

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS**

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

**BEATRIZ SOUZA VILELA**

**ALGUMAS PISTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA COMPREENDER  
AS TRANSFORMAÇÕES EM TORNO DAS SOCIABILIDADES NO CINEMA**

**MACEIÓ**

**2015**

BEATRIZ SOUZA VILELA

**ALGUMAS PISTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA COMPREENDER  
AS TRANSFORMAÇÕES EM TORNO DAS SOCIABILIDADES NO CINEMA**

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Ciências Sociais na Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Jesus Rodrigues

MACEIÓ

2015

Dedico essa monografia aos meus Pais, com amor.

## AGRADECIMENTOS

Grata,

A minha querida família, pelo apoio aos gostos e decisões.

Ao Professor Fernando, pelo exímio Sociólogo que é.

As amigas (Andréa e Anna) pelo compartilhamento de conhecimento e afeto.

Aos amigos que me ajudaram na construção desse trabalho com ideias.

Aos amigos que compartilharam comigo emoções antropológicamente felizes, dentro e fora dos muros da Universidade.

Aos amigos que mesmo sem entender ao certo o que é/ faz um Cientista Social estiveram me apoiando ao longo do curso.

Ao grande arquiteto do universo com alegria e concórdia.

As pessoas são o que imaginam ser e o que querem que os outros pensem que são. Nossos processos interativos são, também, técnicas para dar vida e realidade á ficção que nos move na sociedade (MARTINS, 2009, p.49)

## RESUMO

Notamos que desde a primeira década do século XX até a década de 1970, o cinema atravessou muitas mudanças, especialmente a relação entre exibidores e consumidores devido à oferta da mercantilização do erótico através dos filmes, transformando alguns espaços de exibição em cines pornô levando-os a um processo de periferização simbólica, por uma parcela da sociedade alagoana. Destarte, a proposta desse trabalho consiste em realizar um ensaio teórico que nos auxilie a compreender as transformações dos hábitos e costumes de divertimento nos cinemas. Assim, as reflexões se dividem em dois eixos de análise: 1) Sociologia e Cinema; 2) Diálogo entre cinema, sociedade e erotismo. A partir de uma literatura variada, nossas discussões nos levam a concluir que o cinema aborda percepções do real através de ficções, no qual a sociologia pode se utilizar enquanto um objeto de investigação sobre as relações sociais tecidas pelos indivíduos em suas interações é essa nossa proposta ao nos debruçarmos sobre as pornochanchadas.

Palavras-Chave: Cinema. Sociedade. Pornochanchada.

## ABSTRACT

We note that since the first decade of the twentieth century until the 1970s , the film went through many changes, especially the relationship between exhibitors and consumers due to supply the commodification of erotic through the films , making some display space in cinemas porn causing them a process of symbolic periphery , for a portion of Alagoas society. Thus the purpose of this study is to conduct a theoretical essay that helps us understand the transformations of the habits and customs of fun in theaters. Thus, the reflections are divided into two lines of analysis: 1) Sociology and Film; 2) Dialogue between cinema, society and eroticism. From a range of studies , our discussions lead us to conclude that the film addresses the real perceptions through fictions , in which sociology can be used as a research object on the social links created by individuals in their interactions , that is our proposal analyse the pornochanchadas .

Keywords: Cinema. Society. Pornochanchada.

**LISTA DE ILUSTRAÇÃO:**

<b>FIGURA 1- Cena do Filme: M O VAMPIRO DE DUSSELDORF.....</b>	<b>18</b>
<b>FIGURA 2- Cena do Filme O ABUTRE.....</b>	<b>19</b>
<b>FIGURA3- Cartaz do Filme HISTÓRIAS QUE NOSSAS BABÁS NÃO CONTAVAM.....</b>	<b>36</b>

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2</b>	<b>SOCIOLOGIA E CINEMA</b> .....	14
<b>3</b>	<b>CINEMA, SOCIEDADE E EROTISMO</b> .....	20
3.1	Cinema e Modernidade.....	20
3.2	Construção de uma prática social.....	23
3.4	Cinema: Uma sociabilidade com valores sociais singulares.....	28
3.5	Cenas da vida social: o real como filme ou o filme como real?.....	30
3.6	Um novo gênero fílmico divertido e eroticamente atrativo.....	32
3.7	Ascensão de um leve erotismo .....	37
<b>4</b>	<b>Considerações Finais</b> .....	39
<b>5</b>	<b>Referencias Bibliográficas</b> .....	42

## **1 Introdução:**

Ao refletir sobre o trajeto de como se construiu o interesse pela discussão sobre o cinema enquanto um espaço de lazer e diversão, mostrou-se importante o fato de ser moradora e ter tido parte de minha formação sentimental no bairro da Ponta Grossa(Maceió – AL); a minha formação no bairro me fez desenvolver, um particular interesse pelo cinema. Foi através das memórias dos moradores dessa localidade que percebi o quão significativo os cinemas foram para as sociabilidades desses moradores, bem como o ar de saudosismo que imprimiam em suas falas. Cabe ressaltar que durante a década de 60 a 80 esse bairro abrigou um dos maiores cinemas da capital, o Cine Lux, revelando-me que esses espaços de divertimento se reconfiguraram e que outrora ele teve significações sociais distintas das atuais.

Conquanto, perseguir a memória dos moradores da Ponta Grossa junto do meu apreço pela sétima arte não eram suficientes para compreender as sociabilidades nas salas de cinemas a partir dos ditames sociológicos, e assim passamos a buscar mais informações através de outras fontes, como os referenciais teóricos acerca da formação da dinâmica dos cinemas, bem como sobre a história de Alagoas e Maceió, o que me proporcionou perceber a carência de estudos sobre esse fenômeno no contexto da capital alagoana.

Além das memórias e das referências bibliográficas, outro caminho que contribuiu para instigar a possibilidade de delinear os contornos de um possível problema a ser investigado, foram às incursões realizadas no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas no qual coletamos materiais em alguns arquivos de jornais, semanários e revistas. O contato especialmente com os jornais nos levou a perceber nos anúncios e programações dos cinemas sua representatividade para a sociedade maceioense, tal como a dinamicidade fílmica que nos permitia compreender algumas das características do público de determinados momentos.

Logo, a partir desses três caminhos, passamos a acumular informações que nos impulsionou a entrar propriamente na investigação sobre as sociabilidades nas salas de cinemas na capital alagoana. Cabe ressaltar que a coleta de novos dados propiciou vislumbrar uma miríade de aspectos que podíamos nos debruçar sociologicamente,

como a relação entre cinema e teatro na formação de um público, o uso do cinema como um instrumento de propaganda política por indivíduos ligados a oligarquias locais, a preocupação em compor um cinema estritamente alagoano por parte de um grupo de intelectuais e o problema que atualmente me impulsiona: as transformações na sociabilidade voltada para a diversão sexual através dos cinemas na capital alagoana.

Essa proposta de investigação que propus para o projeto de mestrado busca analisar as transformações dos hábitos e costumes de divertimento em torno de um tipo específico de negócio: as salas de exibição de filmes – os cinemas de bairro – espaços estes voltados para a oferta de lazer e diversão na capital alagoana, fixando-nos em um período que vai da primeira década do século XX até a década de 1970. Percebemos que ao longo desse tempo, a relação entre exibidores e consumidores passou por algumas transformações, em especial no que se refere à oferta da mercantilização do erótico através dos filmes da pornochanchada, que modificaram alguns desses espaços em cines pornôscarretando em um processo de periferização simbólica desses espaços, na medida em que ficaram desprestigiados por uma parcela da sociedade alagoana.

Entretanto, neste TCC, não nos deteremos nesse problema a fim, nos propomos a realizar um ensaio teórico a partir de uma revisão bibliográfica que nos auxilia a compreender tal questão. Através de estudos multidisciplinares, contamos com trabalhos de diferentes áreas como: História, Cinema, Semiótica, Filosofia, História da Arte e Comunicação; que trazem consigo discussões sobre cinema e sociedade.

Partindo desse pressuposto, para que possamos de fato compreender a problemática mostrada acima, é necessário acumular alguma compreensão sobre trabalhos que lidem com temática semelhante buscando aumentar os instrumentais teórico-metodológicos e empíricos que, de alguma forma, poderão auxiliar no esclarecimento de questões que possam ser colocadas ao material empírico que tenho descoberto. Trata-se de um saber incorporado ao longo do processo de aprendizagem na academia, que nos fornece os instrumentos apropriados para desenvolvermos análises sobre a vida social. Logo, nossa proposta se refere a uma discussão sobre algumas ideias que tratam do entendimento das mudanças do divertimento sexual na sociabilidade maceioense através do cinema.

Entendemos que o cinema, foi e é um espaço de sociabilidade importante para a produção de afetos na vida social. É sabido que ao longo do tempo ele passou por diversas transformações, no que se refere a sua produção, exibição e recepção; desde o seu surgimento até os dias atuais a forma como se produz filmes, como são exibidos e

recebidos pelo público foram alteradas. Mas chamamos a atenção para o fato de que, apesar das transformações, o cinema continuou sendo um *locus* voltado para o divertimento e fruição artística e que essa produção de subjetividades também acompanhou as mudanças que ele passou. Dessa forma:

Não é possível ignorar o impacto causado pela criação e difusão do cinema e outros meios de comunicação de massa na sociedade do século XX. Como objeto industrial, essencialmente, reproduzível e destinado às massas, o cinema revolucionou o sistema da arte, da produção à difusão. (KORNIS, 1992, p.1)

Tal como propõe Kornis, não podemos deixar de lado os reflexos do cinema nas comunicações massivas da sociedade do século XX e no campo artístico, basta atentar que tais impactos são visíveis nas relações sociais atuais. O que seriam dos cinemas 3D sem seus aparatos antecessores como o cinematógrafo e a caixa escura? Como os críticos elegeriam os clássicos do cinema sem a legitimação do cinema enquanto uma arte?

Sobre o fato de o cinema ter se tornado um importante meio das comunicações a partir do século XX, Martin Barbero (2003) infere a ideia de mediação a partir das exibições dos produtos audiovisuais, entendendo que ele não apenas como um meio, pois esse termo leva a uma compreensão de que o cinema apenas exibia as imagens para o público e pronto, encerrando assim qualquer tipo de afetação que o filme pudesse gerar, assim ele propõe uma mudança na terminologia e indica que é preferível que o percebamos não como um meio, mas sim como um mediador; pois à medida que o filme é exibido ele atua como mediador de transformações sociais.

Riccioto Canuto, em 1912, ao propor no manifesto das artes a enumeração das artes, enquadrou o cinema como uma sétima arte. Isso indica que a legitimação do cinema enquanto um tipo de arte significava também o reconhecimento social do cinema como uma prática social de valor, integrante de sociabilidades.

Elencamos algumas temáticas para discutir nesse TCC, que se encontram organizadas em forma de capítulos.

Inicialmente nos atemos sobre a relação entre sociologia e cinema, *a priori* a escolha por essa discussão deve-se especialmente sobre o entendimento que a sociologia, metodologicamente utiliza-se do cinema para tecer análises da vida social, seja através

das construções das narrativas visuais, bem como as sociabilidades envolvidas das salas de exibição dos filmes. Para isso contamos com o auxílio dos argumentos de alguns cientistas sociais que discutem tal proposta, propondo até mesmo linhas de pesquisas como a Sociologia da Imagem, Sociologia do Cinema, Antropologia Visual entre outros. Mas nos fixaremos em entender como o cinema, através das lentes da sociologia representa ou não uma dada realidade.

Feita essa discussão, no segundo capítulo chamo a atenção para um diálogo entre cinema, sociedade e erotismo, pois compreendemos que através da exibição das pornochanchadas havia uma construção social erótica proposta pelas narrativas, como também uma recepção da sociedade sobre tais ficções. Nesse diálogo propomos uma discussão sobre o erótico, enquanto um gênero fílmico, e sua repercussão social.

## 2 Sociologia e Cinema

Temos como proposta de reflexão nesse capítulo o estabelecimento de possíveis relações entre a sociologia e o cinema. Percorremos, assim, desde o ponto de contato entre a sociologia como ciência e do cinema como linguagem até as experiências paradigmáticas do uso da imagem no âmbito da pesquisa sociológica. O intuito, nesse sentido, é discutir as várias possibilidades que a introdução da imagem cinematográfica no campo da sociologia pode oferecer, bem como algumas questões que o cinema nos ajuda a pensar sociologicamente.

Tal como apresentamos o problema que norteia nossas reflexões, através desse ensaio teórico, tem como proposta analisar as transformações dos hábitos e costumes de divertimento nas salas de exibição de filmes da pornochanchada, para apreendermos essa relação tomamos a perspectiva metodológica desenvolvida por Norbert Elias (2001), que se utiliza da combinação entre sociologia e história, e nos ajuda a refletir sobre a construção de um entendimento.

A tarefa da sociologia é trazer para o primeiro plano justamente aquilo que costuma aparecer na pesquisa histórica como segundo plano desestruturado, tornando tais fenômenos acessíveis à investigação científica como o nexos estruturado dos indivíduos e seus atos (ELIAS, 2001, p.51)

Conforme Elias (2001) o fato dessa perspectiva metodológica apreender o indivíduo não mais isolado ou independente dos demais essa análise o percebe orientado reciprocamente e ligado, já que ele vem a ser um produto reticular, esta interligado pelos mais variados tipos de interdependência formando figurações específicas, já que as transformações são construídas em um processo de longa duração, desviando-se dos eventos fechados acabados. E assim, partindo desse modelo, buscamos compreender as transformações da esfera erótica relacionada ao divertimento no cinema, esse modelo metodológico eliasiano nos ajuda a pensar as transformações sociais a partir de uma perspectiva processual.

Partindo desse pressuposto, compreender a sociologia e o cinema a partir de um ponto de vista da sociologia dos processos implica refletir que a relação entre indivíduo e sociedade não é estática, o fato de criarmos símbolos e nos orientarmos por eles ao longo da vida social implica no reconhecimento da intergeracionalidade do

conhecimento e a ascensão e declínio de figurações, que assim preencheram o mosaico do percurso sociológico e cinematográfico.

Antes de iniciar propriamente a discussão entre sociologia e cinema, refletiremos sobre em que consistem essas duas formas de compreender a vida social. Abrimos a discussão indagando, o que vem a ser a sociologia? Como é sabido, trata-se de uma ciência que se debruça sobre os fenômenos sociais que afetam nosso dia a dia, com uma linguagem diferenciada como quando conversamos com um amigo sobre os fatos da vida social, através dos instrumentos teóricos e conceituais. Os cientistas sociais desenvolvem investigações sobre a compreensão de uma variabilidade de fenômenos. Apesar de ser uma ciência jovem, que nasce por volta da segunda metade do século XIX, no entanto, a vida social já era tema de debates, anterior a institucionalização da sociologia, enquanto ciência.

Porém, cabe ressaltar alguns fundamentos históricos e filosóficos que foram primordiais para tal consolidação, como algumas correntes filosóficas que fundamentaram a modernidade europeia: Racionalismo e Empirismo. Como também sobre alguns dos antecessores intelectuais das Ciências Sociais: Montesquieu Rousseau e Comte. Positivismo versus Romantismo: os legados de Comte e Dilthey. As transformações sociais, políticas e culturais ocorridas na Europa a partir do século XVI: o iluminismo e o apogeu da razão; O embate entre civilização e cultura e revolução industrial.

É necessário chamar atenção para esse cenário, pois se trata de um momento de intensas transformações sociais no que se refere à estrutura política, econômica e intelectual. Pois, *foi no cerne dessas dramáticas turbulências que nasceu a sociologia enquanto um modo de interpretação chamado a explicar o ‘caos’ até certo ponto assustador em que a sociedade parecia haver-se tornado (QUITANEIRO; BARBOSA; OLIVEIRA, 1995, p.8).*

Tão logo, a sociologia era, e continua a ser, um debate entre concepções, uma vez que não há a primazia de uma teoria social sobre a outra, mas sim a coexistência de diferentes compreensões sobre diversos aspectos da vida social, procurando responder as questões que mostram ser cruciais em cada época. Assim, a sociologia, ao longo de seu percurso sócio histórico se ocupou de diferentes questionamentos, dado o contexto relacional específico em que alguns cientistas sociais levantaram seus objetos de pesquisa.

Entendemos que o *cinema é propriamente uma atividade estética, é uma arte, uma arte de imagens técnicas em movimento* (SOUZA, 2013, p.17), por isso o status de sétima arte proposto por Riccioto Canudo no *Manifesto das Sete Artes* (1923), pois se trata de um tipo de arte que surge a partir das transformações tecnológicas, ou seja, é eminentemente dependente da técnica para o desenvolvimento das imagens cinematográficas.

Já que a imagem não vem diretamente do homem, pressupomos sempre que há uma mediação técnica para exteriorizá-la, dessa forma ela se constitui como um artifício para que de certa forma consigamos representar alguma coisa que não temos direito um acesso. Sobre essa questão Machado (1997), aponta que ao longo da história da arte diversas mediações técnicas atuaram no arcabouço simbólico humano para produzir imagens. Formulando, assim, uma conceituação sobre imagem técnica, que *seria toda representação plástica enunciada por ou através de algum tipo de dispositivo técnico* (MACHADO, 1997, p.222).

Logo, a imagem cinematográfica é apenas mais um tipo de imagem técnica, pois se utiliza de um determinado aparelho, por exemplo, o cinematógrafo. Devido a sua produção, seu consumo, os significados dependendo da cultura ao qual pertence, ou seja, o cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público, expressando assim diferentes comunidades imaginadas<sup>1</sup>. Seja através de suas narrativas ou significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura da sentido a si própria. Como propõe Turner (1997) em sua obra *Cinema como prática social*, nos últimos anos o cinema, enquanto um campo de estudo acadêmico vem galgando novos espaços:

Mas o interesse pelo cinema, não vem só dos apreciadores, os cinéfilos, ao propor discussões estéticas nosso trabalho se insere em um momento de ampliação do interesse acadêmico pelo cinema, enquanto um campo de estudo. De acordo com Turner: A área acadêmica de estudos sobre o cinema esta agora institucionalizada em faculdades, escolas e universidades de todo o mundo. Embora sempre tenha havido em relação ao cinema um interesse teórico e acadêmico, este se ampliou notavelmente nas décadas de 1960 e 1970, particularmente nos Estados Unidos, onde

---

<sup>1</sup> Conceito proposto por Benedict Anderson, em *Comunidades Imaginadas* (2005), o autor propõe uma discussão sobre os símbolos nacionais que as nações se utilizam para representar suas identidades.

proliferavam os departamentos de pesquisa sobre o cinema. O sucesso destes pode ser deduzido pelo fato de que o lugar outrora ocupado pela literatura nos cursos de humanidades ou de artes agora é disputado pelo cinema, assim como os próprios cursos de artes sofrem o assédio dos cursos de comunicação, estudos de mídia ou estudos culturais de um tipo ou de outro. (TURNER,1997,p.12)

Não há como compararmos a sociologia com o cinema, pois se tratam de duas atividades intelectuais distintas, no entanto, quanto ao fazer sociológico e o fazer cinematográfico encontramos alguns traços que podem ser dialogáveis, como por exemplo, a relação cinema-cidade e a ideia de imaginação sociológica.

Tanto a sociologia como o cinema surgem de intensas transformações sociais, especialmente no que se refere às mudanças sociais atreladas a vida cidadina. A emergência de uma urbanidade incita questionamentos sobre esse novo estilo de vida, levando os indivíduos a externalizarem de diferentes formas seus questionamentos, alguns se utilizam de instrumentos intelectuais para compreender essas novas cotidianidades, outros preferem um exercício artístico. Assim, sociologia e cinema, a seu modo, criam formas de se posicionar e conceber a vida social, seja com teorias sociológicas ou com filmes.

A relação cinema-cidade desenvolvida por Bomeny e Freire-Medeiros (2010) nos ajuda a pensar sobre a cidade nesse contexto. Como apontamos acima foi ela quem impulsionou a constituição tanto da sociologia como do cinema. A relação proposta pelas autoras aponta que desde o final do século XIX, o cinema tem feito da cidade um tema bastante privilegiado, como também tem acompanhado o seu desenvolvimento e suas transformações. Como não lembrar os clássicos da sociologia, Durkheim, Marx, Weber e Simmel e perceber sua intrínseca relação com a cidade. E é sobre as transformações decorrentes da vida em sociedade na cidade que a sociologia emerge, formulando questionamento dos primeiros sociólogos a fazer da cidade um tema privilegiado e acompanhar suas transformações.

O cinema também contribui para estimular o pensamento crítico e a percepção sobre os acontecimentos corriqueiros do nosso dia a dia, pois não se limitam a meros retratos da realidade, conforme abordaremos mais a frente, já que são produções de uma intenção criativa pautada por valores e constrangimentos sociais. Percebemos isso

quando relacionamos certas características presentes em filmes a seus diretores e roteiristas, propondo assim expressões de diferentes, logo apontam suas “imaginações sociológicas”. Queremos dizer com isso que o cinema nos auxilia a pensar sociologicamente sobre algumas questões.

A ideia de imaginação sociológica confeccionada por Wright Mills (1965) trata de uma qualidade de espírito que nos ajuda a correlacionar algumas informações, a fim de desenvolver a razão, para percebermos com certa lucidez o que está acontecendo no mundo que nos rodeia atrelado com o que acontece dentro de nós, isto é, criar pontes entre nossa biografia, a sociedade e a história. E muitos filmes nos levam a estabelecer essas conexões, como não lembrar a violência infantil ao ver o “M, o vampiro de Dusseldorf” de Fritz Lang ou a publicação das informações que viram notícias, no mais recente “O abutre” dirigido por Dan Gilroy:



Figura 1: Filme M o vampiro de Dusseldorf

Fonte: <http://pipocaenanquim.com.br/cinema/m-o-vampiro-de-dusseldorf/>



Figura 2: O abutre

Fonte: [http://www.adorocinema.com/filmes/filme-222858/criticas\\_adorocinema/](http://www.adorocinema.com/filmes/filme-222858/criticas_adorocinema/)

Destarte, assim como a sociologia pode se utilizar do cinema como um objeto investigativo passível de análises sociais, cinema pode se utilizar da sociologia para refletir sobre algumas questões sociais. Assim como o cinema desperta algumas questões para refletirmos sobre a vida social, a sociologia se utiliza do cinema enquanto um objeto de investigação sobre as relações sociais tecidas pelos indivíduos em suas interações, seja através da concepção do cinema enquanto um espaço de lazer e diversão ou então sobre as produções filmicas que unem coletividades.

### **3 Cinema, Sociedade e Erotismo:**

Tendo em vista o crescimento do interesse acadêmico, de diferentes áreas, pelo cinema, compreendemos que para que a sociologia tome o cinema enquanto um objeto de investigação sobre a vida social, fora preciso primeiramente que ele tivesse se consolidado como uma prática social. Nesse sentido buscamos, nesse segundo capítulo, a partir da reflexão de alguns autores, de campos diversos como História da Arte, Comunicação, Semiótica, Cinema que discutem o processo de autonomização do cinema de outras práticas culturais até se firmar como uma prática social independente.

Num primeiro momento da discussão detemo-nos sobre como Barbosa (2006), Gunning (2004) e Singer (2004), relacionam o surgimento do cinema como prática social com a modernidade, pois para eles a modernidade se constitui como um cenário definidor para unir a técnica com a arte, como também a técnica, a arte e uma nova experiência, logo um novo espaço de divertimento. Assim apontamos as aproximações e distanciamentos entre esses autores.

Em seguida, nossa reflexão se atém ao pensamento de Costa (1995) e Nunes (2010), no tocante aos aspectos que sedimentaram e contribuíram para a efetivação de um status de sétima arte, ao cinema. Conforme essas autoras o cinema como uma prática social independente, passa anteriormente por um processo de autonomização de outras atividades culturais atravessando intensas transformações que delimitam um campo específico para esse tipo de produção artística: o campo cinematográfico.

#### **3.1: Cinema e Modernidade:**

Não é raro nos diversos estudos sobre o cinema se deparar com o conceito de modernidade atrelado com o nascimento do cinema, delimitando até mesmo a modernidade como o cenário e o cinema como o ator principal, pensando nisso nos propomos a discutir como alguns autores constroem essa relação entre cinema e modernidade.

Iniciamos essa reflexão a partir do entendimento de Barbosa (2006) sobre o conceito, conforme a autora chama atenção à modernidade pode ser caracterizada por um momento, situada mais ou menos entre a virada do século XIX para o século XX,

essa virada apresenta-se como um momento em que muitas invenções técnicas surgiram concomitantemente, como à fotografia, a luz elétrica, o fonógrafo, os automóveis, o cinematógrafo, que apontavam um possível caminho para o desenvolvimento humano, como também encantavam os indivíduos desse período, e entre essas invenções encontrava-se o cinema, ainda em um processo de formação de sua linguagem.

Na concepção de Barbosa (2006), nota-se que as invenções técnicas são determinantes para delimitar o que ela entende por modernidade. As invenções ocupam um espaço central, pois tal como ela propõe através dessas inventividades criou-se um ideário que apostava neles o caminho do desenvolvimento do homem e logo a superação de uma estrutura, no qual os inventos mostraram-na atrasada. Ademais, o que se sobressai é a técnica como definidor da modernidade.

Enquanto Gunning (2004) ao pensar o conceito de modernidade refere-se menos a um período histórico demarcado do que uma mudança na experiência. Para o autor o que demarca esse momento são os impactos causados na experiência humana. Implicando assim nas transformações na vida cotidiana acarretadas pela revolução industrial, proporcionando não apenas os avanços técnicos, mas também uma nova configuração no que se refere à experiência.

Com isso o cinema passa a ser inserido em uma nova rede relacional proveniente da tecnologia e da indústria, que dão um novo sentido as cidades. Cabe ressaltar que conseqüentemente o cinema se insere também como um campo de possibilidades de uma nova experiência da vida urbana, tanto na metrópole como em outros lugares. Logo, conforme o autor atenta é a emergência de uma nova experiência, que por sua vez é fruto das transformações oriundas da revolução industrial e dos avanços técnicos, que singulariza esse momento, pois o cinema se constitui como um espaço de uma nova experiencialização da vida urbana.

Já Bem Singer (2004) afirma que das mais variadas ideias relacionadas ao conceito e modernidade, três vem dominando o pensamento contemporâneo, a primeira trata-se de um conceito moral e político, no qual todas as normas e valores encontram-se sujeitas a questionamentos; a segunda como um conceito cognitivo, devido ao surgimento da racionalidade instrumental que serve de moldura intelectual para perceber e construir o mundo; na terceira, como um conceito socioeconômico, devido às mudanças proporcionadas pelos avanços tecnológicos e sociais dos últimos séculos.

Já podemos perceber o contraste nas concepções de Barbosa (2006) e Gunning (2004), enquanto para a primeira a modernidade se liga ao cinema através dos avanços

técnicos; para o segundo essa relação é estabelecida pelas novas experiências que a modernidade proporciona, impulsionadas pelas transformações sociais. Ambos se assemelham ao reconhecerem as inventividades desse período, no entanto se diferenciam pelo fato de Barbosa (2004) permanecer no reconhecimento da técnica e Gunning (2004) vai além, apontando um elemento extra-material presente no mundo social, uma nova experiência, delineando assim os reflexos sociais desses avanços técnicos.

Entre as três ideias que vem dominando o pensamento contemporâneo referindo à modernidade como um conceito: moral e político, cognitivo e socioeconômico. Singer (2004) propõe uma quarta definição da modernidade, partindo das teorias sociais propostas por Simmel, Kracauer e Benjamin, considerando essa tríade de pensadores como os responsáveis por uma concepção neurológica da modernidade:

Eles afirmavam que na modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinta, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos o ambiente do mundo moderno (SINGER, 2004, P.95).

O entendimento de Singer (2004) sobre a modernidade vai além de um conceito moral e político, cognitivo e socioeconômico. Apesar de reconhecer a significação que essas ideias comportam sobre a modernidade, ele atenta para uma outra concepção a partir da proposta de modernidade presente nas obras simmelianas, kracaueriana e benjaminiana. Apontando a experiência subjetiva, decorrente dos estímulos do mundo moderno, como o fator comum na produção dessas três obras. Destacando, como elemento fundamental da modernidade as novas experiencializações subjetivas.

A proposta de modernidade pensada por Singer (2004) dialoga fortemente com a proposta de Gunning (2004), pois em ambos há a presença dos reflexos sociais das transformações, proporcionadas pelas mudanças advindas da revolução industrial e dos inventos técnicos, através das novas experiências subjetivas que elas inferem no indivíduo da polis moderna. Assim, o ponto em comum entre esses dois autores encontra-se presente no fato de atentarem para as experiências. Indo além do mundo material ao se deterem sobre o elemento sensorial.

De acordo com Stam e Shohat (2005) desde o início, o cinema, enquanto uma nova experiência, rapidamente se disseminou pelo mundo, levados por uma produção cinematográfica de base capitalista, ele exibiu um alcance global, através da forma euro-

americana que por um longo tempo monopolizou a produção, distribuição e exibição em grande parte da Ásia, África e Américas. *Os mesmos filmes projetados em 1895 no Grand Café de Paris eram projetados alguns meses depois em locais como Beijing (então Pequim), Cairo, Bombai e cidade do México (STAM; SHOHAT, 2005, p.400).*

### 3.2 Construção de uma prática social

Tendo como cenário a modernidade, um momento de intensas transformações na vida social e subjetiva, conforme vimos acima, o cinema se consolida enquanto prática social, a partir do momento em que ele constrói uma linguagem singular e se desvincula de outras práticas culturais. Uma vez que as primeiras produções fílmicas, não tinham um espaço voltado exclusivamente para suas projeções, costumeiramente dividiam espaços com outras atrações:

Os primeiros filmes apareceram em 1895. Começaram a ser exibidos em feiras, circos, teatros de ilusionismo, parques de diversão, cafés e em todos os locais onde havia espetáculos de variedades. Mas o principal local de exibição eram os vaudevilles (COSTA, 1995, p.14)

Para que se constituísse um *habitus* e um espaço, respectivamente, o ir ao cinema e as salas de exibição fixas como uma opção de sociabilidade foi necessária que anteriormente houvesse a consolidação do fazer cinematográfico, isto é, a linguagem própria de uma nova arte tivesse seu campo delimitado, especialmente no que se refere para sua produção, distribuição e legitimação, bem como um público.

Pensando sobre esse aspecto, a noção de campo cinematográfico desenvolvida por Nunes (2010) nos auxilia a pensar acerca desse processo de autonomização das salas voltadas para a exibição de filmes, que por sua vez só fora possível porque houve uma regularização na forma de se produzir filmes. Sobre esse aspecto, adicionamos na discussão a ideia de primeiro cinema proposta por Flávia Costa, que também pensa sobre os momentos iniciais que demarcam os limites do que Nunes chama de campo cinematográfico.

Tomando algumas noções da Teoria da Ação de Bourdieu, Nunes (2010) formula a ideia de campo cinematográfico, sobre a delimitação das práticas relativas ao

cinema. A autora faz uma reflexão sobre o consumo cultural no mercado de bens simbólicos que é o cinema, apontando um breve histórico de sua institucionalização como uma prática cultural autônoma.

Na construção de seu raciocínio ela se atém a duas importantes noções caras ao pensamento bourdieusiano, o de *habitus* e o de campo. Noções como *habitus*, campo e capital social são entendidas na reflexão da autora da seguinte maneira, o campo possui uma relativa autonomia é caracterizado pelo domínio de disputas internas pelos agentes sociais dependendo do volume de seus capitais sociais, e o que media o agente a essa estrutura é o *habitus*, que por sua vez caracteriza o campo. *Destarte, o público é parte fundamental desta engrenagem chamada campo cinematográfico; consumidores culturais que são, na verdade, agentes dentro do campo. (NUNES, 2010, p.11).*

Conforme Nunes (2010) a institucionalização do cinema como prática cultural autônoma, só foi possível quando o campo cinematográfico estava consolidado. Isso acontece quando há o estabelecimento da combinação entre uma produção fílmica e a insígnia do mercado, que de forma pujante engendra espaços voltados para a exibição exclusiva dos filmes.

Estrutura-se uma linguagem com uma série de parâmetros (coerência e continuidade espaço-temporal, construção narrativo-representativa, dentre outros) e códigos internos que propiciam a chamada “transparência” do cinema clássico, isto é, o efeito de realismo ilusionista que oculta o Dispositivo cinematográfico em prol da narrativa, do mundo imaginário construído para o deleite do espectador (XAVIER, 2005, p.14).

Estabelecido o *modus operandi* voltado para a produção fílmica, se faz necessário a emergência de locais que os exibam. Como Nunes (2010) chama atenção, em 1905 a sociedade norte-americana já contava com os Nickelodeon, salas que exibiam apenas filmes e só podiam assistir mediante a presença de um ingresso.

Nunes (2010) ainda acrescenta que constituído esses espaços de exibição exclusiva e a participação ativa dos estúdios voltados para a produção de filmes, também se firmaram algumas redes relacionais de agentes e instituições que divulgavam notícias passa a estar fundado sob as bases do consumo cultural junto da escala industrial.

Mas isso não significa que o campo permaneceu homogêneo, os ensejos comerciais proporcionaram a variação de matizes dentro da produção, pois alguns estúdios buscavam uma forma de distinção, para atender a variedade de gosto do

público, dessa forma uns se direcionavam para classes mais populares, outros para algo mais elitizado que buscava algo mais artístico, e assim movimentando o circuito cinematográfico.

Nesse sentido, as vanguardas tiveram um papel definidor para firmar o cinema como uma produção artística, e não só como mais um produto advindo da sociedade de consumo. Pois ao se opor ao gosto popular, sofisticavam essa estética com o argumento de estarem se protegendo da fábrica cinematográfica e se aproximando de reflexões sobre suas realidades, e assim fizeram o impressionismo francês (Abel Gance e Jean Epstein), o surrealismo espanhol (Buñuel), o expressionismo alemão (Fritz Lang e Murnau), o construtivismo soviético (Eisenstein e Vertov) entre outros. Levando alguns a colocarem as vanguardas como cerne da história do cinema: Como afirma Garaudy, *a história do cinema é a história de suas vanguardas, isto é, de todos os esforços feitos para livrar-se do domínio da indústria e do comércio do cinema* (1980, p. 144).

Contudo, foi com as vanguardas europeias e soviéticas que o cinema cravou os pés no terreno artístico, passou a ser respeitado e discutido nas rodas intelectuais, como expressão legítima dos questionamentos humanos (NUNES, 2010, p.7).

A autora finaliza sua ideia, concluindo que o campo cinematográfico é arbitrariamente dividido entre o circuito de arte versus o circuito comercial. Porém, atenta que na prática há intersecções e deslocamentos entre estes dois subcampos, encontrando assim nuances que suavizam a dureza desta estrutura sociológica.

Consonante a proposta de Nunes (2010), com a consolidação do campo cinematográfico para a afirmação do cinema como uma prática social independente, Costa (1995) em *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*, desenvolve o conceito de primeiro cinema, que contribui para nossa discussão a respeito da constituição do campo cinematográfico. Ela se utiliza do termo primeiro cinema para reunir os filmes e as práticas relacionadas no período localizado entre 1894-5 a 1906-8, momento da primeira década do cinema. Segundo a autora a escolha por esse termo refere-se a uma tradução do termo inglês *early cinema*, que originalmente abarca as duas primeiras décadas do cinema: um primeiro período (1894-5 a 1906-8) denominado como um momento não narrativo, que é sobre o qual ela se debruça, já o segundo (1906-8 a 1913-15) um período de crescente narrativização.

Em sua análise Costa (1995) propõe uma descrição do primeiro cinema de um

ponto de vista não só semiótico, mas também histórico. E aponta que nesse conceito não cabe qualquer referência que aborde o início do cinema como um cinema primitivo, pois termina emplacando uma visão determinista a produção filmica da época. Tratando esse momento, de certa forma com desprestígio como se fosse algo pouco evoluído. Portanto qualquer concepção teleológica do cinema não se coaduna com a proposta da autora, pois esse cinema inicial tem características peculiares e singulares das condições sociais e intelectuais de seu momento.

A autora não escolhe esse marco temporal arbitrariamente. Sua escolha deve-se ao fato de ser um momento no qual em diferentes filmes os modos de produção e exibição e as suas formas de representação detinham de traços comuns, como também a composição e o comportamento do público que ainda estava sendo gestado, delineando assim um momento marcado por intensas transformações. E foi durante esse período não narrativo que podemos afirmar que houve a consolidação propriamente do campo cinematográfico.

Conforme a autora, esse processo começa quando em alguns espaços de realizações de práticas culturais como o vaudeville ou o coney island, são levados alguns aparelhos que propiciavam uma fruição individualizada de exibição de imagens que não envolviam a projeção, como o quinetoscópio e o mutoscópio. E assim, entre as atrações óticas do período essas maquinas arrecadavam muito dinheiro, evidenciando a viabilidade de uma possível diversão mercantilizada.

Assim, Costa (1995) entende que esse momento que ela chama de primeiro cinemase difere do cinema narrativo posterior, pois houve a prevalência de diferentes maneiras, mas isso não quer dizer que eram diametralmente opostos, apenas tinham outro *modus operandi* de realizar seus espetáculos, uma busca pela construção de uma narrativa que caracterizasse essas produções e também por se tratar de um momento de domesticação, isso quer dizer que paulatinamente ele é trazido para dentro das famílias e logo para a vida social civilizada. Concomitante passando por transformações especialmente no que se referem as suas formas de representação até encontrar uma regularidade quanto à produção.

Os pensamentos dessas duas autoras sobre os momentos iniciais do cinema se complementam, quando Nunes (2010) atenta para a constituição de um campo cinematográfico ela mostra que se trata de um período em que as práticas e habitus desse microcosmo estavam em formação, pois ainda não haviam códigos socialmente delimitados que fossem ritualizados através de práticas.

De outro modo, Costa (1995) aponta que ainda não se tinha um espaço apropriado e um *habitus*, porque esse cinema ainda estava se estruturando dentro da sociedade. Passando por transformações que posteriormente levaram a engendrar um fazer cinematográfico, um espaço de exibição e um público que legitimasse esse novo fenômeno.

Com isso campo cinematográfico e primeiro cinema se complementam, pois o momento de estruturação do campo foi um tempo de transformações intensas até encontrarem um espaço nas opções de sociabilidade dos indivíduos. Essas transformações são perceptíveis desde a constituição da técnica até a composição do público.

Costa (1995) nos mostrou que inicialmente as fruições de imagens em movimento se davam de forma individual, através do quinetoscópio e do mutoscópio, dado o sucesso e a rentabilidade desses atrativos óticos, surgem novos aparatos exibidores que projetam para um público tais imagens, levando-os a integrar outras programações, no entanto, o contínuo sucesso despertou nos empreendedores a possibilidade de uma possível atração.

E assim, arregimentam-se os aspectos que levam a produção, distribuição e exibição dos filmes, dessa forma, o campo cinematográfico é constituído. Ambas as autoras reconhecem a forte presença da técnica para a formação dessa nova arte, como também a ligação umbilical que ele tem com os ditames mercadológicos capitalistas. E a importância de um público, para estruturar esse campo através do *habitus* pertencente a essas práticas e afetos, voltados para o cinema.

Deste modo, chamamos a atenção para como alguns autores discutem o processo de institucionalização do cinema como uma prática social, para alguns como Barbosa (2004), Gunning (2004) e Singer (2004) ele está atrelado a um momento no qual se mostra como um elemento fundamental em suas concepções: a modernidade, para eles esse momento com suas características singulares engendraram a partir das inventividades técnicas, novos dispositivos de lazer e sensações, como o cinema.

Enquanto Nunes (2010) e Costa (1995) salientam em suas discussões a construção de um espaço com práticas diferenciadas e diferenciadoras, apesar de reconhecerem a forte presença da técnica apontando que os períodos iniciais do cinema como na primeira década do século XX foi um momento importante para delimitar um conjunto de aspectos que caracterizam um novo campo social, a partir da efetivação de

um habitus que estrutura as sensações subjetivas com as produções fílmicas, sejam elas do populacho ou das vanguardas.

### **3.3 Cinema: uma sociabilidade com valores singulares**

Ao pensar no problema que nos instiga, as transformações dos hábitos e costumes de divertimento em torno de das salas de exibição através das pornochanchadas levando a modificação de alguns desses espaços em cines pornô lhes proporcionando uma periferização simbólica por aqueles que o considerava como algo imoral, no entanto para o público que o legitimava e engendravam as produções servia de um tipo de diversão sexual. Apresentaremos como os cinemas podem ser entendidos como um tipo de sociabilidade.

Nesse sentido, a sociologia simmeliana nos auxilia a refletir sobre como os cinemas podem ser entendidos como um tipo de sociabilidade. Segundo esse sociólogo alemão, Georg Simmel (2006) em *Questões fundamentais de Sociologia*, ele compreende que a sociologia deve buscar seus problemas não na matéria da vida social, mas em sua forma. Pois é a forma que caracteriza os fluxos da vida social, logo, ele define a forma como a maneira que os homens se unem uns aos outros a partir de estímulos que impulsionam a agir reciprocamente, implicando assim em um delineamento da forma através da interação. Assim, os indivíduos formam sociações que por sua vez, são as diferentes formas na qual os indivíduos em razão de seus interesses formam a base da sociedade humana.

Nesse sentido, a sociabilidade aparece como uma forma lúdica da sociação é um momento de gratificação no qual a uma busca pela satisfação. Baseado nas ideias kantianas Simmel aponta que a fonte da sociabilidade é o impulso sociável, no qual cada indivíduo à medida que haja compatibilidade com o impulso do outro, estabelecendo assim uma estrutura democrática da sociabilidade. Destarte, o cinema enquanto uma sociabilidade voltada para o divertimento sexual, figurando como lúdica dos espectadores se sociarem em busca de uma satisfação específica tendo como estímulo o erótico através dos filmes, afinal trata-se de um momento de gratificação.

Partindo desse pressuposto, outro sociólogo, o francês Gilles Provonost em sua reflexão sobre a sociologia do lazer, uma discussão acerca dos valores que permeiam determinados lazeres no campo das práticas sociais.

Gilles Provonost (2011) em *Introdução a sociologia do lazer*, infere que o lazer é uma importante referência cultural para representar certas maneiras de agir consideradas como as mais desejáveis ou não. E isso nos leva a refletir como os cinemas pornô, enquanto um tipo de sociabilidade denota um traço importante sobre os valores morais considerados legítimos para a esfera de opções de sociabilidades tidas como adequadas ou inadequadas, levando os indivíduos a formularem significações que os privilegie ou desprestigie.

Continuando, Provonost (2011) faz uma pergunta, que trata de compreender a que se remetem os valores mais ou menos próprios que são atribuídos ao lazer? Buscando responder essa questão ele se debruça em algumas linhas de pesquisa que já investigam essa questão sociologicamente e antropologicamente como a tradição norte-americana, a abordagem antropológica americana, o pensamento social britânico entre outros. Após se ater aos estudos desenvolvidos por essas escolas, ele chama atenção que elas atribuem o valor dado ao lazer de acordo com as classes sociais e as faixas etárias. E assim o autor reagrupa em duas grandes categorias os valores sociais ligados ao lazer.

A primeira categoria se trata dos valores que tem por função dar legitimidade geral ao conjunto de instituições sociais. Ele a chama de “valores de legitimidade”. Para se referir aos valores sociais que são atribuídos ao lazer, que tendem a legitimá-lo no campo de prática social, os valores de legitimidade, Provonost (2011) aponta que o lazer remete a certos valores que funcionam como legitimadores de atividades e comportamentos, buscando se distanciar daquilo que é considerado banal, desviante ou até mesmo anormal.

Assim como Simmel, propõe que a sociabilidade é uma forma de sociação lúdica, no qual os indivíduos encontram-se em busca de um momento de gratuidade. Consonante a isso, Provonost (2011) entende que os valores que legitimam o lazer são de natureza hedonista e reflete quase que obrigatoriamente a inserção do elemento prazer para que de fato seja caracterizado como um lazer. Apesar de que outros campos da vida social se gratificam com o prazer, dificilmente vem a ser um elemento preponderante como no lazer:

No todo, pode-se dizer que o lazer se vê atribuir um caráter de “desejabilidade” na medida em que ele representa uma ocasião de definir e de exprimir uma imagem simbólica coerente e gratificante de si mesmo, á qual respondem ordinariamente os atores por mecanismos de reforço ou aceitação (PROVONOST, 2011, p.33)

Provonost (2011) propõe que os “valores sociais” remetam a processos gerais para afirmar o caráter legítimo ou não do lazer. Já a segunda categoria diz respeito aos valores ligados a prática desta ou daquela atividade de lazer, que se referem ao domínio psicossociológico, essa ele a intitula de “motivações sociais”. Entendendo com essa categoria as expectativas, motivações e conotações que circundam as práticas cotidianas associadas ao lazer, as quais o autor ressalta que são demasiadamente complexas e diversas.

Mas para essa discussão, nos interessa a primeira categoria relativa aos “valores sociais” pois nos auxilia a refletir sobre as significações atribuídas ao cinema no momento em que eles passam a exibir as pornochanchadas, pois a legitimidade atribuída pelos espectadores propiciou o engendramento da manutenção de um mercado consumidor, no entanto, outra parte o ojerizava desdenhando esse tipo de divertimento e não os reconheciam como uma possibilidade de sociabilidade. E assim valorando certos lazes como pertencentes ou não ao conjunto de sociabilidades possíveis.

Em nossa discussão, entendemos que é importante se debruçar sobre as transformações no cinema, não apenas levando em conta as salas de exibição como uma sociabilidade com uma valoração social específica, mas também é importante que percebamos o conteúdo audiovisual que reunia esse público, logo entendemos que é necessário que dediquemos também uma reflexão sobre as pornochanchadas, que dentro de nossa proposta, foi o gênero que reuniu certo público.

### **3.4: Cenas da vida social: o real como filme ou o filme como o real?**

Esse capítulo se propõe a discutir como as produções filmicas também nos auxiliam a compreender as relações entre cinema e sociedade, bem como uma questão cara a muitos estudiosos da imagem cinematográfica: os filmes representam a vida social ou é a vida social que representam os filmes? Como a sociologia pode entender essa questão a partir da interação estabelecida entre público-filme-diretores/roteiristas?

Nesse sentido, outra perspectiva para se compreender o tratamento dado a coletividade aos cinemas é direcionar nosso olhar para o conteúdo das exibições, que de certa forma determinavam quem eram os integrantes do público e a repercussão social do espaço de exibição. Logo, chamamos atenção para a importância da análise filmica, pois:

A análise fílmica corresponde à decomposição (como instrumento metodológico) dos filmes em sequências, cenas e em alguns casos até planos, para então estabelecer suas relações e interpretá-las. (PESSUOTO,2014,p. 6).

Pessuoto (2014) propõe que a utilização do filme enquanto um instrumento metodológico, isto é, para um filme ter essa aplicabilidade instrumental é preciso um olhar mais detalhado sobre os filmes, implicando em uma compreensão e interpretação das relações com uma observação minuciosa sobre as cenas ou até mesmos os planos. Ou como sugere Chiodi (2014) com a utilização de um método que ele intitulou como *a narrativa ou da dimensão do autor*, que vem a ser uma análise do filme a partir de sua narrativa. Pois *reconhece o diretor enquanto autor do filme como obra*. (CHIODI,2014,p.1). Isso significa que há uma seleção de elementos que caracterizam um determinado autor, logo para se entender mais sobre certo filme, é interessante que se saiba o diretor ou roteirista para entender a partir da forma como eles concebem as produções.

Dois aspectos relevantes pertencem a essa dimensão conforme Chiodi (2014), o primeiro diz respeito à historização e contextualização do filme enquanto objeto em um mundo cultural complexo, já o segundo trata da análise fílmica propriamente dita, através de uma seleção de cenas que serão avaliadas a partir de sua narrativa e enredo. Esse processo, portanto, consistiria em olhar para os filmes de fora para dentro, semelhante ao que propõe Pessuoto (2014). Assim, as análises fílmicas são interessantes para refletirmos sobre a interação entre o conteúdo imagético e o público.

Segundo Bomeny e Freire-Medeiros (2010) os filmes não são meros “retratos da realidade”, e sim o produto de uma intenção criativa pautada por valores e constrangimentos sociais: Enfim, o cinema expressa a “imaginação sociológica” de diretores e roteiristas. Como não lembrar as características presentes nos filmes de algumas vanguardas que trouxeram diferentes formas de fazer cinema, como o expressionismo alemão, a *nouvelle vague* e o cinema novo.

O filme se configura assim como uma arena para se exercer uma forma de engajamento no mundo, expressando uma relação entre filme e política, e uma forma de questionamento do mundo. Ele exige um papel ativo e criativo do espectador, pois evoca em vez de demonstrar e o coloca também na posição de agente, tanto quanto o sujeito e o pesquisador, na construção dos sentidos possíveis (BARBOSA, 2006, p.47)

Tal como Chiodi (2014) propõe, consonante ao argumento proposto pelas duas cientistas sociais, os filmes não retratam apenas alguma situação da vida social. São construções que se distinguem do real, mas concomitantemente se liga ao real através de

memórias que auxiliem na valoração da representificação através das imagens, como pensa Menezes (1996):

O Cinema não fala diretamente do real, não é uma reprodução mais do que perfeita deste real, e sim uma construção a partir dele e que dele se distingue. Mas, ao mesmo tempo, ele necessita que a ilusão da representificação esteja sempre presente. É aí que se faz a mágica. O filme faz a interligação entre imagem e memória através das construção de espaços e da proposição de experiências diferenciais de tempos(MENEZES,1996,p.89)

### **3.5: Um novo gênero filmico divertido e eroticamente atrativo:**

Através das análises filmicas podemos identificar, por exemplo, os processos de periferizações simbólicas que os cinemas enfrentaram, afinal, entendemos que entre a programação e o público estabelecia uma interação, assim como os filmes constrangeram a exibição das pornochanchadas. De um lado, os cativos espectadores e do outro aqueles que o consideravam um lazer imoral. Ademais, discutiremos como o público foi um agente importante para a efetivação desse gênero.

A construção de um público da pornochanchada se deu até mesmo antes das produções desse gênero. Discutiremos como alguns autores compreendem aquilo que chamo de institucionalização da pornochanchada como um produto audiovisual voltado para a comercialização do humor sexo-afetivo, a partir dos estudos de Rafael de Luna Freire (2011) e Bernadette Lyra (2007). Ambos os autores tratam as pornochanchadas como um novo gênero que emergiu na história do cinema brasileiro.

Afirmamos que a construção do público das pornochanchadas se deu até mesmo antes das produções filmicas, observamos isso através do legado que a chanchada trouxe ao firmar assim as bases de uma produção nacional voltada para a comédia, e atentamos uma produção estritamente brasileira. Logo, chanchada e pornochanchada estão umbilicalmente ligadas, não por esse processo sócio-histórico, mas também por elementos cinematográficos que compartilharam, bem como a repercussão social que obtiveram.

*De repente, em determinado momento (talvez por volta da década de 40), por todo o País, ouvia-se a palavra chanchada (LYRA, 2007, p.153).* Segundo propõe Freire(2011), a principio chanchada surge como um termo pejorativo que não se restringia apenas ao universo cinematográfico, utilizado de forma multimidiática ele expressava um desdenho também as peças teatrais e programas radiofônicos.

Notadamente, os filmes eram adaptações das comédias do teatro de revista carioca que absorviam esse teatro cômico e musical, conforme atenta o autor a crítica paulista afirmava que esses filmes possuíam um diálogo dúbio, demasiadamente livre e que facilmente provocam o riso, logo deviam buscar produções mais sérias:

Pode-se dizer que o espírito da chanchada locou-se no Brasil, desde a chegada do espetáculo cinematográfico, quando se consolidou a tradição de uma produção destinada a entreter certo tipo de público, anteriormente voltado para o circo e o teatro. Desse modo, a popularização dos filmes se fez sentir desde os primeiros momentos, apesar dos protestos daqueles que pretendiam uma cultura mais “artística” para o País. (LYRA,2007,p. 153).

A produção de filmes da chanchada se confunde com a própria história do cinema no Brasil, tal como infere Lyra (2007) Desde que o cinema se consolida enquanto uma prática social, digamos que aquele ímpeto voltado para o entretenimento presente tanto nos circos como nos teatros, se fizeram presentes nos cinemas por meio das chanchadas. E apesar das críticas daqueles que não os percebiam como uma manifestação da cultura popular, e que buscavam algo mais artístico, o gênero se popularizou.

Com isso a partir da década de 1940 o termo chanchada se populariza caracterizando os filmes de péssima qualidade pelos críticos da época. Freire (2011) afirma que esse desprestígio que o gênero tinha refletiu até mesmo na literatura sobre a história do cinema brasileiro, uma vez que são poucas as informações que retratam esse momento e quando se fala o associam a produções pré-carnavalesca, e ainda permanece essa característica. A filmografia, por exemplo, de *Laranja da China*, na cinemateca brasileira, apresenta o filme como uma comédia atrelando o termo descritor ao carnaval.

Porém, de acordo com Freire (2011) a partir da década de 1960 o termo chanchada se substantiva no vocabulário cinematográfico para delimitar todas as produções que antecederam o movimento do cinema novo. Entretanto, essa substantivação serviu para caracterizar esse pré-cinema novo como um tipo de cinema que representava perigo ao considerado autêntico cinema nacional.

Freire(2011) citando Glauber Rocha, conta que ele considerava que toda aquela produção que não pertencia ao cinema novo, era chanchada. E assim permaneceu durante o tempo que o cinema novo rouba a cena da produção audiovisual brasileira. Porém, a caracterização que a chanchada recebia passou, por uma diferenciação sobre seu significado dentro da cultura brasileira, tanto Freire (2011) como Lyra (2007) reconhecem que a parceria entre a produtora Atlântida e o exibidor gerido por Luis

Severiano e o contexto político vigente, foram preponderante para uma nova ressignificação ao termo chanchada.

A Atlântida foi oficialmente fundada em 18 de setembro de 1941, por Moacyr Fenelon, Edgard Brasil, José Carlos Burle, Arnaldo de Farias e Alinor Azevedo. Com o nome de Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., pretendia ser uma fonte de produção de filmes brasileiros que, ao lado do apuro técnico, exibissem um conceito de identidade cultural do Brasil.(LYRA,2007,p.154)

De acordo com Lyra (2007) a Atlântida se constituía como uma verdadeira fábrica de chanchada. Pois sob as motivações de Severiano Ribeiro que já vinha preocupado com a Lei 20.493 de 1946<sup>2</sup> que tratava da exibição mínima de três filmes brasileiros por ano se alia a produtora e assim a produção passa a ser mais pujante, como também o contexto da ditadura é primordial para o ressurgimento desse gênero. Freire (2011) afirma que a chanchada foi utilizada como parte de um discurso nacionalista político-ideológico, anti elitista e anti progressista que ressaltavam a alegria, a liberdade, a ingenuidade e o sucesso popular com o intuito de afirmação de uma brasilidade. Logo, os críticos e os historiadores do cinema passam a conceber a chanchada como um gênero filmico autenticamente brasileiro.

Mas com as transformações sociais decorrentes das mudanças políticas Lyra (2007) contraditoriamente aponta que a intensa censura causada pelo governo ditatorial levou a uma crise institucional do cinema brasileiro, acarretando uma precarização das produções cinematográficas e como saída para escapar desse momento de enfraquecimento, surgem as pornochanchadas como uma alternativa barata para manter os cinemas em funcionamento. Isso por volta do final da década de 60 e início da década de 70. Já Souza (1998) entende que esses filmes, oriundos da pornochanchada, surgem justamente por conta do momento em que a censura proveniente do governo ditatorial passa a ser mais branda. Mas reconhece que o cinema também passava por uma crise econômica devido ao número atenuado de espectadores.

---

<sup>2</sup> Essa legislação surge no governo Vargas para incentivar a produção nacional de filmes, houve uma campanha no qual se utilizou de vários símbolos para demarcar uma identidade nacional, inclusive o cinema. O estudo de Cláudio Aguiar Almeida, intitulado por: O CINEMA BRASILEIRO NO ESTADO NOVO: O DIÁLOGO COM A ITÁLIA, ALEMANHA E URSS, oferece um maior entendimento sobre esse momento. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n12/n12a07>>

De acordo com o relato de uma ex-dona de um cinema *poerinha*<sup>3</sup> localizado no bairro do Vergel do Largo, Maria Neusa, entrevistada pela autora deste TCC, as salas de exibição passaram a se esvaziar na década de 70 e, visando sair dessa situação, os exibidores começam a exhibir filmes da pornochanchada rotineiramente. Essa opção se mostrou como uma oportunidade mais rentável, uma vez que o preço de distribuição desses filmes eram mais baixos e atraíam novos e crescentes espectadores; logo, o lucro com esse tipo de filme permitiu a manutenção de negócios com salas de exibição.

Mas então as pornochanchadas, trazem da chanchada o elemento cômico, porém com outro adicional as insinuações sexuais, nesses filmes não havia propriamente cenas de sexo explícito, mas sim enredos simples com narrativas voltadas para uma possível conquista amorosa-sexual, esse novo gênero filmico tomou boa parte das programações; Ferreira e Pina conceituam essas comédias erótico-amorosas da seguinte maneira:

Nos anos 70 surge a pornochanchada, definida como um gênero cinematográfico que mistura comédias de costumes com erotismo leve, além de fazer paródias ao cinema erótico europeu e americano, seu apogeu ocorre em meados dos anos 1970 e essa fase do cinema nacional durou mais de 15 anos, principalmente por causa do apoio do mercado de exibição (FERREIRA; PINA, 2014, p.8)

Segundo as autoras, além do cômico e do leve erotismo esses filmes parodiavam o cinema erótico norte-americano e europeu, como também alguns contos infantis e também criavam narrativas que prestigiassem as características sociais de homens e mulheres brasileiras; como por exemplo: Em *histórias que nossas babas não contavam* trata-se de uma parodia a história da branca de neve e os sete anões, no qual o enredo gira em torno da suposta branca de neve, que na versão pornochanchadense é uma morena e entre os setes anões apenas um não disputa uma noite de amor com a morena, pois é gay. Apesar da referência eles adaptavam as narrativas a características brasileiras, para conquistar o público:

---

<sup>3</sup> Pequenos cinemas localizados em espaços menores em relação aos grandes salões de cinemas, geralmente tinham apenas uma sala de exibição



Figura 3: Histórias que nossas babás não contavam

Fonte: <http://acervonacional.blogspot.com.br/2010/03/historias-que-nossa-babas-nao-contavam.html>

Os cinemas implicaram, assim, em um espaço de mediações, especialmente no tocante a relação entre o público e o novo gênero fílmico, a pornochanchada, por isso nos é útil tomarmos como referência a ideia proposta por Martín-Barbero (2003) de que alguns canais de informação já não são simples meios, mas sim mediadores, visando refletir que os cinemas não atuaram apenas como um meio exibidor, mas como um mediador de transformações culturais.

Transformações essas sentidas especialmente para aqueles que viram nos cinemas uma possibilidade de diversão erótica. Cabe ressaltar que esse espaço não era composto apenas por um público heterossexual, também consistia em um espaço de cortejos e namoros para relações homoeróticas. Segundo Ronilson, um auto-declarado espectador ativo dos cines pornôs, quem entrevistei para a pesquisa do Trabalho de Conclusão de Curso, : ” eram *bichas que iam pra namorar; quando iam sozinhos, ficavam com brincadeira, nos atacando*”, mostrando-nos que a diversão sexual não era restrita apenas aos heterossexuais. Também consistia em um espaço para encontros de relacionamentos homoeróticos.

Para alguns autores como Santana (2005) o surgimento das pornochanchadas deve-se muito mais a uma falta de capacidade artística tecnológica da indústria cinematográfica nacional, pois para ele tanto as produções vindas do Rio como da boca do lixo, eram baratas e

produziam filmes imediatamente para atender a lógica do consumo. O entendimento de Santana (2005) nos ajuda a pensar sobre o papel que a tecnologia ocupava nessas produções, no entanto ele deixa de lado as transformações sociais que decorreram e propiciaram a emergência de um novo gênero filmico voltado para uma possível diversão sexual, reduzindo as pornochanchadas a uma acanhada tecnologia.

### 3.6: Ascensão de um leve erotismo:

Percebemos nas pornochanchadas uma novidade que até então não se tinha visto nas produções fílmicas brasileiras: a mercantilização de insinuações sexuais enquanto um produto audiovisual, que parece ter estado sujeito á satisfações além do universo sexual, uma vez que as pornochanchadas mantinham também uma forte relação com o repertório simbólico orientado por sensações amoroso-sexuais em forma de comédia.

Só fora possível essa percepção do cômico-erótico enquanto um produto, durante esse momento, em virtude das transformações sociais que engendraram um espaço que permitisse tal mercantilização, vale ressaltar que esse tipo de consumo foi orientado por uma mudança especialmente na economia simbólica e dos afetos voltada para o erotismo; a rentabilidade econômica dos cines pornôs deve-se antes de tudo a uma modificação na sociabilidade voltada para o divertimento sexual. Conforme atenta Farias e Gusmão:

A sociedade de consumidores tem por característica a ampliação dos fatores de lucratividade do capital, dirigindo-se sempre mais pelo peso adquirido por uma economia simbólica, na qual o comércio de signos e a ludicidade são valorados (FARIAS; GUSMÃO, 2010, p.57)

Vale ressaltar que as temáticas sexuais já existiam no cinema, tanto é que as pornochanchadas como vimos fazia paródias das produções exteriores, no entanto nossa problemática se insere em um contexto específico, fruto de um momento histórico e cultural singular, pois como sabemos em outro momento anterior, isso não ocorreu, apesar de haver já uma tradição cinematográfica voltada para o sexo, como uma temática central, esse gênero trouxe reflexões sociais inerentes ao *lócus* das produções, distribuições e exibições, pois *o sexo e seu indissociável valor simbólico, como o ser humano, é contextual* (LAQUEUR, 2001, p.27).

Kemp (2011) aponta que os principais gêneros cinematográficos surgiram cedo. Pouco tempo depois que os irmãos Lumière organizam a projeção para um público,

Méliés (1861-1938) um ilusionista responsável pelos primeiros efeitos especiais em filmes, já criava filmes de fantasia, terror e ficção científica. O documentário desde cedo já estava presente entre as produções, cabe ressaltar que desde o início vários cineastas direcionavam suas câmeras para seus mundos cercante.

A comédia veio logo em seguida, junto com os dramas da época, o romances, os filmes de ação, o drama psicológico, os filmes de guerra, a força, os épicos da antiguidade e até mesmo a pornografia (KEMP,2011,p.8).

Dessa forma, a partir das exhibições das pornochanchadas, os cinemas passaram a abrigar um tipo de sociabilidade diferente, assim como propõe Simmel, esse tipo de lazer demonstra um momento de interação voltado para a satisfação. Entendemos que dentro da sociologia, estudos voltados para o lazer são importantes enquanto uma referencia cultural, com valores singulares que caracterizam os lazeres como praticas sociais legítimas ou não é relativa.

Nesse sentido, analisar esses filmes é um caminho que se mostra relevante para compreendermos as narrativas propostas pelos diretores e roteiristas da época, através das cenas e dos planos, como atentam Pessuoto (2014) e Chiodi (2014). Pois os filmes nos direcionam, a entender, por exemplo, indicio da mudança do divertimento sexual na sociabilidade maceioense, pois há um público crescente que passa a dotar de sentido um novo gênero filmico que vinha conquistando espectadores cativos: a pornochanchada que, por sua vez, reflete um comércio audiovisual através do capital erótico. Tal como propõe Hakim “*na indústria do entretenimento, o retorno do capital erótico deriva principalmente de elementos físicos: beleza e sex appeal- em alguns casos também sexualidade*” (HAKIM, 2011, p.194).

Esse capital erótico, esbanjado pelos atores, podemos afirmar que não se limitavam a mera retratação do real, mas também a ficções construídas de forma intencional que fazem a mágica de levar ao público, outra percepção desse real, assim o filme faz a interligação entre imagem e memória através das construções de espaços e da proposição de experiências diferenciais de tempos. Imagem esta interligada a memória, para que haja uma legitimação social do conteúdo exibido.

#### 4 Considerações Finais:

Tomando como referencial para nossas discussões, a proposta de investigação para o mestrado, que consiste nas mudanças que o cinema atravessou desde a primeira década do século XX até a década de 1970 no qual focalizamos compreender as transformações concernentes a relação entre exibidores e consumidores por conta do surgimento da mercantilização do erótico através dos filmes, oriundos da pornochanchada, o que levou a transformações de alguns espaços de exibição em cines pornô, proporcionando certo desprestígio por uma parcela da sociedade alagoana que levou esses espaços a um processo de periferização simbólica. Entretanto, outra parte legítima e engendrava esse tipo de produção, considerando esses lugares como um tipo de diversão sexual.

Destarte, nos propomos nesse trabalho em realizar um ensaio teórico que nos auxilie a compreender essas transformações dos hábitos e costumes de divertimento nos cinemas. De tal modo, organizamos nossa reflexão em dois eixos: um primeiro intitulado por sociologia e cinema, no qual realizamos algumas aproximações entre sociologia e cinema através das construções das narrativas visuais, bem como as sociabilidades envoltas das salas de exibição dos filmes.

Na segunda parte: realizamos um diálogo entre cinema, sociedade e erotismo. Nesse momento da discussão refletimos sobre como alguns autores concebem a relação entre modernidade e cinema, delineando alguns distanciamentos e aproximações. Como as propostas de Barbosa (2006) e Gunning (2004), enquanto para a autora a modernidade se liga ao cinema através dos avanços técnicos; para o autor essa relação é estabelecida pelas novas experiências que a modernidade proporciona, impulsionadas pelas transformações sociais.

Enquanto a proposta de modernidade pensada por Singer (2004) se aproxima fortemente com da ideia sugerida por Gunning (2004), pois em ambos há a presença dos reflexos sociais das transformações, proporcionadas pelas mudanças advindas da revolução industrial e dos inventos técnicos, através das novas experiências subjetivas que elas inferem no indivíduo da cidade moderna.

Apesar das diferenças conceituais, entendemos que para esses autores a modernidade é um momento de intensas transformações na vida social e subjetiva. E é nesse cenário que cinema se consolida enquanto prática social, a partir do momento em

que ele constrói uma linguagem singular e se desvincula de outras práticas culturais. Cabe ressaltar que os primeiros filmes, costumeiramente dividiam espaços com outras atrações.

Ao refletir sobre a constituição do cinema como uma prática social, percebemos que a noção de campo cinematográfico desenvolvida por Ana Paula Nunes (2010) foi interessante para pensar sobre o processo de autonomização das salas voltadas para a exibição de filmes, que por sua vez só fora possível porque houve uma regularização na forma de se produzir filmes, ou seja, foi construída uma linguagem cinematográfica. Sobre esse aspecto, adicionamos na discussão a discussão de primeiro cinema proposta por Flávia Costa, que também propõe um debate sobre os momentos iniciais que demarcam os limites do que Nunes concebe como o campo cinematográfico.

Delimitado uma forma de se fazer cinema, e espaços que abriguem tais produções. Tratamos de como as salas de exibição emergem como uma nova opção nas sociabilidades buscando o lazer e o divertimento. Tal como Simmel, propõe que a sociabilidade é uma forma de sociação lúdica, no qual os indivíduos encontram-se em busca de um momento de gratuidade, Provonost (2011) infere que os valores que legitimam o lazer são de natureza hedonista e reflete quase que obrigatoriamente a inserção do elemento prazer para que de fato seja caracterizado como um lazer.

O caminho percorrido na tessitura desse estudo contou com uma bibliografia diversificada, corroborando para o fornecimento de algumas pistas teórico-metodológicas para compreender sociologicamente as transformações que os cinemas atravessaram bem como a notabilidade de uma construção social erótica proposta pelas narrativas, presente nas pornochanchada.

As reflexões realizadas através dos estudos multidisciplinares que nos debruçamos, nos levam a concluir que o cinema aborda percepções do real através de ficções, que por sua vez são construídas a partir de valores e constrangimentos sociais sobre uma problemática específica. Logo, os filmes são narrativas que expressam uma variabilidade de imaginações sociológicas, é um ponto de vista sobre outrem ou um lugar, apesar das distinções entre as formas de expressões, há a prevalência de uma linguagem cinematográfica que rege a feitura de um filme.

Além de estabelecermos alguns pontos de contato entre a sociologia como ciência e o cinema como linguagem, também nos referimos às experiências paradigmáticas do uso da imagem no âmbito da pesquisa sociológica, ora a sociologia pode se utilizar do cinema enquanto um objeto de investigação sobre as relações sociais

tecidas pelos indivíduos em suas interações é essa nossa proposta ao nos debruçarmos sobre as pornochanchadas. Segundo propôs Martins (2008), ao falar da imagem fotográfica, ele aponta que assim como a entrevista pode ser encarada como um tipo de referência sociológica com suas limitações, a imagem fotográfica também pode ser um recurso dentro das análises propostas pelos sociólogos e antropólogos para se compreender o enredo da vida social. Assim, concluímos que através da exibição das pornochanchadas havia uma construção social erótica proposta pelas narrativas, no qual a recepção da sociedade sobre tais ficções engendrou diferentes afetações.

Em suma, pretendeu-se chamar a atenção para algumas bibliografias que remetem as discussões sobre as dimensões das alterações na estrutura social dos afetos e do divertimento sexual na capital alagoana por meio dos cinemas. Entendemos que ainda há espaço para muitas descobertas e para a elaboração de sínteses e relações entre eventos a partir deste tipo de problema. Aqui esboçamos alguns contornos dessa questão, que se mostram relevantes para a compreensão do fenômeno que apresentamos.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BARBERO, Jesus Martin. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro de. **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BOMENY, Helena; FREIRE-MEDEIROS, Bianca. **Tempos Modernos, Tempos de Sociologia**. Rio de Janeiro: Ed. do Brasil, 2010.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V.R. **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p 95-123.

CHIODI, Vitor França Neto. **Narrativa e Diegese: duas dimensões propositivas para uma antropologia do cinema**. In: Reunião Brasileira de Antropologia. 29.2014. Natal.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro Cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FARIAS Edson; GUSMÃO, Milene. **O mesmo e o diverso: olhares sobre a cultura, memória e desenvolvimento**. Vitória da Conquista. Edições UESB, 2010.

FREIRE, R.L. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. *Contracampo*. Rio de Janeiro, 23. 67-85, dezembro de 2011. Disponível em <  
<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/146>> Acesso em 02/12/14

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GUNNING, T. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V.R. **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p 33-65.

HAKIM, Catherine. **Capital Erótico**. Rio de Janeiro: Best Business, 2012.

KEMP, Philip. **Tudo sobre Cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KORNIS, M.A. História e Cinema: um debate metodológico. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n.10, p. 237-250, 1992.

LAQUEUR, T. W. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LYRA, B. A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. Conexão, Comunicação e Cultura. Caxias do Sul. V 6, n11, jan/jun 2007. Disponível em <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/197/188>> Acesso em 27/11/15

MACHADO, Arlindo. **Pré cinema e Pós cinemas Hereges**. Rio de Janeiro: Papyrus Editora, 1997.

MENEZES, P. R. A. Cinema: Imagem e Interpretação. Tempo social. São Paulo, 8.2. 83-104, outubro de 1996. Disponível em<<http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v082/cinema.pdf>> Acesso em 05/01/15

NUNES, A. P. Consumo e agenciamento no campo cinematográfico. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. VI. 2010. Salvador. Anais. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24680.pdf>> Acesso em 25/12/2014.

PESSUOTO, Kelen. **O cinema como objeto de pesquisa antropológica: um olhar para o cinema de Bahman Ghobadi**. In: Reunião Brasileira de Antropologia. 29.2014. Natal.

PINA, Neila Renata Silva; FERREIRA, Maria da Luz Alves. **MULHER E CINEMA NO BRASIL: REPRESENTAÇÃO SOCIAL FEMININA NO CINEMA (DÉCADA DE 30 VERSUS A DÉCADA DE 70)**, In: V Seminário Nacional Sociologia & Política, ISSN: 2175-6880. 2014 .Curitiba. *Anais*. Curitiba. 2014. <Disponível em [http://www.humanas.ufpr.br/portal/seminariosociologiapolitica/files/2014/08/24284\\_1397916387.pdf](http://www.humanas.ufpr.br/portal/seminariosociologiapolitica/files/2014/08/24284_1397916387.pdf), Acesso em 21/10/2014>

PROVONOST, Guilles. **Introdução a Sociologia do Lazer**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

QUITÂNEIRO, Tânia; BARBOSA, Maria Lígia de O.; OLIVEIRA, Márcia Gardênia. **Um toque de clássicos: Durkheim, Marx e Weber**. Belo Horizonte: Editora da UFMG. 1995.

SANTANA, Gelson. A pornochanchada como gênero. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosa. Estudos de Cinema SOCINE – Ano VI. São Paulo: Nojosa, 2005. P. 325-331.

SOUZA, Carlos Roberto de. **Nossa aventura na tela**. São Paulo: Cultura editores associados, 1998.

SOUZA, M. J. A. Filosofia e Cinema: algumas aproximações. In: SOUZA, M.J.A.; NUNES DIAS, J.C.N.; MATIAS, M.V. **Mora na Filosofia**. Maceió: EDUFAL, 2013. V1. p 13-30.

SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V.R. **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p 95-126.

STAM, R.; SHOHAT, E. Teoria do cinema e espectadorialidade na era dos ‘pós’. In: RAMOS, F.P. Teoria Contemporânea do Cinema. São Paulo: Editora do Senac São Paulo, 2005, p 393-424.

SIMMEL, Georg. Questões **fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar. 2006.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

WRIGHT MILLS, Charles. **A imaginação sociológica**. Traduzido por Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1965.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.