



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA
AMAZÔNIA

RAÍSSA SANTOS BARBOSA

O DIABO NA CARNE DE BELÉM: o circuito exibidor de filmes
pornô durante a decadência dos cinemas de rua na capital paraense
(1985-1997)

BELÉM-PA
2023

RAÍSSA SANTOS BARBOSA

O DIABO NA CARNE DE BELÉM: o circuito exibidor de filmes
pornôis durante a decadência dos cinemas de rua na capital paraense
(1985-1997)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestra.

Linha de Pesquisa: Arte, cultura, religião e linguagens

Orientador: Prof. Dr. Antonio Mauricio Dias da Costa

Órgão Financiador: CAPES

BELÉM-PA
2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

B238d Barbosa, Raíssa Santos.
O DIABO NA CARNE DE BELÉM : o circuito exibidor de
filmes pornô durante a decadência dos cinemas de rua na capital
paraense (1985-1997) / Raíssa Santos Barbosa. — 2023.
191 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Antonio Mauricio Dias da Costa
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em História, Belém, 2023.

1. Cinemas de rua. 2. Pornografia. 3. Sexualidade. 4.
Belém do Pará . 5. . I. Título.

CDD 981.15

Aos meus bisavôs, Leonor, Emiliano, Danzinha e Osmar. Aos meus avós, Rosa, Newton, Joana e Ezequiel. Aos meus pais Renata e Ezequiel. As memórias da Amazônia no século XX que de vocês herdei, me orientam no tempo e na vida.

AGRADECIMENTOS

Sou muito grata a tudo que vivi durante a escrita desta dissertação, apesar da pandemia do coronavírus, todas as dificuldades enfrentadas durante o período em que estive vinculada ao PPHIST como mestranda, foram atenuadas graças a generosidade de tantos amigos, familiares e professores. Por isso, começo agradecendo a Deus e à virgem Maria, Nossa Senhora de Nazaré, pela proteção, companhia e cuidado constante.

Agradeço a CAPES por ser a instituição financiadora desta pesquisa e ao PPHIST por todo apoio e suporte oferecido, sobretudo no contexto pandêmico.

À minha mãe, Renata e a minha irmã Raquel que trabalharam muito para que eu sempre continuasse estudando, muito obrigada! Às minhas sobrinhas Thaíssa e Luiza, por serem inspirações na minha vida. Meu padrasto Haroldo, meu pai Ezequiel, meus sogros Adenice e Jadir, meus tios e tias, primos e primas, sobretudo Paulo Cerqueira Jr. e Gleiciane Conceição pela ajuda no início do mestrado. Vocês são minha família, pessoas a quem muito amo.

Agradeço ao meu orientador, professor, historiador e antropólogo Antonio Maurício Costa, um grande incentivador desse tema desde a graduação, um ser humano incrível, um intelectual da cultura que admiro e alguém a quem devo minha trajetória acadêmica. Sua postura compreensiva durante este longo mestrado foi fundamental para que eu continuasse. Muito obrigada pela compreensão, professor.

Aos meus professores das disciplinas do mestrado, professora Magda Ricci, professor José Maia, professor Karl Arenz e professor Aldrin Figueiredo, que foi um grande entusiasta deste trabalho, sou imensamente grata a vocês. Aos professores da minha banca de qualificação professor Pere Petit, professora Eva Dayna e professora Meyze Lucas, suas observações e contribuições foram preciosas para a melhoria deste trabalho. Agradeço também ao professor Michel Pinho, que não conheço pessoalmente, mas que ajudou essa pesquisa a se realizar, espero que goste do resultado. Sou grata também ao professor Francisco Ewerton por compartilhar comigo o seu conto de ficção sobre o Cine Ópera, “Cinemancia”.

À minha turma de mestrado 2019, Alana Albuquerque, Túlio Brenno, Gabriel Velloso, Luís Augusto (que me ajudou demais com os acervos do IHGP), João Pedro, Leandro Silva, Jéssica Pastana, Bruna Antunes, Juliana Medeiros, Elizane Miranda, Thamires Barros, Matheus Camilo, André Cutrim, Eglison Conceição e Jéssica Maria, companheira de estágio, de orientador e de todos os medos dos prazos. Conviver com vocês entre aulas e intervalos foi muito importante para mim.

Aos colegas que estavam cursando o seu doutoramento e sempre me ajudaram, Renato Sinimbú e Ernesto Padovani, obrigada pelo apoio e pelas conversas. Aos colegas do grupo de pesquisa História, Cultura e Mídia na Amazônia, por tantas contribuições maravilhosas que aperfeiçoaram esse trabalho e outros aprendizados em nossas reuniões, sem dúvida nossos debates enriqueceram meu conhecimento acadêmico sobre cultura.

À Salma Ribeiro, minha colega da arquitetura especialista no Cine Ópera, companheira das entrevistas sobre esse cinema que resiste em existir. Em todas as páginas aqui escritas pensei muito em você, obrigada por compartilhar seus achados de pesquisa comigo e por sua amizade.

Aos meus amigos do antigo bloco b de história da UFPA, Felipe Brito, a quem amo muito e que iniciou comigo os primeiros passos dessa pesquisa ainda na graduação, bem como a toda sua família, pessoas que amo muito. À minha amiga Mikaela Ádria por sempre se alegrar comigo. Ao Gabriel Velloso meu amigo de graduação e do mestrado que é brilhante e eu admiro demais. À Marilene Guerreiro de quem recebi ajuda, sou grata por sua sabedoria e carinho comigo. Aos amigos do curso que se tornaram amigos da vida, Fernando de Sá, Isis Bem, Ariel Soares, Yago Vulcão, Leonardo Pimentel, Wagner Araújo, Caio Coutinho, Renato Miranda, José Vieira, Caio Barros, Rodrigo Mira, e as agregadas Jhanielly Barbosa, Érica Silva e minha cunhada Juliana Costa, o apoio de vocês e os momentos divertidos são muito importantes em minha trajetória.

Aos colegas mais novos da História na UFPA e do Centro de Memória da Amazônia, que conviveram comigo no fim da escrita desta dissertação e me deram todo carinho que uma mestranda em reta final precisa. Obrigada Leandro Salles, Íris Nascimento, Vitor Jacques, Gabriel Valente, Roger Rafael, João Henrique, Sthefany Pinheiro, Erike Pacheco, Alan Dias, Aline Emilly, Aline Tiffany, Douglas Ribeiro, Kellen Sampaio, Giovana Freire, Yasmin Braga e aos demais bolsistas que convivi e que contribuíram de alguma forma com minha pesquisa. Agradeço aos meus colegas da turma de Licenciatura em História 2021 também, porque sei que me querem bem e torcem por mim, especialmente minha eterna dupla, Flávio Matos.

As pessoas admiráveis que se foram enquanto estava nesse processo, Brenda Arine, historiadora do cinema como eu, que infelizmente partiu inesperadamente vítima da covid-19 e deixou muitas saudades. Minha avó, Joana Barbosa, que me deixou no exato momento em que terminava de escrever essa dissertação, o que foi muito difícil digerir. Uma mulher de Breves no Marajó, criada em Portel, mãe de dez filhos, analfabeta, porém muito sábia. Era a última viva entre

meus outros avós e bisavôs, com quem aprendi muito sobre a história do que foi a Amazônia no século XX. Sentirei saudades.

Eu não teria chegado longe nessa pesquisa sem a contribuição de Luiz Hage, atual responsável pelo Cine Ópera, sempre receptivo e disposto a conversar, alguém que contra todas as estatísticas mantém o Cine Ópera aberto e funcionando até hoje, recebe muito bem os pesquisadores e disponibiliza suas memórias, seus acervos. É alguém a quem tenho muito apreço e sou infinitamente agradecida, um parágrafo aqui não mede o tanto que devo ao neto de João Hage, por seu apoio na pesquisa e por ainda não ter permitido que o Ópera se torne um estacionamento, loja ou igreja.

Agradeço a contribuição dos entrevistados, professor Marco Antônio Moreira, filho de Alexandrino Moreira do Cinema Dois, não só pela entrevista, mas pela aula de história do cinema enquanto conversávamos. Ao jornalista Amaury Silveira que foi sócio de Mário Kanfa no Cine Cassino, por sua gentileza e receptividade. Ao Sr. Batista, funcionário do Cine Iracema, pela entrevista bem-humorada que foi um prazer transcrever. Ao professor Ernani Chaves que entrevistei em 2017, no contexto do TCC, mas cada palavra de sua entrevista está gravada não só como fonte oral, mas como um manifesto em favor da aceitação do Cine Ópera como um objeto de pesquisa. Ao meu entrevistado anônimo, por sua disponibilidade e incentivo para que essa pesquisa fosse realizada. Agradeço também ao fotógrafo Luiz Braga por esclarecer seu registro dos Cines Nazaré e Iracema.

Por fim, ao meu esposo e historiador favorito, João Victor Costa por toda ajuda com as normas da ABNT, mapas, transcrições de entrevistas, patrocínio de livros, busca de filmes pornôsetentistas em *x-sites* e constantes lembretes dos prazos, sua presença ao meu lado nestes momentos foram belos gestos de carinho.

Terminar esse mestrado é uma enorme conquista, sobretudo pelos desafios pessoais que enfrentei. Entrego ao PPHIST/UFPA, uma dissertação carregada do meu esforço em contribuir para nossa historiografia e retribuir toda a qualidade de formação que a mim foi dada por este programa. Tudo em mim é gratidão.

Mas sei que tudo é proibido/ Aliás, eu queria dizer que tudo é permitido/ Até beijar você no escuro do cinema/ Quando ninguém nos vê (Belchior, 1976).

RESUMO

Os cinemas de rua foram um dos principais lugares de lazer entre os belenenses durante o século XX. Em torno desta prática estavam elementos fundamentais para sua realização como a produção dos filmes, a distribuição, a exibição, a propaganda, o comentário da crítica especializada nos jornais e a procura do público. Todos esses elementos formavam um circuito exibidor de filmes que a cidade de Belém vivenciou naquele século. Embora sempre estivesse passível de mudanças, o circuito se alterou significativamente na década de 1980, quando cinemas de rua passaram por uma fase de decadência e alguns fecharam. Os donos do Cine Ópera, Cine Nazaré, Cine Iracema, Cinema Dois e Cine Cassino optaram por exibir filmes pornográficos, material que já era produzido em ritmo industrial nos EUA desde a década de 1970, mas tardou a entrar no Brasil por conta da censura ditatorial. Logo, os trajetos do público em busca desses filmes determinaram as dimensões de um novo circuito exibidor especializado na exibição de pornôs entre 1985 e 1997. É importante ressaltar que o novo circuito existiu em paralelo ao circuito exibidor convencional e decadente. Nossa questão norteadora buscou compreender quais teriam sido as condicionantes que permitiram e possibilitaram a existência desse circuito pornô. Os resultados da pesquisa em fontes periódicas e orais, apontaram para o desgaste dos órgãos ligados a censura, o fim da ditadura, a crise econômica da década de 1980, a entrada massiva de filmes pornôs *soft* e *hard core* no país, a expectativa de lucro dos exibidores, as curiosidades (*carnal knowledge*) e oportunidades sexuais do público, além de uma tolerância moral da sociedade, como fundamentais para sua consolidação.

Palavras-chave: Cinemas de rua; Pornografia; Sexualidade; Belém do Pará; Cine Ópera; Cine Nazaré; Cine Iracema; Cine Cassino; Cinema Dois.

ABSTRACT

The movie theaters from streets were one of the main places of leisure among *belenenses* during the 20th century. Around this practice were fundamental elements for its realization, such as the production of films, distribution, exhibition, advertising, the commentary of the specialized critic in the newspapers and the search of the public. All these elements formed a movie show circuit that the city of *Belém* experienced for most of that century. Although it was always subject to change, the circuit altered significantly in the 1980s, when street's movie theaters went through a phase of decay and some closed. The owners of *Cine Ópera*, *Cine Nazaré*, *Cine Iracema*, *Cinema Dois* and *Cine Cassino*, chose to show pornographic movies, material that had already been produced at an industrial pace in the US since the 1970s, but took a while to enter Brazil due to the dictatorial censorship. Therefore, the trajectory of the public interested on these films determined the dimensions of a new movie show circuit specialized in porn exhibition between 1985 and 1997. It is important to stress that the new circuit existed in parallel to the conventional and decaying display circuit. Our guiding question sought to understand what would have been the conditions that allowed and made possible the existence of this porn circuit. The results of the research in periodic and oral sources, pointed to the weakening of the institutions linked to censorship, the end of the dictatorship, the economic crisis of the 1980s, the massive entry of soft and hard core porn movies in the country, the expectation of profit of exhibitors, the public's curiosities (*carnal knowledge*) and sexual opportunities, in addition to a moral tolerance within society, as fundamental fact for its consolidation.

Keywords: Street's Movie Theaters; Pornography, Sexuality; "Belém do Pará"; Cine Ópera; Cine Nazaré; Cine Iracema; Cine Cassino; Cinema Dois.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - Protestos contra Garganta Profunda em Nova York, EUA, 1980.....	41
Imagem 2 - Cinema I exhibe O Império dos Sentidos em 1985.....	63
Imagem 3 - A coluna “Cartaz” e “Os Filmes de Hoje”.....	68
Croqui 1 - Localização dos cinemas de rua que compuseram o Circuito Exibidor Pornô entre os anos de 1985 e 1997 na cidade de Belém-PA	72
Imagem 4 - O arraial no Largo de Nazaré em 1975	76
Imagem 5 - “Cinemas Nazaré e Iracema, tempo de Círio em Belém.....	77
Imagem 6 - Os três cinemas de Nazaré, 1989	78
Imagem 7 - Fachada do Cine Ópera em 1989	78
Imagem 8 - Galeria de entrada do Cine Ópera em 1989	79
Imagem 9 -Trecho de Notícia sobre o Teatro Coliseu, 1959.....	83
Imagem 10 - Continuação de notícia Teatro Coliseu, 1959	84
Imagem 11 - Convite de Inauguração do Cine Ópera,1961	85
Imagem 12 - Anúncio de Inauguração do Cine Teatro Ópera.....	86
Imagem 13 - Borderô Cine Ópera, 25 de março de 1968.....	87
Imagem 14 - Cartaz de Marajó Barreira do Mar, 1968	88
Imagem 15 - Borderô Cine Ópera, 1992	91
Imagem 16 - Interior do Cineteatro Poeira, 1948	96
Imagem 17 – Anúncio da programação do Teatro Poeira em 1950... ..	97
Imagem 18 Fachada do Cine Iracema na década de 1920.....	98
Imagem 19 - Interior do Cine Iracema na década de 1920.....	99
Imagem 20 - Severiano Ribeiro e Severiano Ribeiro Júnior, anos de 1960.....	101
Imagem 21 - Anúncio filme pornô Cine Nazaré, 1985	104
Imagem 22 - Letreiro do Iracema visto da Praça Santuário, década de 1990	105
Imagem 23 - Fachada dos Cinemas 1 (à direita) e 2 (à esquerda), possivelmente no ano de 1994 ou 1995	108
Imagem 24 - Cinemas 1,2 e 3 na década de 2000	109
Imagem 25 - Pedra fundamental dos Cinemas I e II, 1977	111
Imagem 26 - Assinatura da firma Cinema de Arte do Pará Ltda, 1978.....	112
Imagem 27 - Anúncio de filme pornô no Cinema II, 1985	115

Imagem 28 - Fachada do Cine Paraíso, 1980	119
Imagem 29 - O interior do Cine Paraíso, 1980.....	119
Imagem 30 - Pássaros juninos no Cine Paraíso, data desconhecida.....	120
Imagem 31 - Fachada do Cine Teatro Cassino, 1989	122
Imagem 32 - Mário Kanfá, 1989	124
Imagem 33 - Anúncio de filme Cine Cassino, 1989.....	125
Imagem 34 - As Coelhinhas do China, 1989.....	126
Imagem 35 - O interior do Cassino, 1989	127
Imagem 36 - Anúncio de filme e festa no Cine Cassino, 1989	129
Imagem 37 - Cartazes pornô do Cine Cassino, 1989.....	131
Imagem 38 - Frame do teaser da peça Ópera Profano, 2010.....	134
Imagem 39 - Plantas baixas comparativas do Cine Ópera antes e depois da especialização.....	153
Imagem 40 - Freqüentador na bilheteria do Cine Iracema, 1989	159
Imagem 41 - Freqüentador entrando no Cine Iracema, 1989.....	159
Imagem 42 - Paulo Souza na Coluna Social do Diário do Pará, 1988.	163
Imagem 43 - Trecho de reportagem sobre o assassinato de Paulo Souza, 1988	164
Imagem 44 - Reportagem sobre o assassinato de Paulo Souza, 1989.	167

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 O PAPA E A BLACK EMANUELLE: A EXIBIÇÃO DE FILMES PORNÔS ENTRE INTERDITOS E PERMISSÕES	31
2.1 Uma história da exibição do cinema pornô	34
2.2 Filmes e pornografia: inquietações acadêmicas	42
2.3 Ditadura Militar e a exibição de filmes pornô no Brasil	52
3 OS PRAZERES ALUCINANTES DA CIDADE: UM CIRCUITO EXIBIDOR PORNÔ EM BELÉM	63
3.1 Decadência, circuito e empresariado exibidor	65
3.1.1 Os cinemas do Largo de Nazaré:.....	75
3.1.1.1 <i>Cine Ópera de João Hage</i>	82
3.1.1.2 <i>Cine Nazaré e Iracema de Severiano Ribeiro</i>	94
3.1.2 O cinema de arte do bairro da Campina: Cinema Dois de AGM.....	108
3.1.3 O China do bairro da Pedreira: Cine Cassino de Kanfá.....	117
4 O DIABO NA CARNE DE BELÉM: VIVÊNCIAS ANÔNIMAS NO ESCURO	133
4.1 A pegação do público frequentador	135
4.2 Carnal <i>Knowledge</i> e Comunidade de Sentido Anônima	146
5 CONCLUSÃO	173
REFERÊNCIAS	178
APÊNDICE – LISTA DE FONTES	190

1 INTRODUÇÃO

Em 2019, um *post* na rede social *Facebook* gerou certa comoção na cidade de Belém. Do usuário Sergio Fiori (2019), a publicação decretava o fim do Cine Ópera, o cinema pornô mais antigo da capital paraense. Na postagem, Fiori informava que o imóvel estava à venda. De imediato a notícia chamou a atenção da imprensa, e os especialistas no cinema foram acionados, todos alertavam para a importância do Cine Ópera na história da cidade de Belém. Nos comentários pessoas memoravam: “perdi minha virgindade lá”, outras ainda escreveram: “que dor, perder o bonzão bonitão”. Contudo, nem sempre a opinião dos belenenses sobre um cinema pornô foi assim, isto é resultado de um complexo processo histórico. Acabou que o fim do Ópera não ocorreu, a notícia ficou obsoleta e ele está lá, em um 2023 pós-pandêmico¹ exibindo pornô em um grande ecrã, como um museu libertino de uma capital amazônica do século XX.

A angústia causada nas pessoas pela postagem está relacionada a situação dos cinemas de rua na Belém do presente, existem apenas dois, Cine Ópera inaugurado em 1961, ainda à venda, exibindo filmes pornôs e por muitos não considerado um cinema, e Cine Olympia² inaugurado em 1912, patrimônio tombado do município, graças ao apelo de muitos intelectuais. Os outros tantos que existiram desde a chegada do cinema na capital paraense no século XIX, se acabaram, não existem mais. Tornaram-se estacionamentos, igrejas, lojas, residenciais etc.

A maioria dos cinemas na cidade atualmente são na verdade, salas de cinema sob o mesmo teto (Turner, 1997, p. 31), os *multiplex*³, existentes em *shopping centers* localizados em diversos bairros de Belém e região metropolitana. São salas de projeção em formato *stadium* com poltronas confortáveis, telas enormes e sistema de som mais modernos. Foram o modelo de mercado exibidor que ultimou a hegemonia dos cinemas de rua a partir da década de 1980.

¹ A pandemia de coronavírus tornou-se uma alerta global no ano de 2020. Devido ao contágio que ocasionou muitas mortes, países do mundo todo adotaram políticas de isolamento social, impactando setores econômicos, culturais e sociais. Este foi o contexto de produção da presente dissertação.

² O Cine Olympia foi fundado em abril de 1912, em frente à Praça da República no centro de Belém do Pará. O espaço acompanhou o desenvolvimento da indústria cinematográfica desde o cinema mudo ao cinema sonoro. Em 2006, suas atividades foram encerradas pelo empresário da casa, Luiz Severiano Ribeiro Neto, com a justificativa de que não era mais rentável. No ano de seu centenário, foi tombado como patrimônio histórico e cultural da cidade conforme a Lei Nº 8.907, de 13 de março de 2012. É considerado o mais antigo do Brasil em funcionamento. Sobre o Cine Olympia conferir Veriano & Alvares (2012).

³ Na cidade de Belém atualmente os cinemas multiplex existentes são: *Moviecom*, empresa paulista de exibição com salas nos *shoppings* Castanheira e Pátio Belém; *Cinepólis*, rede multinacional de cinemas originária do México, considerada a maior rede exibidora da América Latina, possui salas no Parque e Boulevard *shoppings*; UCI (*United Cinemas International* Ltda) originária do Reino Unido é uma rede internacional de cinemas, possui salas no shopping Bosque Grão-Pará; *Cinesystem*, empresa paranaense de exibição, possui salas no *shopping* Metrópole (região metropolitana de Belém).

Começou a ter um *boom* de *shopping center* no Brasil. O cinema de rua tem problema de estacionamento, segurança, custo. Quando se está em um *shopping center*, a pessoa para o carro no estacionamento em segurança e tem opção de ver filmes. No cinema de rua, você quer ver um filme e está lotado, você não tem outra opção. No *shopping center* você quer ver um filme e está lotado, você tem a opção de escolher, cinco, seis, sete títulos (Luiz Severiano Ribeiro Neto, em entrevista ao documentário História do Grupo Severiano Ribeiro em 2017).⁴

Em contrapartida, o investimento em localização, tecnologia e conforto, encareceu o valor dos ingressos e das guloseimas, o que não contempla grande parte da população, que tem suprido essa demanda em uma diversidade de outros meios de exibição⁵ de filmes, como os serviços de *streaming*⁶, televisão, *dvds* e *blu-ray*.

Todavia, o fato de as salas *multiplex* não serem acessíveis para a classe trabalhadora economicamente desfavorecida da sociedade belenense, contrasta diretamente com a realidade de exibição que havia no passado, em que reinaram os cinemas de rua existentes no centro e nos bairros periféricos, com suas sessões contínuas que possibilitavam com apenas um bilhete o acesso a diversos filmes.⁷

Este diálogo entre o passado da exibição de filmes na cidade e seu momento presente, não é mero saudosismo, não é um juízo de valor que qualifica o presente como decadente em relação ao passado, até porque no passado também houve decadência no setor de exibição como veremos. Trata-se de um método próprio da história, o método regressivo, de compreender o passado partindo do presente, resumido em uma conhecida frase do historiador Marc Bloch (2001, p. 65): “A incompreensão do presente, nasce fatalmente da ignorância do passado”.

Há no Brasil, atualmente, um movimento de retomada desses antigos espaços exibidores. Primariamente começou com um apelo popular e que em algumas cidades foi atendido pelo poder público tendo como resultado a preservação de prédios de cinema e reativação deles. Surgiram

⁴ HISTÓRIA do grupo Severiano Ribeiro. Direção de Luiz Baez e Maurício Saules Salgueiro. Rio de Janeiro: Abacateiro Produções, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=as35rhEEgXI&ab_channel=Kinoplex. Acesso em: 30 de agosto de 2022.

⁵ Não podemos deixar de mencionar que existem em Belém cinemas mantidos em centros de cultura e voltados principalmente para a exibição de filmes independentes, sendo locais de mostras e festivais de cinema na cidade. Como os Cines Líbero Luxardo, localizado no Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves (CENTUR) e Alexandrino Moreira, localizado na Casa das Artes, ambos pertencentes à Fundação Cultural do Pará do governo do estado. O Cine Olympia também faz parte desse circuito, sendo mantido pela Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL) da prefeitura.

⁶ Tecnologia de transmissão *online* de conteúdos como filmes, séries, músicas e *podcast*. Se difere do *download*, que é uma transferência de arquivos de um servidor para um computador. No caso do *streaming*, ocorre uma transmissão em tempo real dos dados de um servidor para um aparelho.

⁷ Segundo Veriano (1999, p. 8), cinema no decorrer do século XX “parecia um papo democrático, embora a patroa visse as ‘fitas’ no Olympia e a empregada no Poeira”.

também intervenções de protesto como as do coletivo Cine Fantasma⁸, com performances realizadas em frente a lugares que abrigaram cinemas de rua em várias partes do Brasil, eles objetivam lembrar aos cidadãos que as ruas deixaram de ser espaço de permanência para ser apenas espaço de passagem, ou seja, não é somente uma discussão sobre cinemas, é também sobre a vida urbana.

O filme *Retratos Fantasmas* (BRA, 2023) do cineasta brasileiro Kléber Mendonça Filho, evidenciou ainda mais a discussão sobre os cinemas de rua. Com foco na experiência da capital de Pernambuco, Recife, o diretor narra a história do centro desta cidade a partir dos cinemas que existiam e de como eles impactavam a vida urbana e o comportamento das pessoas. Utilizou-se, para isso, de um rico acervo fotográfico e audiovisual sobre esses prédios que no presente da cidade, também são fantasmas. O filme de Kléber deixou latente novamente a discussão sobre a importância dos cinemas de rua no Brasil.

A volta dos cinemas de rua no presente é uma emergência porque eles davam vida às cidades, aos bairros. Uma cidade deserta é violenta, abandonada e alheia aos seus próprios habitantes. A retomada dos cinemas de rua poderia permitir que as zonas urbanas voltassem a ser ocupadas e vivenciadas por seus moradores, escondidos na sensação de segurança dos *shoppings centers*, além da preservação tanto arquitetônica, quanto das práticas que muitos brasileiros vivenciaram no passado.

Compreender a riqueza de possibilidades e sociabilidades que os antigos circuitos exibidores de filmes permitiam é conhecer uma diversidade de histórias das cidades e suas gentes, dos bairros, dos centros e das periferias. Das formas de convívio, das tensões e das formas de amar. É conduzir “ao conhecimento do outro, à consciência da pluralidade da aventura humana”, função social da história (Florescano, 1997, p. 65).

O fazer cinematográfico, desde as primeiras décadas do século XX e ainda hoje, possui três elementos essenciais de funcionamento, a produção, momento em que os filmes são feitos,

⁸ Um projeto que propõe discussões em torno da memória, arquitetura e identidade das cidades. “Onde houver uma sala de cinema sendo extinta, aí tem uma célula Cine Fantasma. Onde houver alguém lembrando e compartilhando as imagens vividas, a fantasmagoria está dada. Somos muitos e estamos em toda parte. Coletivo Fantasma. Bu! Todo e qualquer um pode reunir uma equipe fantasma, montar um projetor em um carro - ou bicicleta! - e sair pelas ruas assombrando os arredores dos cinemas extintos. O coletivo já se formou assim: Concepção e Direção: Paola Barreto. Produção: Guilherme Whitaker. Sobre Cine Fantasma acessar o *blog* deles no endereço eletrônico <http://cinefantasma.blogspot.com/>.

construídos, realizados; a distribuição, quando os filmes são comercializados; a exibição, quando enfim os filmes podem ser assistidos pelo público em salas de cinema.

Com a chegada do cinema no Brasil ainda no século XIX, surgiram em algumas cidades movimentos cinematográficos ligados à produção, como, por exemplo os Ciclos Regionais em Pernambuco e Minas Gerais, e a distribuição de filmes, como o Rio de Janeiro com a Atlântida e Lívio Bruni. Belém não, se existiu tradição no setor cinematográfico desta capital amazônica, essa tradição foi a de exibição.⁹

Referimo-nos à conjuntura em que frequentar cinemas foi uma popular e importante atividade de lazer na capital paraense¹⁰ durante grande parte do século passado, dependendo do grupo de pessoas, poderia ser uma atividade intelectual, se pensarmos nos cineclubes e comentaristas de filmes; de socialização, se pensarmos nas paqueras, namoros, amizades e até nas trocas de gibis antes das sessões; de renda, se pensarmos em vendedores ambulantes de guloseimas como pipocas, bombons e algodão doces.

Até a década de 1970 quando a televisão começou a se popularizar no Brasil, os filmes, as notícias¹¹ do país e do mundo, os desenhos animados e os seriados só poderiam ser assistidos nas telas dos cinemas. Para muitos autores, essa popularização da televisão acabou sendo uma das causas da decadência dos cinemas de rua nas décadas finais do século XX, por ter concorrido com os cines em tecnologia.

Segundo Eric Hobsbawm, a popularização da televisão domesticou a imagem em movimento. “Na década de 1980, cerca de 80% de um país como o Brasil tinha acesso à televisão. [...] Sua demanda de massa era esmagadora” (Hobsbawm, 1995, p. 484). Do mesmo modo Alexandre Vale, atentou para a aparição do videocassete¹², outro aparelho tecnológico que

⁹ Parafrazeando o crítico de cinema Pedro Veriano, que após listar os filmes realizados pelo cineasta paulista Líbero Luxardo no Pará e comentar sua morte escreveu: “Claro que se fez mais cinema. E não existe tradição paraense no ramo. Tem, sim, de exibição” (VERIANO, 1995, p. 13).

¹⁰ “Ouvidos atentos. Num ponto qualquer da pacata e azulejada cidade de Belém você pode ser atacado pelo vírus do cinema. [...] Os belemitas vivem uma paixão quase platônica pelo cinema. FARIAS, Patrícia. Cinema uma paixão belemita. Diário do Pará, Belém, 02 de julho de 1988. Caderno Câmera Um.

¹¹ Os cinejornais foram um exemplo de noticiários exibidos em cinema. Eram filmes curtos que apresentavam notícias mundiais, nacionais ou regionais. Em alguns contextos era obrigatório que eles passassem antes dos filmes nas salas de cinema. A agência nacional da Ditadura Militar brasileira produziu, entre os anos de 1967 e 1979, o cinejornal Brasil Hoje, de exibição obrigatória nas sessões, por exemplo. Sobre cinejornais ver Rodrigues (2019).

¹² *Video Cassette Recorder* (VCR), aparelho que gravava, em grande parte programas de tv, e reproduzia imagens gravadas em fitas magnéticas. Sua origem data da década de 1970 nos EUA, contudo no Brasil tornou-se popular nos lares no final dos anos de 1980. Sobre o videocassete na história do cinema ver Machado (1997).

associado à televisão, levou as imagens filmadas para o ambiente doméstico contribuindo para desgaste do modelo de exibição em cinemas de rua.

As salas de exibição perdiam, dia após dia, seus espectadores para a televisão e o vídeo, e os locais onde se situavam, ou seja, os centros urbanos, iam cada vez mais associando a frequência ao cinema às situações de violência. Filmes como *Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore, e *Splendor*, de Ettore Scola, davam testemunhos do lamento assustado do cinema com seu próprio fim e no Brasil muitas das grandes salas dos referidos centros urbanos transformavam-se em “salas especiais” ou em templos religiosos da Assembleia de Deus (Vale, 2000, p. 73).

As mudanças na lógica das cidades e na tecnologia de exibição não eram as únicas dentre tantas nas últimas décadas do século XX que afetariam o cinema. Outras mudanças, sociais e culturais, ocorreram também. A partir das décadas de 1960 e 1970, falou-se muito, no ocidente, em mudança de comportamento, a chamada revolução sexual, acompanhada de temas como a crise no modelo de família, liberação das mulheres, homossexuais e outros grupos. Além de uma forte emergência de representações da sexualidade na indústria cultural. Com a estreia do filme *Garganta Profunda* (EUA, 1972), o ocidente assistia tornar-se popular nos cinemas uma obra pornográfica, completamente explícita.

Embora leis permissivas sem dúvida tornassem mais fáceis atos até então proibidos, e dessem muito mais publicidade a essas questões, a lei mais que reconhecia do que criava o novo clima de relaxamento sexual [...] O que era e é muito mais interessante é que, grandes ou pequenas, as mesmas transformações podem ser identificadas por todo o globo “modernizante” (Hobsbawm, 1995, p. 317).

Entre as décadas de 1980 e 1990, houve um período de inúmeras mudanças. A queda do muro de Berlim e logo depois o fim da União Soviética; o surgimento da *Aids* como pandemia com taxa de mortalidade altíssima e injustamente associada à prática sexual entre pessoas do mesmo sexo; crise econômica e quedas de bolsas de valores; narcotráfico em alguns lugares e liberação de entorpecentes em outros; fins de ditaduras na América Latina erigindo crimes contra os direitos humanos em comissões da verdade, dentre outros causos. Rompia-se com grande parte do mundo social e cultural até ali conhecido.

Por falar em ditadura, foi também neste contexto que o Brasil após 21 anos, retornava a um regime democrático, embora submerso em uma crise econômica que qualificaria aquela década como perdida e sem grandes mudanças no campo moral.

O período de 1985-1989 (...) é bastante conturbado, trata-se do final do governo do Marechal João Figueiredo, da doença de Tancredo Neves, da posse de José Sarney, da Constituição de 1988, da criação do Plano Cruzado I, Plano Cruzado II, dos altos níveis de inflação, da grave crise internacional que afetou o Brasil, trazendo altos níveis de desemprego, entre outras perturbações (Klanovicz, 2018, p. 11).

Com tantas transformações, o *modus operandi* do setor cinematográfico transformou-se também, pois o modelo dos cinemas de rua estava em decadência. Segundo informações do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual — OCA que disponibiliza os dados produzidos pela Agência Nacional do Cinema — Ancine, em 1975 o país contava com 3.276 salas de exibição, dez anos depois, em 1985, esse número havia caído para 1.428 salas (Ancine, 2022). Nas cidades essa diminuição numérica era percebida na paisagem, com a destruição ou transformação desses espaços para outros fins.

O mercado de massa se fragmentava e dividia-se em segmentos, cabia aos setores de produção, distribuição e exibição atender a esses interesses específicos do público (Turner, 1997, p. 31). No Brasil, o fim da ditadura trazia à tona expressões de liberdade nas esferas públicas e privadas (Klanovicz, 2018, p. 27), mas elas ainda eram, em certa medida, combatidas. Inclusive, neste contexto houve a pretensão por parte do estado ditatorial em “abertura”, de regulamentar salas de cinema restritas à exibição de filmes pornográficos. Naquele momento a indústria do cinema devia voltar-se a nova dinâmica social: o crescimento do individualismo que convertia relações comunitárias coletivas em relações individuais cada vez mais anônimas (Hobsbawm, 1995, p.333).

O cinema pornô tornava-se uma novidade economicamente possível, produzido em larga escala, superlotando os depósitos das distribuidoras de filmes, com a exibição liberada nos cinemas da Nova República, onde residiam brasileiros com expectativas de assisti-los. Mas como nada é apenas objetivo em sociedade, mas também simbólico, esses filmes e os cinemas que os exibiram teriam pela frente uma história repleta de produção de sentidos no campo da sexualidade.

A presente dissertação discute a construção de um circuito exibidor de cinematografia pornográfica que existiu na cidade de Belém entre os anos de 1985 e 1997. Essa programação pornô esteve presente na grande maioria dos cines na capital paraense em alguns momentos durante a década de 1980, como tentativa de permanecerem em atividade apesar da crise econômica que afligia o setor cinematográfico brasileiro.

Contudo, foi nos Cines Ópera, Nazaré, Iracema, Cassino e Cinema Dois, que essa programação perdurou por um período regular, permitindo que o circuito fosse construído através dos trajetos criados pelo público em torno desses cinemas, fazendo que houvesse entre eles um grau de coerência interna, apesar de estarem em diferentes pontos na cartografia da cidade.

Durante a existência do circuito, as práticas do público no interior escuro dos cinemas foram diversas e modificavam-se, de certo modo, de um para outro. No entanto, a frequência a estes cines objetivava desde a curiosidade e a busca por conhecimento carnal nos filmes, até as oportunidades de lograr relações sexuais no anonimato com os demais frequentadores.

Compreendemos que este tema, assim como tantos outros, dialoga com várias dimensões da realidade social. No entanto, se mostra necessário definir o ambiente interdisciplinar em que ele será situado para explicitar nosso interesse de abordagem. Por isso, o acomodamos como uma produção de História Social em interface com a História Cultural, dois campos que se complementam, embora antagonizados¹³ em algumas discussões (Burke, 2008, p. 146).

No que concerne a História Social¹⁴, é uma área que permite a análise dos processos de transformação da sociedade, como as mudanças tecnológicas, políticas e comportamentais no final do século XX. Estuda os círculos de sociabilidade, tal como um circuito exibidor de filmes pornô. Tem interesse em analisar sujeitos excluídos ou marginalizados por diferenças e desigualdades sociais, como as “minorias” sexuais. Busca compreender os modelos e mecanismos de organização social, as posições sociais ocupadas pelo empresariado exibidor e os códigos de comunicação elaborados pelo público frequentador de cinemas pornô, por exemplo. Sua abordagem sempre terá como foco a repercussão de transformações políticas e econômicas nas vidas individuais dos sujeitos e os diferentes agentes, indivíduos sociais.¹⁵

Em relação à História Cultural¹⁶, o foco de estudo se concentra nos mecanismos de produção e recepção da cultura por sujeitos, bem como nos meios pelo quais ela — entendida como os padrões de vida cotidiana em um sistema de práticas e representações (Barros, 2012, p. 157) — se transmite. Esses padrões que estão por trás dos objetos culturais produzidos e recebidos podem ser, por exemplo, o sistema normativo que exclui sujeitos que se relacionam sexualmente fora da lógica do casamento, da heterossexualidade ou da monogamia. As práticas seriam os modos de interação, atitudes e normas entre empresariado exibidor e público no circuito ou apenas entre o

¹³ A divisão entre história social e história cultural a seguir, é somente uma explicação ao leitor fora do campo acadêmico da história, é sabido pelos historiadores atualmente que ambas as abordagens se completam e não fazem sentido separadas.

¹⁴ Sobre os interesses e objetos de estudo da História Social ver Barros (2005, p. 13).

¹⁵ Vale a ilustre citação sobre o objetivo do historiador de Marc Bloch (2001, p. 54): “o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está sua caça”. Isto porque há um equívoco em se pensar que a história é uma ciência que estuda o passado, quando na verdade seu objeto de estudo é o homem no tempo e mais, para a história social o foco deste estudo está em homens comuns, contrastando com correntes históricas que interessavam-se em grandes personalidades apenas.

¹⁶ Sobre a História Cultural ver Barros (2012) e Burke (2008).

público nos cinemas. Por último, as representações, conceito complexo, são permeadas por relações de poder que geram e são geradas pelas práticas, ambas sempre resultantes de determinadas motivações e necessidades sociais, como uma crise econômica nacional para o empresariado exibidor ou a curiosidade em assistir filmes pornográficos para o público frequentador. É importante ressaltar que nesta abordagem o social não é visto apenas como uma realidade material, mas permeado por significações e lutas simbólicas.

Cinemas de rua eram prédios feitos de tijolos e filmes pornô eram feitos de películas plásticas, não possuíam ações ou abstrações próprias. Logo, reforçamos nosso interesse em estudar as pessoas, os agentes humanos, os sujeitos que forjaram e eram forjados por tal realidade social naquele período, através de suas práticas e percepções, dotando de significados estes bens culturais.

Diante do contexto de transformações tecnológicas, sociais, culturais, morais e econômicas que permearam as últimas décadas do século XX no ocidente, coincidindo ao mesmo tempo que ocasionando um processo de decadência dos cinemas de rua no Brasil, intentaremos compreender as relações dessas mudanças com a exibição de filmes pornô nos cinemas de Belém e os significados disso gerados. Em outras palavras e especificando mais nossa proposta, buscaremos responder a seguinte questão/problema: quais teriam sido as condicionantes socioculturais que permitiram a existência de um circuito exibidor pornô na cidade de Belém durante as décadas de 1980 e 1990?

Esta é uma questão que surge a partir de outras produções acadêmicas por nós discutidas sobre o mercado exibidor de cinematografia pornográfica, sobretudo quando investigávamos o processo de especialização do Cine Ópera de Belém do Pará na exibição de filmes pornô de sexo explícito em 1985. No contato com as fontes, sobretudo a documentação proveniente da História Oral e dos jornais, identificamos que naquele contexto, Ópera não era o único a exibir tais filmes na cidade, existiam outros cinemas em lugares distintos de Belém procurados pelo público para assistir filmes pornô.

No caso da história do Cine Ópera em específico, desde sua inauguração, foi um cinema marcado por crises financeiras, ameaças de fechamento, locações para empresas distribuidoras maiores, enfim, sobretudo porque seu dono, João Hage, atuava no circuito exibidor da cidade apenas com este cinema, sendo a exibição de pornô uma solução viável financeiramente.

Contudo, ao percebermos que outras empresas exibidoras da cidade também se movimentaram em direção a esta programação a partir da década de 1980 até a década de 1990,

recorte temporal apontado pela documentação, concluímos que exibir pornô não era necessariamente apenas uma fuga improvisada da crise, mas uma atividade planejada, visando a oportunidade de atuação em um mercado, àquela época, ainda não explorado em Belém. Eram cinemas de grandes empresas como os do Grupo Severiano Ribeiro e os numerados de Alexandrino Moreira, com trajetórias diferentes do Cine Ópera e importantes no circuito exibidor convencional¹⁷ da cidade.

Esta exibição “iniciou-se” timidamente, no início da década de 1980. Já circulavam pela cidade uma série de filmes com narrativas sexuais que eram testados em sessões noturnas e intercalados com filmes de outros gêneros. Contudo, houve um momento de intensificação desta exibição entre 1984 e 1985, com a liberação desses filmes pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), Ministério da Justiça e Polícia Federal, órgãos responsáveis pela censura no país. Isso ocorreu também por conta do fim da Ditadura em janeiro de 1985 com a eleição de Tancredo Neves, embora a censura sobre o consumo cultural da população tenha permanecido até a Constituição de 1988, quando deixou de ser política ou moral para ser estritamente etária.

Foram essas informações que nos levaram a perceber uma movimentação dos cinemas da cidade em torno do mercado exibidor de filmes pornô. Por exemplo, notamos que os únicos a se especializarem, isto é, a somente exibir e exibir por tempo indeterminado filmes pornô foram Cine Iracema e Cine Ópera. O primeiro os exibiu até fechar e se transformar no Cine Nazaré 2 em 1997 e o segundo ainda exhibe até hoje; percebemos também que apenas um nasceu, foi criado e inaugurado já para atuar no mercado de cines pornô, o Cine Cassino do empresário Mário Kanfá, embora não fosse especializado, pois alternava essa programação com filmes de luta (artes marciais ou *wrestling*); apenas dois dedicaram-se à exibição de pornô por um curto período, cerca de dois ou três anos e depois retornaram para suas programações usuais: Cine Nazaré e Cinema Dois.

Cine Palácio e Cine Olympia, dois importantes cinemas no circuito convencional e pertencentes ao grupo de Ribeiro, exibiram dois ou três títulos pornô no início da década de 1980, mas não tiveram uma programação inteira direcionada a eles. Embora isto seja significativo, pois eram os mais luxuosos da cidade, a variante “tempo exibindo” foi demasiada curta nesses casos, não possibilitando uma verificação na documentação da atuação do público frequentador como nos outros cinemas já mencionados.

¹⁷ Nesta dissertação, por estarmos especificando a existência de um circuito exibidor pornô, para nos referirmos aos cinemas e público que estavam fora dele, chamaremos de circuito exibidor convencional, aquele que existiu antes, durante e depois do pornô.

Isto porque, embora não houvesse um padrão ou regularidades nos modos de exibição dos Cines Ópera, Nazaré, Iracema, Cassino e Dois no decorrer do tempo, eles estiveram envolvidos em um circuito justamente por conta dos trajetos criados pelo público. “Foi o público que definiu o circuito”, apontava o orientador desta pesquisa, o historiador e antropólogo Antonio Mauricio Dias da Costa, demonstrando que a ideia de circuito é conceitual e não apenas usual. Trata-se de um conceito que ao lado de outros como *pedaço*, *mancha*, *trajeto* e *pórtico* foram formulados pelo Núcleo de Antropologia Urbana da USP para compreender as diferentes formas de uso e apropriação de espaços nas cidades, nas metrópoles. Segundo José Guilherme Cantor Magnani:

A noção de circuito une estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática ou oferta de determinado serviço, porém não contíguos na paisagem urbana, sendo reconhecidos em sua totalidade apenas pelos usuários: circuito *gay*, circuito dos cines de arte, circuito esotérico, dos salões de dança e *show black*, circuito do povo-de-santo, dos antiquários, brechós, clubes e outros (Magnani, 1996, p. 23).

No ínterim de 1985, com a especialização do Cine Ópera, e 1997, com o encerramento das atividades do Cine Iracema, existiu um circuito exibidor de filmes pornôns na cidade de Belém com sujeitos envolvidos em tramas de variadas tensões, faltava compreendermos a conjuntura em que isto foi possível, daí o nosso problema de pesquisa.

Para respondermos a isso, consultamos, sobretudo, duas categorias de fontes¹⁸ principais: jornais periódicos de grande circulação e relatos orais apreendidos através de gravação de entrevistas e posteriormente registrados em formato escrito. Há também, em menor medida, algumas fotografias, muitas vezes retiradas de materiais audiovisuais¹⁹.

Para o primeiro tipo, realizamos pesquisa no acervo de periódicos da Biblioteca Pública Arthur Viana, consultando microfilmes do jornal O Liberal de 1985 a 1988. O ano de 1989 do mesmo jornal foi consultado na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, pelas condições de pesquisa impostas pelo isolamento social da pandemia do coronavírus e pela facilidade de leitura

¹⁸ Para quem não é da área, fontes históricas são os dados e informações de outras épocas, a partir dos quais o historiador constrói, através de um método de análise, sua narrativa. Na definição clássica de Marc Bloch (2001, p. 79): “tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele”. Essas informações chegam ao presente como vestígios do passado, podem ser materiais como livros, cartas, processos, fotografias, filmes, objetos dentre outros, ou imateriais, como a memória. Não há possibilidade de realizar um trabalho de história social sem o uso de fontes, pois elas são os dados sobre os homens que existiram e existem. Como brinca o historiador Jose D’Assunção Barros (2020, p. 2), fontes são como uma máquina do tempo para os historiadores.

¹⁹ Neste trabalho as iconografias, sobretudo fotografias, oriundas de acervos pessoais ou encontradas nos próprios jornais também são importantes fontes de informação sobre o tema. Elas surgiram mais como consequência dos resultados do processo de pesquisa, do que metodologicamente pensadas para comporem este trabalho, há um esforço para analisá-las corretamente, mas reconhecemos que poderiam ter sido melhor utilizadas.

em relação aos microfilmes. Também na Hemeroteca foi consultado o jornal Diário do Pará, de 1982 (ano de seu surgimento) a 1990 (período em que se encerra naquele acervo digital). O jornal *A Província do Pará*, que também aparece nesta pesquisa, havia sido consultado na Biblioteca Pública Arthur Viana, mas em períodos anteriores as pesquisas realizadas especificamente para o mestrado.

Na pesquisa presencial, isto é, na Biblioteca Pública Arthur Viana, a busca sobre informações era direcionada aos cadernos sociais e cadernos de cinema dos jornais consultados, enquanto na pesquisa remota no acervo da hemeroteca, ela se deu inserido palavras-chave no *search box* do site. As palavras-chaves tanto no primeiro jornal quanto no segundo, foram os nomes dos cinemas e de seus donos. Somente no caso do Cine Cassino, a palavra-chave teve que ser modificada para “China da Pedreira”, opção encontrada para obter mais resultados correspondentes, visto que este era outro nome pelo qual o cinema era popularmente conhecido.

Os jornais foram importantes formadores de opiniões, não estavam neutros ou alheios às discussões presentes na sociedade. Os cadernos destinados ao cinema tampouco, certamente eram amplamente consultados pelo público frequentador, dado que neles estava a propaganda dos filmes em cartaz (mesmo os pornográficos), o horário das sessões, o telefone para contato e outros avisos, além das colunas da crítica cinematográfica, comentando os filmes, avaliando-os e opinando sobre outros aspectos do circuito (ingressos, tempo de filmes em cartaz, ocorrências nos cinemas etc.). Por conta disso, pudemos perceber nos jornais as tensões que colocavam os donos dos cinemas e o público em situação oposta aos valores morais de setores da sociedade belenense, na maioria das vezes, valores defendidos pelo jornal e representados nos textos da crítica especializada em cinema.

Para a segunda tipologia de fontes, o método foi o uso da história oral como recurso para produção de documentação através da realização de entrevistas. Um caminho viável principalmente pelo recorte temporal pretendido estar inserido no tempo presente, possibilitando o contato com os sujeitos da pesquisa, pois alguns ainda estão vivos.

Cabe ressaltar que a História do Tempo Presente é também um campo de abordagem e não somente uma orientação no tempo. Apesar disso, não existem tantas diferenças com abordagens que estudam períodos mais recuados, visto que para Carlos Fico (2012, p. 44), sua maior peculiaridade é “a possibilidade desse conhecimento histórico ser confrontado pelo testemunho dos que viveram os fenômenos que busca narrar e/ou explicar”. Isto é, como alguns sujeitos que viveram os eventos ainda estão vivos, haverá uma narrativa paralela à narrativa construída pelo

historiador. Todavia, o historiador constrói sua análise com base em dados metodologicamente tratados, tendo como resultado um conhecimento verossímil da realidade vivida e nunca um conhecimento total e absoluto.

A história oral, portanto, é uma possibilidade de método, já que alguns sujeitos que vivenciaram o circuito exibidor pornô, ainda estão por aqui. Além do que, no campo da memória, conforme aponta Michael Pollack (1989, p. 2), a história oral privilegia “a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias”, definições que estão em concordância com parte dos sujeitos desta pesquisa. Somente através de entrevistas foi possível ter acesso a algumas memórias do circuito, do interior das salas de cinema e de outras “memórias subterrâneas” que não encontramos registradas na “memória oficial”.

A proposta inicial era entrevistar empresários exibidores ou profissionais ligados a eles e o público dos cinco cinemas aqui estudados. As entrevistas seriam temáticas, ou seja, as questões sempre destinadas à relação daquele entrevistado com os cinemas pornôs em Belém. A gravação das entrevistas seria feita através do aparelho celular e as perguntas estariam em um questionário produzido previamente e direcionado para cada entrevistado. Contudo, falo no futuro do pretérito por que não foi exatamente como planejado que tudo aconteceu.

Em outros contextos, era unânime entre os estudiosos da história oral a máxima: “Não se produz, contudo, história oral por vias indiretas, como por telefone ou internet, por exemplo. O contato direto, de pessoa a pessoa, interfere de maneira absoluta nas formas de exposição das narrações” (Meihy; Holanda, 2017, p. 19). Entretanto, a pandemia de coronavírus, inviabilizou diretamente atividades de pesquisa, seja em acervos ou realização de entrevistas. O encontro presencial entre entrevistador e entrevistado já não era mais possível e essa impossibilidade não possuía data limite, não se sabia por quanto tempo o mundo permaneceria em isolamento.

O uso da tecnologia, telefonemas, videochamadas, mensagens de texto e de voz que se tornaram fundamentais para que a comunicação entre as pessoas fosse mantida neste contexto pandêmico, seria também a saída para a história oral continuar a ser produzida, principalmente porque esta já era uma discussão defendida por alguns autores antes mesmo da pandemia, ou seja, já era discutido o quanto entrevistas remotas são metodologicamente possíveis e, inclusive, possuem certas vantagens.

Para mencionarmos apenas uma delas, lembremo-nos que em entrevistas *online* sequer precisamos utilizar gravadores de voz – objetos tão injustamente ocultados por alguns entrevistadores, que supervalorizam sua capacidade de intimidação dos entrevistados. A maior parte de nossas “vestes digitais”, afinal, já possui dispositivos de gravação

embutidos – como ouvidos estendidos capazes não apenas de escutar intensamente, mas também de documentar (Santhiago; Magalhães, 2020, p. 6).

Institutos de História Oral no mundo todo se pronunciaram a fim de buscar soluções para os pesquisadores, surgiram também artigos acadêmicos e eventos *online* como o “XVI Encontro Nacional de História Oral – PANDEMIA E FUTUROS POSSÍVEIS” organizado pela Associação Brasileira de História Oral (realizado em 2022), bem como o dossiê publicado pela Revista História Oral do Brasil (também em 2022), intitulado “História Oral: desafios metodológicos, diálogos teóricos”, cuja discussão proposta pretendia, inclusive, debater “os desafios de realizar entrevistas em um contexto de isolamento físico e a renovação da relação entre história oral e tecnologia, a partir do fortalecimento das humanidades digitais e da história digital”.²⁰

Quando entrevistas remotas se tornaram possíveis e metodologicamente viáveis e os devidos artigos, vídeos e manuais consultados, passamos então a realizá-las. Até porque, história oral não é simplesmente entrevistar alguém, mas um procedimento de produção de fontes históricas, por isso há cuidado com a metodologia, com a forma pela qual serão registradas memórias que fluirão através da fala do entrevistado, fala esta que será transformada em texto escrito e que será guardada ou utilizada analiticamente em projetos de pesquisa (Meihy; Holanda, 2017, p. 91).

Das seis entrevistas utilizadas nesta dissertação, duas foram realizadas antes do início de nossas atividades no mestrado, as entrevistas com Luiz Hage (2014) e com Ernani Chaves (2017). Somente uma foi feita presencialmente, a entrevista com o frequentador anônimo a quem chamarei pelo nome fictício de André (2019). As demais com o professor Marco Antônio Moreira, do Cinema Dois (2021), com o operador cinematográfico do Cine Iracema, Sr. Batista (2021) e com o radialista e repórter Amaury Silveira, do Cine Cassino (2022), foram realizadas remotamente, através de telefonemas e gravadas em arquivo através do aplicativo de gravação de chamadas ACR (*Another Call Recorder*), gratuitamente disponível para *download*. As conversas preliminares com os entrevistados foram feitas por aplicativo de mensagem e serviram para esclarecer o objetivo da pesquisa e como ocorreria a entrevista. Os questionários formulados previamente para cada entrevistado foram mantidos, as entrevistas continuaram do tipo temáticas, e ocorreram sem imprevistos.

²⁰ REVISTA HISTÓRIA ORAL. História Oral: ABHO, 2022. Notícias: Dossiê "História oral: desafios metodológicos..." Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/announcement/view/37>. Acesso em: 31 de agosto de 2022.

Todavia, não se cumpriu o planejamento de entrevistar o número de pessoas que pretendíamos no início da pesquisa. A pandemia atrapalhou esse processo de contato e seleção de possíveis entrevistados. Os grupos de memória sobre a cidade de Belém na rede social *Facebook* foi o meio pelo qual, mesmo em isolamento, conseguimos chegar ao Sr. Batista, por exemplo, mas não tivemos o mesmo êxito com o público, embora nos comentários das publicações sobre os cinemas alguns comentassem que os frequentavam, mas quando convidados para uma conversa, desistiam. Neste quesito, o meio virtual não substitui, em absoluto, o contato real entre entrevistador e possível entrevistado.

Em relação aos conceitos utilizados nesta dissertação, o diálogo com outras áreas do conhecimento foi fundamental, visto que ainda existem poucos trabalhos de história interessados em compreender a cinematografia pornô e sua exibição, seja em cinemas, *home video*, *dvd's* e internet (*x-sites*) e a interdisciplinaridade só tem contribuído para as discussões no campo da história social e cultural.

O conceito de comunidades de imaginação ou *comunidades de sentido*, formulado pelo historiador polonês Bronislaw Baczko evidencia que indivíduos por compartilharem aspectos afetivos e sociais em comum, constroem e mantêm entre si um imaginário partilhado, responsável por designar coletivamente sua identidade, seus papéis e posições sociais, suas regras, aspirações e representações na vida em sociedade. “O imaginário social elaborado e consolidado por uma coletividade é uma das respostas que esta dá aos seus conflitos, divisões e violências reais ou potenciais” (Baczko1985, p. 309). Este conceito nos ajuda a analisar o público frequentador mais assíduo de alguns cinemas pornôs, visto que relacionavam-se em uma comunidade de sentido anonimamente, com regras de convivência bastante definidas e códigos de comunicação que somente no território do cinema faziam sentido.

Interessa-nos também o conceito de *carnal knowledge* ou conhecimento carnal em tradução literal, da especialista em estudos sobre cinema com ênfase em filmes pornográficos *hard core*, Linda Williams, para quem a reprodução de filmes pornôs nas telas de cinema provocava reações de excitação no público, ao mesmo tempo, em que apresentava atos outrora proibidos pelo código de censura *Hays* nas décadas de 1930 e 1940 nos Estados Unidos da América, portanto, até ali desconhecidos. Nesse desvendamento estava uma forma de aprendizado sobre o sexo ocasionada pela relação filme pornô e espectador (Williams, 2012, p.36).

No que diz respeito à antropologia, os conceitos, além de *circuito*, já explicado, que utilizaremos são o de *pegação*, cinemas onde “ocorrem práticas sexuais entre homens” (Rosa et al. 2014, p. 5) e *paquera* homossexual, utilizado por Nestor Perlongher (1987) em seus estudos sobre a prostituição masculina em São Paulo na década de 1980. Estes conceitos são importantes porque nem todos os cines do circuito exibidor foram lugares de pegação e essa pegação definia, de certo modo, o público que o frequentava.

Com a sociologia, nossa aproximação se dá através de Pierre Bourdieu e dos conceitos de *mercado de bens simbólicos* e de *distinção* de gostos. O primeiro nos ajuda a compreender que nas relações sociais não existe somente trocas de mercadorias materiais, mas também trocas dotadas de símbolos, significados e sentidos (Bourdieu, 2007, p. 102), tanto em sua produção, quanto em sua circulação. O empresariado exibidor terá importante relação com isso. Já o segundo, demonstra que em sociedade há um sistema de *distinção* de gostos, elegendo gostos “puros” ou “vulgares”, sendo os primeiros associados às classes com maiores capitais culturais e econômicos, e o segundo às classes com menores capitais. “Os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar, por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas” (Bourdieu, 2011a, p. 12). Ou seja, esse sistema de classificação com base nos gostos refletia na posição hierárquica que cada grupo ocuparia, os sujeitos que gostavam dos filmes ou do ambiente dos cines pornôs em Belém, acabaram por ocupar um lugar marginalizado naquela configuração.

Ainda na área da sociologia nos interessa o conceito de *desvio* formulado por Howard Becker em seu clássico estudo sobre os *outsiders*, grupos de pessoas cujos comportamentos são considerados desvios às regras existentes em sociedade. Esse comportamento considerado desviante, segundo o autor “não é uma qualidade que reside no próprio comportamento, mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aquelas que reagem a ele” (Becker, 2008, p. 27). A contribuição de Becker está em sua análise sobre grupos que criam regras a quem ele chama de *empreendedores morais*, como os censores nos anos de 1980, preocupados em criar cinemas especializados em filmes pornôs; os *impositores de regras*, como a polícia e sua vigilância em alguns cinemas do circuito exibidor; os *outsiders*, público frequentador e (do ponto de vista dos jornais) os empresários exibidores, que agiam coletivamente e cientes de que seu comportamento transgressor ocorreria requerendo a cooperação aberta ou tácita de seus reguladores (Ibidem 2008, p. 184).

Outsiders, estudos de sociologia do desvio é uma obra da década de 1960 que apresentou o estudo do desvio sob uma perspectiva interacionista, com foco nas ações coletivas dos sujeitos. Obviamente, em alguns aspectos requer atualizações, sobretudo nas referências às sexualidades.²¹ No entanto, como modelo de análise da moral e das ações coletivas de indivíduos envolvidos em práticas não convencionais, ainda é aplicável. Este adendo é importante porque estudos sociológicos sobre o desvio consideraram por muito tempo a heterossexualidade como a modalidade sexual normativa, o que forçou o surgimento de novos estudos sobre o tema, como a *Teoria Queer*.

A partir de fins da década de 1960, a expansão do estudo da sexualidade para aspectos menos convencionais manteve a visão corrente do homossexual como um tipo estranho em contraste com o normal e respeitável heterossexual. Não escapavam a isto nem mesmo os louváveis empreendimentos interacionistas que buscavam explicar como os dissidentes são estigmatizados (GOFFMAN, 1963) ou rotulados como desviantes (BECKER, 1963) (Miskolci, 2009, p. 167).

A Teoria ou Análise *Queer*, surgiu para que determinados sujeitos não tenham suas sexualidades academicamente tratadas como desviantes apenas, como fora dos padrões de normalização. Mas, que também sejam entendidas em suas complexidades, como quebra do binarismo ocidental masculino e feminino ou da heterossexualidade compulsória.

Os teóricos queer focaram na análise dos discursos produtores de saberes sexuais por meio de um método desconstrutivista (...) ao colocar em xeque as coerências estabilidades que, no modelo construtivista, fornecem um quadro compreensível e padronizado da sexualidade, o queer revela um olhar mais afiado para os processos sociais normalizadores que criam classificações, que, por sua vez, geram a ilusão de sujeitos estáveis, identidades sociais e comportamentos coerentes e regulares (Ibidem, p. 169).

Autores como Guacira Lopes Louro e Richard Miskolci, nos ajudarão a compreender o público frequentador de cinemas que se relacionavam sexualmente naquele espaço, não somente como *outsiders* de um sistema normativo sexual ou classificando-os por marcadores de identidade em masculino, feminino, homossexual e heterossexual, pois isso ignoraria a multiplicidade de significados e práticas que envolvem a sexualidade. Tais classificações entre hétero ou homo, possivelmente nem sequer eram identificáveis por eles próprios, de modo que suas identidades não podem ser entendidas como algo completamente coeso, mas como transgressoras de fronteiras.

Dito isto, é importante reiterar e evidenciar os grupos de sujeitos analisados nesta pesquisa. O primeiro grupo denominamos de *empresários exibidores* dada a atividade que exerciam frente

²¹ Os estudos de Howard Becker ainda não davam conta da diversidade de orientações sexuais e referia-se somente ao homossexual masculino, como parte destes *outsiders*, por exemplo.

aos cinemas. É um grupo identificável na documentação, por serem os administradores, fundadores e donos dos cinemas de rua. Na grande maioria dos trabalhos acadêmicos que investigam cines pornôs no Brasil, eles não são analisados como parte importante no processo de exibição desses filmes, foram os responsáveis pelas escolhas de mercado e adaptações à crise econômica e moral, bem como pelo encerramento de atividades dos cinemas. João Hage, do Cine Ópera; Luiz Severiano Ribeiro Júnior, dos Cines Nazaré e Iracema; Alexandrino Moreira, do Cinema Dois e Ng Kamfa ou Mário Kanfá, do Cine Cassino, contribuem para a análise da dimensão mercadológica dos filmes pornográficos²² em Belém;

O segundo grupo é o que denominamos de *público frequentador*, os construtores do circuito por excelência. Toda a lógica de produção, distribuição e exibição de filmes visa o elemento onde estão situados esses sujeitos, a recepção cinematográfica. Contudo, essas pessoas diversas em gênero, classe, etnia, faixa etária, lugar de origem, nível de instrução etc., se diferenciavam do público convencional de cinemas, embora não determinadamente, pela busca de excitação e prática sexual em um espaço compartilhado como uma sala de projeção de filmes. Sem a pretensão de defini-los, mas compreendê-los em suas práticas e representações, os dividimos em *público flutuante* e *público fixo*, sendo o primeiro grupo os que não criavam, necessariamente, laços de pertencimento com o espaço e nem com as demais pessoas que ali frequentavam, ou seja, muitas das vezes frequentavam eventualmente estes cinemas. Enquanto o segundo grupo tinha frequência maior aos cinemas, são os que criavam laços, sentidos, códigos, familiaridade com estes espaços, outras vezes entendidos como público cativo.

Uma vez apresentados nosso tema, problema, métodos, aporte teórico e sujeitos, nossa narrativa histórica nas próximas páginas, está dividida nos seguintes capítulos.

O Papa e a Black Emanuelle: a exibição de filmes pornôs entre interditos e permissões inicia contando ao leitor um caso que acabou relacionando o líder da Igreja Católica na década de 1980, João Paulo II, com os filmes pornôs que começavam a ser exibidos nos cinemas da cidade de Belém no período, dentre os quais *Black Emanuelle* (Itália, 1975). A história serve para introduzir outras discussões em escala macro, como a história da exibição do cinema pornô no ocidente, dos *stag*

²² Sócios, gerentes ou locadores não foram considerados na análise uma vez que eram estes sujeitos mencionados os responsáveis pelas escolhas de exibição dos cinemas, é justamente a exibição de filmes que nos interessa. De modo que neste momento, nem mesmo os empresários distribuidores – com exceção de Werneck Sereno do Cine Ópera que junto de João Hage decidiu a entrada do cinema no nicho da pornografia – serão contemplados nessa análise que visa as condicionantes do circuito exibidor. A produção e distribuição desses filmes pode ser discussão futuramente em outras pesquisas, mas não é nosso foco no momento.

films até os pornôsetentistas, as inquietações acadêmicas e de movimentos sociais em torno da pornografia, além da falta de consenso entre os órgãos censores da Ditadura Militar na década de 1980, em permitir ou proibir a exibição desses filmes no Brasil, o que aponta para mudanças tecnológicas e morais, no campo dos costumes, importantes para a existência do circuito.

Os Prazeres Alucinantes da Cidade: um circuito exibidor pornô em Belém possui um título que faz alusão ao filme pornô exibido em 1986 pelo Cinema II, *Os Prazeres Alucinantes de Catherine* (EUA, 1986). Neste capítulo, discutimos brevemente a história dos cinemas de rua em Belém até o período de decadência na década de 1980, quando as escolhas pessoais e financeiras do empresariado exibidor culminaram em filmes pornô explícitos exibidos em seus cinemas localizados em alguns pontos da cidade, apontando para as mudanças no campo econômico, que também contribuíram para a conformação do circuito.

O último capítulo tem quase o mesmo título desta dissertação, é *O Diabo na carne de Belém: vivências anônimas no escuro*, fazendo alusão ao filme pornô estadunidense de 1973, *O diabo na carne de Miss Jones*. Assim como a protagonista do filme, o capítulo discute o momento em que a cidade de Belém conheceu a face mais explícita da luxúria, quando o interior dos cinemas que conformavam o circuito exibidor tornou-se lugar de práticas sexuais. Se primeiro discutimos o contexto mundial e brasileiro e por segundo tratamos do contexto na cidade de Belém, neste diminuimos a escala para uma análise específica do interior dos cinemas, analisando o público frequentador. O escuro do cinema, no entanto, não era somente um lugar de conhecimento carnal, paquera e prática sexual, mas também de comunidades de sentido anônimas e de tensões. Essas dinâmicas de convivência no interior desses cinemas foram fundamentais para a consolidação do circuito.

2 O PAPA E A BLACK EMANUELLE: A EXIBIÇÃO DE FILMES PORNÔS ENTRE INTERDITOS E PERMISSÕES.

Enquanto as crianças convidavam o Papa a parar, o apelo do Iracema era outro (...) Pertinho da Basílica, Emanuelle – existe em várias cores, esta é preta – continua sua carreira ao lado de pecadores e uma virgem²³

A visita do Papa João Paulo II à cidade de Belém em 8 de julho de 1980, marcou a memória recente da cidade. Cada passo do santo padre neste acontecimento ainda é recordado com muita nostalgia pelos belenenses. Talvez o que ninguém imagina, ou lembra, é que um jornal garantiu que o Papa fosse mencionado em uma polêmica que envolvia filmes pornográficos e os cinemas que os exibiam na capital paraense.

Após chegar ao aeroporto de Belém e ter sido recebido por autoridades, João Paulo II se dirigiu à região metropolitana para conhecer alguns lugares e depois, em passeata, foi até a avenida 1 de dezembro, que atualmente leva seu nome, para celebrar uma missa. A grande polêmica que marcou essa visita estava na próxima parada, que deveria ser no Largo de Nazaré, onde era esperado que ele abençoasse o povo com a imagem original de Nossa Senhora de Nazaré, o que acabou não acontecendo.

O papa móvel passou em alta velocidade pelo local, deixando as pessoas que estavam ali devastadas, uma vez que haviam preparado arquibancadas e um coral de crianças para o encontro de João Paulo com a imagem da Santa Padroeira da cidade. Vários boatos surgiram para justificar a atitude do Papa de não fazer a parada no mais importante símbolo religioso de Belém, dentre eles o de que uma bomba havia sido colocada no local, o que teria mudado os planos de última hora para evitar um atentado contra o pontífice, mas até hoje nada disso foi confirmado.

No entanto, a busca por justificativas para o ocorrido, ou melhor, o não ocorrido, continuou no dia seguinte à visita do Papa, no *Jornal O Liberal* do dia 9 de julho de 1980. A culpa era claramente dos cinemas localizados no Largo de Nazaré. Cine Ópera, Cine Nazaré e Cine Iracema (que ficavam exatamente um ao lado do outro no local), anunciavam em tons berrantes nos letreiros de suas fachadas, os títulos de filmes pornôs que lá estavam sendo exibidos e não foram retirados nem com a visita do Papa, que, segundo insinua o colunista, deve ter passado rapidamente para não ter que ler o que ali era anunciado.

²³ CINEMA pornô sem possibilidades de mudar o programa. O Liberal, Belém, 9 de julho de 1980. Primeiro Caderno. Página 2.

Cine Ópera exibia o mundialmente conhecido *Black Emanuelle* (Itália, 1975), filme de uma franquia muito famosa na cinematografia pornô, e em breve no cinema entraria em cartaz o, também pornô, *Pecadores e uma Virgem* (Itália, 1977). Já o letreiro do Cine Nazaré anunciava *As Nazistas Taradas* (Alemanha, 1973) e o Cine Iracema apresentava o filme *Convite ao Prazer* (Brasil, 1980), que seria posteriormente substituído pelo também nacional, *As Mulheres Sempre Tiveram Rabo* (Brasil, 1979).

Entre pornôs estrangeiros e nacionais, os donos dos cinemas se recusaram a tirar os letreiros durante a visita do Papa, e os funcionários dos cinemas foram instruídos a mostrar os carimbos de autorização da Embrafilme²⁴ e da Polícia Federal²⁵ para a exibição desses filmes, caso o líder da Igreja Católica reclamasse. Na matéria, não apenas os donos dos cinemas, mas também o público frequentador foi criticado, por sua presença indiscutivelmente fiel para assistir a esses “filmes péssimos” que demorariam para sair de cartaz e dar lugar a outros títulos não sexuais.

Isso porque, em 1980 as fitas pornôs estavam ainda sendo experimentadas pelos empresários donos de salas de cinemas e sua liberação constantemente debatida pelos órgãos de censura. A maioria desses filmes, naquele ano, ainda nem apresentavam sexo explícito (*hard core*) e sim apenas sugeriam que os atores faziam sexo (*soft core*), possivelmente por isso os exibidores tinham as autorizações para exibi-los. Esse conteúdo começava a entrar no Brasil em um contexto que políticas de censura passavam por mudanças (mesmo que confusas) e ocorria a abertura política da Ditadura Militar.

Segundo Napolitano (2010, p. 389), foi a partir de 1976 que se iniciou, nos governos de Ernesto Geisel (1974-1979) e João Baptista Figueiredo (1979-1985), um relaxamento e aproximação entre ditadura militar, setores civis e liberais da sociedade, a chamada “abertura política”. Algumas medidas e liberalizações deveriam ser implantadas durante esse processo para atender, mesmo que de maneira incompleta, demandas da sociedade civil como: o fim do AI-5, marcado por fortes políticas de repressão e controle da liberdade; o fim da censura prévia, principalmente sobre obras de cunho artístico como veremos adiante; anistia a presos e exilados,

²⁴ A Empresa Brasileira de Filmes foi criada em 12 de setembro de 1969 pela ditadura militar brasileira. Sua função estava relacionada ao projeto que almejava criar no Brasil uma vigorosa indústria cinematográfica com a intervenção e a regulação do Estado, que pudesse, inclusive, promover o cinema brasileiro tanto em todo o território nacional como em outros países. Sobre a história da Embrafilme, desde a fundação até o declínio, conferir Marson (2009).

²⁵ A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), foi criada em 1972 e era um órgão estatal da Ditadura Militar responsável pela regulação de atividades como música, teatro e cinema. Toda a sua jurisdição estava subordinada ao Departamento de Polícia Federal (Garcia, p. 109, 2019).

que “perdoaria” crimes cometidos contra o Estado e cometidos pelo Estado contra a sociedade; fim do bipartidarismo restritivo e eleições diretas, mas apenas para eleger novos governadores aos Estados da Federação.

Para Fico (2002, p. 260), havia uma dubiedade na abertura política, pois o discurso de redemocratização não condizia com a prática, sobretudo, relacionada à censura que ainda controlava os costumes da população. Isso porque a Ditadura possuía um caráter extremamente conservador e moralista no plano dos costumes. Segundo Almeida & Weis (1998, p.342), tudo o que na concepção dos militares e de seus aliados civis atentasse contra os valores da civilização cristã ocidental, deveria ser vetado das artes, da vida pública e privada. O sexo ilegítimo era um desses corrompedores dos valores, como veremos adiante. O cinema, teatro, música e literatura foram os principais alvos deste tipo de censura, interessada em combater ideias políticas subversivas contra o regime e contra a moral e os “bons” costumes.

A maioria dos cinemas de rua em Belém, mesmo os mais famosos como Cine Olympia e Cine Palácio, exibiram, em algum momento depois de 1980, filmes pornográficos. A grande diferença é que alguns exibiram um ou dois títulos pornô e logo voltaram à programação normal, enquanto outros dedicaram-se a exibir tais filmes por um longo tempo ou mesmo especializaram sua programação unicamente na exibição de pornôs.

Esta história que envolve o Papa, a famosa *Black Emanuelle* e os cinemas da cidade, foi encontrada nas fontes e apresenta todos os aspectos a serem discutidos nessa dissertação, dentre os quais, o papel dos meios de comunicação impressos e de grande circulação na capital como agentes classificadores dos gostos do público de cinemas pornôs, desde quando estes ainda nem sequer exibiam pornografia explícita.

Os textos jornalísticos quando tratavam do tema, funcionavam como veículos de difusão da moralidade, dos valores e das virtudes. Neles a frequência, por parte do público, aos cinemas pornôs, eram adjetivadas como “mau gosto”, bem como a prática comercial de tais filmes pelos empresários exibidores aparecia nos jornais como “falta de respeito”. Na reportagem sobre o Papa, o que incomoda são temas relativos à moralidade, mas houve, em outros textos jornalísticos, críticas que estavam nas colunas sociais e principalmente nos cadernos de cinema facilmente detectáveis como sistemas de distinção social, do cinema arte sendo corrompido pela vulgaridade do cinema pornô, comercializado e consumido por um público em busca de narrativas fáceis e sensações ligeiras (Bourdieu, 2011a, p. 449).

O contexto da visita de João Paulo à Belém foi o mesmo da redemocratização após anos de regime ditatorial e censura sobre as diversões públicas, como era o caso do cinema. Coincidiu com a ampla entrada de filmes pornográficos estrangeiros no país, filmes esses que já circulavam pelo mundo desde a década de 1970, mas que chegaram ao Brasil tardiamente por causa da Ditadura. O Papa visitou um país em plena crise econômica que atingiu diretamente o setor cinematográfico em todas as suas etapas em que fazer (produção), vender (distribuição) e exibir filmes pornográficos nas salas de cinema se tornou uma alternativa para fugir da crise econômica, o que em Belém não foi diferente.

Obviamente essas mudanças incomodaram jornalistas, críticos de cinema, políticos, membros da Igreja e pessoas comuns que entendiam esses filmes como um ataque à moral da cidade e como péssimas obras da indústria cultural. Por outro lado, a exibição desses filmes atraiu um número enorme de espectadores que se dirigiam a essas salas de cinema com inúmeras finalidades, dentre elas, a prática sexual dentro desses espaços. Só que a visita do Papa marcou apenas o começo de todo esse processo, que perduraria pelas décadas de 1980 e 1990, quando se conformou em Belém um circuito cinematográfico de exibição de filmes pornô de sexo explícito.

Em vista disso, neste capítulo discutiremos: 1) a historicidade da exibição do cinema pornográfico; 2) a história da arte existente sobre o tema; 3) o contexto de introdução no mercado cinematográfico brasileiro deste material e a agência da censura nesta questão nos anos finais da Ditadura até sua dissolução na Constituição de 1988.

Nossa problemática visa compreender as condicionantes que permitiram a existência de um circuito exibidor pornô em Belém. Discutir tais temas neste capítulo, esclarecerá o que acreditamos ser uma dessas condicionantes: os interesses dos agentes de poder que consentiram para que esses filmes fossem exibidos e para que esse processo se desenrolasse no país.

2.1 Uma história da exibição do cinema pornô

A invenção do cinema tem um período definido na história, data da última década do século XIX. Já o responsável por esta realização é que divide opiniões dos historiadores do cinema ao longo do tempo. Os principais protagonistas envolvidos nesta controvérsia são o empresário estadunidense Thomas Edison, que inventou o *cinetoscópio* em 1888, e os franceses Auguste e Louis Lumière, inventores do *cinematógrafo*, que foi por eles patentado em 1895.

Todavia, os Irmãos Lumière são creditados como os verdadeiros pais do cinema, não por causa da invenção de produzir e reproduzir imagens em movimento, mas por terem sido os primeiros a

exibi-las para o grande público. Edison que, ao almejar um maior lucro com sua invenção, limitou as projeções do *cinetoscópio* para um espectador por vez, enquanto os irmãos franceses inventaram a “situação-cinema”, ao exibirem seus filmes para um grupo de espectadores que pagaram para assisti-los sentados em uma sala escura no *Grand Café* na cidade de Paris em 1895, descobrindo que “sem a emoção coletiva de uma plateia não haveria cinema” (Carlos, 1995, p.19).

A exibição de filmes na fase do *Primeiro Cinema*, entre os anos de 1895 e 1908, foi marcada pelo fascínio do movimento-pelo-movimento. Era a novidade que diferenciava o cinema da fotografia, as imagens que antes eram estáticas agora se moviam. O famoso episódio da exibição do filme dos Lumière *A Chegada do Trem a Estação* (França, 1895), em que as pessoas na plateia supostamente temiam que o trem pudesse atravessar a tela e atropelá-los, ilustra bem o estranhamento inicial causado pelo cinema no público.

Historiadores do cinema denominaram essa fase inicial de algumas maneiras, seja como cinema primitivo ou primeiro cinema. No entanto o historiador norte americano Tom Gunning utilizou o conceito “cinema de atrações”²⁶ para explicar a experiência cinematográfica desde a invenção dos Lumière até 1906, quando não havia ainda uma linguagem estilística e os filmes eram produzidos livremente em planos simples, de durações bem curtas, com ausência de narrativas e completamente exibicionistas, pois buscavam primordialmente utilizar a novidade do movimento dos corpos e das coisas para chamar a atenção do espectador (Gerace, 2015, p. 53). A exibição de filmes nessa fase acontecia em locais diversos, desde feiras até espetáculos de mágica.

É na fase do cinema das atrações que está o cerne do que mais tarde seria denominado cinema pornô, bem como o de outros tantos gêneros cinematográficos. Mas no caso da pornografia, que é a representação do obsceno, ao mesmo tempo em que é a tentativa de causar excitação sexual, foram as situações de flagras e *voyerismo*²⁷ em temas como banhos, trocas de roupa, danças e beijos, além do exibicionismo corporal dos *performers*, que permitiu observar a presença de uma “protopornografia” neste primeiro cinema *mainstream*²⁸.

Contudo, não tardaria para que um conteúdo sexual mais expressivo fosse desenvolvido em filmes que seriam proibidos e assistidos clandestinamente.

²⁶ Do inglês *Cinema of attractions* (Gunning, 1986).

²⁷ Excitação sexual causada pela observação do outro.

²⁸ O cinema *mainstream* é caracterizado por apresentar um conteúdo mais comum, habitual, familiar, comercial e disponível para a maioria da população. É o tipo de cinema dominante oposto ao cinema *underground*, que por sua vez é mais alternativo, não tem um forte apelo comercial e nem um reconhecimento geral.

Depois de tantos banhos, trocas de roupas, beijos e insinuações sexuais, eis que o sexo explícito é filmado em sua especificidade não domesticada e, em torno de 1904, começam a ser produzidos os primeiros *stag films* (Gerace, 2015, p. 61).

Os *Stag films* ou *Dirty movies* eram inteiramente voltados para homens, com produções amadoras²⁹, mas que ocorreram a nível internacional. Já apresentavam o *show* genital, característico dos filmes pornô *hard core* posteriores, com *close up* nos genitais dos *performes* que evidenciavam a penetração. Não possuíam uma linha de continuidade temporal, os cortes abruptos entre os planos demonstravam o interesse em exibir apenas o movimento da ação sexual, ou seja, não terminavam com a demonstração do orgasmo feminino nem a ejaculação masculina. Outra característica era a presença do sexo lésbico antes da entrada de um personagem masculino para completar o *ménage*³⁰, e no caso do sexo homossexual masculino, era mais comum nos *stags* europeus do que nos americanos (Abreu, 1996, p. 53).

A exibição desses primeiros filmes pornográficos era ilegal, portanto, se deu em espaços fechados para um público masculino bastante restrito. Na Europa essas exposições geralmente ocorriam em bordéis, enquanto nos EUA aconteciam em clubes fechados e era possível encontrar esse material sendo exibido em ambientes como “teatro de variedades” (*vaudevilles*), com salas de cinema que surgiam anexas aos “salões de curiosidades” (*curious halls*) onde se apresentavam as chamadas “aberrações” como mulheres barbadas, animais de duas cabeças, dentre outros (Gerace, 2015, p. 74).

Com os *stag films*³¹, o percurso dos filmes pornográficos se desenvolveu de um modo paralelo ao do cinema convencional, pois, embora tenham se conectado às vezes³², o “cinema pornográfico, em seu início, andou às margens do *mainstream*” (Gerace, 2015, p. 74), os realizadores desses filmes tiveram que enfrentar seus próprios desafios de lidar com as tensões ocasionadas pelo tipo de representação sexual que apresentavam, transgredindo e violando os tabus da época ao “trazer à cena incesto, adultério, travestimento, bissexualidade, homossexualidade” (Gerace, 2015, p. 63-64), definindo o que era o sexo pornográfico nessas tensões com o campo

²⁹ Como todos os filmes dos anos iniciais do século XX, eram mudos, em preto e branco e possuíam uma curta duração.

³⁰ *Ménage à trois* é uma expressão francesa que dentro do vocabulário pornográfico significa a relação sexual entre três pessoas.

³¹ Os *stag films* já foram minuciosamente estudados, seja do ponto de vista da estética cinematográfica ou pela história das tensões em torno de sua exibição no início do século XX. Para mais informações sobre essa fase inicial do cinema pornô conferir Abreu (1996), Gerace (2015) e Williams (1999).

³² Alguns avanços do cinema convencional foram utilizados no cinema pornográfico, assim como elementos do cinema pornográfico também foram inseridos dentro da lógica do cinema convencional, essas foram trocas entre esses dois “universos”.

moral e por consequência os espaços onde ele seria exibido, sempre mais marginalizados, enquanto que o cinema *mainstream* estava mais preocupado com o avanço da técnica e da narrativa dos filmes. Por conta disso, décadas depois, ainda era possível encontrar os *stag films* sendo produzidos e exibidos conservando a sua forma primitiva original (Abreu, 1996, p. 51).

Nas décadas de 1930 e meados de 1940, a cinematografia estadunidense foi fortemente marcada pelo surgimento de um código de censura sobre as produções de cinema, que ficou conhecido como “Código Hays” e marcou a história do cinema *hollywoodiano*, uma vez que dentre outras restrições morais, proibia cenas que contivessem qualquer discurso que remetesse o espectador ao sexo.

Segundo Vale (2000, p. 157), o Código Hays era uma autocensura às produções cinematográficas, porque muitos estúdios de Hollywood participaram da sua criação. O Código foi elaborado em 1929, contudo só foi aprovado em 1934 e se tratava de uma lista com 12 seções que especificavam quais temas estariam proibidos de serem tratados nos filmes como a representação de crimes contra as leis, relações sexuais livres, adultério, miscigenação, partos ou abortos, beijos de língua, órgãos sexuais, assuntos vulgares, imagens ou piadas obscenas, juramentos, nudez, ridicularização da fé ou dogma religioso, mau gosto nas decorações cênicas, falta de respeito ao sentimento nacionalista, escravatura, crueldade com crianças e animais, operações cirúrgicas, dentre outros.

Essa rigorosa censura sofreu alterações, mas desde a década de 1950 já estava em decadência. Entrou completamente em desuso no início da década de 1970, após o cinema pornográfico entrar em evidência no *mainstream* como uma excelente fonte de lucro. O código foi substituído pelo Sistema de Restrição Etária. Todavia, nem a guerra ou a rigorosa censura à produção cinematográfica norte-americana ocasionaram grandes mudanças ao cinema pornográfico que, como já dito, se desenvolvia em uma espécie de “submundo” paralelo ao mundo do cinema *mainstream*, visto que “ficou encarcerado ao seu nicho, à parte do circuito comercial” (Gerace, 2015, p.74).

A partir desse período, a existência de um grupo de salas destinadas para exibir filmes fora do circuito comercial começou a se consolidar, salas de cinema destinadas não exatamente para a exibição de filmes pornôis, mas também deles e outros gêneros do cinema *exploitation*³³, que podem

³³ Segundo Roche (2015), cinema *exploitation* não é um gênero, trata-se de um modo muito específico de produção existente desde meados da década de 1940. É uma indústria voltada a apresentar temas considerados tabus (com imagens excessivas de sexo, violência ou terror) em filmes de produção barata. No entanto, são várias vezes descritos

ser entendidos como um mercado de filmes que exploravam quase todas as temáticas que o Código *Hays* proibia, como sexo, drogas e violência.

O cineasta especialista na história do cinema pornô, Nuno César Abreu afirma que os filmes sexuais já eram cultuados por um público “cativo” conhecido como “brigada encapotada”, da tradução do autor para os termos em inglês *raincoat brigade*. Esse público tinha interesse nos filmes, no entanto desejava não se expor e manter-se no anonimato. Já em relação as salas que os exibiam, o autor, utilizando um vocábulo da época, as denominava como “cinemas pouco recomendáveis” (Abreu, 1996, p.56). Posteriormente veremos que adjetivos burlescos ainda permanecerão sendo relacionados ao público (consumidor de filmes pornôs) e aos cinemas (exibidores de filmes pornôs) durante as décadas de 1980 e 1990.

Durante os anos de 1950, os *nudies*, uma série de filmes ambientados em paisagens “naturais” que apresentavam a nudez de homens e mulheres, atendiam às ordens judiciais das autoridades americanas e não retratavam nenhum apelo sexual a não ser a nudez (*soft core*), que nesse período já tinha sido permitida até certo ponto. É nesse contexto que se constitui uma espécie de empresariado especializado em produzir, distribuir e exhibir filmes sexuais, ao perceberem que essa “nudez social” e legalizada era compreendida pelo público de outra forma e que logo eles cansariam desse tipo de produção.

Abreu (1996, p.57) aponta que o que faltava nos *nudies*, como o toque, os beijos, o olhar para as partes íntimas uns dos outros, a plateia já fazia entre si durante as exhibições. Não demorou para que “sensações mais fortes fossem introduzidas” a esses filmes, criando os *nudie-cutie* (nudismo com malícia), algo que avançou pelos anos de 1960, bem como outras produções sexuais como os *beavers* (gíria para vagina) ou *girlie movies*. O autor afirma ser São Francisco, no estado da Califórnia (EUA), “o berço e a capital do pornô”, pois já existiam empresários exibindo ilegalmente esses filmes em um número considerável de cinemas com sessões regulares.

Arrumei uma sala e o que fizemos foi ir cada vez mais longe: mais sexo, mais buceta, por aí afora. Era como um seriado, excitante, porque a cada semana que passava estávamos mostrando mais! E o pessoal fazia fila nas ruas todas as quintas-feiras, quando mudávamos

como um gênero cinematográfico por terem sido comumente exibidos de forma semelhante em *grindhouses* (sala ou teatro especializado em exhibir filmes para adultos) e *drive-ins*. O surgimento dessa indústria também é feito às margens da indústria cinematográfica americana. Acabou sendo substituído pelo *sexploitation* focados em nudez, situações sexuais e atos sexuais simulados (ou seja, não explícitos), projetados para excitação e entretenimento já na década de 1960.

a programação. Foi assim que rolou. Eu fui preso 33 vezes entre 1968 e 69 por fazer aqueles filmes, em que as mulheres apenas mostravam a buceta.³⁴

A década de 1960 foi também um marco por conta da Revolução Sexual, ao menos na experiência ocidental, em que a exibição de filmes pornográficos junto de ações consideradas tabus como o aborto e o controle de natalidade fora do casamento (ocasionado pelo advento da pílula anticoncepcional), já aconteciam desde que de maneira ilícita e “resguardada” (Williams 2012, p. 24).

É nesse momento, com a Revolução Sexual e o Fim do Código *Hays*, que o circuito *exploitation* começa, dadas algumas especificidades, a sair da ilegalidade. Em relação ao empresariado, cria-se uma maior autonomia para produzir, distribuir e exibir, e o sexo no cinema, que desde os anos iniciais do século XX sempre foi ilícito, clandestino, restrito apenas para homens e obsceno, passou rapidamente a ser posto em cena, experimentado, visto e ouvido também por mulheres nos escuros das salas de exibição.

Segundo Williams (2012, p.16), esse momento de transição da pornografia – que desde o início permaneceu *underground* e na virada da década de 1960 para 1970, ganhou o grande público, o *mainstream* – foi como uma “longa adolescência”³⁵ na história do cinema norte americano, que de um rígido código de censura passou imediatamente a consumir pornografia leve (*soft core*) e pesada (*hard core*).

O próprio cinema convencional passou por essa maior aceitação, e filmes mundialmente famosos como *O Último Tango em Paris* (Itália e França, 1972)³⁶ do diretor Bernardo Bertolucci e *O Império dos Sentidos* (Japão e França, 1976)³⁷ de Nagisa Oshima, tornaram-se dois exemplos do interesse cinematográfico setentista na pornografia, seja em sua faceta erótica no caso do

³⁴ Alex DeRenzi, um pornógrafo pioneiro na realização de filmes em entrevista concedida para o jornalista José Augusto Lemos, agosto de 1993 *apud* Abreu (1996, p. 60).

³⁵ Essa categoria também pode ser aplicada ao caso brasileiro (como veremos mais à frente), pois os 21 anos de Ditadura Militar limitaram o acesso de muitos brasileiros ao pornô *Hard Core* que já estava em evidência na Europa e nos EUA desde a Revolução Sexual. Havia certamente a clandestinidade e ela cabia não somente ao cinema, mas também à literatura, sobretudo à poesia. No entanto, somente com a abertura política na década de 1980 essa “longa adolescência” terminaria.

³⁶ O filme tinha como protagonista o famoso ator estadunidense Marlon Brando e teve duas indicações ao Oscar, o maior prêmio da indústria cinematográfica americana. Anos depois ao seu lançamento, a atriz principal, Maria Schneider afirmou ter sido estuprada por Brando e Bertolucci ao não ser avisada sobre uma cena, que simulava sexo anal, que fez contra sua vontade.

³⁷ É defendido pelos intelectuais do cinema como um filme de arte, no entanto, com as cenas explícitas de penetração é, segundo a historiadora Lúcia Nagib (1995, p. 157) classificado como um filme pornográfico. A crítica de cinema mais conservadora e que repudiava os filmes com temáticas sexuais também o classificou desse modo ao redor do mundo, o que não reduziu, para os críticos mais progressistas, em nada sua qualidade.

primeiro ou explícita no caso do segundo. Mesmo sofrendo censura em alguns países, esses filmes atraíram os olhares da imprensa e do público, ambos demonstravam grande curiosidade sobre o tema.

Tais filmes, apresentavam em suas narrativas o sexo pornográfico, fora da instituição do casamento e da lógica da reprodução, utilizado apenas para vivenciar o prazer. Mesmo assim, esses filmes não chegaram a ser classificados como pornográficos no sentido impuro que sempre carregou o termo, mas como erótico artístico, ou no caso de *Império dos Sentidos*, um “pornô/arte”.

No início dos anos de 1970, vários países ocidentais passaram por um período de revisão das leis de censura em torno da obscenidade, muito impulsionada pelo advento de legislações permissivas e da descriminalização das formas de pornografia na Europa (em países pioneiros como Dinamarca e Suécia, em 1969, e França em 1975) que difundiram a nova ‘onda pornográfica’ como libelo da liberação sexual (Gerace, 2015, p.172).

Na década de 1970, são lançados os grandes clássicos do pornô como: *Garganta Profunda* (*Deep Throat*, EUA, 1972) e *O Diabo na Carne de Miss Jones* (*The Devil in Miss Jones*, EUA, 1973) ambos do diretor estadunidense Gerard Damiano; *Atrás da Porta Verde* (*Behind the Green Door*, EUA, 1972) dos pioneiros Artie e Jim Mitchell e *Emanuelle, a verdadeira* (*Emmanuelle*, França, 1974), dirigido por Just Jaeckin. Os três primeiros foram os maiores sucessos da pornografia *hard core* setentista e o último, a grande referência do gênero pornô *soft core*.

No caso específico de *Garganta Profunda*, o filme ganhou muita notoriedade, pôde ser assistido abertamente sem maiores complicações morais em salas de cinema bastante famosas. A atriz que interpretou a protagonista, Linda Lovelace, se tornou uma estrela de cinema e o filme arrecadou cerca de 20 milhões de dólares em bilheteria, algo impensável antes para uma produção do gênero. Contudo, anos mais tarde, Lovelace declarou em sua autobiografia *Ordeal* (1980) e às autoridades estadunidenses, que foi forçada pelo ex-marido Chuck Traynor a atuar no filme, disse ter sido violentada física e psicologicamente para realizá-lo e que as cenas eram, na verdade, um estupro.

Com a ascensão da indústria cinematográfica de conteúdos pornôs na década de 1970 nos EUA, vieram as críticas e manifestações políticas contra a existência desses filmes e dessa atividade, sobretudo, o cinema pornô dedicado ao público heterossexual e a representação das mulheres nessas obras. Isto porque, este material que até então fora exibido majoritariamente para o público masculino, com a revolução sexual, chegou até o público feminino, gerando desconforto e insatisfação em algumas mulheres.

IMAGEM 1: Protestos contra Garganta Profunda em Nova York, EUA, 1980



Fonte: *The Associated Press*. Autor: Dave Pickoff. Data: 31 de maio de 1980.

A imagem acima foi capturada pelo fotógrafo estadunidense Dave Pickoff, ligado a associação de fotógrafos do *New York Press* entre os anos de 1979 e 1985. A foto em preto e branco no primeiro plano mostra mulheres protestando com cartazes contra o filme Garganta Profunda na frente do cinema *Frisko* que o exibia. Ao fundo da imagem outro cinema (ou “mini cinemas” como eram conhecidos), aparece o *Avon 7* que também exibia filmes pornô. Ambos ficavam localizados ao lado de tantos outros, na sétima avenida na região da Times Square em Nova York nos EUA. O protesto fazia parte de um contexto maior da luta de mulheres contra a pornografia fílmica naquele país.

Pouco se sabia sobre o gênero, sendo os estudos teóricos feministas os primeiros a recuarem no tempo para compreender a história da pornografia e sua possível nocividade para as mulheres e a sociedade como um todo.

Andrea Dworkin, afirma que a pornografia e os pornógrafos retratam mulheres como submissas, desejosas e merecedoras de violência, e também como objeto de consumo masculino. Essa representação da fantasia é transferida para o tratamento das mulheres na sociedade, tornando aceitável a violência contra as mulheres” (Sigel, 1994, p. 748, tradução nossa).³⁸

³⁸ No original: Andrea Dworkin, states that pornography and pornographers depict women as submissive, as desirous and deserving of violence, and as objects for masculine consumption. This depiction in fantasy carries over to the treatment of women in society, rendering violence against women acceptable.

O movimento feminista³⁹ foi fundamental para compreender analiticamente a pornografia, ou melhor, a indústria cinematográfica especializada em pornô, junto de suas pretensões mercadológicas e seu impacto nas pessoas e no convívio em sociedade. Todas essas discussões, trouxeram ainda mais atenção ao tema.

Esta linha do tempo da cinematografia pornô que apresentamos, demonstra que este tipo de cinema não foi forjado unicamente pelos seus produtores, mas a relação com o campo moral também o definiu. No entanto, ser clandestino, ser ilícito, tornar-se conhecido na década de 1970 com grande sucesso de exibição, não modificou sua reputação como transgressor de valores, nem como veículo de uma representação ilegítima sobre a sexualidade, o que continuava a tencioná-lo com o sistema normativo da sociedade. Portanto, o filme pornô era algo que precisava ser analisado mais profundamente.

Em nossa análise, faltaram mais informações sobre a história do cinema pornô em outras regiões além dos EUA e Europa, como Ásia e América Latina, mesmo assim, em nossa compreensão, foi a evidência midiática, política e social dada ao tema da pornografia nas últimas décadas do século XX, o fator responsável pela sua inserção dentro do debate acadêmico.

2.2 Filmes e pornografia: inquietações acadêmicas

Tanto o cinema quanto a pornografia eram assuntos que até as décadas finais do século XX não haviam sido minuciosamente estudados pela academia, sobretudo pelos historiadores. O primeiro porque estava associado a diversão popular e o segundo, porque era dissidente, clandestino, marginal, obscuro. No entanto, como costuma-se vulgarmente dizer: “a história tem história”, ou seja, está inserida nas mudanças do mundo social, com o decorrer do tempo suas abordagens e metodologias podem mudar, e foi justamente isso que aconteceu quando a pornografia passou a fazer parte do cotidiano das massas.

O primeiro observado como possibilidade de análise foi o cinema:

O cinema, antes visto com desconfiança ou desinteresse pelo historiador, por não passar de uma diversão popular, por construir justamente mundos autônomos, fantasiosos e de

³⁹ Foi e é um movimento social de combate as opressões e discriminações direcionadas às mulheres na vida em sociedade, além da luta por igualdade de direitos e oportunidades em relação aos homens. Como movimento social organizado e ocidental, iniciou-se durante o século XIX. No XX, foi dividido em “ondas”, sendo a primeira o direito ao voto e a segunda na década de 1960, quando se voltou às construções teóricas (Louro, 1997, p. 14). É importante ressaltar que este movimento possui diferentes vertentes e que há diversas visões e discordâncias acerca da pornografia. Para melhor exemplificar, quase que ao mesmo tempo que a nocividade da pornografia era discutida por uma parte das feministas, surgiam produtoras de filmes feministas, como a *Femme Productions* de Candida Royalle e Lauren Neimi com o objetivo de fazer filmes pornográficos voltados para o prazer feminino.

escape, ganha um outro relevo: é lugar das construções e projeções do imaginário, da aferição de sensibilidades e práticas sociais, lugar de representação (Schwarzman, 2007, p. 18).

No fim dos anos de 1960 e início de 1970, com as publicações do historiador francês Marc Ferro, vinha à tona o cinema como fonte histórica (“fato fílmico”). Era o filme problematizado em sua mensagem e compreendido em seu contexto de produção, como acontecia com todas as demais fontes. Este ainda é um procedimento encontrado na produção historiográfica, mas novas abordagens foram surgindo⁴⁰.

Os diálogos teórico-metodológicos entre a História e o Cinema, evidenciaram-se, resumidamente, em três abordagens: o Cinema na História, quando o filme é utilizado como fonte; a História no Cinema, quando este possui um discurso histórico ou é intérprete do passado; e a História do Cinema, focada no desenvolvimento técnico e estético da linguagem cinematográfica junto de suas condições sociais de produção e recepção (Napolitano, 2008, p. 241-242).

Atualmente prevalece a concepção da história cultural sobre o cinema, da qual assentimos, pela qual em resposta ao fato fílmico está o fato cinematográfico, o cinema para além das telas, para além dos filmes. Os interesses estão em outros temas relacionados a este universo como, os estudos da recepção, “as sensibilidades, o cotidiano, a expressão de grupos marginalizados, as manifestações da privacidade” (Schwarzman, 2007, p. 34), em termos mais acadêmicos, o que está em análise é o cinema em sua faceta de significação e prática social.

Os estudos de recepção cinematográfica foram frutos diretos das trocas dessa área do conhecimento com os estudos culturais, permitindo ao cinema a ser analisado para além da estética de filmes ou dos movimentos cinematográficos, mas a partir de sua função como prática social, das relações entre imagem e espectador, indústria e público, narrativa e cultura, forma e ideologia, por exemplo.

Consequentemente, a fim de melhor compreender como o cinema pode fazer parte dos sistemas culturais em análise, tornou-se necessário investigar mais de perto o próprio cinema como um meio específico de produzir e reproduzir significação cultural (Turner 1997, p. 49).

A pornografia, por sua vez, como possibilidade de análise tardou um pouco mais a ser interesse, estando nas décadas de 1980 e 1990 a maioria dos primeiros trabalhos. Em relação ao

⁴⁰ Sobre Ferro, destacam-se seu artigo de 1968 publicado na Revista dos Annales, “*Société du XXe. siècle et histoire cinématographique*”, além de “O Filme: uma contra-análise da sociedade?” publicado em 1973 na mesma revista e do livro Cinema e História. Para melhor compreender Marc Ferro e suas contribuições no diálogo entre cinema e história conferir Morettin (2003).

diálogo com a história, podemos citar três interesses fundamentais dentro do campo acadêmico neste contexto: os estudos sobre Antiguidade Greco-Romana; a Nova História Cultural com ênfase na literatura francesa do século XVIII e a influência dos conceitos e categorias formulados pelo filósofo francês Michel Foucault na academia, que difundiram seus estudos sobre História da Sexualidade.

Achamos pertinente discorrer um pouco sobre algumas obras que “inauguraram” o diálogo entre o campo (ainda em construção) de estudos da pornografia e a história, contribuindo para que este objeto que desde a década de 1970 era discutido amplamente em sociedade, fosse pensado historicamente em seus agentes, processos e temporalidades.

A primeira se trata do livro escrito pela historiadora francesa Aline Rousselle, *Pornéia: sexualidade e amor no mundo antigo*, publicado em 1983. Neste estudo, não há um interesse em observar o ato sexual sendo reproduzido em escritos ou esculturas pelos romanos, mas o desejo sexual o tempo todo ronda suas ideias e está presente, sobretudo, nos pensamentos dos homens durante o período de cristianização dessa sociedade. É no prazer provocado pelo corpo do outro e agora tão reprimido pelos discursos médicos, pela nova religião com seus ideais de castidade e pelas decisões masculinas, no caso do desejo feminino, que está o significado de *pornéia*.

Não investiguei o amor, nem heterossexual nem homossexual: não se encontrará nesse livro uma história dos sentimentos. Trata-se, antes, das condições das relações amorosas ou sexuais no mundo antigo em extinção. De resto, é sobretudo uma consciência de si mesmo, uma inquietação consigo mesmo, que guiam os textos utilizados aqui. Todavia, não há estudos de casos individuais, não conheceremos um lar romano ou um casal egípcio. É pena. Mas talvez os casais conhecidos – Plínio e Calpúnia, Adriano e Antínoo, Paulino e Terásia – passem a ter uma vida própria, liberta de algumas de nossas ilusões, depois de estudarmos o direito que os regulamenta e de conhecermos as regras que marcaram os seus corpos (Rousselle, 1984, p.10).

Nesta obra, os sujeitos romanos, tanto os que optam pelo casamento, quanto pela vida monástica, estão emaranhados em relações sociais que dialogam com suas vidas sexuais, com seus corpos, a prostituição, o casamento, a infância, as orgias e outros rituais, que começam a ser reprimidos no contato desse mundo pagão com o cristão, em que o ideal de castidade se legitima durante os séculos III e IV. No entanto, os desejos não deixam de existir e a virgindade realizada dos monges tinha ligação direta com a solidão, que somada aos pensamentos de *fornicatio*, estava em constante disputa com o desejo de Deus.

Não é um estudo sobre a concepção de pornografia no mundo antigo, pois o próprio significado etimológico da palavra já esclarece isso, mas se trata de um período de transição em que a liberdade sexual começa a ser interditada, e é essa a grande contribuição da obra, ainda

tímida, sobre a importância de discutir a sexualidade em situações proibitivas, quando ainda no mundo antigo o sexo livre e pornográfico caminhava para a definição do obsceno.

A palavra “pornografia” vem dos pornógrafos gregos, significando “os escritos sobre prostitutas”. Os gregos não definiram a pornografia como obscena. Em vez disso, escrever sobre prostitutas e outras atividades sexuais eram aceitas na cultura grega. A definição atual de pornografia na cultura ocidental, desenvolvida no final do século XVIII e início do século XIX, centra-se no sexualmente profano. Embora a representação da sexualidade possa ser aceitável, por exemplo, em textos médicos, o retrato da sexualidade abordada como tabu ou para um público inapropriado criou nossa compreensão de pornografia. (Sigel, 1994, p.746, tradução nossa).⁴¹

Com a História Cultural que se disseminou pelas universidades nos anos finais do século XX, junto da proposta de Michel Foucault da “emergência histórica dos discursos da vida moderna; assim como a medicina, a loucura, a prisão, e a sexualidade” (Hunt, 1999, p.11), criou-se o contexto ideal para o surgimento de uma antologia de ensaios sobre literatura pornográfica, resultado de um seminário intitulado “A Invenção da Pornografia”, acontecido em outubro de 1991 no Departamento de História da Universidade da Pennsylvania nos EUA. No entanto, somente no ano de 1999, esses ensaios apresentados no seminário foram reunidos em um livro organizado pela historiadora Lynn Hunt, cujo título é *A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as origens da modernidade (1500-1800)*, segunda obra historiográfica sobre o tema aqui apresentada.

Desde o ensaio introdutório, a autora entende que a noção de pornografia em todas as temporalidades sempre esteve relacionada com a excitação, a sensualidade, o desejo e a representação explícita de genitálias. Contudo, é na modernidade ocidental entre os séculos XVIII e XIX que está o cerne do significado atual de pornografia, que é um misto das novas formas de regulação e dos novos desejos de saber.

A pornografia não foi espontânea, foi definida num longo processo de conflitos entre escritores, pintores e gravadores, por um lado, e espíões, policiais, padres e funcionários públicos, por outro. Seu significado político e cultural não pode ser separado de seu aparecimento como categoria de pensamento, representação e regulamentação. A pornografia moderna inicial revela algumas das mais importantes características da cultura moderna. Vinculada ao livre-pensamento e à heresia, à ciência, à filosofia natural e aos ataques à autoridade política absolutista, ressalta especificamente as diferenças de gênero que se desenvolviam na cultura da modernidade (Hunt, 1999, p. 11).

⁴¹ No original: The word “pornography” comes from the Greek pornographos, meaning “the writings about prostitutes.” The Greeks did not define pornography as obscene. Instead, writing about prostitutes and other things sexual were accepted within the Greek culture. The current definition of pornography in Western culture, developed in the late 18th and early 19th centuries, centers upon the sexually profane. While representation of sexuality can be acceptable, in for instance medical texts, the portrayal of sexuality in ways that are taboo or for an inappropriate audience has created our understanding of pornography.

A contribuição do livro de Hunt é incalculável, a historiadora e os demais autores do livro, não localizaram apenas o significado moderno de pornografia, mas também seu sentido histórico e político de difusão do obsceno, quando analisaram escritos, ilustrações e obras literárias entre 1500 e 1800 na Europa (sobretudo, França e Itália) e entenderam que estes eram veículos de ideias transgressoras ao criticarem o clero e outras convenções morais. Embora inicialmente essa pornografia ligada à subversão política fosse restrita aos homens da aristocracia urbana e libertinos, após o desenvolvimento da cultura impressa, a aceleração da produção de livros e a popularização do romance como estilo literário, permitiu o acesso desses materiais massivamente ao povo comum, o que encorajou discursos populistas que ganharam força durante a Revolução Francesa.

Anos antes do livro de Lynn Hunt e publicado um ano depois do seminário “A invenção da Pornografia”, outro trabalho focado no estudo da literatura sob a óptica da história cultural, e o terceiro livro apresentado aqui como importante contribuição para a escrita da história sobre pornografia, foi *Edição e Sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII*, do historiador estadunidense Robert Darnton, de 1992. Fruto de longas pesquisas nos arquivos franceses, o autor apresenta um quadro do universo de edição e distribuição de livros clandestinos na França da Revolução, pelos seguintes motivos: ou estes livros continham ideias subversivas políticas, ou eram crônicas que narravam assuntos não convencionais, ou eram tratados de filosofia, sobretudo a filosofia libertária, ou, o que nos interessa, romances pornográficos.

Darnton ao utilizar como objeto de pesquisa o universo do comércio ilegal de livros, contribuiu para a história da pornografia ao demonstrar seu percurso de produção e distribuição enquanto material literário proibido, além de sutilmente apontar sua contribuição política para a contestação do Antigo Regime, dando à literatura pornográfica uma participação econômica e ideológica na história moderna.

Na verdade, não pretendo afirmar que a simples leitura – individual ou coletiva – de uma obra ilegal desembocaria numa tomada de consciência, na cristalização de uma opinião e, enfim, num levante. Em contrapartida, sustento que o livro ilegal - tratado de filosofia, libelo político e crônica escandalosa - corrói a ideologia monárquica e seus pilares - o rei, a Igreja e os bons costumes - pelo uso sistemático, desenfreado e desmesurado das seguintes armas: zombaria, escárnio, razão crítica e histórica, pornografia, irreligião e materialismo hedonista. A literatura clandestina propõe opiniões, recusa as normas, suspeita da autoridade e reconstrói as hierarquias (Darnton, 1992, p. 11).

Em Darnton, esses livros subvertem a lógica da literatura revolucionária francesa, que por muito tempo ficou a cargo dos intelectuais iluministas ou outras correntes filosóficas, nem sempre tão populares. Deste modo, a pornografia, bem como já havia explicado Lynn Hunt, exerce um

poder de transgressão ao lado desses outros escritos clandestinos, que foram amplamente difundidos e podem ter grande influência no que se sucedeu após julho de 1789, com a derrocada do Antigo Regime Francês.

Apesar de serem contribuições extraordinárias, voltar-se ao estudo da literatura pornográfica, de certo modo, era buscar significados para o que estava sendo discutido em sociedade, contudo, sem precisar discutir o cinema pornô. Mas não apenas isso, havia uma questão metodológica, primeiro pela existência dessa “cultura material” pornográfica em arquivos, museus e bibliotecas espalhadas pelo mundo, o que possibilitou sua consulta e utilização como fonte; segundo, pela falsa ideia de que os filmes pornográficos não possuíam relevância para o desenvolvimento do conhecimento histórico, uma vez que a “pornografia continua sendo um tópico difícil para os historiadores sociais por causa de sua natureza oculta, mas continua a ser importante como faceta da cultura popular e da sexualidade” (Sigel, 1994, p.746, tradução nossa).⁴²

Todavia, fora do campo historiográfico, no campo dos estudos de cinema, um livro se ocupou em discutir os assuntos mais tabus a respeito da pornografia. A obra de Linda Williams intitulada *HARD CORE: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"* publicada pela primeira vez em 1989 (até hoje sem edição brasileira), foi um marco por desenvolver uma análise da cinematografia pornô *hard core* sem a abordagem de crítica que os estudos feministas sustentavam até então.

Williams não reduziu a história da pornografia ao problema do patriarcalismo ou como banalização da representação sexual no cinema. Baseada nas contribuições do filósofo Michel Foucault, a autora entendeu que desde os *stag films* existe uma interação entre o público e o filme pornô marcado pela fantasia (a vontade de saber), e que historicamente possibilitou o aprendizado sobre sexo, que mais tarde ela denominou de *carnal knowledge* (saber carnal).

Em países como EUA e Inglaterra, historiadores um pouco tocados pela obra de Williams passaram a discutir as possibilidades de contribuição para o que podemos chamar de *porn studies*, termo em alusão a uma revista acadêmica interdisciplinar britânica criada em 2007 com o mesmo nome. Seu objeto de estudo é a pornografia no passado e no presente “em todas as suas variações e em todo o mundo - suas histórias, modos, estética, gêneros e subgêneros; suas estruturas

⁴² No original: Pornography remains a difficult topic for social historians because of its hidden nature, but it continues to be important as a facet of both popular culture and sexuality.

institucionais e industriais; e seu consumo e sua regulamentação” (Attwood; Smith, 2014, p. 4, tradução nossa).

Citando caso análogo, a historiadora estadunidense Lisa Z. Sigel (1994, p.750), especialista na história da pornografia, propôs possíveis contribuições da História Social para analisar a pornografia em qualquer meio onde ela possa cumprir sua função de veicular o obsceno no decorrer do tempo – seja através da literatura, pintura, escultura, fotografia, música e cinema.

A primeira abordagem apontada pela historiadora, estaria no interesse de traçar as mudanças culturais que definem o que é aceito e o que é tabu, em relação à sexualidade, em determinados contextos. Ela exemplifica como a inovação na imprensa difundiu a literatura pornográfica na Europa, mas podemos acrescentar, como a mudança no cenário político brasileiro com o fim da Ditadura permitiu a entrada massiva de cinematografia pornô estrangeira no país.

A segunda contribuição exploraria a história política e social em torno da pornografia, ao estudar como as sociedades tentaram controlar o gênero. Um exemplo é o *Comstockery*, a legislação norte americana da década de 1870 que proibiu o comércio ou circulação do obsceno, ou mesmo o processo de liberação do filme *O Império dos Sentidos* no Brasil, que levou mais de quatro anos para ser concluído com a participação civil⁴³ que não queria a exibição do filme. Nestes casos é sempre interessante observar os meios que os envolvidos com a pornografia se utilizam para burlar a censura.

A terceira e última abordagem seria a de que cabe à história social da pornografia descobrir quem leu ou assistiu pornografia e como esse leitor/espectador a compreendeu. Não seria uma contribuição dos estudos culturais se não focasse na recepção. Por exemplo, analisar a subjetividade do sujeito que, apesar de todas as proibições como na Ditadura Militar Brasileira (1964-1985), se propôs a consumir pornografia.

Todas essas abordagens propostas por Sigel são ao mesmo tempo um convite para que mais historiadores contribuam para esta área de estudos, ao mesmo tempo destaca qual deve ser sua postura diante deste tema. Certamente, as inquietações acadêmicas a respeito da pornografia ocorreram em diversas áreas e ainda ocorrem. Quando associada ao cinema, a pornografia passou

⁴³ Segundo Fico (2002, p. 269), pessoas comuns costumavam enviar cartas aos órgãos de censura, como a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), para demonstrar seu incômodo com alguns conteúdos no cinema, na televisão, no teatro ou na música. Dirigiam-se pessoalmente à esfera pública para denunciar qualquer tema que considerassem imoral.

a ser analisada nos espaços de recepção, as salas de cinema, uma vez que no fim do século XX, sobretudo no Brasil⁴⁴, eram os únicos espaços para assistir a tais filmes.

Tendo a pesquisa de campo como principal método de coleta de dados, a antropologia foi e ainda é a área do conhecimento que mais adentrou salas de cinemas pornô no Brasil, para compreender os significados das salas e não somente isso, as sociabilidades homossexuais nestes espaços.

Para este grupo de frequentadores, a pegação (relação sexual entre homens) pode ocorrer em diversos lugares, sobretudo nas décadas passadas, em que ainda se construía um orgulho em pertencer a essa comunidade que se encontrava em espaços marginalizados como os banheiros de espaços públicos, saunas, boates, bares, praças e é claro os escuros dos cinemas, “todos os cinemas sem distinção” como nos afirmou o professor Ernani Chaves Pinheiro em entrevista concedida no ano de 2017. Os cinemas pornô tornaram-se um lugar possível para homossexuais vivenciarem suas sexualidades, na verdade, para os homens em geral. Não é que somente, unicamente, apenas e exclusivamente homossexuais os frequentassem, mas estes lugares faziam parte da “Cena Gay”, isto é, “um conjunto de locais significados pelo contingente de homossexual para expressão de sua sexualidade” (Souza, 2012, p. 29).

Dito isto, o cinema pornô exibido em espaços significados por grupos excluídos da sociedade tornou-se outra inquietação acadêmica, e ainda na década de 1980, especificamente em 1986, era defendida uma dissertação de mestrado em antropologia social na UNICAMP, que posteriormente seria publicada em livro, intitulada *O Negócio do Michê: prostituição viril em São Paulo* de Nestor Perlongher. Embora o objeto de estudo não fosse exatamente a exibição de filmes pornô e sim a prostituição masculina, o autor, ao mapear os espaços de atuações dos michês, incluiu os cinemas neles, ou melhor, a “pegação no cinema”.

Perlongher construiu sua pesquisa entre os anos de 1982 e 1985. Inclusive cita a crise econômica que afligia o Brasil, a repressão policial contra populações homossexuais na cidade de São Paulo e até uma “limpeza” que o estado fez nas chamadas bocas ou guetos gays, no contexto da visita do Papa João Paulo II em 1980 naquela capital. Contudo, não historiciza esses cinemas

⁴⁴ Em outros países, como os EUA, havia cabines, *super 8* e outros modos de exibição clandestina de filmes pornô além dos cinemas, tudo isso antes da popularização da pornografia na indústria cinematográfica. A série de televisão *The Deuce* (2017-2019), dos criadores David Simon e George Pelecanos e transmitida pelo canal HBO, inclusive no Brasil, conta o desenvolvimento dos espaços de exibição de filmes pornô nos EUA, sobretudo no perímetro da *Times Square* na cidade de *Nova York*, bem como o desenvolvimento da indústria de conteúdos cinematográficos pornô.

de pegação, não informa ao leitor o tipo de filmes que estavam exibindo, mas ao usar o termo “cinemão”, podemos supor que se tratava de sessões pornô, pois esta é a nomenclatura dada a cinemas deste tipo por antropólogos e também utilizada pelo público frequentador.

Como um pioneiro, o autor evidencia a dinâmica de uma sala de cinema em que ocorrem relações sexuais em um período quase sincrônico ao que elas estavam surgindo em várias partes do país.

O cinema funciona à maneira antiga, isto é, não como mero espetáculo passivo, mas como centro de reunião social, onde se desenvolve uma ativa sociabilidade, que não se restringe às relações de amizade, mas abrange também contatos diretamente sexuais, na escuridão das poltronas ou nos banheiros do cinema (...) O tipo de atos sexuais que se pratica dentro do cinema tem a marca da fugacidade e da “parcialidade” própria da deriva homossexual. Contatos na penumbra, entre homens que às vezes sequer se veem as caras, roçares “casuais” de membros na massa que se amontoa nas últimas fileiras da sala, penetrações apressadas nas toaletes diminutas e fedorentas, num espaço buliçoso, que cheira a suor masculino” (Perlongher, 1987, pp. 168-169).

Depois de Perlongher, outros trabalhos nas ciências sociais e na arquitetura, discutiram teoricamente o ambiente dos cinemões, dos cinemas de pegação, dos cinemas pornô, em várias partes do país. Beatriz Souza Vilela (2017) com os cinemas pornô na cidade de Maceió, Alagoas; João Soares Pena (2013) com os cines pornô da cidade de Salvador, Bahia. Alexandre Juliete Rosa, Anderson Vallerini, Cleber Alves Fabio e Danilo Sales do Nascimento França (2008), com um precioso trabalho sobre os cinemas pornô na cidade de São Paulo; Alexandre Fleming Câmara Vale (2000), que discutiu o caso da cidade de Fortaleza, Ceará; Salma Nogueira Ribeiro (2019) que discutiu a memória atual dos cines pornô na cidade de Belém e os antropólogos Francisco Ribeiro Neto e Milton da Silva Filho (2012) uns dos poucos a realizarem uma pesquisa de campo dentro do Cine Ópera de Belém do Pará; Helder Thiago Cordeiro Maia (2018) que analisou os cines pornô através da literatura latino-americana sobre eles, dentre outros. As contribuições acadêmicas sobre o assunto no Brasil, em diversas áreas e abordagens, foram inspiradas pela contribuição de Perlongher, assim como os estudos europeus e estadunidenses foram inspirados em Michel Foucault.

Um pouco afastados das salas pornô e mais próximos do debate teórico e das definições do que é pornografia, se destacam as contribuições brasileiras e conceituais do cineasta Nuno César Abreu com seu livro *O olhar pornô: A Representação do Obsceno no Cinema e no Vídeo* publicado em 1996, que situa o processo de difusão da pornografia no decorrer da história mundial e nacional, até sua saída da lógica cinematográfica e entrada no mercado de vídeo; do sociólogo Rodrigo Gerace, que em 2015 publicou a obra *Cinema explícito: Representações Cinematográficas do Sexo*,

contribuindo também com o evidenciamento da história deste cinema e de outras representações sexuais em filmes não pornô e por fim, o volume 38 dos Cadernos Pagu da UNICAMP, que em 2012 trouxe em sua edição o dossiê *Pornô*s e foi organizado por Maria Filomena Gregori e Maria Elvira Díaz-Benítez especialistas na temática. Autores como Linda Williams, Jorge Leite Jr, Nancy Prada, Osmundo Pinho, Carolina Parreiras e Don Kulick discutiram nesse dossiê diversos temas relacionados a pornografia e alguns textos publicados originalmente em inglês foram traduzidos para o português ampliando, sem dúvidas, os debates no campo.

Mas afinal, após tantas discussões acadêmicas, o que foi definido como ideia, conceito, categoria e significado de pornografia?

Uma “definição definitiva” a pornografia nunca terá, mas há um consenso entre os pares de que ela tenha uma função conceitual – direcionada a produções escritas, musicais, plásticas, audiovisuais etc., cujo objetivo é um mercado próprio e a excitação de seu público consumidor (Leite Jr, 2012, p. 101) – e é uma das formas de *representação* da sexualidade, mas representação conforme entendem os estudos culturais:

Objetos, pessoas, eventos no mundo, não possuem neles mesmos, nenhum sentido fixo, final ou verdadeiro. Somos nós – na sociedade, dentro das culturas humanas – que fazemos as coisas terem sentido, que lhe damos significado. Sentidos, conseqüentemente, sempre mudarão, de uma cultura ou período ao outro (Hall, 2016, p. 108).

Por isso, como já vimos, Lynn Hunt (1999) afirmou que a pornografia, tal qual conhecemos na modernidade foi uma invenção, não um meio de conhecimento, representação e regulação espontâneos, mas um resultado de longos processos conflituosos, pois mesmo que as regras morais tenham suas especificidades em cada contexto social e histórico, são as proibições morais da sociedade que a definem. Linda Williams (1999), por sua vez, entende que é sua função obscena que a coloca em situação proibitiva, pois revela em cena, traz à tona e evidencia o que se convencionou socialmente a jamais ser revelado.

Utilizando o conceito de legitimação de Pierre Bourdieu, Jorge Leite Jr (2012, p. 107) segue um pouco além, afirma que a pornografia não é uma representação legítima da sexualidade, o erotismo o é, sendo essas escolhas entre o que é ou não legítimo definições de grupos que possuem poder. Ou seja, a pornografia por estar ligada ao popular e midiático, é distinguida da arte erótica ligada ao culturalmente valorizado, ao sexo no plano dos desejos, da sensualidade, da beleza, da elite. Por conta disso, na hierarquia social a pornografia é inferiorizada, por ser vulgar, grotesca, explícita, pelo sexo voraz, animalesco, sem paixão e que visa unicamente o prazer.

A pornografia é um regime de representações sobre o sexo (Vale, 2000, p. 74), e o discurso veiculador do obsceno (Abreu, 1996, p.12), pois ela revela tudo aquilo que foi socialmente convencionado a ficar oculto, ao que não deve estar em cena (Gerace, 2015, p.32), o discurso pornográfico só tem sentido transgressor em uma sociedade que lhe entende como proibido.

Nesta dissertação compartilhamos da mesma percepção da maioria dos autores que analisaram ou a literatura ou o cinema pornográfico, não distinguiremos o pornô (ligado aos prazeres carnavais) do erótico (a mesma descrição do pornô, mas carregado de sentimentalismo), “os historiadores da pornografia não fazem mais essa distinção, preferindo intercambiar os dois termos” (Gregori; Benítez, 2012, p. 07). Portanto, definiremos ambos como pornografia, fazendo distinção apenas se um filme é pornô *soft core* (simula o ato sexual) ou *hard core* (apresenta o ato sexual de forma explícita), isto diz mais sobre como organizamos nosso pensamento, do que sobre as obras propriamente ditas.

Isto porque a sexualidade não foi e nem é absolutamente proibida. Esta é a maior contribuição de Michel Foucault para este debate, o sexo erótico, o sexo pornô, o sexo relacionado a saúde ou a educação, no sistema capitalista não foi proibido, pelo contrário, foi obrigado a se confessar e manifestar, pois havia e há lugares para sua existência.

Quando o filósofo escreveu em seu livro *História da Sexualidade I* o seguinte: “se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutra lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, se não nos circuitos da produção, pelo menos nos circuitos do lucro” (Foucault, 2021, p. 8), percebemos similaridades com o que ocorreu nos anos finais da Ditadura Militar: a pornografia era um fato, isto é, existia, cabia ao estado regular sua circulação, as salas escuras dos cinemas de rua pelo país, foram a grande aposta destes agentes de poder, para que a sexualidade ilegítima pudesse se manifestar sem desmascarar o discurso moral do regime.

2.3 A Ditadura Militar e a exibição de filmes pornôs no Brasil

Desde que os militares subiram ao poder executivo do país em março de 1964, através de um golpe de estado que contou inclusive com o apoio de setores da sociedade civil, a censura foi um importante mecanismo de controle e repressão da população que se perdurou até o fim da ditadura em 1985, ou melhor, até a instauração da nova Constituição Federal em 1988 na chamada “Nova República”.

Entretanto, somente nos anos finais da década de 1970 e efetivamente durante a década de 1980, no período conhecido como reabertura política ou redemocratização, que compreenderam os

governos dos ditadores Ernesto Geisel e João Baptista Figueiredo, foi que os órgãos de censura tiveram que lidar com o avanço de obras cinematográficas pornô estrangeiras no país, assim como, com a produção nacional de pornografia *hard core* que ganhou força após o declínio da pornochanchada (Simões, 2007, p. 185).

Esse movimento cinematográfico setentista, por sua vez, foi um dos mais lucrativos e populares do cinema brasileiro, com filmes de diversos gêneros sendo produzidos em grande parte na região central da cidade de São Paulo conhecida como “Boca do Lixo”. Era um tipo de produção cinematográfica independente, cujos roteiros tratavam de diversos temas da vida cotidiana brasileira, inclusive discutiam o papel repressor da Ditadura, mas como possuíam pornô *soft core* no enredo, ficaram pejorativamente conhecidos como *Pornochanchadas*, em referência a outro movimento cinematográfico brasileiro da década de 1950, as chanchadas carnavalescas.

Nos dicionários brasileiros o termo chanchada é sinônimo de porcaria, filme sem valor, em que predominam as graças vulgares. Enfim, um espetáculo de pouco ou nenhum valor. Pornochanchada seria então uma retomada do filão popular dos anos 1940/50 com a adição de ingredientes picantes. Na chanchada a trama era suspensa para a entrada de uma marchinha carnavalesca. Na pornochanchada acontecia a mesma suspensão dramática só que, nesse caso, privilegiando os dotes calipígeos das atrizes, por exemplo. Parece que o termo tem origem etimológica no italiano *cianciata*, que significaria discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso e teria chegado ao Brasil através de Portugal (Simões, 2007, p. 194).

Apesar de apresentarem características do pornô *soft core* e de sua qualidade constantemente criticada pela imprensa, esses filmes recolheram boas bilheterias ao longo de uma década, mas sempre regulados previamente pelos órgãos de censura da Ditadura Militar. A produção desses filmes era independente. A Embrafilme como órgão de cinema estatal apenas cofinanciava a distribuição. Mesmo assim as pornochanchadas correspondiam a 40% da produção nacional com grande sucesso nas salas de exibição⁴⁵. Contudo, como já dissemos, entrou em declínio com as produções de pornô *hard core* no país, mercado para onde migraram alguns profissionais que já haviam trabalhado com a pornochanchada, inclusive.

A exibição de filmes pornô era o grande problema a ser resolvido pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) em 1980. O órgão que estava vinculado ao Ministério da Justiça e era o responsável desde 1972 por conferir se as obras cinematográficas⁴⁶ apresentavam discursos subversivos e imorais, precisava apresentar uma solução para a situação.

⁴⁵ Sobre a relação da Ditadura Militar com este movimento do cinema brasileiro, conferir Bertolli Filho (2016).

⁴⁶ Segundo Meyze Lucas (2015, p. 228), a DCDP precisava emitir pareceres para todos os tipos de filme, independente do gênero. Do mesmo modo deveria avaliar sua liberação ou não, se seria necessário fazer cortes nas cenas e para quais

O discurso dos ditadores de redemocratização apontava para uma retomada da democracia paulatinamente, incluindo a possível reformulação dos órgãos de Censura, em que os gostos da população deixariam de ser controlados pelo Estado, o que não estava ocorrendo completamente. Como era possível uma maior liberdade que não considerasse o fim da censura sobre o que a população ouvia, lia e assistia?

Durante o processo de censura, alguns produtores ou distribuidores de filmes tinham que encaminhar suas obras para Brasília, para que os filmes fossem previamente assistidos e, por conseguinte recebessem um parecer positivo ou negativo para sua exibição nos cinemas do país. Na gestão de Ibrahim Abi-Ackel como ministro da justiça (1980 - 1985) no governo de Figueiredo, os grandes sucessos do cinema pornô mundial eram enviados para Brasília e acabavam sendo assistidos por funcionários, filhos de funcionários, amigos de ministros, dentre outros sujeitos.

O fato de que agentes do poder e seus achegados pudessem assistir a filmes ainda não liberados para o grande público, foi denominado pela imprensa como “cineminha” dos ministérios, para evidenciar uma contradição de um Estado que interferia para que estes filmes “imorais” não chegassem as salas de cinema enquanto a censura os exibia para a elite brasileira privilegiada, conforme mencionou em entrevista o censor Coriolano de Loiola Cabral Fagundes (Kushnir, 2013, p. 324). Essa desordem no controle das exibições dos filmes, era reflexo, como aponta Garcia (2019, p. 114-115), de uma censura que não possuía burocracia centralizada, isto é, não contava com um Estado integrado e centralizado que tivesse controle total sobre ela.

A persistência na proibição de filmes como o *Último Tango em Paris* (França e Itália, 1972), *Emanuelle* (França, 1974) e o *Império dos Sentidos* (Japão e França, 1976)⁴⁷, pela divisão de censura, gerou grande comoção de empresários exibidores e outros setores ligados ao cinema que há anos esperavam pela liberação desses filmes no Brasil. Não conseguimos encontrar na base de dados do Sistema de Informação do Arquivo Nacional – SIAN, que salvaguarda os documentos desta divisão de censura, os arquivos digitais das avaliações da censura para os filmes citados,

faixas etárias eles seriam destinados. Segundo a autora, até meados de 1970, a ficha censória deveria avaliar alguns aspectos do filme, dentre os quais estavam se a obra continha cenas de sexo ou questões relacionadas à ditadura. No entanto, nos concentraremos na questão da censura aos filmes pornográficos de sexo explícito. A respeito da Censura sobre filmes ver Lucas (2015).

⁴⁷ *O Império dos Sentidos* de Nagisa Oshima, foi o filme com processo de censura mais demorado. Foram anos tramitando entre os pareceres do Ministério da Justiça, Polícia Federal e DCDP, que discutiam se o filme era ou não pornográfico, ao mesmo tempo em que ele já era campeão de bilheteria nas salas de cinema brasileiras, o que demonstrava a perda de controle por parte da censura sobre esse setor empresarial, o de exibição.

embora os documentos existem, ainda não foram digitalizados, de modo que, a demora em seus processos de liberação pode ser acompanhada pela repercussão na imprensa.

No entanto, foi possível verificar a entrada de *Garganta Profunda* (EUA, 1972) e *O Diabo na Carne de Miss Jones* (EUA, 1973), clássicos da pornografia *hard core* estadunidense. Estes filmes chegaram na mesma data para serem analisados pela DCDP, no dia 07 de abril de 1981⁴⁸. Em agosto de 1983 a diretora da Divisão, Solange Maria Teixeira Hernandez, mandou ofício endereçado ao Ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel, demonstrando insatisfação pelas diversas medidas cautelares judiciais que objetivavam liberar tais filmes, mesmo a divisão de censura tendo emitido sobre eles parecer negativo, demonstração clara da falta de concordância entre os órgãos.

O que acontecia era que os focos de proibições, geralmente políticas (discordância com o sistema de governo) e morais (discordância com a ética cristã), podiam ser executados por uma multiplicidade de centros de poder, inclusive que não pertenciam ao Estado, como a vigilância que membros da sociedade civil faziam de obras artísticas.

A essa censura feita pelos órgãos de inteligência do Estado ou por qualquer pessoa, Garcia chama de “supercensura”. É ela que explica o porquê do órgão de censura A liberar um filme, o órgão de censura B proibir o filme e o órgão de censura C liberar novamente o dito filme, sem contar com a interferência extraoficial do Presidente da República e as tais cartas enviadas à DCDP de pessoas comuns que não queriam frequentar cinemas que exibissem esses filmes (Fico, 2002, p. 276).

Ao mesmo tempo, desde o ano de 1980, era buscada uma solução para a questão da exibição de filmes pornô de sexo explícito nos cinemas brasileiros. O mineiro Ibrahim Abi-Ackel havia acabado de tomar posse do Ministério da Justiça, para substituir o ministro Petrônio Portella que havia falecido. Um ano depois, era endereçada ao presidente da república a minuta de um projeto de lei que pudesse criar salas de exibição especiais para filmes classificados como pornográficos. Isso evitaria que películas com cenas mais ousadas chegassem aos demais cinemas e fossem amplamente exibidas.

Segue trecho da minuta abaixo transcrito:

DECRETO [*sem número, dia e mês*] de 1981.

⁴⁸ ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Listagens para as subséries Peças teatrais, Filmes, Letras Musicais, Radionovelas, Telenovelas e Programas de TV do Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Brasília, s.d. 8 p. Disponível em: BR DFANBSB NS - Fundo.

Cria e regula a aplicação, pela Censura Federal, do Certificado Liberatório Restrito e dá outras providências.

O Presidente da República, no uso da atribuição que lhe confere o item III do artigo 81 da Constituição, e tendo em vista o disposto no artigo 22 do Decreto nº 20.893, de 24 de janeiro de 1946; e considerando a conveniência de restringir, em benefício da moral pública, a exibição de produções cinematográficas classificadas como "pornográficas" ou "de extrema violência"

DECRETA

Art. 1º - As produções cinematográficas que - por explorar de forma pornográfica a temática sexual ou conter cenas gratuitas e exacerbadas de violência e crueldade - forem classificadas como "pornográficas" ou "de extrema violência", pelos órgãos da Censura Federal, receberão, da Divisão de Censura de Diversões Públicas ou do Conselho Superior de Censura, o certificado liberatório restrito [...]

Art. 3º - Entende-se por sala de exibição cinematográfica restrita aquela que exibir, exclusivamente, filmes portadores de certificado liberatório restrito [...].

Art. 4º - As salas de exibição cinematográfica restrita devem atender, cumulativamente, as seguintes exigências:

I - Situem-se, exclusivamente, nas Capitais dos Estados e Territórios e nos municípios com população superior a 1.000.000 (hum milhão) de habitantes, de acordo com o Anuário Estatístico do IBGE;

II - serem exploradas por exibidores que, no mesmo município, sejam titulares de registro de salas ordinárias de exibição, devendo o total de poltronas das salas de exibição restrita não exceder, permanentemente, a 10% (dez por cento) do número total de poltronas de salas ordinárias de cada exibidor, no mesmo município [...]⁴⁹

A minuta do projeto de lei apresentava as salas de exibição restrita como “aquelas que exibiriam, exclusivamente, filmes portadores de certificado liberatório restrito”, ou seja, filmes que, “por explorarem de forma pornográfica a temática sexual ou por conter cenas gratuitas e exacerbadas de violência e crueldade, forem classificados como ‘pornográficos’ ou ‘de extrema violência’, pelos órgãos da Censura Federal”. As salas de exibição restrita seriam, portanto, diferentes das “salas de exibição ordinária”, que continuariam a exibir filmes de vários gêneros.

Todavia, neste primeiro modelo de texto, fica evidente que empresários exibidores com grandes cadeias de cinema nas capitais brasileiras seriam os maiores beneficiários, pois as salas de exibição restritas só poderiam pertencer aos empresários que possuíssem outras salas de exibição ordinárias no mesmo município. Se assim o fosse, por exemplo, Cine Ópera e Cine Cassino não

⁴⁹ ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Aviso do Ministro da Educação e Cultura encaminhando alterações ao Decreto referente às “Salas de Exibição Restrita” para filmes pornográficos. Censura - Cinema (dossiê). Fundo Divisão de Segurança e informações do Ministério da Justiça. Brasília, 25 set 1981, 36 p. Disponível em: BR RJANRIO TT.0.JUS, AVU.39 - Dossiê.

teriam existido no mapa de exibições pornô em Belém, pois pertenciam a empresários que atuavam com um cinema apenas no circuito. Este primeiro modelo da minuta causou controvérsia entre os setores cinematográficos e entre o público, pois o ingresso seria mais caro do que nas salas ordinárias também, o que só acirrou a disputa entre os exibidores.

Inúmeras modificações foram feitas e se deram por várias críticas à ideia de que a Censura poderia escolher as condições necessárias para as salas de cinema que quisessem se especializar, gerando conflitos com empresários exibidores e a própria estatal Embrafilme, que entendia que se aplicado o projeto, filmes nacionais classificados como privativos a essas salas teriam prejuízo em suas carreiras comerciais. Assim, a grande parte da produção nacional no país poderia limitar-se a esse circuito unicamente por sua temática sexual.

Em carta destinada ao ministro da justiça em 25 de setembro de 1981, Rubem Ludwig, então ministro da educação, demonstrou receio e preocupação com as propostas de criação de Salas especiais para exibição de filmes pornográficos, conforme aparece na comunicação abaixo transcrita:

Senhor Ministro,

Com referência ao assunto das "Salas de Exibição Restrita", ora em estudo pelo Conselho Superior de Censura, preocupa este Ministério, com fundamento em argumentos expostos pela Empresa Brasileira de Filmes - EMBRAFILME- e pelo Conselho Nacional de Cinema - CONCINE, que, por meio de medida que deseja ser restritiva, se chegue a objetivos opostos, com a criação de um mercado cativo para filmes pornográficos e de exacerbada violência."⁵⁰

O receio do ministro da educação foi o que de fato ocorreu com o mercado cinematográfico ainda naquela década, a medida de regulamentar essa exibição deu certo suporte aos empresários exibidores para atuar naquele mercado em ascensão, o que por sua vez criou formas de sociabilidade dentro dos cinemas, como veremos no último capítulo.

De certo modo o assunto era polêmico, a intenção era resolver o que poderia ser feito com os filmes pornográficos de sexo explícito que estavam adentrando o país, todavia, com o discurso de abertura política e abrandamento da censura, vetá-los não funcionaria diante da imagem que o governo de João Figueiredo se propunha perante a opinião pública.

Mesmo envolvido em polêmicas acerca da proposta de um projeto que regulamentaria a exibição de filmes pornô, em 15 de março de 1982, o ditador fez um pronunciamento à nação através das cadeias de rádio e televisão, destacando a necessidade de combater a ascensão da

⁵⁰ Ibidem

pornografia e da obscenidade, mas cada um por si, como se o estado não estivesse tomando medidas para regulamentação e, possivelmente, obtenção de lucro com tais materiais.

Não sei se há, entre nós, filosofias — ainda que filosofias do nada —, que concorram para a onda de dissolução de costumes, a que se assiste. Sei, porém — porque se exibem às escancaras, com espantoso atrevimento —, que a obscenidade e a pornografia se infiltraram por toda a parte. A escalada do obsceno e do pornográfico assume proporções tais que, ao falar ao povo brasileiro, neste 15 de março, terceiro aniversário do meu Governo, não posso calar ante a vaga de desregramento moral que campeia, perante os nossos olhos, de modo desenfreado. Afirmarão os pornógrafos, parafraseando palavra famosa, que os males da pornografia e da obscenidade se curam com mais obscenidade e pornografia. A verdade, porém, está em que tais males somente acharão remédio na resistência, a eles oposta, dos valores espirituais em que se estriba a civilização cristã sob cujos postulados vivemos e queremos continuar a viver (...) Faltaria, pois, o indeclinável dever do meu cargo se, como Chefe do Governo, não levantasse a voz para advertir a Nação sobre a influência deletéria da onda de erotismo e relaxamento de costumes, que se infiltra em amplos segmentos do nosso corpo social. Dir-se-á que o encargo de enfrentar e resolver esse problema incumbe ao Governo. Respondo, porém, que essa constitui uma daquelas tarefas que não é lícito descarregar, inteiramente, sobre este ou aquele órgão do Poder Público. Trata-se, aqui, de caso em que, rigorosamente, cada um é responsável por cada um, ou, em outras palavras, em que todos são responsáveis por todos.⁵¹

Apelando para a “supercensura”, ao mencionar que “todos são responsáveis por todos”, Figueiredo lançou uma espécie de “Cruzada contra a Pornografia”, que buscava amplo apoio na sociedade e instituições como a Igreja Católica, sem evidenciar o papel dubio no qual atuava a ditadura sobre o assunto, sem consenso, sem controle e exibindo nos prédios do governo *pornô hard core*.

Ainda na semana do pronunciamento, a campanha de Figueiredo teve grande repercussão na imprensa e no Congresso Nacional e apresentou alguns resultados, como, por exemplo, shows em casas eróticas no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília foram proibidos e censurados.⁵² No entanto, a cruzada de Figueiredo não foi suficiente para controlar a proliferação desse material.

Para o sociólogo Howard Becker, que investigou grupos com comportamentos desviantes em sociedade, o desvio nada mais é do que a transgressão de regras, sendo essas regras criadas e impostas por um grupo de indivíduos que ele chama de empreendedores morais. Eles são os responsáveis por criar as cruzadas morais a fim de que elas resultem em regras para questões que os afligem. Essas cruzadas podem ser bem ou malsucedidas. Os empreendedores morais em grande parte são pessoas que já ocupam lugares de poder nos níveis superiores da estrutura social, tornando-se referência de moralidade, pois “acrescentam ao poder que extraem da legitimidade de

⁵¹ Discurso à nação brasileira por ocasião do 3º aniversário do governo. 15 de março de 1982. Biblioteca da Presidência da República. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/>. Acesso em: 02 de agosto de 2019.

⁵² Cruzada contra a pornografia. *Correio Brasiliense*. Brasília, 17 de março de 1982. Primeira Página.

sua posição moral o poder que extraem de sua posição superior na sociedade” (Becker, 2008, p. 155).

No contexto de regulação desses filmes pornográficos no Brasil, esse foi o papel desempenhado pelo presidente João Baptista Figueiredo e sua equipe no Conselho Superior de Censura, Divisão de Censura de Diversões Públicas, Ministério da Justiça e Polícia Federal. Essas regras criam o desvio, “ao gerar uma nova regra, um novo grupo de *outsiders*” surge (Becker, 2008, p. 160). O projeto de regulamentação da exibição de filmes pornográficos seria uma regra aplicada mediante a criação de uma lei, para isso os empreendedores morais buscaram o conselho de especialistas (Becker, 2008, p. 155). Ao mesmo tempo era reforçada pelo discurso presidencial à nação, uma cruzada para combater a pornografia, mesmo em cinemas que o governo pretendia criar. Novamente, contradições entre discursos e ações dos agentes estatais.

Ao deixar a redação da regra específica nas mãos de outros, o cruzado abre a porta para muitas influências imprevistas. Pois os que redigem legislação para os cruzados têm seus próprios interesses, que podem afetar a lei que preparam (Becker, 2008, p. 157).

As medidas de restringir filmes pornôns para alguns cinemas, nas capitais brasileiras e determinadas cidades com um número específico de habitantes, cobrando ingressos mais caros, desconsiderava, no entanto, a experiência dos sucessos de bilheteria que renderam as pornochanchadas durante a década de 1970.

Vários empresários exibidores enxergaram no projeto uma tentativa de censura aos seus lucros, outros que se encaixavam já mandavam solicitações para que seus cinemas fossem transformados em salas de exibição restrita (como veremos o caso de Alexandrino Moreira em Belém do Pará). É importante ressaltar que o conhecimento do projeto pela sociedade civil se dava por conta da ampla divulgação que fazia a imprensa de grande circulação nas capitais do país. Portanto, os empresários já sabiam que os filmes pornográficos tinham grande procura do público e o projeto, de certa forma, ao ditar quais seriam as salas especiais e quais não, beneficiaria alguns empresários em detrimento de outros.

Somava-se a isso, a crise econômica que assolava o tripé do fazer cinematográfico brasileiro de produção, distribuição e exibição, estando os empresários exibidores amontoados em associações externando hora ou outra na imprensa seu descontentamento com a falta de incentivo do estado, o projeto apenas agravou a não concordância entre o governo e o empresariado. Estava instalado o impasse.

Um outro problema estava na dificuldade dos órgãos de censura definirem o que classificaria um filme como pornográfico. A comissão responsável pela escrita da minuta do decreto formada por Roberto Pompeu de Sousa Brasil que era o relator, Dário Corrêa que era o representante da Embrafilme no Conselho Superior de Censura, Pedro Paulo Wandeck de Leoni Ramos, João Emílio Falcão e José Vieira Madeira, reconheceram em relatório de atividades enviados ao presidente da República, que modificariam o significado de filme pornográfico em 23 de junho de 1981. Logo em seguida, a nomenclatura muda. Os antes tratados “filmes pornográficos” e de “exacerbada violência” passaram a ser chamados de “filmes portadores de Certificados de Liberação Restrita”, apenas.

Aqui reside a tese de que já no início da política de abertura encabeçada por Ernesto Geisel e continuada por João Figueiredo, a censura de diversões públicas sobre o cinema e, principalmente, sobre os setores de exibição de filmes pornográficos, perdeu o domínio sobre todos os assuntos que deveriam, neste novo contexto, ser reformulados.

A partir da posse de Ernesto Geisel e do anúncio da “abertura”, a censura viveu dias de grande preocupação e flagrante decadência. Com a “política governamental de abertura no campo das diversões públicas”, veio o primeiro baque: a regulamentação do Conselho Superior de Censura. A DCDP foi obrigada a “adequar os ditames de censura aos padrões estabelecidos pelo novo órgão” e desde então viu-se não mais como simples instância censória, mas como “órgão moderador entre a liberdade de criação e expressão dos artistas e criadores e o grande público”, procurando “se posicionar melhor neste momento de transição por que passa a sociedade nacional, tentando encontrar o ponto ideal de atuação” (Fico, 2002, p. 277).

A grande relação entre o projeto de lei do Ministério da Justiça e o movimento de especialização de cinemas na exibição de filmes pornôis, estava na ampla divulgação de como seria lucrativo investir em tais salas e tais filmes, do contrário não haveria tanto esforço dos órgãos de censura em exibi-los, eles seriam apenas proibidos, como ocorria na década anterior, se não gerassem receita. A comissão que formulou o projeto entregou nas mãos dos empresários exibidores a “fórmula”, ou melhor, o modelo, de como funcionariam as salas especiais e suas demandas para atender a um público que estava apto para consumir pornografia. Ajudou também em como tais empresários iriam lidar com a questão das faixas etárias, bilhetes, fitas e publicidade.

A proposta do projeto foi bastante estudada e divulgada, segundo a consulta da documentação periódica, cada trecho que era modificado do projeto vinha a conhecimento público através dos jornais e logo criava-se um argumento contrário que invalidava as propostas que o projeto de lei impunha, o que o fez ser várias vezes modificado e, até onde sabemos, nunca completamente ou nacionalmente regulamentado.

De repente o Brasil passa a ser um dos vanguardeiros na exibição de filmes com cenas de "sexo explícito", proibidos até mesmo em democracias liberais, como Itália e Alemanha. O que aconteceu? Mudaram os censores ou mudou o Brasil? Na verdade, não mudou quase nada. Os mesmos jogos de interesse econômico e político andavam por trás dessas "salas especiais" onde tudo seria permitido.⁵³

No entanto, com o fim da Ditadura, e ainda em sua existência, só que de maneira mais tímida, cinemas de rua no país inteiro deixaram sua programação habitual de lado, para se dedicarem temporariamente ou unicamente à exibição de filmes pornográficos, sem dependerem de instruções normativas do estado.

Em um quadro geral, havia inúmeras motivações para que os empresários optassem por este tipo de negócio, o que sustentou o setor de distribuição e exibição brasileiros a sobreviverem por um tempo e gerou também no interior dessas salas convivências sexuais complexas que tornariam tais cinemas espaços marginalizados pelo que exibiam.

Com a paulatina chegada das multinacionais e os cinemas dos *shoppings centers* e a presença massiva da televisão no país (Vale, 2000, p. 34), o movimento dos empresários exibidores foi optar pelas fitas de aluguel mais barato e de bilheteria certa que eram os filmes pornográficos. A crise econômica ocasionou um massivo fechamento de cinemas no país, o que chamamos de “decadência” dos cinemas de rua. Enquanto os filmes pornô eram vendidos em pacote, de custo baratíssimo, produzidos em série nos Estados Unidos, e que às vezes, um emendado ao outro, com alguns cortes, gerava um terceiro.⁵⁴

No contexto de crise econômica da década de 1980 e principalmente após o fim da Ditadura, é que a pornografia em várias regiões do país, foi se tornando o novo nicho de mercado para o qual empresários exibidores concentrariam a programação de seus cinemas, com o objetivo de não fecharem as portas.

Todavia, não podemos desconsiderar as mudanças dos valores morais difundidos por 21 anos pelos militares em seu espectro político de direita conservadora e cristã. Um empresário exibidor não conseguiria, por puro desejo, mudar a lógica de um mercado inteiro sozinho. Foi preciso a coparticipação dos setores de poder da sociedade, regras ditadas pelos agentes do estado que criaram comportamentos, do ponto de vista moral, desviantes. Isto foi explicitado nos cineminhas do congresso, na tentativa de aprovar o projeto de cinemas restritos, na cruzada contra

⁵³ CARVALHO, Murilo. O Império lucrativo das salas especiais. Página 19. Jornal Movimento: Cena Brasileira: Subúrbio Carioca, Rio de Janeiro, 10 a 16 de novembro de 1980.

⁵⁴ PINTO, Elias Ribeiro. Os fantasmas do Ópera, o paraíso da pegação. *Diário do Pará*, Belém, 05 de novembro de 2000. Primeiro Caderno.

pornografia do presidente que só ficou no discurso e na falta de entendimento dos setores do governo entre eles mesmos.

Como chegar para a população que assistiu pornochanchada (filmes pornô *soft core*) a década de 1970 inteira e pedir que eles militem em uma cruzada contra pornografia no país? Ou impedir que eles assistissem a personagem de Eiko Matsuda de *O Império dos Sentidos* em *close up* expelir um ovo de galinha pela vagina, quando os políticos do país todo já haviam assistido a famosa cena? Como convencer que havia diferença entre Lucia Legrand acariciando, beijando e se esfregando em um taco de bilhar seminua em *As 1001 Posições do Amor*⁵⁵ e Linda Lovelace em um ato de felação em *Garganta Profunda*? Discurso e prática não condiziam, a imprensa e os empresários exibidores denunciavam a falta de coesão nos jornais e o público, a seu modo, demonstrava sua curiosidade em assistir tais filmes. Por isso, é notável que a falta de coerência de um regime conservador no campo dos costumes discutida pelos setores da sociedade civil nos jornais, nas ruas, nas distribuidoras de filmes e nas associações de exibidores, pode ter atenuado valores morais em um período de ruptura política, que com toda certeza não se acabavam ali, mas se modificavam naquele momento. Essa mudança foi uma condicionante fundamental para o surgimento de um circuito exibidor pornô em Belém a partir de 1985, pela impressão deixada nos últimos anos de Ditadura Militar de que a pornografia poderia sim ser tolerada.

Se retornarmos à visita do Papa em Belém, uma das respostas dos exibidores a quem pedia que eles retirassem os títulos pornô dos letreiros de cinemas em Nazaré, foi a de que todos aqueles filmes tinham certificado de liberação, em outras palavras, foram permitidos pelos órgãos de censura da Ditadura, o que era apenas o início, ainda tímido, desse processo.

Nem o pontífice e nem a imprensa poderiam imaginar que assim como no resto do mundo, a capital paraense não estaria fora da exibição de representações sexuais *hard core* nos anos seguintes, exibições que estariam organizadas em um circuito próprio, orquestrado de maneira independente pelo empresariado exibidor local, e que fariam da famosa *Black Emanuelle* o menor dos problemas por aqui. Os “cineminhas” do Congresso em Brasília, não seriam nada se comparados aos “cinemões” que surgiam em Belém.

⁵⁵ Pornochanchada nacional de 1978, dirigida por Carlo Mossy.

3 OS PRAZERES ALUCINANTES DA CIDADE: UM CIRCUITO EXIBIDOR PORNÔ EM BELÉM⁵⁶

Durante as pesquisas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional descobrimos o quão polêmico e demorado foi o processo de liberação do filme *O Império dos Sentidos* (Japão e França, 1976), do diretor japonês Nagisa Oshima. Um dos pareceres afirmava que o filme só seria liberado para exibição caso fossem regulamentadas as salas de exibição restritas para filmes pornográficos, que vimos no capítulo anterior. Para isso, os empresários deveriam ceder ao projeto que era formulado pelos órgãos de censura. Eis que nos jornais, encontramos uma menção à cidade de Belém:

Até agora, o único cinema no país que formulou um pedido para se transformar em sala especial foi o Cinema - 1 de Belém, no Pará, mesmo assim endereçando seu ofício erradamente ao presidente do Conselho Superior de Censura, Sr Octaciano Nogueira, quando correto seria dirigi-lo ao Conselho Nacional de Cinema (Concine). Pela legislação, o registro de sala especial será fornecido por esse colegiado através de manifestação de vontade, por escrito, do proprietário do cinema.⁵⁷

Por trás do Cinema Um, estava seu empresário exibidor, Alexandrino Moreira, o primeiro do país a fazer o pedido. No entanto, seu cinema só conseguiu exibir o filme em 1985, quando se consolidava em Belém um circuito exibidor pornô.

IMAGEM 2: Cinema I exhibe O Império dos Sentidos, 1985



FONTE: CINEMA. Jornal Diário do Pará, Belém. 22 de outubro de 1985. Página 2.

⁵⁶ Este capítulo foi assim denominado em referência ao título do filme *Os prazeres Alucinantes de Catherine* (EUA, 1986. Título original: *Pulsating Flesh*. Direção: Carlos Tobalina), exibido no Cinema II em 1986 e no Cine Cassino, o “China” do bairro da Pedreira em 1989.

⁵⁷ BRAGA, Mário. O Império dos Sentidos... Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1980. Caderno B.

A imagem acima representa o espaço de propaganda que os cinemas da cidade de Belém tinham nos jornais de grande circulação, este modelo é típico da década de 1980, visto que durante o século XX as formas de anúncio dos cinemas nos jornais foram se modificando. A propaganda do Cinema Um acompanha um pequeno cartaz (miniatura) do filme *O Império dos Sentidos* rodeado por informações sobre o funcionamento do cinema como os horários das sessões e o telefone, o “ar condicionado perfeito” é um atrativo, há um pequeno quadro de agradecimento ao cineasta Nagisa Oshima pela experiência que o filme proporcionava e um aviso discreto ao público: “Cenas ousadas de sexo”, tudo isso em um pequeno espaço no caderno de cinema do jornal Diário do Pará.

Em 2014, entrevistamos o atual responsável pelo Cine Ópera, que trabalha no cinema desde a década de 1980, Luiz Hage. Ele nos contou um pouco sobre como funcionava a propaganda dos filmes nos jornais.

Quando se alugava um filme, a distribuidora mandava uma espécie de “kit”, então vinha o filme, o *trailer*, um cartaz para botar na frente do cinema e uma fotinho, essas daqui [referindo-se aos cartazes de jornal que mostramos a ele durante a entrevista], que às vezes vinham bem amassadas. Essas fotinhos já vinham próprias para serem publicadas no jornal (Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e administrador do Cine Ópera, 42 anos na época, entrevista realizada em 22/09/2014).

Tais propagandas são partes fundamentais dessa pesquisa, suas presenças nos jornais nos permitiram mapear quais os filmes cada cinema em Belém exibia e por quanto tempo os exibiu, além da identidade visual que cada cadeia de cinema possuía, os apelos que fazia ao público e como se dava, em parte, o funcionamento do circuito exibidor na cidade..

No capítulo anterior, tratamos do surgimento do cinema pornográfico e dos lugares onde esse tipo de material foi exibido até chegar às grandes salas de cinema no século XX; do significado moderno de pornografia e sua historiografia nos estudos acadêmicos com o advento da História Cultural; da chegada massiva de filmes pornô *hard core* ao Brasil durante a década de 1980 no contexto da crise econômica e, por fim, da proposta dos Órgãos de Censura da Ditadura Militar no governo do último ditador, João Figueiredo, que pretendiam criar e regulamentar salas de cinema especializadas na exibição de filmes pornográficos, o que acabou ocorrendo espontaneamente no setor de exibição, sem necessidade da intervenção ditatorial nesse processo.

No presente capítulo, para termos êxito em responder o problema desta pesquisa, que tem por objetivo compreender quais teriam sido as condicionantes que permitiram que se conformasse em Belém um circuito exibidor pornô, paralelo ao convencional, com duração entre 1985 e 1997,

período compreendido como “decadência” dos cinemas de rua no país inteiro, precisaremos, primeiramente, discutir três pontos: 1) A *conjuntura* que possibilitou o movimento de salas especializadas em filmes pornôis no Brasil, com enfoque em Belém do Pará; 2) Esclarecer o conceito de *circuito* e como ele se acomoda na lógica de exibição do Cine Iracema, Cine Nazaré, Cine Ópera, Cinema Dois e Cine Cassino, no período proposto; 3) Por fim, levantar pistas sobre a história desses cinemas e compreender as *motivações* específicas de cada empresário exibidor, sujeitos dessa história, a optar pela exibição de filmes pornôis por curto ou longo prazo, dentro deste recorte temporal.

3.1. Decadência, Circuito e Empresariado Exibidor

Tratar de decadência em História pode ser um problema, principalmente porque esse tipo de categoria remete ao pessimismo histórico que marcou parte da produção historiográfica no século XIX, em que o presente era entendido como “enfraquecido ou decadente”, sempre desfazendo “de modo sistemático as realizações do passado” (Hermann, 1999, p. 115). Tratava-se da ideia de que tudo teria um momento auge e um momento declínio, sendo o auge sempre localizado no passado. Logo, esse passado de tempos áureos, construiu memórias belas que a realidade decadente do presente, desfaz e destrói.

No contato com as fontes da pesquisa, a questão da relação histórica estabelecida entre o cinema e a cidade de Belém, também apresenta, em certa medida, essa concepção problemática, uma vez que a exibição cinematográfica chegou à capital paraense ainda no século XIX, em 1896, pouco tempo depois da famosa sessão dos irmãos Lumière⁵⁸ em Paris.

Essa chegada do cinema à capital paraense esteve principalmente relacionada à Economia da Borracha, ao fato de Belém ter sido um importante centro comercial e econômico desde aproximadamente 1870 até 1912 (Sarges, 2002, p. 21), contexto em que circulavam pela região, pessoas e riquezas vindas dos principais centros ocidentais e cuja filosofia artística e de urbanização era baseada na *Belle Époque* europeia. Em menos de um século depois, o que aparentava, segundo as fontes, ter restado dessa experiência de vivenciar o cinema, foi trancafiado dentro dos *shoppings*

⁵⁸ Apesar de que, o aparelho utilizado na primeira exibição que se tem notícia na cidade, não foi o *Cinematógrafo* dos irmãos franceses e sim o *Vitascope* do inventor estadunidense Thomas Edison (Veriano, 1999, p. 11). Essa “primeira” exibição, teria sido realizada no Teatro da Paz em 29 de dezembro de 1896. Ainda segundo Veriano, o Cinematógrafo só chegou à Belém no início do século XX, para exibições no arraial de Nazaré, mas para outros autores como Petit (2012, p.19), essas exibições com o aparelho dos Lumière ocorreram antes, em 1897, possivelmente realizadas pelo fotógrafo italiano Nicolas Parente.

centers, ou demolido, ou transformado em outra coisa que não era cinema. Ou seja, um pessimismo histórico nietzschiano completo.

Todavia, apesar dos problemas entre a categoria “decadência” e a escrita da História, nesta dissertação ela tem a função não de determinar o fim ou a morte dos cinemas de rua em Belém na década de 1980, tampouco definir a exibição de filmes pornográficos como sua causa. Pelo contrário, a exibição de filmes pornô reestabeleceu as finanças de alguns cinemas e permitiu que eles voltassem a competir com as demais salas do circuito exibidor convencional, como foi o caso do Cine Nazaré e do Cinema Dois que discutiremos posteriormente.

Para autores de diversas áreas das ciências humanas que discutem a história da exibição cinematográfica brasileira, a categoria decadência simplesmente se refere a uma mudança que ocorreu no setor cinematográfico em todo país e foi percebida neste período. “Essa decadência está associada a uma mudança no mercado exibidor, que passou a dispor as salas junto de outros empreendimentos comerciais, para oferecer um novo formato de consumo de filmes, os *shoppings*” (Vilela, 2017, p.17).

Portanto, a decadência dos cinemas de rua não esteve necessariamente relacionada com o fim do circuito exibidor convencional nacional, mas com sua transformação em outras formas de se vivenciar o cinema, seja a especialização na exibição de filmes pornô, ou mesmo a transposição do público desses cinemas para cinemas *multiplex*.

A diminuição radical e definitiva viria especialmente a partir do final dos anos 1990, com a proliferação dos *multiplex* invariavelmente instalados em *shopping centers*, que consistem em complexos de salas pequenas, com 200 ou 300 poltronas, em média. Essa reformulação do circuito exibidor obrigou a efetiva distinção entre salas (ou telas) e cinemas, já que se tornou cada vez mais comum, até se estabelecer como padrão atual do mercado, que um cinema tivesse mais de uma sala de exibição (Freire & Zapata, 2017, p. 194).

Apesar do destino de um cinema depender em grande parte das escolhas e decisões do empresário exibidor, isto é, da vontade individual dos donos desses espaços, não se pode desconsiderar que, no que diz respeito à década de 1980, com o fim da Ditadura, houve um contexto nacional de crise econômica e crise no setor exibidor brasileiro, do qual eram cientes esses empresários na cidade de Belém. Certamente, esta crise foi sentida de diferentes formas por esses sujeitos, tanto que as soluções para contorná-la foram diversas. Todavia, ela foi, do nosso ponto de vista, uma significativa condicionante que consolidou a existência de um circuito exibidor pornô na cidade de Belém no período de 1985 a 1997, bem como influenciou as especializações de diversos cinemas de rua pelo Brasil, na exibição de filmes pornô neste período.

Após fazer minuciosa análise de documentos estatísticos de órgãos ligados ao cinema no Brasil, o especialista na história da exibição de filmes, Rafael Luna Freire, concluiu que é evidente a ocorrência da crise que acometeu o setor exibidor nacional durante a década de 1980, pois isso é verificável através da quantidade de fechamentos dos cinemas de rua neste recorte.

Mesmo que ainda se mantenham algumas dúvidas sobre as mudanças no número de salas de exibição existentes ao longo das décadas de 1960 e 1970, a crise na primeira metade dos anos 1980 é inquestionável, já que, como visto anteriormente, a dimensão do circuito retornou aos mesmos parâmetros da década de 1930 (Freire & Zapata, 2017, p. 198).

Evidenciamos a importância da crise econômica, porque ela é um fator comum nos trabalhos de diversas áreas sobre a chegada massiva da pornografia no mercado exibidor brasileiro, além do que, os resultados de nossa pesquisa com as fontes, também apontam esse fator como inegável. Contudo, houve outros fatores, que também independiam da vontade dos exibidores, que coexistiram com essa crise econômica, acentuando o fechamento e a demolição de alguns cinemas, bem como a especialização na exibição pornô de outros.

Para Vale, ao discutir a especialização do Cine Jangada em 1985, na cidade de Fortaleza, Ceará, os cinemas dos empresários que optaram pela exibição única de filmes pornôs, o que incluía o próprio Cine Jangada, faziam “parte de uma leva de salas que lançaram mão da pornografia como possibilidade de maximizarem suas bilheterias, atendendo as crises no circuito exibidor” (Vale, 2000, p. 12).

Já de acordo com Pena, os cinemas que exibiram filmes pornôs no centro de Salvador, Bahia, se utilizaram de uma permissividade ocasionada pelo enfraquecimento da Ditadura em seus anos finais. “Passados vários anos em um regime de forte censura, essa permissividade combinada com a liberação sexual dos anos de 1970, foi fundamental para o sucesso do pornô no país, no circuito exibidor”. (Pena, 2013, p. 83).

Contudo, Vilela, ao tratar dos cinemas pornôs de Maceió, tece críticas às análises que consideram apenas e unicamente a crise econômica como aspecto responsável pela busca dos exibidores pelo nicho do cinema pornográfico.

Focar apenas na explicação do mercado, não abre espaço para perceber que os espectadores podem agenciar novos modos de fruir os filmes. Não prestar atenção que houve uma mudança na sexualidade e nas moralidades, que não são explicadas apenas por fatores de mercado cinematográfico. É importante assinalar que além de uma mudança na indústria cinematográfica, houve uma mudança na estrutura dos desejos, houve reformulação de moralidades, houve o surgimento de novas vivências sexuais, de novas tecnologias de exibição, houve mudanças na estrutura urbana, são vários os fatores que concorreram para a decadência dos cinemas de rua e para o fenômeno da sexualização das salas (Vilela, 2017, p. 15).

Concordamos com a autora neste ponto. Vimos até aqui que o final do século XX foi um contexto de mudanças, sobretudo no campo do comportamento e que os anos finais de Ditadura Militar, também corroboraram para o enfraquecimento da ideia de pornografia como algo que deveria, em absoluto, ser combatido. Logo, as mudanças no mercado exibidor foram acompanhadas por outras mudanças urbanas (como a chegada dos *shopping centers*) e até mesmo morais da sociedade.

A análise de Vilela é mais voltada para o público frequentador de cinemas pornô, isto é, as pessoas dispostas a assistir filmes de sexo explícito na companhia de terceiros naquele contexto, mas é inegável que essas mudanças no campo moral possibilitaram a entrada de empresários dispostos a atuar neste tipo de mercado. Nosso interesse, neste capítulo é analisar justamente este grupo de sujeitos, o empresariado exibidor, cuja atuação tem passado despercebida das narrativas acadêmicas que investigam cinemas pornô, isto é, agentes nessa trama tão importantes quanto público., visto que grande parte das decisões que podemos verificar na documentação partiram deles.

Compreender um circuito exibidor pode soar algo não tão complexo, visto que o termo é usual e nos é familiar. Em tese, sua definição é simples, envolve um conjunto de cinemas, suas programações e seu público. Nos jornais de grande circulação na capital paraense, a partir da década de 1960, uma parte dentro do jornal passou a informar o leitor sobre o circuito exibidor na cidade. Era onde estavam as propagandas dos cinemas, seus filmes em cartaz e seus telefones para contato. Era também onde estava a crítica cinematográfica especializada para comentar os filmes de sucesso e dar sua nota aos filmes que estavam sendo exibidos em Belém, além de outras informações relacionadas ao cinema e a cidade.

IMAGEM 3: A coluna “Cartaz” e “Os Filmes de Hoje”



FONTE: CASTRO, Acyr. Cartaz. Jornal *Diário do Pará*, no dia 02 de setembro de 1982. Página 6.

Os maiores jornais do estado do Pará tiveram, pelo menos, um caderno dedicado ao cinema e mesmo os mais recentes já apostavam nas informações sobre o circuito exibidor belenense, pois eram informações de interesse e primordiais para o público.

Abaixo a descrição da programação dos filmes conforme apresentada na imagem 3.

Os Filmes de Hoje

Olimpia - "ANARQUIA SEXUAL". Proibido até 18 anos

Palácio - "DESEJO DE MATAR". Proibido até 18 anos

Nazaré - "AJUSTE DE CONTAS". Proibido até 18 anos

IRACEMA - "QUEM ESTÁ DORMINDO COM MINHA MULHER". Proibido até 18 anos.

CINEMA I Às 15.30 - 17.00 - 18.30 - 20.00 - 21.30 - "BÔDAS DE SANGUE" de Carlos Saura. Com Antonio Guedes - Cristina Moyos

CINEMA II Às 14.45 - 17.00 - 19.15 - 21.30 O grande sucesso do momento - "REFÚGIO SECRETO" com Julie Harris - colorido - 10 anos.

CINEMA PARAÍSO - Hoje às 19.40 - 21.30 "NUM LAGO DOURADO" com Henry Fonda

CINEMA ÓPERA - Hoje às 15.30 - 17.30 - 19.30 - 21.30 - (imp. 14 anos) - Gulianno Gemma, Mario Adorf em "A DUPLA INFERNAL" - Colorido

Sobre essa imagem, se trata do espaço dedicado ao cinema no *Diário do Pará*, pouco tempo depois deste jornal ter começado a circular no mês de agosto daquele ano de 1982. Como era um jornal novo, esta parte dedicada ao cinema, que se intitulava “Cartaz”, ainda era tímida, mas tinha o importante e conhecido crítico de cinema Acyr Castro⁵⁹ assinando a coluna.

A preocupação do jornal em ter um espaço dedicado ao circuito exibidor com um consolidado comentarista de filmes nele, aponta para a importância dada ao cinema desde a década de 1960, quando jornais de grande circulação na capital paraense passaram a ter cadernos dedicados ao cinema, ou melhor, ao circuito exibidor da cidade, uma vez que a crítica cinematográfica ou comentários sobre filmes sempre esteve presente neste tipo de imprensa desde aproximadamente 1920 (Veriano, 1983).

Por conta disso, na imagem, ao lado da crítica “Desta vês Geraldine Chaplin fica fora”, está a programação dos cinemas que funcionavam na cidade, ao menos os que anunciavam seus filmes nos jornais naquele dia, eram eles: Cine Olympia e Cine Palácio na Avenida Presidente Vargas, centro de Belém, Cine Nazaré e Cine Iracema no Largo de Nazaré, centro religioso de Belém, Cinema I e Cinema II, na Travessa São Pedro, bairro da Campina, Cinema Paraíso (que em 1986 se transformou em Cine Cassino), na Avenida Pedro Miranda, bairro da Pedreira.

⁵⁹ Acyr Castro foi um dos fundadores da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos, além de atuar como jornalista e crítico de cinema. Foi o primeiro redator a ser remunerado para comentar filmes em todo o Norte do País. Escreveu para muitos jornais em Belém e no resto do Brasil, entre eles os paraenses *Folha do Norte*, *A Província do Pará* e o *Diário do Pará*. Foi um dos maiores intelectuais do cinema em Belém. Faleceu no ano de 2016.

Em 1982, as fitas pornôas ainda eram testadas em determinadas sessões e dividiam a programação com outros gêneros cinematográficos. A título de exemplo, Cine Olympia exibiu no dia desta publicação⁶⁰, *Anarquia Sexual* (Brasil, 1982), enquanto o Ópera exibiu um *western* italiano. Ópera se especializou na exibição de pornôas posteriormente, Olympia não. Mas a presença de pornôas nas programações dos cinemas na década de 1980 não passou despercebida no processo de consulta dos cadernos de cinemas em jornais, indicando que esta foi uma realidade pela qual passaram a maioria das casas exibidoras existentes na cidade naquele contexto.

Antes da consolidação de um circuito exibidor pornô, essas exhibições, de modo geral, objetivam cobrir a falta de outros filmes na programação, visto que a crise econômica que assolou o mercado exibidor brasileiro também afetou a distribuição e a produção nacional. Em relação a esta crise de que tanto falamos, ela se deu por um alto endividamento externo do país que ocasionou uma crise monetária e aumento inflacionário.

A narrativa defendida pelos governos militares afirmava que na década de 1970 o Brasil passava por um “milagre econômico”, dados os índices positivos de crescimento. No entanto, o ano de 1973 foi marcado pela variação e aumento no preço dos barris de petróleo. A conhecida “crise do petróleo” foi sentida no mundo todo, sobretudo por países como o Brasil, que em contexto de Ditadura, dependia deste mercado para manter suas políticas expansionistas nas áreas fiscais e creditícias.

As crises do petróleo (em 1973 e 1979) e a alteração da política monetária norte-americana (de 1978 a 1982) fizeram ecoar o impacto dessas novas tendências do capitalismo mundial sobre o Brasil, as consequências de tais mudanças foram agravadas pelas políticas econômicas internas postas em prática no período (Nozaki, 2010, p. 140).

Para conseguir comprar seus barris o país se endividou e os juros desta dívida, na década de 1980, aumentaram a ponto de evidenciarem uma crise que já se encaminhava desde a década anterior. Por conta disso, ao fim da década de 1980, especialistas a consideraram uma década perdida do ponto de vista econômico, porque houve reduções nos índices de Produto Interno Bruto, forte inflação, desvalorização da moeda nacional, superendividamento externo e falta de crédito com os bancos mundiais.

A recessão e a aceleração inflacionária tornavam-se incontornáveis. Em meados da década de 1980 era claro que o dinheiro brasileiro deixara de usufruir e conjugar suas funções, implicando um padrão de preços instável, um meio de circulação inseguro e uma reserva de valor deteriorada (Ibidem, p. 143).

⁶⁰ CASTRO, Acyr. Cartaz. Jornal Diário do Pará, no dia 02 de setembro de 1982. Página 6.

Além do setor de alimentos, serviços, obras públicas, dentre outros, esta crise assolou a indústria, tanto a de bens materiais, quanto a de bens culturais, onde estavam os cinemas de rua com altíssimos custos de manutenção de projetores, som, salas de 1000 lugares e quadro de funcionários. O baixo custo do aluguel, por empresas distribuidoras, de fitas pornô era certamente atrativa para os donos desses cinemas que, acima de qualquer coisa, precisavam recolher boas bilheterias.

Uma vez considerados como possibilidade de programação, a exibição de pornô em Belém era testada em sessões específicas, na maioria das vezes noturnas, enquanto eram intercaladas com outros filmes, também mais baratos como *westerns* e de luta (*wrestling*). Esses testes, apontavam para um significativo interesse do público nos filmes pornô e para os problemas que seriam enfrentados no campo da moral, por esses empresários, como no caso da visita do Papa que tratamos no capítulo anterior.

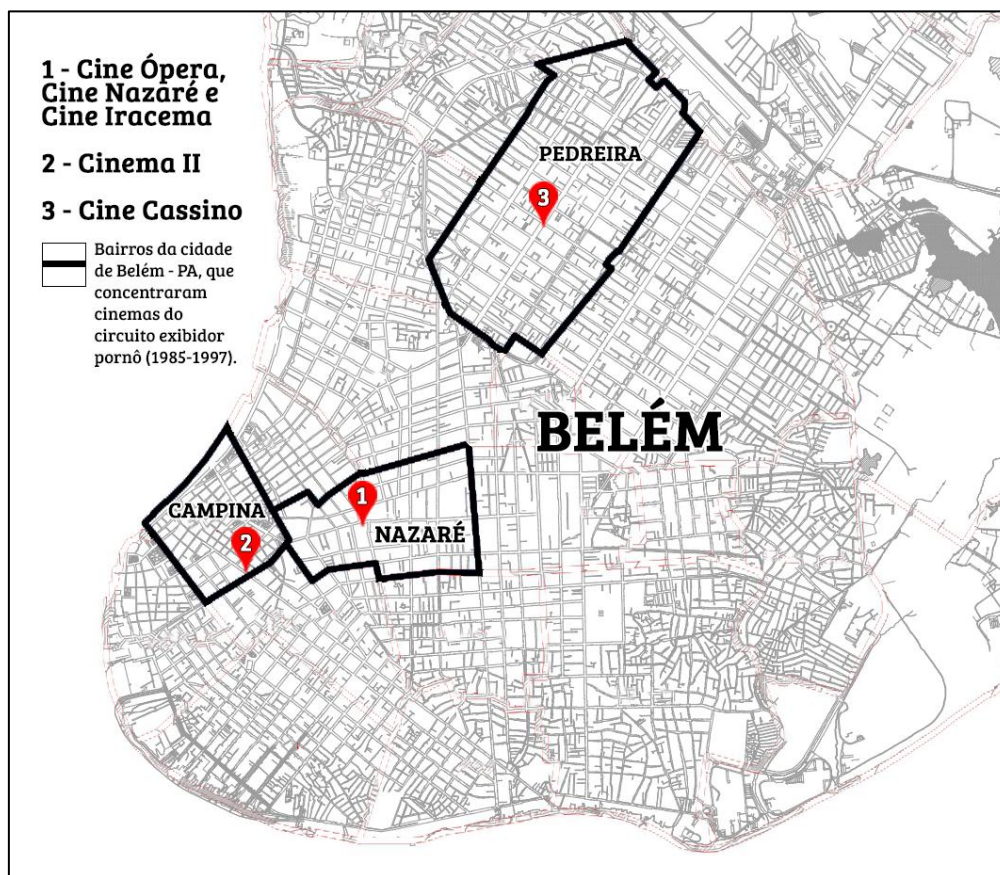
Em alguns cinemas, essas sessões duraram mais e em outros elas se tornaram a única programação do cinema, criando-se assim, no início da segunda metade da década de 1980, um circuito exibidor especializado na exibição de filmes pornô, contando com cinco cinemas de rua da capital. Alguns eram vizinhos de bairro, outros estavam distantes do centro, mas o importante é, quando o público procurava por filmes pornô, sabiam a quais cinema deveriam se dirigir.

Para o antropólogo urbano José Guilherme Magnani, *circuito*, embora na língua portuguesa possua um significado usual, faz parte de uma “família de categorias” desenvolvidas ao longo de pesquisas realizadas pelo Núcleo de Antropóloga Urbana – NAU/USP, para analisar e descrever etnograficamente as dinâmicas dos moradores de grandes metrópoles em seu cotidiano, considerando inclusive a variável “tempo”, o que nos interessa, pois buscamos compreender essas dinâmicas em um recorte temporal localizado no passado.

Circuito designa o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, espaços e equipamentos que não mantém entre si uma relação de contiguidade espacial, de forma que a sociabilidade que possibilita – por meio de encontros, comunicação e manejo de códigos – é mais diversificada e ampla (Magnani, 2014, p. 12)

Essa característica de espacialidade não contígua na cartografia como requisito para ser circuito é bastante válida, se tivéssemos apenas Ópera, Nazaré e Iracema oferecendo este serviço teríamos um *pedaço*, porque a ideia de vizinhança influencia na frequência ao lugar, mas Cinema Dois e Cine Cassino alargaram as fronteiras de oferta e procura deste serviço.

CROQUI 1: Localização dos cinemas de rua que compuseram o Circuito Exibidor Pornô entre os anos de 1985 e 1997 na cidade de Belém-PA



FONTE: João Victor Costa e Raíssa Barbosa (2022), a partir da utilização do programa *Adobe Photoshop CS6*⁶¹.

Os cinemas de rua que passaram a exibir filmes pornôs estavam localizados em alguns pontos do tecido urbano de Belém que não eram necessariamente contíguos espacialmente, com exceção de Cine Ópera, Iracema e Nazaré, literalmente vizinhos, como já dissemos. Mas Cinema Dois e Cine Cassino estavam longe espacialmente um do outro e em relação aos cinemas de Nazaré. Mesmo assim compartilhavam características em comum pelo que exibiam.

Obviamente, cada cinema possuía semelhanças e disparidades em relação aos demais, contudo, eram identificados por seus frequentadores e reconhecidos por eles como um conjunto, o

⁶¹ O croqui é uma tentativa de representação dos bairros na cidade de Belém que abrigaram cinemas de rua voltados para a exibição de filmes pornôs. Esclarecemos que as vias e limites apresentados, mostram a conformação territorial atual da cidade, não as do contexto de 1980 e 1990, quando existiu o circuito. A cidade passou por modificações, sobretudo neste mesmo período com os movimentos de ocupação de terras ociosas que geraram novos bairros, nada que influenciasse os bairros destacados no croqui, mas precisamos destacar que ele é uma construção e serve como método de explicação.

que permitiu a realização de atividades em comum dentro do recorte mencionado. Essas são as características que permitem compreendê-los como pertencentes a um mesmo circuito, sobretudo, porque durante se dedicarem à programação pornô, esses cinemas se afastaram do circuito exibidor convencional.

Suas aparições nos jornais tornam-se cada vez mais raras ou evidenciavam o que estavam exibindo. A crítica especializada não comentava mais seus filmes e além do que, se recusava a aceitar que fossem utilizados para essa modalidade de exibição. O público geral, por sua vez, interessado em outros gêneros cinematográficos, já não os frequentava, ao ponto que o circuito exibidor pornô passou a existir apartado do circuito exibidor convencional.

Essa divisão entre circuito não era apenas territorial. Os jornais em seus cadernos de cinema evidenciavam as tensões da sociedade em relação aos cinemas pornôs, mas houve uma temporalidade para isso. No início dessas exibições, os espaços para discutir cinema não eram tão críticos aos exibidores, uma vez que entendiam a crise no setor e que as distribuidoras de filmes estavam repletas desse material.

O crítico de cinema Pedro Veriano, por exemplo, brincou em sua coluna de cinema no jornal *A Província do Pará* em 19 de janeiro de 1985, de que os filmes pornôs lotavam os cinemas porque “sexo não é só o maior prazer como o maior espetáculo da terra”, que seria o pornô, com sexo explícito, “um consolo nos tempos de crise”⁶².

Mas, passado o tempo, tais filmes já não eram mais engraçados e a crítica especializada na sétima arte estava de fato preocupada com a programação dos cinemas. Seus textos passaram cada vez mais a representar a cena cinematográfica em Belém com esta divisão, que nós denominamos circuito exibidor convencional e circuito exibidor pornô. Ou seja, a conformação do circuito também se deu pela diferenciação, ou utilizando um conceito de Pierre Bourdieu, pela distinção por gostos, entre filmes convencionais e pornográficos.

Como para o autor, a distinção social hierarquiza a sociedade (Bourdieu, 2011a, p. 34), a ligação com este gosto bárbaro, vulgar, obsceno do público de cinemas pornôs acabou por marginalizar esses espaços na cartografia da cidade, uma vez que quem detinha o poder do discurso, isto é, a crônica jornalística, reprovava a prática de frequentar tais cinemas, bem como suas próprias

⁶² VERIANO, Pedro. Quem não tem cão... Jornal *A Província do Pará*, Belém, 19 de janeiro de 1985. Caderno de Cinema, página ilegível.

existências, pois eles ocupavam com essa programação a possibilidade de exibição de outros filmes que poderiam ser vistos e discutidos.

Por tanto, o circuito não é um conceito ligado apenas a uma atividade comum espalhada pelo espaço urbano, mas se trata de todos os elementos pertencentes a esse conjunto, isto é, mesmo espalhadas pela cidade, as salas de exibição pornô, possuíam elementos, pessoas que compartilhavam as vivências dessa experiência.

Os donos dos cines, os distribuidores que alugavam ou vendiam esses filmes para os donos, os funcionários dos cinemas às vezes permissivos ou repressores e o público, que embora diverso, interseccionado por variados marcadores de identidade como gênero, geração, classe, etnia, lugar de origem etc., compartilhava entre si o ponto comum de serem frequentadores de salas pornôs, o que só possui sentido dentro dessa lógica do circuito.

O circuito passa, assim, a abrigar diversas classes de atores, inclui os espaços onde ocorrem suas práticas e se pauta pelo calendário de sua realização. Não se trata apenas de identificar pessoas, objetos, locais, estilos e marcas que estão em relação por compartilharem determinados interesses, valores, práticas: o que torna vivo o circuito é a movimentação dos atores, que pode ser apreciada, por exemplo, nos eventos, celebrações, rituais coletivos (Magnani, 2014, p. 4).

Sem o conceito de circuito para reunir as características comuns dessas salas e de todos os seus sujeitos, seria academicamente impossível analisar indivíduos tão diversos, levados a esses lugares por uma infinidade de motivações. No que concerne ao empresariado exibidor, não nos interessa mapear esses sujeitos para compreender suas histórias de vida, suas biografias, mas sim suas relações com esses cinemas, seus protagonismos, formas de negociar e se adaptar a demandas externas.

Para isso, construímos o recorte temporal desta dissertação baseado nos anúncios dos filmes exibidos nos jornais consultados. Uma linha do tempo em que o ponto de partida é o ano de 1985, por considerarmos o contexto de especialização na projeção de pornôs dos Cinemas Ópera e Iracema, quando optaram por exibir apenas essa modalidade de filmes. A data final do circuito é o ano de 1997, o que corresponde ao encerramento das atividades do Cine Iracema, quando transformado pelo seu empresário exibidor, Luiz Severiano Ribeiro Neto, em Cine Nazaré 2, voltando ao circuito convencional.

Em entrevista concedida a nós, um funcionário que trabalhou nos Cinemas do Largo de Nazaré pertencente a Severiano Ribeiro, rememorou um único pedido feito ao empresário ao encerrar as atividades do Iracema.

A única coisa que a Igreja pediu pro Severiano, foi quando mudou o cinema para Nazaré 2, quando saiu de Iracema pra Nazaré 2. Aí a Igreja pediu pra eles não passarem filme pornô, se eles fossem passar filme pornô, então que eles não botassem Nazaré o nome do cinema. Que eu sei foi isso, a única vez que a Igreja se pronunciou em alguma coisa. E o Severiano preferiu deixar de passar mesmo filme pornô, passou outros filmes, mas pornô não (José Maria Batista Ferreira, o “seu Batista”, operador cinematográfico, na época com 62 anos, entrevista realizada em 29 de abril de 2021).

Sem Iracema, restou apenas o Ópera, que até o momento de escrita dessa dissertação, ainda exhibe filmes pornôs na cidade de Belém. Isso porque, no interim do recorte temporal do circuito, o Cine Cassino foi inaugurado em 1986 e encerrou as atividades em 1990. Cine Nazaré junto do Cinema Dois, deixaram de exhibir pornôs e voltaram à programação do circuito exibidor convencional em torno de 1987 e 1988.

Sozinho, o Cine Ópera não pode ser considerado um circuito exibidor, podendo sim integrar outras modalidades de circuitos, como o circuito LGBTQIA+⁶³ da cidade, que conta com outros pontos de sociabilidade homoerótica, como boates, bares e saunas (Silva Filho & Ribeiro Neto, 2013).

Passaremos então pela cartografia do circuito, formada pelo público através da frequência, integrada pelo empresariado exibidor ofertando um serviço e pela crítica cinematográfica através da distinção entre o que é ou não recomendável em termos de sétima arte.

3.1.1 Os cinemas do Largo de Nazaré

O Círio de Nossa Senhora de Nazaré é uma procissão que ocorre em Belém desde 1793 e foi considerado pela Unesco em 2013, patrimônio cultural da humanidade. Possui um teor festivo e religioso, sendo considerado um evento popular e católico de grandes proporções. Sua narrativa de origem, conta que um caboclo chamado Plácido teria encontrado às margens do igarapé Murutucu, na floresta do Utinga em Belém, uma imagem em madeira de Nossa Senhora. Ele a levava para sua casa, mas ela sempre retornava para as margens do igarapé. No lugar do achado, o caboclo construiu uma capela onde hoje está a Basílica Santuário de Nazaré (Henrique, 2016, p. 289).

O Largo, que correspondia ao entorno da Igreja e a praça Justo Chermont, situada em sua frente – que a partir de 1982 ficou também conhecida como Praça Santuário – foi assim denominado durante os séculos XIX e XX. Era neste entorno, na Avenida Nazaré, ao lado direito

⁶³ Acrossílabo que corresponde a diversidade de grupos pertencentes a comunidade como lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e travestis, dentre outros.

da entrada da Igreja que ficavam situados os cinemas analisados neste tópico. “No quadrilátero da praça Justo Chermont” como descreveu o historiador Carlos Rocque (1981) em seu livro sobre o Círio, concentravam-se atividades culturais e de lazer que atraíam o público da capital e do interior.

IMAGEM 4: O arraial no Largo de Nazaré em 1975



FONTE: Acervo Luiz Braga, outubro de 1975.

A fotografia acima capturada de um dos prédios residenciais que circundam a praça em frente à Basílica pelo fotógrafo paraense Luiz Braga⁶⁴ em 1975, apresenta em seu primeiro plano o arraial e em segundo plano a Igreja construída na primeira década do século XX. Ela serve para demonstrar como concentravam-se no largo as atividades de diversão durante as festividades do Círio. Somente em 1982, o local deste arraial que desde o primeiro Círio já acontecia, foi modificado ao sair da praça em frente à Igreja para um estacionamento localizado à sua esquerda, onde inclusive, um dia funcionou o Cine Moderno, inaugurado em 1928 e demolido durante a década de 1970.

O largo, com seus coretos peculiares e pavilhões armados para o arraial, deu lugar à Praça Santuário, com suas linhas modernas, materiais refinados, gradil, altar-central, concha acústica e, mais tarde, o monumento de mármore cuja forma remete ao manto de Nossa Senhora de Nazaré (Dossiê Iphan I, 2006, pp. 14-15).

⁶⁴ Luiz Otávio Salameh Braga é um importante e reconhecido fotógrafo paraense, sua obra é vasta e em grande maioria retrata pessoas e paisagens da região amazônica, principalmente na cidade de Belém. Realizou mais de 200 exposições e já recebeu vários prêmios, alguns fora do Brasil.

IMAGEM 5: “Cinemas Nazaré e Iracema, tempo de Círio em Belém”, 1995



FONTE: Acervo Luiz Braga, Largo de Nazaré, outubro de 1995.

A imagem 5 também é uma fotografia de Luiz Braga feita durante a quadra nazarena⁶⁵, só que desta vez no ano de 1995. A imagem em preto e branco, captou o trânsito de pessoas na rua e dentro dos cinemas, a venda dos tradicionais brinquedos do Círio, carrinhos de pipoca iluminados, banquinhas com isopor que possivelmente vendiam bebidas e claro, o que mais chama atenção, os letreiros dos cinemas, sobretudo o do Cine Iracema com o filme “LOIRA, TARADA E GULOSA”.

Sobre esta fotografia em específico, tivemos uma breve conversa com seu autor, Luiz Braga, que rememorou o contexto de produção dessa imagem: “a foto [...] é do tempo em que ainda se fechavam as ruas em torno da igreja para que o arraial funcionasse na praça [...] lembro que na Trasladação e no Círio [*nas procissões*] os letreiros dos filmes pornôns eram retirados”. Chegamos ao conhecimento desta fotografia através de uma postagem que o próprio Luiz Braga fez em suas redes sociais, inclusive, o título da imagem aqui é o mesmo utilizado na postagem. Conversamos com o fotógrafo brevemente por *e-mail* em 24 de março de 2019. A existência de três cinemas exibindo filmes pornôns de frente para a Basílica sempre foi um fator que despertou curiosidades e evidenciou a complexa relação entre Círio, Cinema e exibição de filmes sexuais naquele espaço.

⁶⁵ Este termo está relacionado ao período em que todas as festividades do Círio são realizadas, o mês de outubro quase que inteiro. Segundo Barros (2021, p. 30), “Círio é utilizado tanto para denominar a procissão principal, mas também é utilizado para nomear o circuito de eventos que ocorre nesse período”, que corresponde à Festividade de Nazaré ou Quadra Nazarena.

IMAGEM 6: Os três cinemas de Nazaré, 1989



FONTE: NAZARÉ. Jornal O Liberal, Belém, dia e mês ilegíveis, 1989. Caderno Jornal dos Bairros.

Na imagem 6, o enquadramento da fotografia contempla a fachada mesmo que distante dos cinemas, a matéria em que a foto está no jornal contava uma pouco da história do bairro de Nazaré. No primeiro plano vemos carros estacionados na Avenida Nazaré e no segundo plano os cinemas. Da direita para esquerda temos Cine Iracema exibindo *A Boutique do Prazer* (sem informações), Cine Nazaré atrás da primeira árvore exibindo *Escorpião Vermelho* (EUA, 1989), logo depois da segunda árvore vemos o pequeno letreiro do Cine Ópera.

IMAGEM 7: Fachada do Cine Ópera em 1989



FONTE: Programa Jornal Cultura, Belém: Tv Cultura do Pará, 1989. Minutagem 0:33

IMAGEM 8: Galeria de entrada do Cine Ópera em 1989



FONTE: Programa Jornal Cultura, Belém: Tv Cultura do Pará, 1989. Minutagem 0:34

Há, em termos de documentação, certa ausência de fotografias em que apareça a fachada do Cinema Ópera no contexto de existência do circuito exibidor pornô, talvez pela falta de um grande letreiro como os que tinham Cine Nazaré e Cine Iracema, letreiros esses, característicos dos cinemas pertencentes a cadeia de Luiz Severiano Ribeiro, dono das duas salas. Embora o Ópera possuísse letreiro, ele era pequeno se comparado ao dos vizinhos.

Contudo, as imagens 7 e 8, acima, foram achados de pesquisa, trata-se dos *frames* de uma reportagem audiovisual da emissora Tv Cultura do Pará. O vídeo foi encontrado no canal do *Youtube* “Acervo Tv Paraense” sob o título “A Pornografia em Belém anos 80/90 - Via Pará / Tv Cultura”, com duração de 2 minutos e 43 segundos, não sabemos se está completo. Tudo indica, pela fala do apresentador, que ao menos o segundo momento do vídeo, onde uma repórter entrevista pessoas ao redor dos cinemas, pertencia a um programa popular da emissora na década de 1980, chamado Via Pará. Contudo, ao entrarmos em contato com a Fundação Paraense de Radiodifusão – FUNTELPA (responsável pela emissora), nos foi informado que “a pesquisa realizada no acervo atestou que a reportagem solicitada foi exibida no programa Jornal Cultura na data de 23/11/1989 em fita U-MATIC. No entanto, sem informações acerca da ficha técnica desta reportagem”, disse André Neri, chefe de gabinete da FUNTELPA. Sabemos também que esta reportagem foi reexibida em 2022, nas comemorações de 35 anos da TV Cultura do Pará.

Essa reportagem mostra os cartazes dos filmes pornô do Cine Ópera e Iracema presentes em suas galerias. Além de dialogar com transeuntes, ambulantes e frequentadores, o vídeo revela, ainda, a aparência arquitetônica do Cine Ópera no contexto do circuito exibidor. A imagem 7 enquadra em primeiro plano o letreiro que anuncia o filme *Ardendo em Sexo* (sem informação) e no segundo plano os apartamentos do edifício residencial Geny Hage, nome da esposa de João Hage, o fundador do cinema. Como o terreno era de sua propriedade e não alugado, João construiu as residências da família em cima da galeria e do cinema.

É esta longa galeria que se destaca na imagem 8, em primeiro plano, no centro da imagem, o famoso cavalete com o cartaz do pornô exibido, característica do Cine Ópera até hoje. Quando havia ou há genitálias desnudas no cartaz, a administração do cinema as cobria e cobre com adesivos, além do que, em tempos de eventos religiosos em Nazaré, como Círio ou Semana Santa, esse cavalete é levado da entrada da galeria para perto da bilheteria, que está na metade do caminho entre entrada da galeria e entrada da sala de cinema. No segundo plano da imagem percebemos uma penumbra ao fundo, é lá que está a entrada para a sala de exibição do Cine Ópera.

O uso dessas imagens neste momento tem a função de apresentar ao leitor de quais salas estamos falando e de como elas eram. Edifícios de grande porte, quase que equivalentes a todo o quarteirão. Observar a fachada dos cinemas, quando há material iconográfico a disposição, é um exercício que treina para leitura de mensagens sutis de interdições a esses espaços, sobretudo os cinemas de Nazaré, no centro religioso de Belém.

Grande parte das tensões ali ocorridas se deu por conta desses letreiros, desses cartazes. Por isso o cavalete do Cine Ópera se movimenta e as letras garrafais do título pornô do Iracema são menores que as do filme convencional exibido no Cine Nazaré, se voltarmos à imagem 5.

Para Ribeiro (2019, p. 19), o bairro de Nazaré foi uma “Cinelândia” memorável e identificável na cidade de Belém. Os dois cinemas que aparecem evidentes na imagem 5, já estavam em funcionamento desde o início do século XX, período em que o local contava com outros cines, sendo o primeiro que se têm notícia, localizado a poucos metros à direita do Cine Iracema, tratava-se do Cine Theatro Odeon, inaugurado em 1911.

Iniciar o percurso histórico de salas que exibiram filmes pornô em Nazaré, não pode ignorar o fato de isso ter sido feito muito antes da década de 1980 naquele espaço. Joaquín Llopis,

comerciante natural de Alicante, Valência⁶⁶, era chefe de compras contratado gerente da firma de exportação de borracha Suárez Hnos. Ltda, foi um sujeito muito importante na história do cinema paraense, sobretudo em relação ao setor exibidor a partir de 1910 (Petit, 2012, p.20). Segundo Veriano (1999, p. 15), se presume que os cinemas de Llopis foram um dos primeiros prédios construídos em Belém já com o intuito de abrigar salas de projeção.

Além de proprietário da primeira produtora cinematográfica do Pará, *The Pará Films*, Llopis foi dono de teatros e de salas de cinema na capital paraense. Atualmente, vinculam-se ao nome do empresário, pelo menos, três espaços: os teatros Odeon e Polytheama [*no mesmo local*] (Salles, 2012, p. 47), além do Cinema Rio Branco, resultado da sociedade com o italiano Giuseppe Calicchio (Melo *et al*, 2021, p. 4, grifo nosso).

Além de sua importância no setor de produção e de exibição na cidade de Belém, Llopis também foi o responsável por trazer ao Pará em 1911, o cineasta catalão Ramón de Baños, cujo pioneirismo e contribuição na captura de imagens em movimento é reconhecido em seu país de origem e no Brasil, com ênfase na Região Amazônica.⁶⁷

Todavia, a colaboração de Baños na história do cinema Belenense vai além dos filmes realizados por ele, uma vez que ele trabalhou ativamente nas projeções realizadas no Cine Theatro Odeon (localizado no Largo de Nazaré⁶⁸), bem como escreveu sobre as memórias dessas projeções em um diário bastante estudado na Europa e no Brasil. São nessas memórias que o cineasta narra como se deram as exibições no Odeon das chamadas *películas verdes*, filmes pornográficos que acreditamos tratar-se dos *stag films* (que já mencionamos no capítulo anterior), eram os filmes pornô sexo explícito do início do século XX, mudos, em preto e branco, de curta duração e ilegais, contudo nem todos exibidos no Odeon eram explícitos. A autoria desses filmes exibidos no Odeon seria de outro cineasta catalão, o irmão de Ramón, Ricard de Baños.

O grande êxito foi logrado com a reprodução de filmes pornográficos trazidos do estrangeiro. Sob o financiamento de Llopis e tendo Baños como projetor, umas das primeiras sessões abertas ao público assim que o catalão chegou aos trópicos foram as dos filmes pornográficos, realizados pelo irmão Ricard de quem pretendia distanciar-se, e que haviam sido trazidos ao Brasil ilegalmente. “Seguramente foi em Belém, em dezembro de 1911, que se exibiram publicamente os primeiros filmes erótico-pornográficos no continente americano”. As fitas passaram incógnitas pelas alfândegas de Barcelona, Lisboa e Belém. “Os rolos do filme intitulado “*Las desgracias de una madre*”, levavam na realidade o filme “*Las viudas calientes*”. E a caixa em que estava escrito “*Cacerías*

⁶⁶ A Comunidade Valenciana ou País Valenciano é desde a década de 1980 oficialmente uma comunidade autônoma espanhola e mediterrânea.

⁶⁷ Sobre o tema, foi publicado o livro *Ramon de Baños: Um pioneiro do cinema catalão na Amazônia*, organizado pelo historiador da Universidade Federal do Pará, Pere Petit. O livro contém trechos do diário pessoal de Baños. Conferir Petit (2023).

⁶⁸ Segundo Melo *et al* (2021, p. 6), em 1911 só “na Praça da igreja de Nazaré havia pelo menos quatorze cinematógrafos naquele ano”.

africanas” levava cinco ou seis filmes “de prognóstico reservado.” (Peinado; Petit, 2011, p. 118 *apud* Eltermann, 2018, p.51).

Não temos notícias, até porque o Cine Odeon foge ao nosso recorte, das implicações que essas sessões de *películas verdes* trouxeram a Joaquin Llopis, mas certamente houve conflitos com a Igreja ou outros setores da sociedade belenense naquele período. No entanto, a forma de exibir era diferente da que se verifica no fim do século XX. O anúncio das sessões, o horário e o público eram definidos desde o convite com o seguinte enunciado: “Reservado. Queira ler e guardar sigilo”. Os títulos dos filmes não eram mostrados nos jornais e nem em letreiros na Avenida Nazaré, como ocorreu durante o circuito exibidor pornô na década de 1980.

Theatro Odéon (Praça Justo Chermont), Instituto de Artes Novas. Sessões Livres só para homens maiores de 20 anos. Espetáculos sicalypticos. Dão vigor aos fracos. Deleitam os solteiros. Educam aos tímidos. Extasiam os casados. Neurasthenisam os viúvos. Viva o amor!...Viva...a...a... a....A última palavra em cinematographia. — ESTREIA — Quinta-feira, às 8 horas da noite. Todas as Quintas-feiras, Sabbados e Domingos. Sempre novidades! Sempre fitas novas! Instructivas e deleitantes! AVISO É expressamente proibida a entrada a mulheres e menores. (Baños, 1991, p. 68 *apud* Eltermann, 2018, p.52).

Dito isto, podemos voltar ao nosso objeto nas décadas finais do século XX. Para compreender as motivação particulares de cada empresário exibidor sobre a entrada de filmes pornôs nas programações de seus cinemas, acreditamos que explicar primeiramente sobre o caso do Cine Ópera e posteriormente, Cine Nazaré e Iracema, fica mais compreensível, principalmente porque Ópera pertencia a um dono, João Hage e os outros dois a mesma cadeia de cinemas, a de Severiano Ribeiro, embora o cinema dos Hage tenha sido o último a ser inaugurado, em 1961, enquanto que o primeiro foi o Iracema em 1926 e o Nazaré em 1956. Vamos ao Ópera.

3.1.1.1 Cine Ópera de João Hage

Nosso acesso à relação de João com seu cinema se deu através da memória que Luiz Hage, seu neto, herdou do avô e de memórias vividas por ele próprio, que desde a adolescência passou a ajudar com as responsabilidades do cinema, tanto que após a morte de João, na década de 1990, Luiz assumiu a responsabilidade administrativa do Ópera, que como já dissemos, ainda hoje está em funcionamento.

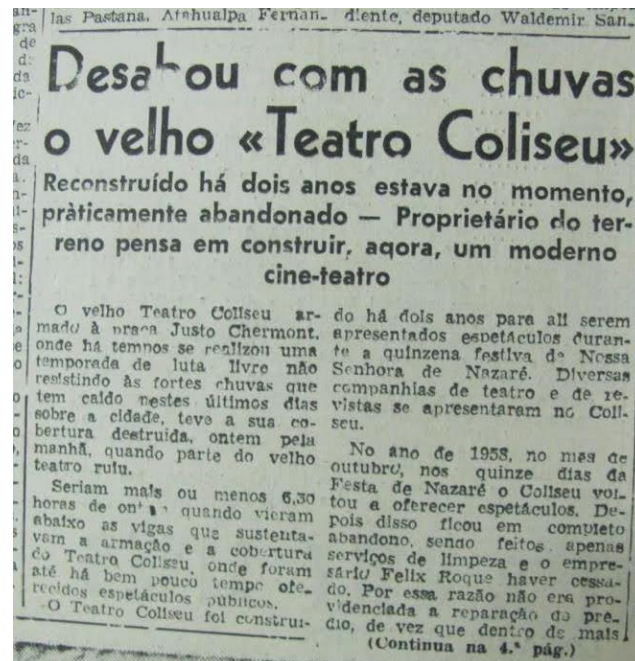
João Jorge Hage foi um comerciante nascido no Líbano⁶⁹ em 22 de janeiro de 1910 que chegou à cidade de Santarém no estado do Pará ainda criança, era (conforme rememora seu neto,

⁶⁹ Os libaneses formaram um dos cinco fluxos de migrantes internacionais que se dirigiram para a Amazônia em grande quantidade por um período de 100 anos (1850-1950). As motivações da imigração sírio-libanesa teriam sentidos espontâneos vinculados à oportunidade de trabalho, sobretudo, no comércio de varejo (Emmi, 2013, p. 251).

Luiz Hage em entrevista concedida em 22 de setembro de 2014) o segundo entre oito irmãos. Atuar no setor cinematográfico seria um sonho antigo que era cultivado pelo comerciante libanês desde as matinês que assistia quando criança na cidade de Santarém. Na década de 1950, possivelmente entre 1957 e 1959, um terreno localizado na Praça Justo Chermont, Largo de Nazaré, pertencente a João Hage, havia sido arrendado para outro libanês, Félix Rocque⁷⁰, envolvido com atividades culturais na cidade. João e Félix no terreno, onde posteriormente viria ser construído o Cine Ópera, ofereciam à população belenense durante os arraiais do Círio⁷¹, uma programação no Teatro Coliseu, trazendo companhias de outras regiões no Brasil para a cidade.

Então, vinham umas companhias de teatro na época da festa antes de virar cinema, eles usavam o terreno mesmo, o terreno que era um campo de futebol, não sei como eles faziam isso, não sei se tinha uma estrutura, parece que era o Félix Rocque que organizava (Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e administrador do Cine Ópera, 42 anos na época, entrevista realizada em 22/09/2014).

IMAGEM 9: Trecho de Notícia sobre o Teatro Coliseu, 1959



FONTE: DESABOU com chuvas... Jornal O Estado do Pará, Belém, 28 de janeiro de 1959. Capa.

⁷⁰ Félix Antônio Rocque, embora nascido na cidade de Belém em 15 de agosto de 1908, era filho de pais libaneses que chegaram ao Brasil no início do século XX. Foi também proprietário de um Palace Cassino no extinto Grande Hotel e pai do historiador e jornalista paraense Carlos Rocque. Em sua homenagem, seu nome foi dado a uma rua no bairro da Cidade Velha em Belém (BARBOSA, 2019, p. 155).

⁷¹ Segundo Barros (2021, p. 75), os arraiais de Nazaré são atividades que ocorrem ao redor da Basílica de Nazaré durante as festividades do Círio. No entanto, não possuem um caráter religioso e sim profano, no sentido de serem atividades culturais existentes na quadra nazarena e que se modificaram com o tempo, como as feiras, as apresentações teatrais, apresentações musicais e de dança e atualmente envolvem um parque de diversões.

IMAGEM 10: Continuação de notícia Teatro Coliseu, 1959



FONTE: Jornal O Estado do Pará, Belém, 28 de janeiro de 1959. Página 4.

Ao cruzarmos as informações rememoradas por Luiz com as encontradas nos jornais, conseguimos não somente descobrir que o teatro era coberto, como também que ele havia desabado, o que motivou o dono a pensar na construção de uma estrutura de Cine Teatro, que seria o Ópera.

A notícia sobre o desabamento informa que o Teatro estava abandonado, embora antes do ocorrido, tenha realizado espetáculos de luta de livre. O trecho situa a atividade do Coliseu nos anos finais da década de 1950, no arraial de Nazaré. Ninguém ficou ferido.

Em 19 de setembro de 1959, João Hage e seu irmão mais novo, Elias Hage, juntamente com suas respectivas esposas criaram a firma Irmãos Hage Cia Ltda, conforme trecho da escritura pública abaixo, para atuar no ramo de diversões através de um cinema, que se chamaria, Cine Theatro Ópera, inaugurado em 1961.

Compareceram, partes justas e contratadas, como outorgantes e reciprocamente outorgados, ELIAS JORGE HAGE, brasileiro naturalizado, proprietário, comerciante e sua mulher dona JOANA HAGE, brasileira naturalizada, de prendas domésticas autorizada pelo marido a comerciar, [...] JOAO JORGE HAGE, brasileiro naturalizado, comerciante e sua mulher dona GENI ABINADER HAGE, libanesa, de prendas domesticas, autorizada pelo marido a comerciar, [...] QUE ajustaram e contrataram constituir, pela presente escritura e nos melhores termos de direito, uma sociedade de capital e responsabilidade limitada para todos os sócios, sob a firma ou razão social de IRMÃOS HAGE & COMPANHIA LIMITADA, da qual ficam fazendo parte os contratantes⁷².

⁷² *Escritura Pública de Constituição de Sociedade da Irmãos Hage Cia Ltda.* Livro de Certidões nº 243, folhas 197 verso. 1959. Cartório Diniz, Belém – Pará. Consultado no acervo do Cine Ópera.

Eles fizeram um acordo bem interessante, né? O casal, ele [João] e a vovó [Geny] e o outro, tio Elias e tia Joana. Eles eram sócios na firma, o vovô entrando com o terreno e eles entrando com dinheiro para construir o prédio, se um dos dois morresse o que ficasse vivo ia indenizar a viúva (Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e administrador do Cine Ópera, 42 anos na época, entrevista realizada em 22/09/2014).

Em 28 de março de 1961, os irmãos, se tornaram empresários exibidores e convidavam a sociedade belenense para prestigiar a primeira sessão do Cine Ópera.

IMAGEM 11: Convite de Inauguração do Cine Ópera, 1961



FONTE: Acervo pessoal Felipe Brito e Raíssa Barbosa, doado por Luiz Hage em 2014.

Abaixo, descrição do texto presente no convite.

Cine Teatro Ópera

INAUGURAÇÃO - CONVITE

Irmãos Hage & Cia. Ltda. Têm a honra de convidar V. S. para a inauguração do seu Cine Teatro Ópera, na noite de 28 de março corrente, às vinte e trinta horas.

Antecipamos os nossos agradecimentos

Irmãos Hage e Cia. Ltda

Traje: Passeio completo

Individual

Compreender o contexto de inauguração do Cine Ópera não consiste em somente datar, mas evidenciar que assim como tantos outros cinemas, este que ainda existe em Belém, não iniciou sua trajetória já exibindo filmes pornôns, como pensa um número considerável de pessoas em Belém. Sua história como cine teatro é importante porque vai além disso, pois conta um pouco da história da exibição de filmes na cidade de Belém, com crises financeiras, problemas para conseguir filmes e utilização das propagandas nos jornais como principal meio de divulgação, dentre outras questões.

IMAGEM 12: Anúncio de Inauguração do Cine Teatro Ópera, 1961

Hoje, 28 — «CINE-TEATRO-OPERA» — Hoje, 28

Finalmente — Inauguração do magnífico «CINE-TEATRO-OPERA» com a exibição do maravilhoso filme

«Noites no Papagaio Verde»

Uma glória do cinema alemão em Granivision e Eastmancolor, com Maria Röck e a celebrada atriz da grande Companhia Politécnica Brasileira — As Brasileiras, em vibrante forma pelo mundo inteiro.

«Jesus de Nazaré»

O maior filme até hoje feito sobre a vida do Nazareno, filmado nos sagrados lugares onde nasceu, viveu e morreu o Redentor. Este filme é falado em castelhano e com legendas em português. Uma soberba realização cinematográfica que você não deve perder.

A seguir:

«QUANDO VOAM AS CEGONHAS»

Filme premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes — 1.º Prêmio

Classificado entre os 10 primeiros exibidos no Brasil em 1960.

A Idade dos Deuses

O maior filme produzido nos últimos tempos.

A película que trouxe todos os segredos da biologia.

Se comparado aos 10 Mandamentos.

Em CinemaScope

Eastmancolor

Programa de Inauguração

DIA 28 — Assam-Prêmio com a apresentação do filme «Noites no Papagaio Verde» com uma única sessão às 20,30 horas, dedicada às autoridades, imprensa falada e escrita e notabilidade musical.

DIA 29 — Sessão de gala com uma única sessão às 20,30 e apresentação do mesmo filme — oferecida pela família Hage em benefício das obras do Colégio Pio XII.

Horário das sessões:
8-10-12-14-16-18-20-22 e 24 horas

As bilheterias abrirão às 7 horas de quinta e sexta-feira Santa.




FONTE: HOJE, 28... Jornal A Província do Pará, Belém, 28 de março de 1961. Página 7.

A imagem acima é a propaganda de inauguração do Cine Ópera no periódico a Província do Pará. Um espaço grande no jornal com duas miniaturas dos primeiros filmes exibidos no cinema, *Noites no Papagaio Verde* (Alemanha Ocidental, 1957) e *Jesus de Nazaré* (México, 1942). Posteriormente seriam exibidos *Quando Voam as Cegonhas* (URSS, 1957) e *A Idade dos Deuses* (Japão, 1959). Nenhum dos filmes exibidos no cinema no contexto de sua inauguração eram estreias mundiais.

Apesar da realização de ter um cinema próprio, as dificuldades financeiras não demoraram a aparecer para João Hage. Ainda na década de 1960, encontramos anúncios de João desejando alugar as galerias laterais do cinema. Na parte de cima, construiu apartamentos para moradia de sua família e, em data imprecisa, vendeu a galeria do lado esquerdo para Francisco Hage seu irmão (dono da loja de tecidos *O Mandarin*, até hoje em funcionamento ao lado do Cine Ópera) e posteriormente a galeria do lado direito também para outras pessoas.

Todos esses fatores tornavam o Cine Ópera um cinema cada vez mais relacionado à família Hage, com características muito próprias em relação aos demais cinemas do circuito exibidor convencional, sem o conforto que existia nas salas pertencentes à Severiano Ribeiro, por exemplo,

sem grandes estreias de filmes⁷³. Era de fato um negócio de família, com mais de mil lugares, cujos gastos eram maiores que os lucros.

Sem ter condições de manter o cinema e com a pressão do irmão Elias, que havia investido dinheiro no empreendimento, João começou a alugá-lo para empresas distribuidoras, que Luiz, seu neto, recorda serem distribuidoras que ficavam localizadas na cidade de Recife. Contudo, precisamente a partir de 1974, percebemos nos jornais que os anúncios do Cine Ópera passaram a ser intitulados como: “Cine Ópera Lívio Bruni”. Mas no acervo do cineasta Líbero Luxardo que está sendo organizado pelo Instituto Histórico e Geográfico do Pará – IHGP, alguns borderôs (relatórios detalhados sobre as movimentações financeiras do cinema) informam essa locação para Bruni desde 1968.

IMAGEM 13: Borderô Cine Ópera, 25 de março de 1968

CINE TEATRO "OPERA"
CINE DISTRIBUIDORA LIVIO BRUNI S/A

BORDERAUX

Belém, 25 de MARÇO de 1968

Segunda Feira

MATINAL		TEMPO					TOTAL
ENTRADAS	INICIADO	TERMINADO	VENDIDAS	PREÇOS	IMPORTÂNCIA		
A Poltronas							
A Meias							
B Poltronas							
B Meias							
VESPERAL		TEMPO					TOTAL
ENTRADAS	INICIADO	TERMINADO	VENDIDAS	PREÇOS	IMPORTÂNCIA		
A Poltronas							
A Meias							
B Poltronas							
B Meias							
SOIREE		TEMPO					TOTAL
ENTRADAS	INICIADO	TERMINADO	VENDIDAS	PREÇOS	IMPORTÂNCIA		
A Poltronas	20	10	20	0,22	4,40		
A Meias	20	10	20	0,22	4,40		
B Poltronas							
B Meias							
Imposto de Caridade...						0,00	
Selo de Estatística...						0,00	
Total						8,80	
PROGRAMA						CRS	
PROGRAMA		FILMES	ESPECIE	Partes	AGENCIA		
C.A.D. 100		62.003	jeudi	0	de Voe p. 100		
O Valquiria		Sapina	Populista	0	de Voe p. 100		
C.A.D. 100		62.003	jeudi	0	de Voe p. 100		
C.A.D. 100		62.003	jeudi	0	de Voe p. 100		

REPRESENTANTE: José Tomás Fernandes GERENTE DO CINEMA: [Assinatura]

FONTE: Acervo Líbero Luxardo, IHGP.

⁷³ A primeira empresa distribuidora que trabalhou em conjunto com o Cine Ópera foi a pernambucana Nordeste Filmes Ltda., criada em 1960 com intuito de atender ao circuito de cinemas Independentes, isto é, de empresários exibidores como os irmãos Hage, que possuíam apenas uma sala. A distribuidora lançava filmes de três grandes produtores: a Toho (Japão), Geralarte e Jebertoli (Alemanha, Itália e França), mas esse mercado voltado ao cinema independente não foi muito lucrativo a princípio (Barbosa, 2019, p. 158).

Na imagem 13, abaixo do título “Cine Teatro Ópera”, está a identificação da distribuidora com sede no Rio de Janeiro que possivelmente era responsável pelo cinema naquele contexto, a “Cine Distribuidora Lívio Bruni S/A”, enquanto na parte inferior do documento, a lápis estão os valores arrecadados da *soirée* (sessão noturna), assinados pelo bilheteiro José Farias Fernandes e pelo gerente do cinema de rubrica ilegível.

Luxardo, importante cineasta que atuou em Belém, possuía documentos relacionados ao Cine Ópera em seu acervo, porque na gestão de Bruni exibiu naquele cinema a versão atualizada de um longa-metragem seu intitulado: *Marajó Barreira do Mar* de 1967, produzido por sua empresa produtora Líbero Luxardo Produções Cinematográficas.

IMAGEM 14: Cartaz de Marajó Barreira do Mar, 1968



FONTE: Acervo Líbero Luxardo, IHGP.

Na parte superior do cartaz, acima do título, uma tarja branca anuncia a exibição: “Nova versão do filme Marajó Barreira do Mar dia 25 no Ópera, censura livre”. Embora tenha nascido em São Paulo, o cineasta foi um pioneiro no setor de produção no estado do Pará atuando como diretor

e produtor de cinejornais e longas-metragens desde a década de 1940, quando chegou em Belém⁷⁴. É significativa a informação de que um de seus filmes foi exibido na sala com mais de mil cadeiras do Cine Ópera, uma vez que Líbero Luxardo foi e ainda é, um dos maiores símbolos do cinema amazônico no século XX.

O cruzamento dessas informações percebidas nas fontes nos esclareceu que o grande empresário distribuidor e exibidor do sudeste brasileiro, Lívio Bruni, ou melhor, sua empresa, que era carioca e não recifense, como as outras distribuidoras que também administraram o cinema, apostaram no Cine Ópera para marcar sua presença na região norte, território dominado por outro grande empresário exibidor, Luiz Severiano Ribeiro. O Ópera ficou alugado para Bruni até aproximadamente 1978. Não sabemos datar se depois disso outras distribuidoras ainda administraram o cinema antes de João assumi-lo novamente.

O problema todo, como te falei, era filme, não tinha filme. Então chegou um momento que ele [João] não conseguia mais manter o cinema financeiramente, então ele teve que alugar o cinema pra uma distribuidora de filmes de Recife. Quando ele alugou, aí o cinema começou realmente a se deteriorar. [...] Então esse pessoal que alugou o cinema, alugou assim, vamos dizer, por cinco anos e aí passaram pra outra [distribuidora] e pra outra até que chegou um momento que eles também já não queriam mais alugar e o cinema ia fechar. [...] Ele [João] resolveu, por conta própria voltar a explorar o cinema, mas os três filhos dele já estavam encaminhados na vida, né? Então nenhum deles quis ajudar, é onde eu entro. Aí ele conseguiu um acordo de exploração do cinema, quer dizer, que voltasse pra mão dele os filmes, a empresa distribuidora de Recife ia passar pra ele um mês pra poder angariar o dinheiro e ajeitar o cinema, trabalhando e ajeitando da melhor maneira, consertando som, máquina e ele foi levando, foi levando (Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e administrador do Cine Ópera, 42 anos na época, entrevista realizada em 22/09/2014).

Apesar de ter sido uma fase difícil e de deterioração do espaço, pois Luiz reforça várias vezes durante a entrevista que a estrutura do cinema foi abandonada durante essas locações pela falta de cuidado das empresas distribuidoras, os filmes exibidos neste período, formaram boas memórias no público frequentador da sala antes da especialização no pornô, porque exibiam títulos para além do chamado cinema comercial.

Lá na cadeia do Lívio Bruni o que tinha de diferente? [...] tinha as atualidades cinematográficas, que eram muito a propaganda do regime militar lá no Ópera, mas, por outro lado, a Lívio Bruni era a responsável pela distribuição no Brasil de filmes de grandes diretores, desses filmes que nós chamamos hoje “filmes de arte”. Por exemplo, nunca vou esquecer que eu vi no Ópera o famoso Morte em Veneza [França, 1971 do diretor Luchino Visconti], nunca vou esquecer, que eu tinha 15, 16 anos, por aí, quando eu vi esse filme no Cine Ópera. A história do Cine Ópera, ela é uma história interessante por isso. (Ernani

⁷⁴ Sobre a atuação de Líbero Luxardo como cineasta na Amazônia e sua produção de cinejornais e longa metragens, conferir Rodrigues (2019) e Costa (2019).

Pinheiro Chaves, Doutor em Filosofia, 60 anos na época, entrevista concedida em 21/11/2017).

Ao retomar o comando de seu cinema, já na década de 1980, João desfez a firma Irmãos Hage Cia Ltda, sobretudo porque Elias, seu irmão e sócio havia falecido. Passando a administrar o cinema com outra empresa, Hage Cia Ltda. Neste contexto Luiz já ajudava o avô, quando João Hage se deparou com uma figura muito importante na especialização do Cine Ópera, o empresário distribuidor Werneck Sereno, de quem infelizmente temos poucas informações a respeito.

O que sabemos é, Werneck trabalhava no setor de distribuição desde a década de 1960, com a empresa Rank Filmes, na cidade de Recife. O empresário foi o responsável por convencer João a testar fitas pornográficas na programação do Cine Ópera, intercalando-as com outros gêneros, como luta, *kung-fu* e *westerns* italianos (*bang bang*).

O dono da Centerfilmes, o maranhense Werneck Sereno, com sua figura de porte circunspecto, seria a última pessoa que você imaginaria como distribuidor de filmes pornô, o maior, a partir de Recife, do Norte e Nordeste. (Pedro Veriano em entrevista concedida ao jornalista Elias Ribeiro Pinto).⁷⁵

O seu Werneck, lá em Recife, ele foi comprando filmes eróticos [*pornô*] das outras distribuidoras e foi arquivando lá na Centerfilmes [*empresa distribuidora*]. Antigamente, no início, a gente recebia filmes de várias distribuidoras, no fim [*no contexto pré-especialização*], a gente estava recebendo só da Centerfilmes. [...] Foi na época do videocassete, do fim da censura, né? Então ele [*João*] passou aqui [*Ópera*] filmes de faroeste, aqueles italianos e também não deu certo dava pouca gente. Passou karatê, aqueles de *kung fu*, que o cara voa, chuta [...] e depois ele passou terror também, não deu certo [*risos*], incrível. Aí passou um filme de sexo, um filme só, e deu uma bilheteria boa. Aí ele pediu outro e passou e assim foi. Quer dizer, chegou um momento que ele não teve como, foi uma situação de ou deixar aberto ou fechar. (Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e administrador do Cine Ópera, 42 anos na época, entrevista realizada em 22/09/2014).

Na fala de Luiz, ele cita algumas condicionantes que de certo modo, influenciaram o avô a tomar a decisão de passar filmes pornô em seu cinema. A primeira foi depender somente da Centerfilmes de Werneck para conseguir filmes, no mesmo contexto em que Werneck crescia no negócio de distribuição de fitas pornô. Ele cita também a questão da chegada do videocassete, a possibilidade de consumir filmes em outros suportes, tal como mencionamos na discussão sobre decadência, embora tal tecnologia não fosse massivamente popular em Belém no início da década de 1980, ela significava um período de mudança no mercado exibidor. Outra questão importante, é Luiz recordar que aquele contexto, de 1985, ano que o Ópera se especializa, era o fim da Ditadura,

⁷⁵ PINTO, Elias Ribeiro. Os fantasmas do Ópera, o paraíso da pegação. Diário do Pará, Belém, 05 de novembro de 2000. Primeiro Caderno.

documentos em suporte de papel, logo grande parte dos borderôs do período do circuito não existem mais na instituição.

A particularidade da decisão tomada por João, era que seu empreendimento com o irmão Elias apresentou problemas desde o começo. As cadeias de cinemas maiores e mais confortáveis na cidade tinham sempre prioridade em exhibir os filmes que estreavam, possuíam mais possibilidades de se manter. Outros fatores pessoais corroboraram para que João não conseguisse manter o Ópera: seus problemas de saúde, as pressões de Elias para que seu investimento tivesse resultados, a deterioração do cinema e dos equipamentos no período em que o Ópera ficou alugado para diversas empresas distribuidoras, a morte de Elias e o dever de dividir os lucros com a cunhada que havia ficado viúva, além de que Cine Ópera era seu sonho, sua vida. No primeiro sinal de possibilidade em obter lucros, o empresário exibidor não tardou em decidir pela especialização de sua sala.

Era uma questão de sobrevivência e um sonho também que ele tinha, porque, quando ele recuperou o cinema quando o cinema voltou pra ele e começou a dar dinheiro com esses filmes [*pornôs*], ele botou na cabeça que ele queria comprar a parte do irmão dele que já tinha falecido [...] então, o que o vovô fazia, ele explorava o cinema, mas sempre tinha aquele compromisso de indenizar a viúva [*Joana, esposa de Elias*] e ela sempre ficava cobrando isso dele, então quando ele começou a ganhar dinheiro com o cinema ele sempre ia guardando pra isso e conseguiu, graças a Deus, eu consegui ajudar ele nisso. Ele conseguiu indenizar ela e com esse dinheiro, que foi bastante dinheiro na época, eram novos cruzados⁷⁷, ela conseguiu com esse dinheiro comprar dois apartamentos no Rio de Janeiro. (Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e administrador do Cine Ópera, 42 anos na época, entrevista realizada em 22/09/2014).

Observe que a questão conjuntural da crise no setor cinematográfico da década de 1980 não foi um fator determinante neste caso em específico. Isso porque o Cine Ópera estava em crise individual, podemos dizer, desde a década de 1960. Contudo, a especialização da sala permitiu que o cinema tivesse bons resultados financeiros, principalmente porque não encerrou as atividades como muitos cinemas de rua naquele contexto. Depois, porque chamou atenção de distribuidoras importantes, como explica Luiz.

O engraçado é que teve uma época que o vovô que inverteu a coisa, né? Nós recebemos uma ligação de fora, de outra distribuidora querendo passar o filme dos Trapalhães⁷⁸ aqui [*no Ópera*], porque eles queriam passar em cinema que tinha a maior bilheteria e o cinema Ópera era uma das maiores bilheterias do Brasil, pelo menos declarado, porque a gente declarava tudo que entrava. Nós fazíamos assim, se entrassem mil pessoas que, era o que

⁷⁷ Cruzado Novo foi uma moeda cuja circulação durou de 1989 a 1990.

⁷⁸ Apesar da oferta, o filme dos Trapalhães não foi exibido no Ópera, a grande bilheteria que chamou atenção da distribuidora do filme se deu por conta da exibição de pornôs e não pela exibição de filmes convencionais, ao perceber isso a distribuidora procurou os cinemas de Alexandrino Moreira. Os trapalhães, por sua vez, eram comediantes que tinham um programa muito famoso na tv, protagonizaram filmes de grande sucesso em arrecadação na década de 1980.

entrava mesmo, então se entrassem mil pessoas, mil e duzentas pra ver filme pornô, o cinema ficava cheio e nós declarávamos as mil pessoas, não tinha nada de esconder em relação a renda. Então quando saiu o anuário da Embrafilme, naquele ano que não me recordo qual, [...] nós aqui ficamos entre os vinte primeiros do Brasil só passando filme pornô. Então o distribuidor achou outra coisa, mas a gente disse que o nosso público não era esse [*público que consome filmes como os dos Trapalhões*]. Eles queriam fazer um lançamento aqui [*Belém*] na época e tinha o Alexandrino, que era o Cinema 1, 2, 3 e 4, aqui do lado o Nazaré e o Iracema, o Olympia, todos do Severiano e nós, eu acho que eram esses cinemas só. Então eles [*a distribuidora dos Trapalhões*] queria lançar aqui o filme, porque nós tínhamos uma das maiores bilheterias do Brasil (Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e administrador do Cine Ópera, 42 anos na época, entrevista realizada em 22/09/2014).

O sucesso de bilheteria do Ópera exibindo unicamente filmes pornôs, aconteceu, principalmente pelo interesse do público nesse material. Para o neto de João Hage, que vivenciou esse contexto, o papel do público foi fundamental, pois foi ele “que definiu isso”, houve um fator “financeiro, mas o papel do público foi de suma importância, eu acho que era um espaço que não passava na televisão e eles encontraram isso aqui”⁷⁹, mas é um assunto que será melhor dedicado no último capítulo, principalmente porque esse público vai criar uma forma muito peculiar de se relacionar no cine.

Analisando João Hage como sujeito histórico, agindo conforme as situações que se apresentavam para ele, o percebemos como alguém que optou pelo estilo cinematográfico pornô por uma necessidade financeira, não por ser um apreciador desses filmes, tanto que, com a ajuda do filho, que foi Deputado Federal e possuía bastante influência na cidade, Dionísio Hage driblava os conflitos e até se defendia dos julgamentos, que na maioria das vezes partiam da crítica cinematográfica dos jornais.

Tal fato ocorria não por “vilania” desses outros sujeitos históricos, mas porque o Cine Ópera começava um movimento que se verificou em quase todos os cinemas nesse período, a ponto da crítica especializada em cinema ficar sem opções do que assistir e comentar, como intelectuais defensores da sétima arte na cidade, foi uma situação difícil.

No início não recebíamos muita crítica, era mais graça, mais chacota com a gente. Então primeiro foi isso fazer graça, de dizer que aqui no Largo de Nazaré, a gente podia encontrar o paraíso e o inferno, que ali na Igreja [*referindo-se à Basílica*] seria o céu e aqui [*referindo-se ao Cine Ópera*] seria o inferno. Mas depois começaram as críticas, né? De dizerem que iam fechar porque isso era contra a moral e os bons costumes, político pressionando e mandando recado pelo jornal já teve muito [...] o meu tio era político, o Dionísio Hage ele foi deputado federal e secretário de educação, ele falava muita coisa, ele dizia: “Olha papai tire o cartaz lá da frente”, sabe? “Fique mais discreto, não coloque cartaz lá”, aí a gente tirava e botava aqui pra dentro. E ele continuava: “Na época do Círio não coloque nenhum anúncio”, sabe? Muita pressão! Talvez não tenham sido um conflito

⁷⁹ *Idem*

tão grave porque a gente até parou de anunciar no jornal por causa disso, a gente viu que não adiantava. Mesmo que o anúncio ajudava as pessoas a verem que o cinema estava funcionando, mas diziam: “Ah que filme é esse?” Pode ver os títulos, a gente não podia nem colocar o nome do filme no jornal, né? Aí o vovô já botava só pontinho, pontinho, pontinho [risos]. Se tu fores ver, assim não tem condições. Então a gente deixou de anunciar, tinha muita pressão em cima dele, não assim de ligar pra ameaçar, mas tinha no jornal muitas críticas, mas ele foi levando porque tinha o direito de funcionar, quer dizer, era uma iniciativa privada, né? (Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e administrador do Cine Ópera, 42 anos na época, entrevista realizada em 22/09/2014).

Independentemente do sucesso financeiro que empreendeu com o Cine Ópera exibindo pornô, o testemunho de Luiz é claro quanto às pressões sofridas pelo avô no campo moral. A vizinhança com a Igreja, o filho político e os jornais, exerciam o papel regulador das atividades do cinema.

João Hage faleceu em 15 de março de 1993, mas deixou sua marca registrada no Cine Ópera. O apelido Bonzão-Bonitão criado por ele quando o cinema se especializou, foi um mecanismo para garantir o espaço de propaganda nos jornais, uma vez que as miniaturas dos filmes não podiam aparecer na maioria das vezes, dado seu conteúdo sexual explícito. Então, o empresário preenchia o espaço com texto, saudando o povo belenense e adjetivando seu cinema com muita estima. Com a morte de João, Luiz Hage assumiu a administração do espaço, função que ocupa até hoje.

3.1.1.2. *Cine Nazaré e Iracema de Severiano Ribeiro*

Ao lado do Cine Ópera, no Largo de Nazaré, ficava um cinema citado em muitos trabalhos sobre a história dos cineteatros na cidade, mas do qual pouco ainda se sabe a respeito de suas origens no circuito exibidor convencional belenense, o Cine Nazaré. Assim como o Ópera, o Nazaré esteve localizado em um terreno que possuía uma história de atividades culturais, teatro e cinema, voltadas às comemorações das festividades do Círio de Nazaré.

Nos anos de 1918 e 1919, “nos antigos terrenos da Associação Dramática Recreativa Beneficente”⁸⁰, na Praça Justo Chermont, Largo de Nazaré, funcionou o Cinema da Natureza – em 1919 chamado de “Olympia: Cinema da Natureza”, uma vez que as atividades do Cinema Olympia, localizado no Largo da Pólvora, se transferiam para a Cinelândia que se formava no Largo de Nazaré durante as festividades do Círio, já que o empreendimento pertencia à empresa cinematográfica Teixeira Martins Ltda., a mesma que havia fundado o Cine Olympia em 1912.

⁸⁰ FESTA DE NAZARETH: Cinema da Natureza. Jornal Estado do Pará, Belém. 19 de setembro de 1918. Página 2.

O Cine Natureza funcionou somente durante a quadra Nazarena. Sua ideia era um espaço amplo, ao ar livre e higiênico⁸¹, que pudesse comportar com conforto a numerosa quantidade de pessoas que se dirigiam ao Largo de Nazaré durante o arraial.

É a primeira vez que em Belém se terá ensejo de apreciar um verdadeiro “Theatro da Natureza”, não devendo por tanto admirar que a notícia da sua inauguração desperte na cidade esse alvoroço, aliás muito justificado.

No nosso clima, os espectadores ao ar livre deveriam ter a primazia de todos. E os srs. Teixeira, Martins & C^a provam mais uma vez com essa louvável iniciativa quanto se esforçam por aguardar o público.

Entre verduras e festões, num ambiente puro que a brisa refrescará constantemente, o “Cinema da Natureza” se erguerá como o symbolo que o Olympia, nosso principal salão poderia *ILEGÍVEL.

Ao ar livre, num amplo recinto onde 2.000 pessoas poderão localizar-se [...] ⁸²

Para Carneiro (2011, p. 61), a quadra nazarena em Belém era caracterizada pela presença de teatros, bares e cinemas, o que tornava o arraial um ponto de encontro da cidade inteira, sobretudo das classes trabalhadoras⁸³ camadas mais populares da sociedade belenense, que participavam ativamente das atividades culturais desenvolvidas de forma expressiva. Tanto que as empresas cinematográficas se transferiam para o Largo de Nazaré no mês de outubro, a fim de usufruir dos lucros gerados pela quantidade de frequentadores.

Um “Cinema Natureza” tratava-se do espaço na festividade de Nazaré em que cines localizados longe da Praça Justo Chermont atuavam durante o arraial. Veriano (1999, p. 20) afirma que eram espécies de barracas para exibição cinematográfica. Como a cidade inteira se dirigia ao Largo de Nazaré, na primeira metade do século XX, os empresários fora dos arredores da Igreja, criavam esses “Natureza”, que tinham esse nome por serem exibições ao ar livre.

Depois desses anúncios nos anos citados, este terreno passou a ser chamado de Poeira, funcionando com atividades voltadas para o cinema e para o teatro, na documentação e na literatura vai ser nomeado hora como Teatro Poeira, hora como Cine/Cinema Poeira ou também, Cineteatro Poeira. Na virada de 1930 e início de 1940, Poeira ainda era explorado pela empresa Teixeira & Martins Cia.

⁸¹ É possível também, que o ambiente ao ar livre tenha relação com a pandemia de gripe espanhola que assolou Belém em 1918.

⁸² FESTA DE NAZARETH: Cinema da Natureza. *Idem*.

⁸³ Este é um termo proposto por Stuart Hall (2003, p. 248) como mais adequado e menos problemático que “popular”, para se referir a todos os sujeitos componentes dos setores subalternizados da sociedade (assalariados, trabalhadores autônomos, moradores de áreas pobres da cidade), visto que o trabalho era uma característica comum todos.

Poeira era um programa popular, ingressos a preços acessíveis para as classes trabalhadoras, além do que, rememora Veriano, qualquer filme poderia ser visto sem a interferência de fiscais de menores (Veriano, 1999, p.23). Primeiro, os filmes eram lançados em salas como a do Olympia, posteriormente chegavam à programação dos mais populares, como o Poeira.

Nos anos 1940, os ingressos chegaram a custar 50 centavos, o que atraía uma quantidade considerável de espectadores, para ver filmes e séries em um ambiente recordado pelo calor que fazia.

IMAGEM 16: Interior do Cineteatro Poeira, 1948



FONTE: Jornal A Província do Pará, Belém, 14 de janeiro de 1948. Página 4 *apud* Carneiro (2016, p.58).

Na imagem 16, embora sua visualidade não esteja tão nítida, visto que é uma fotografia publicada no jornal, é possível observar a extensão da sala do Poeira, ao mesmo tempo que a sua simplicidade com bancos de madeira dispostos muito próximos uns dos outros.

Esta é uma fotografia encontrada na tese *Os espectadores: História, sociabilidade e cinema em Belém do Pará na década de 1950*, da historiadora Eva Dayna Carneiro defendida em 2016, quando ela tratava das manifestações e protestos que os espectadores faziam para demonstrar suas insatisfações com os estados dos cinemas.

Para nós, a imagem serve mais para visualizar o interior do cine Poeira, visto que há poucas fotografias sobre ele. Na notícia publicada no jornal, por sua vez, se noticiava a ocorrência de um curto-circuito no meio da sessão, o que gerou revolta no público que pagou pelos bilhetes e, como

demonstração de seu descontentamento, depredou o espaço. Somente no segundo plano da imagem, não com tanta nitidez, é possível ver os bancos de madeira revirados e quebrados. O causo reforça as precárias condições do cine teatro naquele período.

IMAGEM 17: Anúncio da programação do Teatro Poeira em 1950



FONTE: A Província do Pará, Belém, 14 de outubro de 1950. Página 7.

Na imagem 17, vemos uma propaganda das atrações teatrais que ocorreriam no Poeira durante as festividades do arraial, detalhe para a frase ao fim do anúncio: “Apesar do custo elevadíssimo deste elenco o TEATRO POEIRA conservará PREÇOS POPULARES”. São recorrentes nos jornais esses anúncios de companhias de teatro nacionais e estrangeiras se apresentando no local durante a quadra nazarena.

Isso porque, durante a década de 1950, o teatro já estava sob administração da empresa São Luiz Ltda, do Cearense Severiano Ribeiro e, assim como o Teatro Coliseu, que funcionou antes do Cine Ópera – inclusive ficavam ao lado um do outro – o responsável por realizar essas atividades também era o libanês, Félix Rocque, durante as festividades do Círio⁸⁴.

O cinema que mais atraiu o público foi o Poeira, com mais de 1.300 acomodações. Durante a Festa de Nazaré, a sala, como acontecia com o Moderno⁸⁵, era cedida para as companhias

⁸⁴ ARRAIAL em revista. O Liberal, Belém, 17 de outubro de 1951. Página 3.

⁸⁵ Cine Moderno funcionou onde atualmente é o estacionamento da Basílica de Nazaré.

de teatro. O empresário Félix Rocque foi o principal responsável pelos chamados “teatrinhos de Nazaré”, programa de uma época em que o gênero “variedades”, ou *vaudeville* chegava a Belém [...] O Poeira quando teatro, experimentava lotações além da capacidade dos bancos. Mas isto não quer dizer que não lotasse com cinema. Lotava com frequência (Veriano, 1999, p.59).

Finalmente, por volta de 1956, o Poeira passou a anunciar com o nome de Nazaré, mas ainda contando com a mesma estrutura arquitetônica. Somente foi reformado durante a década de 1960, com mudanças nas poltronas e ventilação. No circuito convencional, o Cine Nazaré se destacou por sua programação voltada ao público infantil, o que acontecia ainda sob o nome de “Poeira”.

As sessões matinês com desenhos, séries baseadas em quadrinhos e troca de gibis entre os colecionadores e frequentadores do Nazaré, ocorria na entrada do Cinema e serviu para caracterizar as especificidades dessa sala em relação a outras. Quando essa programação infantil mudou de suporte de exibição e foi para a televisão, o Cine Nazaré ficou com a exibição dos chamados *Blockbusters*, produções não premiadas e com apelos mais populares. O empresário exibidor do Nazaré era também empresário de uma infinidade de cinemas, dentre as quais estava seu vizinho, o Cine Iracema.

IMAGEM 18: Fachada do Cine Iracema na década de 1920



FONTE: Revista Belém Nova, 27 de novembro de 1926, nº 63 *apud* Carneiro, 2011, p. 75.

O nome da famosa personagem de José Alencar se deu porque o fundador do Cine Iracema, assim como Llopis, fundador do Odeon, era um seringalista que resolveu investir os lucros obtidos com a borracha em um cinema, cujo nome o lembrava de sua terra natal. Iracema foi muitas vezes comparado com Olympia na primeira metade do século XX por suas instalações de luxo.

Dos outros cinemas estudados, o Iracema era o que apresentava melhores acomodações. Inaugurado em 12 de setembro de 1926, de propriedade do abastado capitalista o coronel Raymundo Vieira Lima, ele logo se destacou como um dos principais concorrentes do Olympia, o que duraria até os meses de maio e junho de 1928, quando passou para o grupo Teixeira Martins (Carneiro, 2011, p.740).

A imagem 18, é uma fotografia da frente do Cine Iracema visto da Avenida Nazaré. A Revista Belém Nova era dedicada ao assunto das artes, comportamentos e possuía espaços dedicados ao cinema mundial e às casas de projeção na cidade, como era uma novidade no circuito exibidor, durante a década de 1920, imagens do Iracema apareceram mais de uma vez na revista.

IMAGEM 19: Interior do Cine Iracema na década de 1920



FONTE: Revista Belém Nova, 18 de setembro de 1926 *apud* Carneiro, 2011, p. 110.

Na imagem 19, o primeiro plano mostra o público sentado, pelo enquadramento a fotografia foi tirada por alguém em frente a tela, enquanto o segundo plano da imagem confirma uma característica de muitos cinemas de rua, a enorme extensão.

Durante a década de 1930, Iracema exibia os filmes da *Metro Goldwyn Mayer Pictures*, produtora de cinema estadunidense, o que era sinônimo de distinção entre os cinemas e aumentava a notoriedade das salas pertencentes à Teixeira Martins. Contudo, a relação entre produtora e empresariado exibidor foi se modificando: a Metro passou a exigir porcentagem sobre a bilheteria.

A Teixeira Martins, já na década de 1940, mudou de dono e passou a se chamar “Cinematográfica Paraense Ltda”, que, por um tempo, ainda tentou manter o Iracema mesmo pagando caro à empresa produtora e modificando as instalações do cinema. Essa tensão gerou uma mudança, o cinema foi reformado e reinaugurado em 1942. A grande promessa da reinauguração do Iracema era o fato de que os filmes da Metro passariam a ser exibidos somente lá, não iriam para outros cines quando saíssem de cartaz.

Neste início da década de 1940, o Iracema, junto do Olympia, também se destacou na cidade, por ter sido um dos cinemas onde era possível assistir as imagens do *front* de algumas batalhas travadas na Segunda Guerra Mundial.

O anúncio do cinema Iracema, de janeiro de 1944, focalizava esse espaço como interativo para adquirir conhecimento sobre os fatos ocorridos no mundo e, principalmente, mostrava nas telas imagens da “realidade” filmadas nos próprios campos de batalha. O seu título “Não ouça, nem leia! Veja com seus próprios olhos...” destacava o que durante o segundo conflito se configurou como instrumento de informação importante para a população de Belém, que frequentava as salas de projeção apreensiva para saber passo a passo o desenrolar da guerra (Silva, 2007, p. 70).

Em 1946, o cinema foi vendido para Luís Severiano Ribeiro “cujo primeiro ato foi baixar o preço do ingresso. O luxo em qualquer sentido, foi rejeitado” (Veriano, 1999, p. 32). Iracema foi um dos primeiros cinemas em Belém comprados pelo empresário cearense que desde a década de 1930, com o advento do cinema sonoro, expandia sua empresa, ainda focada apenas no setor exibidor. O Iracema, importante símbolo da sociabilidade dos cinemas na primeira metade do XX, passaria por muitas mudanças sobre a administração do empresário.

Luiz Severiano Ribeiro é mais o nome de um negócio de família do que o nome de um indivíduo. Em 3 de junho de 1886, na cidade de Baturité, Ceará, nasceu como Luiz Severiano Ribeiro Filho, porque seu pai que era médico, também se chamava assim. Em 1916 depois que o patriarca dos Ribeiro morreu, o filho assume o nome paterno de Luiz Severiano Ribeiro, nome que marcou a história do cinema brasileiro, pois o cearense era um “obcecado criador de cinemas”, como o adjetiva seu biógrafo Vaz (2008, p. 13). Foi ele quem fundou o Grupo com seu nome, que dominou o mercado exibidor cinematográfico brasileiro durante o século XX.

Sua família possuía uma forte influência na cidade em que viviam e devoto de um catolicismo muito tradicional, Ribeiro acabou entrando para o seminário de padres, mas desistiu, foi estudar medicina no Rio de Janeiro nos primeiros anos de 1900 e desistiu também. Com a morte dos pais, retornou ao Ceará, só que para a capital Fortaleza, onde começou sua saga de empreender através do setor de livros, embora já tivesse, àquela altura, se apaixonado por cinema. Em 1910, se

casou com Alba Moraes e em 26 de março de 1912 nasceu o seu primeiro filho, Luiz Severiano Ribeiro Júnior, quem de fato nos interessa. Na tentativa de compreender as motivações que levaram Nazaré e Iracema a exibir filmes pornô na década de 1980, precisaremos compreender como Júnior deu continuidade ao negócio do pai, pois o velho Severiano morreu em 1974.

Mesmo que o pai tenha sido responsável por comprar o Poeira e o Iracema na primeira metade do século XX, é a administração de Severiano Júnior que está dentro do recorte em que se inicia o circuito exibidor pornô em Belém. Contudo, na década de 1990, especificamente em 1991, com o falecimento de Júnior, entrou em cena seu filho, Severiano Ribeiro Neto, responsável pelo encerramento das atividades da empresa na cidade de Belém.

Luiz Severiano Ribeiro Júnior estudou *business* na Universidade de Londres durante a década de 1930, mas em 1935, retornou ao Brasil em um período cujos negócios com cinema do pai estavam veementes. O velho Ribeiro “alavancou sua empresa, dotando suas salas com a nova tecnologia da sonorização” solidificando “sua posição hegemônica no mercado cinematográfico no Norte, Nordeste e Sudeste.” (Vale, 2000, p. 66).

IMAGEM 20: Severiano Ribeiro e Severiano Ribeiro Júnior, anos de 1960



FONTE: Vaz (2008, p.116)

A imagem 20 é uma fotografia posada que transmite a parceria entre pai (à esquerda) e filho (à direita), bem como a obediência de Júnior ao legado do pai, simbolizada pelo ato de beijar sua mão, contudo, haveria desentendimentos entre os dois sobre os novos rumos da empresa.

Em Belém, Ribeiro adentrou em 1946, ao comprar alguns cinemas que antes pertenciam à Companhia Cinematográfica do Pará, como já dissemos. Júnior, por sua vez, após retornar ao Brasil, assumiu responsabilidades junto à empresa do pai, contando com a parceria de suas irmãs também, na função de programador das cadeias de cinema (Vaz, 2008, p. 107).

Não demorou para que o herdeiro da empresa deseje-se expandir os negócios para além do setor de exibição e passasse a investir nos setores de distribuição e produção de filmes, mas seu pai não o apoiava na ideia e Júnior recebia críticas nos jornais por tentar transformar o cinema brasileiro em uma “indústria”, mesmo assim o fez. Tornou-se sócio da Atlântida Cinematográfica e estreou no setor de produção financiando famosos filmes de chanchadas carnavalescas entre as décadas de 1950 e 1960. Antes disso, já estava atuando no setor de distribuição quando se tornou o maior acionista da Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB), além do que já havia criado a sua própria, a empresa distribuidora União Cinematográfica Brasileira (UCB).

Com a morte do pai, teve que voltar seu foco para a empresa exibidora Cinemas São Luiz LTDA., deixando de dedicar-se ao setor de produção. Com a popularização da televisão e a crise econômica da década 1980, a hegemonia do grupo começou a perder força, pois já não conseguia se manter diante de uma mudança no mercado exibidor. No contexto a empresa administrada por Júnior tomou duas medidas em todas as regiões que atuava: ou fechava cinemas ou se especializava na exibição de filmes pornográficos. Em busca de saber como Júnior lidava com os negócios na capital do Pará, entrevistamos um ex-funcionário seu.

Ele era um bom patrão, aqui em Belém tinha o representante, né? Ele não ficava aqui não. Mas nós funcionários, a gente tinha todos os direitos. Mesmo assim o pessoal fazia greve, aí vinha o jornal e parecia que era uma coisa gigante, mas nem era não. Na época da greve eu continuava trabalhando, mas a greve da gente foi mais por causa de aumento de salário, não foi por que ele pagava errado não, ele sempre pagava tudo em dia, entendeu? Pois é, ele pagava direitinho os direitos, eu tinha Unimed⁸⁶, tinha vale alimentação, tudo eu tinha, vale transporte. A nossa greve era isso, a gente só queria ganhar um pouquinho mais e ter uns direitos que a gente não tinha assim, como insalubridade, adicional noturno, hora extra não dava pra ter hora extra, por que o meu horário era pouco, por que eu ia brigar? Isso eu dizia pro pessoal, não adianta vocês brigarem por isso, a gente aqui ganha deles ainda, por que era pra gente trabalhar seis e a gente trabalha só quatro, cinco no máximo, não passava de cinco, era muito difícil por que os filmes eram divididos (José Maria Batista Ferreira, o “seu Batista”, operador cinematográfico, 62 anos na época, entrevista realizada em 29 de abril de 2021).

José Maria Batista Ferreira, foi funcionário do Grupo Severiano Ribeiro e trabalhou como Operador Cinematográfico, de 1985 a 2006 nos Cines Nazaré e Iracema e, a partir de 1997, no Cine

⁸⁶ Rede privada de saúde presente em Belém do Pará desde 1981.

Nazaré 1 e 2. O contato com ele foi através da rede social *Facebook*, estratégia encontrada para recrutar possíveis entrevistados enquanto permanecíamos em isolamento social na pandemia. A entrevista esclareceu que a empresa, até 1991, era totalmente personificada na figura de Severiano Júnior.

Como mencionamos ao tratar da empresa Teixeira Martins na primeira metade do século XX em Belém, empresas exibidoras que possuíam muitos cinemas acabavam por designar funções diferentes para cada um deles. Na década de 1980, a Cinemas São Luiz era dona do Cine Olympia e do Cine Palácio, seus cinemas lançadores, ou seja, sempre que havia lançamentos muito esperados e que fariam bastante sucesso, a prioridade era exibi-los nas salas lançadoras.

No circuito dos cinemas de Ribeiro, o Cine Nazaré geralmente tinha a função de exibir *blockbusters*, filmes de luta, de ação, besteiros, dentre esses gêneros. Enquanto o Iracema exibia filmes já lançados em anos anteriores. Era o cinema das *pornoanchadas* na década de 1970 e era conhecido pelos festivais do Círio, em que a programação do cinema focava em um gênero cinematográfico durante a quadra nazarena, então havia os festivais de terror, comédia, drama etc.

Quando a crise da exibição afetou os negócios de Ribeiro em Belém, nós acreditamos que ele optou por “sacrificar” as salas do Largo de Nazaré e assim não comprometer suas salas lançadoras⁸⁷ na Avenida Presidente Vargas. Fez isso em outros estados também: fechou, vendeu e especializou salas com os menores rendimentos, para salvar seus maiores cinemas (Vale, 2000, p. 58).

Inclusive, quando os sucessos do cinema pornô, aqueles que já sabemos que renderam recordes de bilheteria no mundo todo, como *Garganta Profunda* e *Império dos Sentidos*, que tratamos no capítulo anterior, Ribeiro Júnior os colocou nas salas lançadoras, antes de ir para sua sala especializada, que era o Iracema. *Garganta Profunda*, por exemplo, estreou no Cine Olympia, por isso dissemos anteriormente, que todas as salas de cinema em Belém em algum momento exibiram pornô, mesmo as que não faziam parte do circuito exibidor pornô, os exibiram uma ou três vezes e isso acontecia quando o filme era certeza de sucesso. Ribeiro sabia disso e outros empresários exibidores do circuito convencional também.

⁸⁷ Mesmo com a crise, na década de 1980 o grupo abriu suas primeiras salas em shoppings. A empresa tornou-se parceira da Paris Filmes e abriu seu primeiro *multiplex* em Brasília, o *Park Shopping*, com oito salas. Conseguiram se modificar conforme aprendiam os novos rumos do mercado exibidor, mas muitos dos seus cinemas de rua fecharam para que o grupo conseguisse atuar no setor *multiplex*.

Como o Nazaré tinha uma função mais importante no circuito, com os *blockbusters* que, de certo modo, eram populares e davam boa receita, ele não foi especializado: ficou exibindo pornôs até 1987, quando a empresa conseguiu realocá-lo no cinema convencional, novamente. Na imagem 21, abaixo, podemos observar um dos títulos pornôs que Nazaré exibiu durante o período, a propaganda de pornôs quase sempre era menor no espaço de anúncios do que de outros filmes, mas organizada no padrão de publicidade da cadeia de Ribeiro, abaixo o famoso slogan da empresa, “Cinema é a maior diversão”.

IMAGEM 21: Anúncio filme pornô Cine Nazaré, 1985



FONTE: CINEMA. Jornal Diário do Pará, 9 de julho de 1985, página 2.

Às vezes, nos anos que exibiu pornô, Cine Nazaré dava uma pausa para exibir outros filmes, nas narrativas da crítica cinematográfica e em conversas trocadas com entrevistados, é possível considerar que a troca de filmes não impedia que o público do pornô continuasse frequentando, o que só se modificou quando este cine voltou à programação convencional.

Novidade, ao que me conste, é um hiato na programação, pornográfica do Cine Nazaré. Na 4ª- feira começa a ser exibido "Hércules", ou "Hércules 85", um filme de Lewis Coates (pseudônimo?) com o intérprete de Hulk na TV: Lou Ferrigno. A tentativa (saudável) é de remexer um pouco com o gosto (viciado) do público dos cinemas da Pça. Justo Chermont. Aliás, quem viveu viu que, anos atrás, o mesmo Nazaré era pródigo nos lançamentos de filmes sobre personalidades histórico-mitológicas. Os filmes, terrivelmente ingênuos, tinham, pelo menos, um cuidado artesanal que inexistente nos pornôs de agora. Mas como os

tempos mudaram muito, os maldosos já estão dizendo que o halterofilista Lou, tufando os bíceps, num vizinho do Ópera, é mais um golpe comercial visando o "gay power". Será?⁸⁸

Quanto ao Iracema, se tornou o cinema especializado na exibição de filmes pornô da empresa São Luiz, que acabou o retirando completamente da propaganda dos jornais, mas o público frequentador sabia sua programação mesmo sem os jornais, pois era uma informação explicitada em seu letreiro, visto de vários pontos do Largo de Nazaré.

IMAGEM 22: Letreiro do Iracema visto da Praça Santuário, década de 1990



FONTE: Acervo pessoal Roberta Pereira, de autoria desconhecida.

Não conseguimos datar em que momento precisamente ocorreu a especialização do Iracema, mas pudemos perceber que Iracema some das páginas de cinema a partir de 1985. Na imagem 22, o autor da foto registrava três jovens andando de patins na Praça Justo Chermont (Santuário). No primeiro plano da imagem estão os jovens nessa atividade e no segundo plano, ao fundo, o letreiro do cinema com o título *Masturbação e Penetração* (sem informação).

Já discutimos na introdução que a produção histórica deve ser um constante diálogo entre passado e presente, sobretudo em cenário pandêmico, em que o ambiente virtual tornou-se meio de interação e pesquisa. A fotografia embora seja da década de 1990, viralizou nas redes sociais após ser compartilhada em 2021 pela usuária @robertadobonjardim (Roberta Pereira) com a página memorialista Nostalgia Belém, na rede social *Instagram*.

⁸⁸ VERIANO, Pedro. A Semana. A Província do Pará, Belém, 30 de janeiro de 1985. Página 4.

Simbolicamente demonstra que embora a atividade cinematográfica pornô do Iracema no circuito era invisibilizada nos anúncios dos jornais, isso não ocorria na paisagem do centro de Belém, pelo contrário, com seu letreiro era evidente o que Iracema exibia. Contudo, esse desaparecimento dos jornais era em relação aos anúncios, às propagandas de sua programação, pois vez ou outra Iracema tornava-se assunto nas colunas da crítica cinematográfica.

Festivais Nazarenos

[...] A imprensa recebeu, apenas, a programação do cinema Nazaré. É na ordem comentada. A do Iracema não apareceu. Aliás, o Iracema, um dos cinemas mais velhos da cidade (e da região), criado em 1926 pelo sr. Raimundo "Sargento", permanece o "enfeitado" do circuito Ribeiro, não merecendo publicidade em jornal, aviso de programação à crítica, e mantendo o ano inteiro uma programação exclusiva de pornôs da pior espécie.⁸⁹

Segundo Batista, o Iracema, que ele não recorda a data exata de quando passou a exibir somente filmes pornôs, sempre foi o cinema mais “esquecido” e marginalizado das salas pertencentes a Ribeiro, principalmente depois da programação especializada.

O Iracema era o cinema mais fraco de todos, em tudo, em tudo, as cadeiras dos outros eram todas bonitas, aquelas cadeiras de estofado, enquanto lá sempre foi de madeira. Enquanto durou o Iracema sempre foi madeira. Só mudou depois que mudou para Nazaré 2, aí que mudou de cadeira. Porque enquanto era Iracema, eram aquelas cadeiras duras que só, e fazia muita zoadá [barulho] aquelas cadeiras também. Até em pintura, tudo, ele era sempre o último, o último, o último. Até no som, pra mudarem o som, enquanto Iracema o som era o mesmo, só passou para *Dolby Stereo* depois que passou a ser Nazaré 2 também. É por isso que eu acho que houve um esquecimento do Grupo Severiano Ribeiro com o Iracema sim, acho que por causa do pornô, do público, mas era um cinema que pelo menos nos anos 80 dava dinheiro pra eles, mas eles não investiam não. (José Maria Batista Ferreira, o “seu Batista”, operador cinematográfico, 62 anos na época, entrevista realizada em 29 de abril de 2021).

Nos jornais a sala do Cine Iracema some da propaganda de filmes, mas entra nos cadernos policiais, pequenos furtos, brigas e até assassinato, como veremos em detalhe no próximo capítulo, aconteceram dentro do cinema enquanto ele fazia parte do circuito exibidor pornô na cidade de Belém, ou seja, a escolha do empresário exibidor dono da sala, em especializá-la a marginalizou do ponto de vista da própria empresa.

A marginalização desses espaços, era apenas o ponto resultante de pertencer ao circuito exibidor pornô, onde a lógica de funcionamento das relações era distinta fora daquele contexto. Para nós, a condicionante que acabou por determinar a escolha do empresário exibidor Severiano

⁸⁹ ÁLVARES, Luzia Miranda. Arte/Espetáculo. O Liberal, Belém, 15 de outubro de 1989. Página 5

Ribeiro Junior teria sido a crise financeira nacional, uma vez que só uma crise em larga escala, poderia atingir uma cadeia de cinemas tão bem consolidada.

Obviamente, esta escolha é verificada também em outros estados, sempre sob um viés empresarial e não pessoal, já que não havia uma identificação, uma relação pessoal com esses cinemas, o que é compreensível, dada a quantidade deles que a família administrava. Outro fator importante é que, segundo o documentário *A História do Grupo Severiano Ribeiro* (2017), a família de Severiano Junior conta que houve uma tentativa de reestruturação no contexto da crise econômica da década de 1980. Os imóveis voltados a exibição foram repartidos para cada filho, enquanto na década de 1990 a gestão da empresa tornou-se mais compartilhada ainda. Ribeiro Neto, embora leve o nome do pai e do avô, administrou a cadeia de cinemas ao lado dos irmãos e primos, todos membros do conselho de acionistas. Portanto, o fechamento de cinemas e especialização de outros era assunto de negócios para a família.

Em 2006, O grupo Severiano Ribeiro encerrou suas atividades com os cinemas de rua em Belém. Naquele período administrado por Ribeiro Neto, o grupo decidiu dedicar-se aos investimentos em salas de cinemas nos *shoppings centers*, sendo esses um dos motivos pela saída do circuito exibidor na cidade.

O Severiano não quis mais, esse que foi o negócio. Quando ele fechou, ele fechou primeiro o Palácio, aí ele resolveu fechar o Nazaré 2 [*antigo Iracema*], ele fechou o Nazaré 1 e o Olympia. O Olympia continuou por causa da Prefeitura. Mas ele chegou a vir aqui em Belém, não foi o Severiano, foi o filho dele já [*Severiano Neto*], ele fez uma reunião com a gente, todos os funcionários, e disse que não teria mais cinemas de rua e que ia passar só para shopping, pra gente não se preocupar, que a gente ia continuar trabalhando, porque ele ia fazer em shopping os cinemas dele, só que fechou e não abriu em shopping nenhum até hoje. E os funcionários foram tudo demitido. Mas não foi por outra coisa não, foi por que ele não quis mesmo (José Maria Batista Ferreira, o “seu Batista”, operador cinematográfico, 62 anos, entrevista realizada em 29 de abril de 2021).

De fato, o grupo nunca chegou a abrir cinemas nos *shoppings* de Belém, mas se mantiveram no mercado brasileiro com a rede Kinoplex. Batista, depois do tombamento do Cine Olympia pela prefeitura de Belém, ainda conseguiu trabalhar mais uns anos e se aposentou como Operador Cinematográfico, o que não aconteceu com seus colegas de profissão. No local onde existiram Cine Nazaré e Cine Iracema, está atualmente funcionando uma loja de departamentos.

No caso do seu negócio na cidade de Belém, certamente para Ribeiro exibir pornôns no Nazaré e especializar o Iracema, inclusive deixando de investir no cinema, foi a solução encontrada, a estratégia para não perder suas salas lançadoras e tampouco sua presença no circuito exibidor na cidade. Até porque, havia um forte empresário exibidor na cena de Belém àquela época,

que só fazia expandir seus cinemas numerados, que chegou inclusive aos *shoppings* e ao circuito de videolocadoras posteriormente. Sobre ele, trataremos agora.

3.1.2. O cinema de arte do bairro da Campina: Cinema Dois de AGM

Um pântano, terreno alagado, poucas árvores, o igarapé do Piri. Assim era descrita a freguesia de Senhora Santa Anna da Campina, estabelecida em 1727 e que junto da Sé conformavam o que era a cidade de Belém em seus primeiros séculos (Baena, 1839, p. 233 *apud* Almeida, 2011, p. 9). Muitos viajantes registraram em seus escritos a natureza alagada da região, que para ter a conformação atual foi drenada e aterrada. Embora seja um dos primeiros bairros da cidade de Belém e faça fronteiras com o centro da cidade, o bairro da Campina na década de 1970, em alguns pontos, ainda era um local sem asfaltamento e com carência nos setores de serviço.

Sua relação com o cinema não era recente. O bairro, no perímetro da Avenida Presidente Vargas e Praça da República, já abrigava prédios de cinemas desde o início do século XX, todos concentrados naquela área. Contudo, a parte onde estava localizada a Travessa São Pedro, só teve relação com cinemas de rua, a partir da inauguração dos Cinemas Um e Dois.

IMAGEM 23: Fachada dos Cinemas 1 (à direita) e 2 (à esquerda), possivelmente no ano de 1994 ou 1995



FONTE: Acervo Marco Antônio Moreira

A imagem 23, mostra uma rara fotografia da fachada dos Cinemas Um e Dois, ou 1 e 2, ou ainda I e II, possivelmente tirada por alguém do público que esperava na fila da bilheteria, formada à frente dos cinemas, como é possível observar no primeiro plano da imagem.

No segundo plano, se evidencia o letreiro do cinema que trataremos neste tópico, Cinema Dois exibindo o sucesso do cinema *mainstream Street Fighter*, série de filmes lançados entre os anos de 1994 e 1995, com o ator Jean-Claude Van Damme como protagonista. É possível fazer um esforço e imaginar como eram essas filas na década de 1980, quando o Dois exibiu pornô.

IMAGEM 24: Cinemas 1,2 e 3 na década de 2000



FONTE: Acervo Marco Antônio Moreira

Na imagem 24, os cinemas numerados da travessa São Pedro aparecem em plano aberto, desta vez incluindo o Cinema Três, construído depois. Posteriormente também foi construído o Cinema Quatro também neste lugar, mas tratava-se de uma videolocadora. A imagem é da década de 2000 e tem autoria desconhecida. Foi neste período que os cinemas deixaram de existir. Atualmente em seu espaço funciona um Instituição de Ensino Superior. Ambas foram postadas nas redes sociais pelo filho de Alexandrino Moreira e nosso entrevistado, professor Marco Antônio Moreira.

Em 1967, um grupo de pessoas interessadas por cinema na cidade, que já trabalhavam com cinema seja escrevendo críticas ou “fazendo fitas”, reuniram-se e criaram o “Cineclube da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos” (Veriano, 2006, p. 78). Na época, um pioneiro

da crítica de cinema na cidade, Adalberto Augusto Affonso era o responsável pela administração dos cinemas de Severiano Ribeiro. O cineclube fazia exibição das películas de grandes autores clássicos da cinematografia mundial considerada “cinema de arte”, mas buscavam espaços exibidores maiores.

Os membros do Cineclube propuseram uma parceria com o administrador de Severiano Ribeiro e conseguiram que uma sessão do Cine Olympia fosse dedicada ao cinema de arte. Posteriormente conseguiram que essa sessão de cine arte fosse realizada em outros cinemas da cadeia de Ribeiro. Mas, no início, geralmente aos sábados pela manhã, eles se reuniam no Olympia e aos poucos, outras pessoas interessadas nesses filmes foram interagindo com os demais membros nessas sessões. Dentre essas pessoas estava o banqueiro Alexandrino Gonçalves Moreira, ou AGM como ele assinava.

Alexandrino nasceu na cidade de Itaúna em Minas Gerais no ano de 1932. Lá trabalhou como projecionista de cinema, fez programas de rádio que tratavam de cinema, escreveu sobre cinema e estudou, fez alguns cursos também na área de cinema. Era de fato alguém interessado no tema. No final da década de 1950, o mineiro chegou à Belém para trabalhar na direção do Banco Comercial do Pará.

Sua presença nas sessões do Cineclube logo o aproximou da intelectualidade cinéfila da capital. Junto do crítico de cinema Pedro Veriano, Alexandrino visualizou uma possibilidade, a de tornar as sessões de cine arte que o cineclube realizava nas salas de Ribeiro em um circuito exibidor dedicado a este gênero específico, em que haveria cinemas inteiros com a programação toda voltada para estes filmes.

[Alexandrino] vendo o movimento e impressionado com isso (havia sessões tão concorridas que se colocavam mais cadeiras para os espectadores) achou que era hora de concretizar um velho sonho: edificar um cinema. Pediu-me a colaboração como presidente do cineclube. E começamos a procurar o local para construir o cinema (Veriano, 2006, p.79 - grifo nosso).

Veriano serviu como um consultor: possuía muitos anos de experiência como frequentador dos cinemas na cidade de Belém, era crítico de cinema, conhecia o público, o empresariado exibidor e os distribuidores. A princípio seria feito um cinema apenas, mas o conselho de um amigo distribuidor alertou: “Não façam um cinema, façam dois. Vocês vão ter Severiano Ribeiro como concorrente e só uma sala não terá sucesso” (Veriano, 2006, p.79). Depois o problema foi escolher o local para fazer os cinemas, que acabou sendo um terreno que Alexandrino já possuía na Travessa

São Pedro, no bairro da Campina⁹⁰. Os cineclubistas, que de certa forma também contribuíram para idealizar os cinemas, ficaram temerosos com a localização que os cinemas teriam na cidade, pois apesar de ser no centro, não possuía à época, asfalto e calçamento.

IMAGEM 25: Pedra fundamental dos Cinemas I e II, 1977



FONTE: Veriano, 1999, p. 84.

Na imagem 25 está simbolizado o primeiro passo para a construção dos cinemas com lançamento da pedra fundamental na Travessa São Pedro em Belém. No primeiro plano, no chão de terra batida está a pedra e no segundo plano os amigos de Moreira e intelectuais do cinema de Belém, no ano de 1977, organizados na fotografia da esquerda para direita, conforme rememora em seu livro *Cinema no Tucupi* de 1999, o crítico Pedro Veriano: Flores, Alexandrino Moreira, Edwaldo Martins (jornalista), Luzia Álvares (crítica cinematográfica e esposa de Pedro Veriano), Gelson Silva (Engenheiro), José Augusto Affonso II (também crítico de cinema), Pedro Veriano e Januário Guedes (diretor e roteirista de cinema).

Na imagem abaixo, no quadro à esquerda está Alexandrino Moreira assinando o contrato da firma que administrou seus cinemas, a Cinema de Arte do Pará Ltda, ao seu lado está o amigo Pedro Veriano. No quadro à direita, estão Alexandrino, Antônio Silva, empresário distribuidor da Columbia Pictures de Recife que atuaria no cinema e Pedro Veriano, que inclusive foi o colunista que escreveu a matéria para o *Província do Pará*.

⁹⁰ Conta-se também, que a ideia inicial era construí-los no local que um dia foi a residência do maestro Carlos Gomes em Belém, na travessa Quintino Bocaiúva relativamente próxima ao Largo de Nazaré.

IMAGEM 26: Assinatura da firma Cinema de Arte do Pará Ltda, 1978.



FONTE: Jornal A Província do Pará, Belém, 25 de junho de 1978 *apud* Carvalho, 2015, p. 98.

Enquanto a primeira imagem remete algo mais simbólico e comemorativo, a segunda concretiza o desejo dos intelectuais do cinema paraense de criar um circuito exibidor voltado totalmente para os filmes de arte em Belém. Havia muita expectativa por parte dos cinéfilos em ter cinemas dedicados a filmes reconhecidos por sua qualidade artística. Isto porque, a história do cinema em Belém é literalmente uma história social, por ser uma história de exibição e recepção de filmes, sobretudo. Por isso, o apego a eles, aos cinemas de rua e a atividades de cineclubismo durante grande parte do século XX.

Não tivemos na cidade uma tradição de grandes diretores ou realizadores de filmes, no setor de produção, se comparados a outros lugares do Brasil como foram os ciclos de Recife, ou as fases dos diretores mineiros, por exemplo. Não estamos afirmando que não houve produção, mas que comparando a outras regiões, verifica-se que em Belém esta atividade foi mais tênue no período em que estudamos, pelo menos. Inclusive, não há nenhuma problemática neste quesito, visto que Jean-Claude Bernadet em seu *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* publicado em 1995, já alertava para estudos de cinema que considerassem a distribuição e exibição e tecia críticas aos que não consideravam existir uma história do cinema onde não havia uma história de produção de filmes.

Como, tradicionalmente, o trabalho de história volta-se para a produção e menospreza a exibição, não há como se ter informações sobre o público, que resulta numa construção mental. [...] Ao invés de isolar o filão produção cinematográfica brasileira, o historiador teria que articulá-lo com os filões distribuição e exibição, não só para elaborar hipóteses

sobre comportamentos e gostos do público, como para melhor analisar o próprio filão produção (Bernardet, 2008, p. 56)

A história dos cinemas de Alexandrino Moreira reafirma ainda mais nosso argumento, porque vai além de entender o cinema como um empreendimento somente, o era e veremos que assim como outros exibidores ele fez escolhas para permanecer no mercado, no entanto, não era apenas mercado, tanto para a intelectualidade, quanto para os demais frequentadores, Pierre Bourdieu explicaria como um mercado, só que de bens simbólicos também.

Desde a década de 1950 os apaixonados por cinema da cidade se reuniam para assistir e comentar os filmes dos grandes diretores. Para esse público, o que prometiam as salas de Moreira seria um verdadeiro paraíso após décadas de cineclubismo ambulante. O dono e os seus amigos estavam confiantes de que o empreendimento seria um sucesso.⁹¹

Em 28 de junho de 1978, eram inaugurados o circuito Cine Arte com os Cinemas Um e Dois. Os nomes eram referências aos novos cinemas estadunidenses da época, que eram assim numerados. O filme exibido no Um foi o nacional *Chuvas de Verão* (Brasil, 1977), estreia do diretor *cinemanovista* Cacá Diegues, que esteve presente na inauguração.⁹² Quanto ao Cinema Dois, exibiu *Dersu Uzala* (Japão, 1975), do diretor japonês Akira Kurosawa. Os cinemas conseguiam se manter com grandes lançamentos, até meados da década de 1980. Com a crise no setor exibidor, logo passaram a enfrentar problemas em relação ao interesse do público.

Voltando à ideia de que a história de Belém do Pará com o cinema é uma história de exibição de filmes, no contexto de crise isso se agravou demasiadamente. Os investimentos e financiamentos do estado brasileiro em relação ao cinema eram destinados em maioria para o setor de produção, enquanto a exibição contava com certa independência, daí a importância em buscar compreender as motivações de cada empresário, pois elas não eram tão padronizadas assim.

Para ter acesso a relação de Alexandrino com o circuito exibidor pornô, entrevistei seu filho, o crítico de cinema e professor, Marco Antônio Moreira Carvalho, que trabalhou desde cedo nos empreendimentos cinematográficos do pai.

Nós temos uma formação cineclubista, eu, meu pai, meu pai mais do que eu, naturalmente, pela idade. Então a ideia de exibir filmes no Circuito Cine Arte era totalmente outra, nós tivemos que nos adaptar ao mercado por que a intenção nossa era exibir filmes autorais, o que a gente pode chamar hoje de filme *cult*, né? Essa que era a ideia. Mas infelizmente com pouco tempo se percebeu que isso não seria possível se não tínhamos que fechar as

⁹¹ Sobre a atividade cineclubista na capital paraense conferir Carneiro (2016).

⁹² Diegues conta que a ideia para filmar em Belém seu filme *Bye, Bye, Brasil* de 1979, surgiu nessa visita para inaugurar o circuito Cinearte (Carvalho, 2015, p. 112).

portas, por que aqui em Belém não tinha um público (Marco Antônio Moreira, professor, 52 anos na época, entrevista realizada em 30 de abril de 2021).

Por volta de 1984, Alexandrino testou algumas pornochanchadas, filmes de baixa qualidade técnica e bem diferente do que ele pretendia exibir quando idealizou os cinemas. Mas com o pornô *hard core* no mercado, o cineclubista, apaixonado por cinema, teve que pensar como empresário e colocar o Cinema Dois para concorrer com os demais cinemas de rua que exibiam pornô, em 1985.

É muito fácil alguém chegar aqui hoje e criticar o Iracema e o Ópera por ter se transformado em Cinema Pornô. Não é assim que as coisas funcionam, você tem que estar dentro das coisas pra entender, não digo justificar, mas entender o processo de decisão das empresas, do mercado de cinema. Nos anos 80, veio o filme pornô e aí deu aquele *boom*, os filmes pornográficos criaram muitos ricos aqui em Belém, aqui no Brasil, produtores, diretores ricos [...] Só pra você ter uma ideia de como era isso naquela época, era um mercado muito aquecido, muito forte e que aí nas circunstâncias daquele período os cinemas que exibiram, exibiram meio que com uma certa indiferença, “poxa, a gente não devia tá passando isso”, mas era aquele período, um período, como aliás é até hoje, você tem que se adaptar as circunstâncias do mercado, o capitalismo faz isso, né? Tem que se adaptar, mas a gente conseguia fazer essas adaptações exatamente pra conseguir voltar a nossa programação normal. Eu sempre brincava com isso, a gente exibia isso, mas depois conseguia condições pra exibir outros filmes que realmente interessavam (Marco Antônio Moreira, professor, 52 anos na época, entrevista realizada em 30 de abril de 2021).

Neste trecho, Marco Antônio toca em um ponto crucial e inclusive que justifica a emergência de historicização da exibição de pornôs na capital. Aquele período em específico a que se refere possuía as condições necessárias para que os cinemas de rua não desaparecessem em definitivo, ao mesmo tempo que contemplava a curiosidade pela nudez, penetração, masturbação, felação etc., esperada por um público. Foi este período, esta conjuntura que permitiu tal experiência.

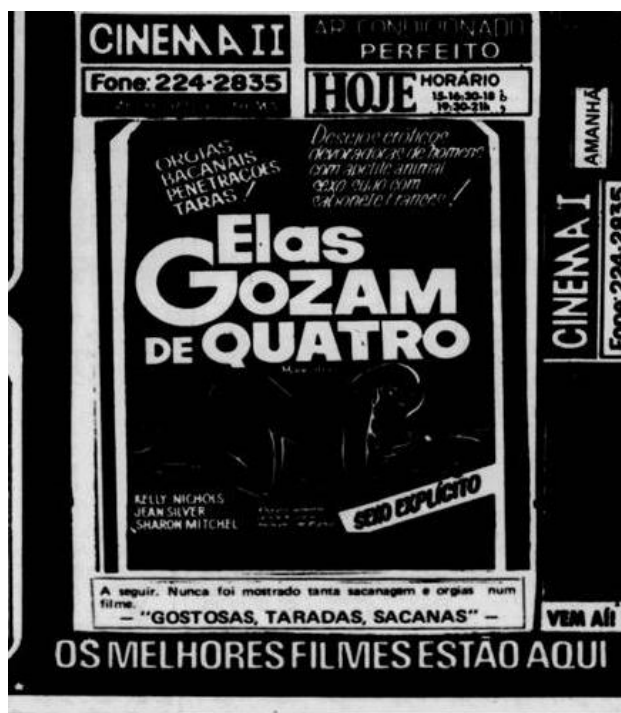
O Cinema Dois ocupou uma função semelhante para Moreira do que o Nazaré ocupou na cadeia de Severiano Ribeiro. Os pornôs eram lá exibidos para que o Cinema Um não precisasse deixar de exibir filmes convencionais.

Os filmes pornôs estiveram presentes por questões de mercado, ou até mesmo, porque como o próprio filho do empresário reconhece, eram sinônimos, naquele período, de lucro. Mas não havia o objetivo de especializar o cinema e sim de voltar a atuar no circuito convencional.

Sem discriminação, mas a gente não exibia como... sinceramente, o prazer que a gente tinha de exibir filmes quando era filme do Coppola, do Bergman, do Woody Allen, todo ano, um filme maravilhoso atrás do outro, filmes brasileiros como do Glauber, sei lá, a gente tinha um prazer muito grande nisso, entendeu? (Marco Antônio Moreira, professor, 52 anos na época, entrevista realizada em 30 de abril de 2021).

A imagem apresentada abaixo, é um anúncio de filme pornô exibido no Cinema Dois que, assim como verificado no anúncio do Cine Nazaré, mantinha os padrões gráficos dos demais anúncios da empresa, embora o tamanho do retângulo de propaganda fosse menor.

IMAGEM 27: Anúncio de filme pornô no Cinema Dois, 1985.



FONTE: CINEMA. Jornal Diário do Pará, Belém, 21 de maio de 1985. Página 2.

No Cinema Dois, conforme rememora Marco Antônio Moreira, havia uma fiscalização na sala de cinema para evitar masturbações e os encontros sexuais, que acabavam ocorrendo em cinemas com esse tipo de exibição. Uma vigilância proposital das práticas entre o público.

Olha, posso dizer o seguinte, naquela época, acho que até o final dos anos 90, um pouquinho antes, havia nos cinemas uma função importante, um cargo importante, que era o lanterninha. Eu acho que você não pegou isso, né? Você é muito nova. Qual era a função do lanterninha? Fiscalizar os cinemas, dentro dos cinemas, ele fazia uma ronda, a cada 5, 10 minutos ele girava dentro, pra proteger os espectadores, resolver alguma questão técnica, o ar-condicionado que não tá bem, a projeção que falhou, dentre outras questões, incluindo, a segurança e a preservação do espaço, como espaço para se assistir filme. Posso te dizer, e eu me lembro de alguns poucos episódios conosco, mas nunca teve uma situação de ato sexual no cinema por causa disso, por causa do lanterninha que fiscalizava, mas certamente se não houvesse, se não houvesse uma pressão, talvez sim (Marco Antônio Moreira, professor, 52 anos na época, entrevista realizada em 30 de abril de 2021).

A grande questão em relação ao Cinema Dois e sua participação entre os Cinemas que exibiram filmes pornôs na cidade de Belém, foram as motivações do empresário exibidor, Alexandrino Moreira, em decidir que um de seus cinemas iria explorar esse interesse do público. Um das motivações já sabemos, a tentativa de exibir somente filmes de grandes autores já não

surtia mais tanto efeito em relação ao público. A segunda é contextualizada por Marco, que é professor de cinema e vivenciou o processo da entrada de filmes pornô no mercado exibidor.

Bom, quando veio Império dos Sentidos e começaram uma série de liminares para chegar outros filmes pornográficos no Brasil como por exemplo, Garganta Profunda, enfim, quando começou a chegar isso e os exibidores começaram a ganhar muito dinheiro, evidentemente isso afetou a produção brasileira que deixou de fazer pornochanchada pra fazer filme pornográfico aqui também. Aí começou uma produção em série, fazia por média quatro por mês, era uma coisa muito simples até certo ponto, aí nesse processo o mercado ficou inchado com filmes pornográficos brasileiros e estrangeiros, e o mercado de cinema é um mercado que depende muito desse processo do espectador. Então foi inevitável que a maioria das distribuidoras comessem a comercializar filmes pornográficos, e aí todos os cinemas tinham à sua disposição vários títulos pra lançar. No nosso caso lá, do Cinema Dois, a grande maioria das vezes que foram exibidos filmes pornográficos foi pra cumprir obrigatoriedades de filmes brasileiros, eu digo a grande maioria, nem sempre foi só isso, teve algumas situações de mercado, de distribuidoras parceiras, os cinemas não conseguem atuar sozinhos, eles têm que ter parceria com as distribuidoras. Mas eu posso te afirmar que basicamente a maioria dos filmes que foram lançados ali, pelo menos no Cinema Dois, tinha esse vínculo com a obrigatoriedade de filme brasileiro, que é o que, você a cada.... eu não me lembro bem exatamente na época qual era a regra, eu era muito novo, enfim, mas assim, a cada 90 dias você tem que passar em torno de 30 dias de filme brasileiro, era mais ou menos isso, então muitas vezes você não tinha filmes brasileiros à disposição. Inclusive foi uma jogada do mercado muito inteligente, quando eu falo mercado, eu acredito que não foi no mercado de exibição, foi no mercado de produção. Ora, eu tenho uma obrigatoriedade pra por filme brasileiro, eu vou produzir filme pornográfico, e deu certo (Marco Antônio Moreira, professor, 52 anos na época em entrevista realizada em 30 de abril de 2021).

Marco Antônio se refere às obrigatoriedades do Conselho Nacional de Cinema durante a década de 1970 e 1980. Como mencionamos no capítulo anterior, a Embrafilme foi criada pela Ditadura, dentre outras funções, para fomentar o cinema nacional, sobretudo a produção de filmes. Mas para que o cinema nacional se popularizasse no país, a Embrafilme que já intervia na produção e na distribuição, precisava lidar com a exibição.

Todavia, o trato com o setor exibidor não se dava por meio de fomento e sim de regulação. Logo, as leis de obrigatoriedade de exibição de Curtas e Longas Metragem foram decretadas naquele contexto para garantir que o dinheiro investido pelo Estado na produção obtivesse um retorno na exibição (Maia, 2008, p, 14). Nunca é só o mercado, há sempre as ações dos agentes de poder.

Como os cinemas eram empresas particulares, sem leis de obrigatoriedades, o empresariado exibidor talvez não optasse pela produção nacional. Os filmes pornô nacionais, acabaram sendo utilizados por empresários, como o caso de Alexandrino, para preencher essa obrigatoriedade em um período de ausência de outros filmes. Mas Marco Antônio deixa claras as outras condicionantes para essa escolha. A opção pelo pornô no caso do Cinema Dois foi também mercadológica. Havia

o objetivo de alcançar boas bilheterias com exibição deste material, tanto que não se exibiu somente pornôns nacionais.

Por fim, Marco Antônio rememora a relação da exibição de filmes pornôns e das críticas nos jornais, sobretudo da crítica cinematográfica, quem em grande maioria era do círculo de amigos do empresário, diante da realidade do Cinema Dois ter se tornado um cinema exibidor de pornôns nos primeiros anos de 1980.

Acho que era a obrigação da crítica cinematográfica questionar, avaliar as situações, na época, como nós atuamos como críticos de cinema também, a gente justificava muito isso para nossos colegas, a gente justificava, mas eles não tinham que concordar conosco. Isso que eu te falei agora, inclusive, é o que aconteceu várias vezes. A gente conseguiu exibir e chamar atenção do mercado, mas graças a isso a gente tinha condições, por exemplo, de manter as matinais de domingo do cinema, as matinais de domingo eram matinais de arte, que não davam ninguém, mas graças aquele filme pornô exibido antes, você conseguia equilibrar. Agora, isso é uma coisa, outra coisa é o papel da crítica, que é questionar esses espaços de estarem sendo ocupados por outros filmes (Marco Antônio Moreira, professor, 52 anos em entrevista realizada em 30 de abril de 2021).

A experiência do Cinema Dois, um cinema projetado e pensado pela intelectualidade cinéfila na cidade de Belém, demonstra que o empresariado exibidor, por mais apaixonado por cinema que fosse, precisava fazer escolhas mercadológicas, primeiro porque estava sobre um regime de legislações estatais que regulavam sua forma de atuar. Segundo, porque necessitava da parceria com o distribuidor, aqui, bem como aconteceu com o Cine Ópera, a relação com a empresa distribuidora e os filmes pornôns à disposição foi um fator importante. Mas existem questões que são pessoais e são latentes nas decisões, como ganhar dinheiro com o seu cinema. Terceiro, um empresário atuar em nicho de mercado porque está rendendo mais lucros do que outro é um pouco óbvio. Mas há quem não queira somente dinheiro com cinema e sim revolucionar a experiência cinematográfica alargando as possibilidades do que fazer com uma sala, é o caso a seguir.

3.1.3 O China do bairro da Pedreira: Cine Cassino de Kanfá

De todos os cinemas e seus respectivos donos que analisamos até o momento, Cine Cassino, é o único que esteve localizado distante do centro de Belém, no bairro da Pedreira, que compõe a periferia da cidade. Isto porque, Belém, assim como outras cidades brasileiras, apresenta diferença entre áreas centrais e periféricas.

“De um lado, é possível compreender tal divisão num sentido urbanístico, pois há espaços da cidade atendidos ou não por infraestrutura urbana básica. O centro abriga serviços urbanos, privados e públicos, os meios de produção e as sedes político-administrativas da cidade, enquanto a periferia seria aquele espaço marcado pela irregularidade desses elementos” (Costa, 2006, p. 169).

Segundo Ernesto Cruz (1992, p. 30-31), o bairro surgiu em uma região conhecida desde o século XIX como Pedreira do Guamá. O autor diz ainda, ter sido o local escolhido para o desembarque de autoridades ligadas à Regência para combater os cabanos⁹³. O bairro foi e ainda é um importante reduto de diversas manifestações culturais na cidade de Belém. Abriga o sambódromo onde ocorrem desfiles de escolas de samba e blocos de carnaval desde 2000, mas durante o século XX já realizava atividades carnavalescas. Possui também grande número de terreiros das religiões de matriz africana, além de outras manifestações como grupos juninos de pássaros e quadrilhas, bumbás, casas de show, bares, dentre outros.

Na cidade de Belém a Pedreira é adjetivada como “bairro do samba e do amor”, afirmação que teria sido criada pela escritora, jornalista e carnavalesca Eneida de Moraes. Com tantas relações com práticas culturais, o lugar não ficou alheio à imagem em movimento: abrigou dois cinemas no século XX, primeiro foi o Cine Rex que posteriormente se tornou Cine Vitória, que existia desde a década de 1940 sob a administração da empresa Cardoso & Lopes, e o segundo foi o Cine Paraíso, inaugurado em 1956 pelo empresário exibidor Manoel Moreira que na década de 1980, aproximadamente em 1982, no contexto da decadência dos cinemas de rua, encerrou suas atividades e em seu lugar foi criado o Cine Cassino, cinema que exibia pornôns.

Embora fosse de um empresário independente, que atuava sozinho, Manoel firmou acordo com Severiano Ribeiro para que os filmes daquela cadeia de cinema fossem exibidos também para o público do Cine Paraíso.

Paraíso era considerado um cinema de bairro, modalidade que o diferenciava dos demais, por estar localizado justamente longe do centro. Eram construções simples com donos independentes, que acabaram sendo os primeiros a desaparecer com a crise. Até aqui já pudemos compreender que os fatores da decadência envolveram muitas mudanças estruturais em setores socioculturais como a indústria, tecnologia e economia, comportamentos, valores e costumes.

Na década de 1970, fecharam todas as salas da empresa Cardoso & Lopes, sendo eles: Cinema Moderno, Independência e Vitória. Fecharam ainda no fim daquela década as salas de projeção Popular, Íris, mais tarde também encerrou atividades o cinema Guarani. Esse processo de fechamento de bairro foi maior acentuado com a popularização da Tv (Carneiro, 2011, p. 166).

⁹³ A Cabanagem foi uma revolução social que se iniciou no território que atualmente denomina-se como Amazônia paraense, entre os períodos de 1835 a 1840. Dentre as principais características estava a grande participação de negros e indígenas e o claro objetivo de destituir do poder brancos e portugueses abastados o que, inclusive, ocorreu. Contudo, para Ricci (2007), a revolução foi maior tanto em recorte temporal e territorial, quanto na diversidade de pessoas envolvidas. Cerca de 30 mil pessoas morreram no conflito.

IMAGEM 28: Fachada do Cine Paraíso, 1980



FONTE: VERIANO, Pedro. Cinema de bairro, o Paraíso e a esperança. Jornal A Província do Pará, Belém, 07 de agosto de 1980, caderno Jornal do Cinema.

IMAGEM 29: O interior do Cine Paraíso, 1980



FONTE: VERIANO, Pedro. Cinema de bairro, o Paraíso e a esperança. Jornal A Província do Pará, Belém, 07 de agosto de 1980, caderno Jornal do Cinema.

Na imagem 28, temos uma fotografia retirada para matéria do jornal escrita pelo crítico de cinema Pedro Veriano. No primeiro plano vemos pessoas na frente do cinema ou vendendo algo ou na bilheteria, no segundo plano está o letreiro do Cine Paraíso.

Enquanto na imagem 29, a fotografia mostra espectadores sentados na sala do Cine, embaixo da tela está escrita a frase: “Faça deste Cinema o seu Paraíso”. Pedro Veriano atenta que o cinema é um sobrevivente do circuito exibidor dos bairros.

Nos anos 40, muitos bairros de Belém tinham cinemas. O Reduto tinha o Íris. O Telégrafo tinha o São João (mais tarde, Cine Art), a Cidade Velha o Guarani e o Universal, a Pedreira o Rex (mais tarde Vitória), o Marco o Independência e ao centro (bairros de Nazaré, Campina/Comércio), o Olympia, o Iracema, o Poeira (mais tarde Nazaré), o Popular e o Moderno. Os anos 50 trouxeram o Palácio (centro) o Paraíso (Pedreira) e o (“sic”) Ópera (centro)⁹⁴.

Nos bairros, os cinemas não eram somente espaços de exibição, o que ocorria no centro também, mas as outras utilidades dos cinemas nos bairros eram mais diversas, funcionavam como espaço em prol da comunidade. Tratando-se da Pedreira com tantas atividades culturais, o Paraíso era um espaço de sociabilidade, lazer, festa, reuniões etc., supria de certa forma a carência de ações orquestradas pelo estado nessa periferia, função que também cumpriam terreiros, associações carnavalescas e Igrejas.

Como um típico cinema de bairro, em um bairro festivo por excelência e com um empresário exibidor como Manoel Moreira que fundou a Escola de Samba Império Pedreirense e o Esporte Clube Pedreirense Santa Cruz, o cinema foi um importante cartão postal das atividades culturais do bairro.

IMAGEM 30: Pássaros juninos no Cine Paraíso, data desconhecida.



FONTE: Acervo Manuel Moreira Neto

⁹⁴ VERIANO, Pedro. Cinema de bairro, o Paraíso e a esperança. A Província do Pará, Belém, 07 de agosto de 1980, caderno Jornal do Cinema.

Na imagem 30, acima, no letreiro do Cine Paraíso dois grupos de pássaros juninos (teatro popular musicado realizado durante o mês de junho) anunciavam sua apresentação, Rouxinol (vice-campeão) e Faizão Azul (campeão).

Os cinemas dos bairros de Belém encurtavam a distância, espacial e simbólica, entre a população e as atualidades cinematográficas, justamente fazendo parcerias com grandes cadeias que atuavam no centro. Belém não possuiu uma Cinelândia aos moldes como ocorreu no Rio de Janeiro, mas era notório que o Bairro de Nazaré (com o Largo) e o bairro da Campina (sobretudo na Avenida Presidente Vargas) eram uma Cinelândia simbólica, uma vez que concentravam maior número de cinemas de rua.

As casas exibidoras nos bairros expandiam e diversificavam o público, permitindo que frequentar cinemas fosse umas das atividades de lazer mais populares entre os belenenses, de várias partes da cidade, durante o século XX. Acreditamos que foram os fechamentos dos cinemas de bairros, que deram aos setores da sociedade como o próprio público frequentador de cinemas, a sensação de que os cinemas de rua estavam em decadência, pois somente as grandes redes do centro conseguiram, com dificuldades, se manter.

Compreender um cinema de bairro como um lugar cuja funcionalidade não é apenas exibir títulos do cinema mundial e nacional, é fundamental para compreendermos o cinema que substituiu o Cine Paraíso quando encerrou suas atividades em algum momento entre 1980 e 1984. Os cinemas de bairro, como Pedro Veriano cita na reportagem sobre o Cine Paraíso, também adentraram no mercado de pornôs. O crítico de cinema afirma quando menciona o Cine Aldeia do Rádio no bairro do Jurunas (outro bairro de periferia em Belém), que teria sido o primeiro da cidade a exibir pornôs em sessões noturnas às 23 horas, todavia, não foi possível encontrar mais informações a respeito.

Somente após o fim do Cine Paraíso, conseguimos construir uma linha do tempo com base nos jornais, a respeito dos usos do espaço que antes abrigavam o cinema. Logo após seu fechamento, teria funcionado ali uma boate chamada Cacuri, mas que durou pouco tempo. Posteriormente, foi inaugurada uma Choperia e Pizzaria, que atendia pelo nome de “China”.

Consultando a lista de empresas inativas no catálogo do site da Junta Comercial do Pará, descobrimos que se tratava da China Pizzaria e Choparia Cine e Diversões Ltda, que abrangia todos esses tipos de serviço, e passou a funcionar em 1986, entre junho e setembro daquele ano, concretizada no Cine Teatro Cassino, do empresário chinês, naturalizado brasileiro como Mario Kanfá.

Em 1984, Mario alugou o prédio do cinema Paraíso, na avenida Pedro Miranda. Tudo estava um pouco deteriorado e precisando de reparos. A reforma teria durado cerca de 2 anos. Mesmo assim nesse espaço, durante o período, funcionavam outros empreendimentos, como já mencionamos.

Diferente do que diz a reportagem feita em 1989 sobre a história do cinema pelo Jornal dos Bairros de O Liberal, que afirma ter sido em junho de 1986 a inauguração do cinema, a pesquisa seriada no Diário do Pará apontou para o mês de setembro daquele ano.

Cine teatro

Nesta quinta-feira, dia 25, o empresário Mário Kanfá inaugura na avenida Pedro Miranda o “Cine Teatro Cassino”, junto a pizzaria “China”, de sua propriedade. A nova casa chega com uma proposta nova para vencer na noite paraense, como mais uma opção de lazer e divertimento.

Funcionando como bar, restaurante e boite, o “Cine Teatro Cassino” fará a projeção de filmes no horário das 18 às 2 horas. Daí por diante “shows artísticos com gente da terra e de fora. Os frequentadores serão servidos por lindas gatinhas. A direção artística da casa é de responsabilidade de Domingos Rayol que promete uma grande programação.”⁹⁵

IMAGEM 31: Fachada do Cine Teatro Cassino, 1989



O cine-teatro fica no bairro da Pedreira.

FONTE: JORNAL dos Bairros. Jornal O Liberal, Belém, 19 de janeiro de 1989. Página 8.

⁹⁵ SHOWS. Jornal Diário do Pará, Belém, 23 de setembro de 1986. Caderno 3.

A imagem 31 foi uma fotografia feita por Mira Jatene para compor uma matéria do jornal O Liberal em 1989 intitulada “O Cine que faz o lazer do bairro da Pedreira”, que contava a história e a excentricidade do Cine Cassino no bairro. Os detalhes arquitetônicos chineses ressignificaram a memória daquele espaço, que deixava de ser o Cine Paraíso para se tornar o China da Pedreira.

Seu idealizador, Mário, nasceu na China com o nome de Ng Kam Fa em data que desconhecemos. Migrou para o Brasil, em 1954 e se estabeleceu na cidade de São Paulo no ano de 1962. Naturalizou-se brasileiro, adotando um nome brasileiro também. Segundo Piza (2014, p. 91), entre as décadas de 1950 e 1970, ocorreu a primeira grande migração chinesa, voluntária e urbana à cidade de São Paulo, contudo, inserida no contexto de ascensão do comunismo naquele país.

Estes sujeitos trabalharam nos mais distintos setores, dentre os quais estava o alimentício, onde atuou Mário Kanfá. Somente em 1981, Mário se mudou para a cidade de Belém, onde inaugurou uma pastelaria, na qual era proprietário.⁹⁶

Desde quando morava em São Paulo, Mário tinha interesse em ter um cinema, mas não um cinema convencional com proibições sobre fumar, beber, comer, se comportar e fazer barulho. Queria um espaço em que o público tivesse a liberdade de fazer tudo isso.

O que sabemos a respeito deste empresário exibidor é baseado em uma entrevista que ele deu para o jornal O Liberal e pelas memórias de seu antigo sócio no Cine Cassino, o popular radialista e jornalista Amaury Silveira⁹⁷, que compartilhou conosco como conheceu Mário e acabou se tornando sócio do projeto que envolvia um cinema bar, embora a parceria entre os dois tenha sido breve:

Na década de 80, o seu Mário, como era conhecido o chinês porque o nome dele era complicado e a gente não sabia pronunciar, então nós resolvemos chamá-lo de seu Mário. Ele era uma pessoa muito simplória, ele comprou... na verdade ele não comprou, ele alugou as dependências do cinema Paraíso para desenvolver um projeto que ele trouxe da China, que era um restaurante onde as pessoas poderiam assistir ao filme e fazer seu lanche, tomar uma cerveja. Um projeto realmente que não tinha e até agora não tem igual aqui em Belém porque se acabou com ele. Então, na verdade, ele prosseguiu o Cinema Paraíso, apenas mudou de nome e era principalmente filmes orientais e faroeste, era o que ele mais exibia. Uma certa vez, ele vendia umas pizzas muito bem-feitas e eu então fui lá comprar uma pizza e a gerente dele cochichou lá com ele “olha, esse cara aí é lá da televisão” e ele disse “olha, quero mostrar o projeto pra ele”, aí ele se aproximou de mim e me convidou para conhecer o projeto dele que era justamente o China da Pedreira, ele já tinha o China na Gentil Bitencourt com a Alcindo Cacela⁹⁸, mas era só restaurante e pizzaria. Ele não tinha um espaço para desenvolver o projeto do China que ele montou na

⁹⁶ JORNAL dos Bairros. O Liberal, Belém, 19 de janeiro de 1989. Página 8.

⁹⁷ José Amaury Silveira da Silva é um popular radialista e repórter policial na história do jornalismo paraense, atua na mídia desde 1970 e já trabalhou em diversas emissoras de rádio, tv e jornais, além do mais, esteve envolvido em algumas manifestações culturais na cidade de Belém.

⁹⁸ Duas avenidas localizadas no centro de Belém, bairro de Nazaré.

Pedreira, só depois que ele alugou as dependências do Paraíso que ele conseguiu desenvolver o projeto (Amaury Silveira, jornalista, 72 anos na época, entrevista concedida em 30 de julho de 2022).

Na imagem abaixo, Kanfá posa para o fotógrafo do Jornal O Liberal. A reportagem contou também um pouco de sua trajetória pessoal, bem como sua experiência enquanto imigrante e exibidor.

IMAGEM 32: Mário Kanfá, 1989.



FONTE: JORNAL dos Bairros. Jornal O Liberal, Belém, 19 de janeiro de 1989. Página 8.

Se ser um cinema de bairro já era sinônimo de múltiplas funções, na Pedreira, Kanfá encontrou o ambiente favorável para desenvolver seu projeto. Como Amaury Silveira ressalta, ele deu continuidade ao Cine Paraíso porque aquele cinema também desenvolvia atividades para além das exibições de filmes. Contudo, a lembrança de Amaury a respeito da maioria de gêneros cinematográficos exibidos no Cassino, não contempla os pornôs.

Diferentemente de Cine Ópera, Nazaré, Iracema e Dois, que só passaram a exibir pornôs a partir de uma mudança conjuntural no mercado exibidor brasileiro, o Cine Cassino já nasceu e foi criado com o objetivo de atuar no circuito exibidor pornô da cidade de Belém, assim como em outros circuitos voltados para “sociabilidades sexuais”, pois atuou também como boate de *strep tease* e quase foi um motel como explicará mais adiante Amaury Silveira. Enquanto funcionou

como restaurante, tinha garçonetes vestidas de coelhinhas em referência as coelhinhas da revista pornográfica estadunidense *Playboy*⁹⁹ e os anúncios dos filmes pornô do Cassino nos Jornais O Liberal e Diário do Pará eram os mais explícitos do circuito, porque apresentavam nudez feminina, enquanto os demais cinemas mostravam apenas silhuetas e os títulos do filme. No mais, era notória a atuação do Cassino no ramo de diversões relacionadas ao sexo.

IMAGEM 33: Anúncio de filme Cine Cassino, 1989



FONTE: ARTES e Espetáculos. Jornal O Liberal, Belém, 4 de março de 1989. Página 4.

Na imagem 32, há duas representações de mulheres nuas em posições diferentes, a primeira faz uma pose em pé, a nudez deixa em evidência as nádegas e a silhueta do seio, enquanto a segunda se posiciona de bruços na cama com as nádegas levemente empinadas para cima, que acabou

⁹⁹ Fundada pelo empresário estadunidense Hugh Hefner, “a marca Playboy nasceu nos Estados Unidos em 1953. Em sua primeira capa, Marilyn Monroe apareceu retratada, sinal inequívoco do caráter que definiria a revista nos anos seguintes: a confluência de sexo, política e jornalismo. Imediatamente, transformou-se em um estrondoso sucesso, liderando o mercado de revistas masculinas. Nos anos 70, a incipiente tendência à transnacionalização do capital animou a criação de revistas homônimas em outros países: Alemanha (1972), Itália (1972), França (1973), México (1976) e Espanha (1978). No Brasil, uma versão da *Playboy* teve sua primeira aparição em agosto de 1975 por iniciativa da Editora Abril” (Giordano, 2012, p. 152). As modelos que posavam nuas nas edições da revista eram chamadas de *playmates*, enquanto outras mulheres que trabalhavam para marca em eventos e festas eram chamadas de coelhinhas, em referência ao símbolo da *Playboy Enterprises*, um coelho com gravata borboleta.

evidenciando sua vagina que foi coberta no anúncio com uma tarja circular, provavelmente como condição para ser publicada no jornal.

A propaganda do cinema deixava claro que naquele espaço era permitido fumar e beber, se apresentava como o ingresso mais barato da cidade, anunciava filmes de outros gêneros porque não era um cinema especializado em pornô e apelava aos pedreirenses, “prestigiem o cinema do seu bairro”, reivindicando seu lugar no circuito exibidor.

IMAGEM 34: As Coelhinhas do China, 1989

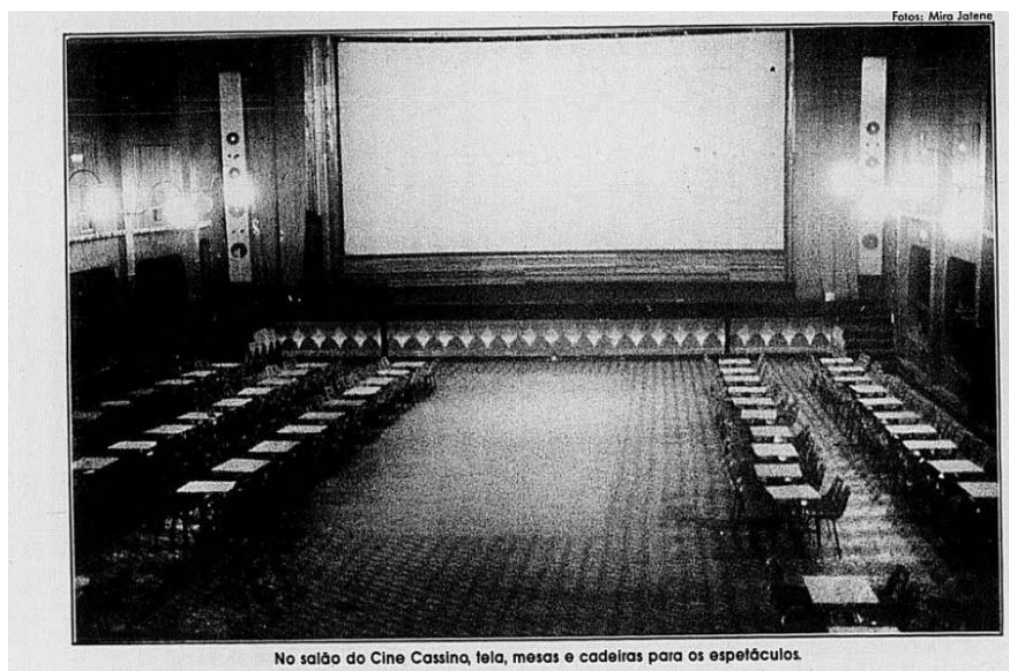


FONTE: Jornal o Diário do Pará, Belém, 02 de novembro de 1989. Capa.

A fotografia acima mostra três mulheres que trabalhavam como garçonetes no Cine e Teatro Cassino. Todas posam para foto publicada em matéria de jornal que anunciava a programação musical no cinema. O detalhe destacado na legenda da foto é a sensualidade do figurino com que as garçonetes atendiam o público frequentador: “No Cine Teatro Cassino ou China da Pedreira, as garçonetes servem os clientes bem descontraídas”.

É evidente na consulta da documentação periódica sobre o cinema, sua busca por associação a um espaço liberal no campo da sexualidade e sua similaridade com a ideia de um cassino, propriamente dito. Na fotografia abaixo isto é evidenciado, também de autoria do fotógrafo Mira Jatene para O Liberal, no primeiro plano da se destaca o salão do cinema, sem poltronas com mesas e cadeiras, no segundo plano ao fundo à tela com caixas de som em cada lado.

IMAGEM 35: O interior do Cassino, 1989.



FONTE: JORNAL dos Bairros. Jornal O Liberal, Belém, 19 de janeiro de 1989. Página 8.

Sobre a proposta visual do Cine Cassino, rememora Amaury Silveira:

O Cinema era um bar, por que não era arquibancada, não era cadeira, eram mesas com cadeiras, mesas com 4 cadeiras. Você chegava, sentava e já pedia. Detalhe, todas as garçonetes eram coelhinhas, elas usavam um *short* onde nesse *short* aparecia a pele, a bochecha da bunda aparecia. Elas tinham uma protuberância nesse *short*, onde era o rabo da coelhinha. Inicialmente ele [Kanfá] projetava, nos altos administrativos do cinema, fazer uns apartamentos para que quem se engraçasse das meninas pudesse subir com elas, mas depois ele decidiu que não, porque se apaixonou por uma loirinha lá da Pedreira e ela foi totalmente contra, então ele desistiu para agradá-la. (Amaury Silveira, jornalista, 72 anos na época, entrevista concedida em 30 de julho de 2022).

A proposta do Cine Cassino era diferente em tudo, menos na escolha dos filmes que seriam oferecidos ao público, em grande parte filmes pornográficos nacionais, que como já discutimos anteriormente, era o que estava massivamente disponível ao empresariado exibidor nas distribuidoras. Inclusive, os filmes pornô circulavam entre os cinemas do circuito, por exemplo, Ópera exibia um filme que semanas depois estava no Cassino, ou o Cassino exibia um filme que posteriormente seria exibido pelo Cinema Dois e assim sucessivamente.

Kanfá era o responsável pelos filmes, mas sua ideia de ter um cinema diversificado precisava de alguém que conhecesse as manifestações culturais locais de Belém e do bairro da

Pedreira. Foi nessa programação cultural que Amaury atuou, pois na época o jornalista morava no bairro.

Na tv eu comecei em 83, foi em 83 que eu comecei na TV Guajará¹⁰⁰ pra fazer programa de polícia. Porque na televisão não tinha nada com sangue, era só no rádio, eu levei o sangue pra televisão e em decorrência disso, eu passei a fazer um programa com audiência muito grande, porque eu levava delegado, levava os bandidos, eu filmava os bandidos nas delegacias e mostrava a cara deles e tal, e isso deu uma audiência muito grande e chamou a atenção do chinês. Porque o seu Mário imaginava o seguinte, que no final de semana, aquele salão que ele caprichou¹⁰¹ – eram umas lajotas importadas, parecia porcelanato que dava pra dançar até descalço ali, outra coisa, ele transformou a tela do cinema em um gigantesco palco no final com um camarim invejável, nunca vi coisa parecida, invejável – ele queria promover tertúlias¹⁰² ali, ele tinha algumas ideias assim que não se enquadravam com o nosso povo, mas eu: “ah seu Mário, aqui não vai dar ninguém nas suas tertúlias, aqui nesse ambiente tem que fazer é brega, aí vem todo mundo pra cá. Então ele disse pra mim: “você tem dinheiro pra ser meu sócio? Pra investir só em festa sexta-feira à noite, feriados e de sábado pra domingo? (...) Eu disse que faria assim: “eu me associo com você no que se refere a movimentação do ingresso, a gente faz um acordo pra ficar todo final de semana e feriados com o salão do cinema pra eu explorar e eu divido o lucro com o senhor”. E ele: “não, não, não... tudo que entrar de lucro é seu, você paga a segurança, paga as atrações e em troca eu coloco as minhas mesas, as minhas coelhinhas no salão pra vender meu produto e esse lucro todo vem pra mim”. E eu achei interessante e nós fechamos o contrato, então todos os artistas famosos do brega que cantavam no TV Cidade [*programa*] da televisão Guajará se apresentavam a noite (...) então todo artista que cantava na televisão, cantava pra mim por um preço menor lá no China da Pedreira, e eu como tinha muita audiência, não precisava fazer propaganda, eu só dizia lá na rádio que hoje o artista é esse aqui... outra coisa, os artistas de um tempo não me cobravam mais, por que era uma tremenda divulgação pra eles, o povão ia pra lá pro China comprar seus ingressos, pra ver aqueles artistas e davam lucro pra mim, então era um projeto bom. Então nós fazíamos esse evento e quando vinha artista de fora, cantaram lá, por exemplo, Jerry Adriani, Marquinho Moura, Ney Mato Grosso, Agnaldo Timóteo, eles vieram pra televisão e buzinaaram no ouvido deles “olha, você pode ser assistido por 5 mil pessoas no China da Pedreira”. (...) então foi um projeto muito grande (Amaury Silveira, jornalista, 72 anos na época, entrevista concedida em 30 de julho de 2022).

O testemunho de Amaury especifica bastante a função que exercia: promover eventos no cinema que durante a semana funcionava como cinema e bar, e aos fins de semana, sob o seu comando, era uma casa de show que movimentava o bairro com festas acompanhadas pelo ritmo do brega. Amaury se refere ao brega paraense que, segundo Costa (2009), era diferente do brega de outros lugares do Brasil por ser mais dançante e ter relação com outros gêneros e lugares como a Jovem Guarda, o Bolero, ritmos do Caribe como a cúmbia, o merengue, o zouk e o calipso. Em

¹⁰⁰ Rádio e Televisão Guajará Ltda ou Tv Guajará, foi a segunda emissora de televisão a atuar na cidade de Belém. Esteve no ar de 1967 a 1995 no canal 4.

¹⁰¹ Em outro trecho da entrevista, Amaury contou que Mário gastou bastante dinheiro na reforma e que trouxe profissionais da China para realizar o trabalho de decoração. Sua ideia inicial era levar este projeto para os EUA, mas somente no Brasil, especificamente no bairro da Pedreira, encontrou condições para tal.

¹⁰² Tipo de reunião, familiar, literária ou artística. TERTULIA In: *Michaelis* Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa *Online*. São Paulo: Melhoramentos, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br>. Acesso em 03 de setembro de 2022.

Belém, sobretudo no período de funcionamento do Cine Cassino, o brega era um tipo de música bastante popular nas periferias.

Portanto, o Cassino se desenhou no circuito como um lugar permissivo, onde o lazer, o cigarro, a bebida, a sexualidade não eram questões tão problemáticas como em outros cinemas, onde as regras sobre atitudes permitidas ou proibidas no espaço eram mais definidas. Como os cinemas pornôis do centro, o Cine Cassino foi ganhando notoriedade com Kanfá anunciando seus filmes com propagandas apresentando muita nudez nos jornais e Amaury na televisão e no rádio convidando o público belenense a frequentá-lo para programação de música e dança nos fins de semana.

IMAGEM 36: Anúncio de filme e festa no Cine Cassino, 1989



FONTE: CINEMA. Jornal Diário do Pará, Belém, 02 de maio de 1989. Página 4.

Na imagem 36, a propaganda do jornal informa que após o filme *Império do Sexo Explícito* ocorrerá uma “Grande Festa Dançante” promovida por Amaury Silveira. Ou seja, até determinado horário os filmes eram exibidos, depois começava a programação festiva. Apesar do ambiente heterogêneo e muito diferente do que observamos nos cinemas especializados como Ópera e Iracema, a sala do Cine Cassino era propositalmente sexualizada.

Contudo, após Kanfá se adaptar no bairro, conhecer pessoas e até manter um relacionamento com uma moradora, o contrato com Amaury planejado para durar dez anos durou apenas três. O jornalista atuou no Cine Cassino, entre 1987 e 1989 ao lado do empresário exibidor, mas sentiu que estava sendo deixado de lado e encerrou a sociedade. Kanfá seguiu sozinho com a administração dos cinemas e das festas, o que durou até o início da década de 1990, quando Cassino desaparece dos jornais.

Ganhei muito dinheiro ali, muito, muito. Eu comprei apartamento, carro, muita coisa, eu tive... fui muito próspero, do primeiro ao último dia, eu fui muito próspero lá. Essa é a minha história do que passei lá, eu não sei contar pra você o restante da história do Bar, por que eu não tenho mais endereço de ninguém, não me lembro mais de ninguém lá da Pedreira que trabalhou com seu Mário, e ele viajou pra China e não sei mais do destino dele (...) a última vez que falei com ele foi em 1991, ele estava desistindo do negócio para voltar pra China, de forma que eu não sei se ele morreu ou não, se não morreu, está com mais de 90 anos. (Amaury Silveira, jornalista, 72 anos na época, entrevista concedida em 30 de julho de 2022).

Se funcionasse apenas como bar, com garçonetes servindo *drinks* vestidas de coelhinhas ou de *lingerie*, como de fato ocorria, talvez pudéssemos até supor que o público seria eminentemente masculino, mas no bairro da Pedreira, a proposta de Mário em tornar o cinema um lugar onde tudo poderia acontecer de fato se concretizou.

Bailes de carnaval para crianças, aparelhagens de brega, pagode, festa de santo, comício político, shows de *strip-tease*, apresentação de transformistas, concursos de samba enredo, concursos de beleza, programação infantil no Dia das Crianças e no Natal, apresentações de Carimbó, Forró e “noites dos gays”, foram só alguns dos inúmeros eventos que pudemos localizar pesquisando nos jornais sobre o cinema entre os anos 1986 e 1990 ou 1991, quando ele deixou de existir. Atualmente o local é uma igreja.

Em seu livro de memórias do cinema paraense, *Cinema no Tucupi*, Pedro Veriano destaca o caráter multifuncional que caracterizava o Cine Cassino, considerando ser justamente este o seu problema em relação ao público.

Contudo, ser cinema e casa noturna tinha mais a ver com o fato de ser um cinema de bairro do que com o público.

No bairro da Pedreira, um exibidor construiu um cinema chamado Paraíso. Mais tarde, o cinema foi vendido para um comerciante ligado a casas noturnas. Transformou-o em Cine Cassino. Botou um bar e apresentações ao vivo (“*sic*”) antes das projeções. Por pouco tempo. A novidade não agradou aos que preferiam o bar e muito menos aos que buscavam um filme (Veriano, 1999, p. 63).

As motivações de Mário possivelmente estavam relacionadas ao fato de o Cassino atuar em um nicho de mercado voltado para o desejo sexual. Os filmes pornô, baratos e disponíveis no mercado foram perfeitamente utilizados dentro da proposta de cinema permissivo que pretendia, mesmo que não fossem os únicos na programação.

Na imagem 37, abaixo, o empresário exibidor Mário Kanfá posa ao lado dos cartazes de filmes que exibia em seu cinema, destaque para a parede com caracteres chineses.

Imagem 37: Cartazes pornô do Cine Cassino, 1989.



Fonte: JORNAL dos Bairros. Jornal O Liberal, Belém, 19 de janeiro de 1989. Página 8

Esses empresários não eram os produtores dos filmes pornográficos, mas estavam no intermédio desse mercado, ao venderem esse produto para o público interessado. Formavam um grupo por compartilharem entre si as mesmas experiências em comercializar tais filmes e pelas tensões que enfrentavam com os agentes reguladores da moral, mas não compartilhavam as mesmas motivações para a entrada nesse nicho e tampouco mantinham entre si relações de amizade.¹⁰³

¹⁰³ Na verdade, a ideia é que eles enquanto empresários de cinemas pornô poderiam não se entender como um grupo único, com expectativas e valores em comum. No entanto, Hage e Kanfá devem ter se conhecido pessoalmente ou se comunicado através de terceiros, uma vez que as máquinas de projeção do Cine Cassino, quando este encerrou as atividades, foram vendidas para o Cine Ópera. Moreira e Ribeiro, os maiores empresários exibidores de Belém na década de 1980, por conta do número de cinemas que possuíam, deviam saber da existência um do outro. Mas isso não significava que se entendiam como grupo por suas afinidades pessoais.

Apesar de serem sujeitos heterônomos, é recorrente o reforço de que a entrada no ramo da exibição de filmes pornográficos tenha um argumento comum, o fator econômico. Ou seja, uma crise financeira assolava o país, sobretudo este setor cinematográfico da exibição, a pornografia a princípio era um material novo e uma boa oportunidade de negócio.

A crise econômica é a principal justificativa entre os entrevistados Marco Antônio Moreira e Luiz Hage, bem como se faz presente no documentário organizado pela família Ribeiro sobre os cinemas da rede. Não há dúvidas de o quanto este contexto foi definidor do circuito exibidor pornô em Belém.

No entanto, não podemos observar esta relação apenas a partir de uma visão economicista, isto porque o nicho de atuação escolhido por Kanfá, Hage, Moreira, e Ribeiro, como tudo no mundo social, possuía uma dimensão simbólica.

O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos (...) é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Estes constituem realidades com dupla face – mercadorias e significações –, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural (Bourdieu, 2007, p. 102-103).

Exibir filmes era desde os Lumière e Edison, uma atividade empresarial. Os filmes eram produtos comercializáveis. Contudo, Bourdieu está correto ao ampliar este setor de mercado para o campo da significação. Foi justamente o que aconteceu com o cinema no início do século XX quando foi classificado como arte. O mesmo que ocorreu também quando os filmes pornôs *soft e hard core* adentraram o interior dos cinemas de rua em Belém.

João Hage trabalhou com teatro e sonhava em ter um cinema; Severiano Ribeiro Junior herdou do pai a maior empresa de exibição cinematográfica do país e entendia seu potencial comercial; Alexandrino Gonçalves Moreira era bancário de profissão, mas um apaixonado pela beleza estética dos filmes autorais de grandes diretores; Mário Kanfá queria um Cassino, na verdade, mas entendia que o contexto pedia um cinema pornô. Esses empresários exibidores são sujeitos da pesquisa porque ofereciam um produto fundamental dentro da lógica do circuito, o filme.

Todavia, foi um outro grupo de sujeitos que na frequência aos cinemas definiu quais deles conformavam o circuito, o público. Este outro grupo ratificou a análise de Bourdieu, a de que na relação mercadológica de oferta e procura nos cinemas, trocava-se muito mais do que dinheiro.

4 O DIABO NA CARNE DE BELÉM: VIVÊNCIAS ANÔNIMAS NO ESCURO

Em 2006, o dramaturgo paraense Carlos Correia Santos ganhou o Prêmio Literário Aldemar Bonates da cidade de Manaus, Amazonas, na categoria texto teatral para adultos com sua obra “Ópera Profano”. Em 2010 o texto virou uma peça de teatro na cidade de Belém.

A história conta como a travesti Tota roubou a imagem peregrina de Nossa Senhora de Nazaré na noite da procissão de Trasladação e a levou para dentro do Cine Ópera, onde estava sua amiga, a também travesti, Baby, que sofria de complicações do HIV. Outros frequentadores do cinema, Lucas um garoto de programa, Ângelo que frequentava o lugar em segredo por temer sua família conservadora e Mira, uma travesti que sofria por um filho perdido, acabam sendo envolvidos na trama. Em entrevista para um *blog* literário em 2010, o dramaturgo contou como surgiu a ideia que resultou no texto premiado:

Desde adolescente, sempre me inquietou, por exemplo, o fato de que, aqui em Belém, existe um célebre cinema de filmes pornográficos que fica bem em frente à Basílica Santuário de onde sai e onde termina o famoso Círio de Nazaré. O cinema é um ponto de encontro de gays, garotos de programa, travestis, toda a fauna dos ditos excluídos, e pais de família que escondem seus desejos homoafetivos e os liberam no cinema. Seres que usam as sombras do Cine Ópera para saciar seus prazeres, suas carnes. Tudo isso bem em frente ao símbolo do divino. Isso é super latino-americano!¹⁰⁴

A representação do público frequentador do Ópera tanto na peça quanto na fala do dramaturgo aponta para sujeitos marginalizados e excluídos que utilizam o cinema – único que restou do circuito exibidor pornô que existiu na cidade – para vivenciar suas sexualidades “dissidentes”, ao passo que resistem politicamente lá dentro como comunidade.

A busca por inclusão no Círio, ocorre todos os anos quando a comunidade LGBTQIA+ em Belém organiza para Nossa Senhora a Festa das Filhas da Chiquita.

Entre tantas celebrações ligadas ao Círio e à Festa de Nazaré existem algumas que não são organizadas pela diretoria da festa. Entre elas destaca-se a chamada festa das filhas da Chiquita, repudiada pela diretoria da festa e pelas autoridades eclesiais. Nos carnavais de 1975 e 1976, grupos homossexuais e simpatizantes de Belém organizaram um bloco carnavalesco que saía das proximidades do extinto presídio São José, percorrendo as ruas do centro da cidade, até o Bar do Parque. Foi a origem da polêmica festa das filhas da Chiquita. Esse evento tem início na noite do sábado que precede a procissão principal do Círio e acontece, desde 1978, num dos lugares por onde passam as procissões da trasladação e do Círio, em frente ao chamado Bar do Parque, na praça da República [...] As diversas referências ao Círio e à própria Nossa Senhora de Nazaré na festa das filhas da Chiquita apresentam, assim, um caráter de resistência, de contestação, de busca de espaço e reconhecimento social pelos homossexuais” (Dossiê Iphan I, 2006, pp. 58-59).

¹⁰⁴ Carlos Correia Santos para o *blog* Nada Santos Tudo Alma em 22 de dezembro de 2010. Disponível em: <http://nadasantostudoalma.blogspot.com/2010/12/>. Acesso 16 de setembro de 2022.

IMAGEM 38: Frame do teaser da peça Ópera Profano, 2010.



FONTE: Canal Haroldo França (*Youtube*), 12 de outubro de 2010. Minutagem 1:41.

A imagem 38 é um frame do *teaser* (vídeo) de divulgação da peça e mostra uma constante: a berlinda de madeira e vidro que evidencia a imagem de Nossa Senhora de Nazaré para os fiéis, passando pela frente do Cine Ópera durante a procissão noturna de trasladação, esse “encontro” também ocorre durante a procissão diurna do Círio, dada localização do cinema nas proximidades da Basílica. O que a iconografia suscita são os elementos opostos de moral religiosa e dissidência sexual coabitando um mesmo lugar todos os anos.

A peça deixa manifesto qual é o público do Cine Ópera, sobretudo na história atual do cinema. Mas este tipo de público frequentador, à margem da sociedade, também esteve presente quando Ópera fez parte do circuito exibidor pornô nas décadas de 1980 e 1990. Conformando também o público frequentador de outros cinemas no circuito, embora não sendo o único tipo de público.

Nos capítulos anteriores discutimos que a existência de um circuito exibidor pornô ocorreu tanto pela licenciosidade dos agentes de poder em permitir as liberações desses filmes e suas exhibições, quanto pela tentativa de fuga dos empresários exibidores da crise econômica ou busca de sucesso financeiro no nicho de mercado que surgia. Agora trataremos de um terceiro elemento no circuito: o público frequentador dos cinemas, responsáveis pelos trajetos na cidade que

conformaram a cartografia deste circuito e que estava inteiramente interessado nos filmes e na experiência que o escuro do cinema exibindo pornô proporcionava.

Diante disso, neste que é o último capítulo, tentaremos dar foco ao público que frequentou os cinemas que compuseram o circuito exibidor pornô discutindo: 1) A pegação, prática sexual no interior das sessões durante a exibição de pornôs; 2) Os tipos de público com base na frequência aos cinemas bem como, conceitos de *carneal knowledge* e comunidade de sentido adequados a experiência vivenciada por estes sujeitos.

4.1. A pegação do público frequentador

A “situação cinema”, tal como vimos no primeiro capítulo, criada pelos irmãos Lumière desde a primeira sessão em Paris, inaugurou uma espécie de padrão para exibição de filmes em que tela, poltronas e ambiente escuro eram indispensáveis.

No decorrer do tempo, os indivíduos passaram a utilizar este espaço proporcionado pela situação cinema para outras interações que não somente a de espectador e tela. Para um tipo de público específico, o escuro das salas e corredores dos cinemas era a oportunidade perfeita para vivências obscenas, isto é, que ninguém poderia ver.

Segundo Ernani Chaves, que frequentou vários cinemas da capital paraense em um período anterior ao circuito exibidor pornô, a atual comunidade LGBTQIA+, quando ainda nem se identificava desta forma, atuou no Cine Ópera, por exemplo, como a protagonista de um romance de formação¹⁰⁵.

A primeira coisa que eu quero dizer pra você é o seguinte: todos os cinemas ontem, hoje, provavelmente amanhã e enquanto existirem cinemas, são lugares daquilo que hoje se chama da sociabilidade¹⁰⁶ gay, são lugares de pegação, né? São lugares de encontros, alguns mais outros menos. E isso é uma realidade em todos os lugares com maior ou menor intensidade. Esses cinemas do Largo de Nazaré eram cinemas da mais intensa pegação, então sempre esses cinemas, todos eles foram cinemas da mais intensa pegação, e isso é muito legal porque é o profano, é o sagrado tudo ali junto. Na época do Círio era uma festa, porque vinha todo mundo do interior e todo mundo, que nós chamamos hoje os boys, os gays, iam pro cinema com a mesma finalidade e isso é importante [...] uma espécie de romance de formação que fazia parte da, digamos assim, da identidade gay, fazia parte da

¹⁰⁵ Do alemão *Bildungsroman*, gênero literário que foca no processo de desenvolvimento de um personagem, mostra vivências e aprendizados que moldam sua personalidade até o amadurecimento (Louro, 2008, p. 12).

¹⁰⁶ Sociabilidade é um conceito popularizado nas ciências humanas pelo sociólogo alemão Georg Simmel. Trata-se de um tipo de interação social que une indivíduos, tornando seus interesses e necessidades particulares em interesses de determinada coletividade. Contudo, só há sociabilidade quando há prazer e satisfação mútua nas relações entre os envolvidos neste tipo de interação, caso esta ligação sentimental não ocorra, esta relação é apenas mais uma interação social (Simmel, 2006, p. 65). Portanto, a sociabilidade gay a que se refere Ernani, são os interesses mútuos entre indivíduos ligados por um sentimento comum.

formação de sua identidade enquanto sujeitos (Ernani Pinheiro Chaves, Doutor em Filosofia, 60 anos na época, entrevista concedida em 21/11/2017).

Os “boys” e os “gays” da fala de Ernani Chaves, embora nem sempre com os mesmos objetivos e veremos o porquê disso, resumem grande parte do público dos cinemas pornô que estiveram envolvidos no circuito exibidor do qual tratamos. O ponto de vista proferido por Ernani acaba por concordar com a discussão feita por alguns autores como Gatti (2000 *apud* Maia, 2018, p. 59), para quem os cinemas, desde 1914, já eram um local de pegação homossexual.

No que diz respeito a essa “intensa pegação” de que o entrevistado rememora, trata-se de um termo do vocabulário homossexual para designar a prática sexual. Segundo Maia (2018, p. 62), este termo diz respeito as “interações sexuais anônimas, tais como masturbação mútua, felação, sexo oral e penetração anal”, isto é, tem relação com a prática sexual entre desconhecidos que é repentina, efêmera e fugaz.

Contudo, se a exibição pornô não foi um fator que definiu os cinemas como locais de pegação, pois isso já ocorria antes dela, por que os cines pornô se tornaram então um reduto deste público e caracterizados por esta prática?

A resposta seria, em nosso entendimento, porque os cines pornô eram locais que possibilitavam, sem pudores, o que o antropólogo Néstor Perlongher definiu como *paquera homossexual*, isto é, a busca por contato sexual ou simplesmente a frequência a lugares que, eventualmente, poderiam permitir encontros, desde que se mantivesse o anonimato.

A “paquera” homossexual constitui, no fundamental, uma estratégia de procura de parceiro sexual, adaptada às condições históricas de marginalização e clandestinidade dos contatos homossexuais. Esta necessidade de salvaguardar certo segredo vai ter um papel decisivo, segundo Pollak, na determinação das características dos modos de conexão inter-homossexual: “isolamento do ato sexual no tempo e no espaço, a limitação a um mínimo dos ritos de preparação do ato sexual, a dissolução da relação imediatamente após o ato, o desenvolvimento de um sistema de comunicação que permite esta minimização dos investimentos, enquanto maximiza os rendimentos orgásticos” (Pollak, 1983, p. 53). Coincidentemente, Foucault vê a origem do *cruising* da homossexualidade estar “desterrada” na cultura ocidental, que impõe “a repentina decisão de ir direto ao assunto, a rapidez com que se consumam as relações homossexuais...” (1985, p.29). A “paquera” (*dragage, cruising, yiro* etc.) consiste numa perambulação, mais ou menos prolongada, pelas áreas da cidade tendentes a serem transitadas por homens dispostos ao prazer e às diversões (Perlongher, 1987, p. 157).

Os cinemas que exibiram filmes pornô no contexto da década de 1980 e 1990, enquanto essa exibição ainda não tinha alcançado outros suportes e dependiam exclusivamente do cinema de rua, forneceu as condições necessárias para que a paquera homossexual se desenvolvesse,

aprimorando também um “sistema de comunicação”, tal como menciona o antropólogo, repleta de códigos com o intuito final de obter prazer dentro do cinema.

Com a devida licença à Perlongher, podemos expandir o conjunto de sujeitos que esta categoria de paquera abarca, considerando também todos aqueles que desejavam vivenciar suas sexualidades entendidas, do ponto de vista moral, como desviantes. Isto porque, a busca por diferentes realizações sexuais não pode ser unicamente compreendida como homossexualidade.

O público frequentador de cinemas pornôns em Belém precisa ser compreendido em sua diversidade através de uma perspectiva *queer*, pois não abarcava somente o sexo homoafetivo, mas todos os sexos, as práticas, os desejos, os gêneros. Eram sujeitos que não precisavam fixar-se necessariamente em algo, mas estavam constantemente na fronteira, à deriva, subvertendo as normas regulatórias da sexualidade sem comprometer-se em ser algo.

A ideia de *fronteira* no sentido *queer* é a de não se fixar em um lugar, seja sexualidade, gênero e identidade, mas transitar constantemente por esses territórios. Para Guacira Lopes Louro (2008, p. 19): “A fronteira é lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos”. É também zona de policiamento, de transgressão e subversão, para a autora, “o ilícito circula ao longo da fronteira.”

Por isso, o escuro dos cinemas pornôns pode ter sido entendido pelos sujeitos que buscavam vivenciar prazeres anônimos, fugazes e dissidentes, isto é, não legítimos pois estavam fora da lógica matrimonial, monogâmica e heterossexual, como a fronteira ideal para estabelecer uma paquera.

Esses sujeitos, frequentemente, recusam a fixidez e a definição das fronteiras, e assumem a inconstância, a transição e a posição “entre” identidades como intensificadoras do desejo [...] A visibilidade e a materialidade desses sujeitos parecem significativas por evidenciarem, mais do que outros, o caráter inventado, cultural e instável de todas as identidades (Louro, 2008, p. 22-23).

Os requisitos de clandestinidade, lugar isolado, rapidez na consumação do ato e dissolução da relação logo após ele, preenchidos pelos cinemas pornôns, foram percebidos por este público, que na frequência aos cinemas decodificava os significados criados por eles mesmos em seu interior.

Durante suas pesquisas para compreender a prostituição masculina na cidade de São Paulo durante a década de 1980, Perlongher percebeu que na rua havia uns “ritos de preparação do ato sexual”: eram os olhares trocados entre os michês e seus prováveis clientes masculinos.

No caso dos cinemas pornô que eram escuros e as investidas através de olhares não funcionava tão bem, a paquera se dava pela movimentação entre as poltronas, pela ida ao banheiro, pelos lugares onde se deveria sentar para demonstrar seus objetivos, sua disponibilidade.

Esse tipo de comportamento é verificado em outros estudos sobre cinemas de exibição pornô no Brasil, na memória de alguns entrevistados e de outras pessoas com quem apenas conversamos. Atualmente, esses códigos para a pegação outrora criados nesses espaços, ainda podem ser presencialmente observados na sala do Cine Ópera, ou nos cadernos de campo dos antropólogos¹⁰⁷, bem como na licença poética dos literatos¹⁰⁸, por exemplo.

Diferentes de outros espaços de sociabilidade unicamente homossexual como saunas, bares e boates destinados exclusivamente para este público, cinemas pornô (cinemas de pegação ou cinemões)¹⁰⁹ e banheiros de determinados espaços (os banheirões), possuíam um outro público além do homossexual e que também estava em busca de diversão.

Entre este público homo, havia uma preocupação em lograr relações sexuais com um parceiro de aparência máscula (Perlongher, 1987, p. 83) nos encontros que os cinemas possibilitavam. Inclusive, essa figura máscula também estava representada nos filmes pornô que Vale (2000, p. 100) denominou de “hetero-direcionados”.¹¹⁰ O que aponta justamente o trânsito de pessoas distintas nos cinemas que possibilitavam a ocorrência de pegação para quem estava na fronteira.

Por isso, Maia (2018, p. 60) entende que a afirmação de que todos os cinemas eram lugares de pegação para os homossexuais não deve ser literal, pois estes sempre foram “lugares de encontro

¹⁰⁷ Trecho da pesquisa de campo no Cine Ópera feita pelos cientistas sociais Francisco Ribeiro Neto e Milton da Silva Filho (2012, p. 16): “Ao sair do banheiro do andar superior me sento bem ao lado de dois homens que estão praticando sexo oral. Eles tinham entre trinta e trinta e cinco anos, são negros e já estavam ali há mais de meia hora. Estava eu, como um *voyeur*, olhando atentamente para o pênis e para a boca que o revestia em movimentos ordinariamente prazerosos. O que recebia o sexo oral me olhava pensando que eu talvez quisesse participar, pois anteriormente este homem estava no canto da sala revezando seu pênis entre as bocas de dois outros rapazes. Seu pênis era grosso com uns dezesseis centímetros de comprimento e a boca do outro o cobria por vezes completamente, aliás, fazia até um som surdo devido à rapidez com que friccionava o pênis.”

¹⁰⁸ Trecho do conto *Cinemancia* (2021) ambientado no Cine Ópera, do escritor Francisco Ewerton dos Santos: “Sem qualquer decoro, o rapaz desjungi-se das calças e sentou-se sobre o órgão turgido. Um terceiro homem acercou-se e o rapaz passou a boqueteá-lo enquanto cavalgava. O enlevo tornou-se inebriante, a cabeça de Tereu rodopiou. Após uma breve apsiquia, lobrigou ter havido uma permuta de posições entre o rapaz e o terceiro homem. Volveu-se para o ecrã e divisou apenas borões e rumores indistinguíveis. Sentiu a iminência de um orgasmo avassalante, capaz de arrebatá-lo aos bramidos... então...tudo...suspendeu-se.”

¹⁰⁹ Conferir Rosa et al., 2008.

¹¹⁰ Durante toda a pesquisa, verificamos a exibição somente destes filmes hetero-direcionados nos cinemas do circuito estudado por meio dos anúncios nos jornais, sem notícias de exibição de filmes homo-direcionados dentro do recorte temporal da pesquisa.

e sociabilidade” ainda que “alguma prática sexual fosse possível”. Isto é, cinemas, mesmo os pornô, possuíam um público diverso e sempre foram lugares de encontro e de práticas de amizade, namoro e até mesmo sexo.

Contudo, no caso do cinema pornô, essas características se intensificaram. A possibilidade de paquera se tornou muito maior e seus resultados poderiam ser mais efetivos. Foi na intensidade sexual em seus interiores que cinemas convencionais e cinemas pornô se distinguiram, os últimos ao serem ideais para a prática da pegação, intensificaram também suas tensões internas e externas. Para este público, o cinema convencional era probabilidade, enquanto o cinema pornô era consumação.

Nestes cines, no campo individual, havia excitação sexual sendo estimulada pelo pornô *hard core* na tela. Isto não era apenas incentivado visualmente pela nudez e *close-up* genitais dos atores, mas também auditivamente através dos gemidos, palavras sensuais, som das genitálias convergindo durante o ato, dentre outras influências nos sentidos ocasionadas pelo audiovisual pornográfico.

Enquanto no campo social e moral havia um certo acordo simbólico entre os frequentadores, pois assistir tais filmes rompia com a ideia do sexo como cerne da família, como prática validada pelo casamento, então, todos ali estavam de certa forma rompendo valores morais, todos estavam inscritos em um “rol dos culpados” no que correspondia a moral e os bons costumes.

Para entender quais os tipos de tabus as práticas sexuais anônimas, em um espaço público como o cinema transgrediram, precisamos antes compreender, brevemente, qual o tipo de moral caracterizava tais sexualidades como dissidentes.

Nosso interesse em relação aos sujeitos envolvidos nessa trama de um circuito exibidor pornô são suas ações, práticas e significações dadas nas trocas que tinham, sobretudo o público entre si. Isso se deu dentro “das limitações dos sistemas normativos prescritivos e opressivos” (Levi, 1996, p. 135) da sociedade e contexto em que estavam inseridos. Suas ações são verificadas nas negociações, manipulações, escolhas e decisões que empreenderam “diante de uma realidade normativa que, embora difusa, não obstante, oferece muitas possibilidades de interpretação e liberdades pessoais” (Levi, 1996, p. 135).

Este sistema normativo ao qual, com base no historiador Giovanni Levi, nos referimos, nada mais é do que uma estrutura, um conjunto de regras e valores morais, que orientavam o comportamento das pessoas em sociedade, normativo porque define o que é normal e o que é

desvio. Com essas regras, o empresariado exibidor, por exemplo, estava em constante negociação para “vender seu produto” e o público frequentador, por sua vez, as infringia, quando, nos cinemas, assistia e fazia sexo fora do matrimônio e da lógica de procriação.

Para Howard Becker essa classificação de tal comportamento como proibido é uma construção advinda do interesse de alguém em posição de poder. As regras do mundo social que classificam comportamentos como normativos ou desviantes, certos ou errados, são imposições de determinados grupos que resultam de determinados contextos políticos e possuem poder suficiente para decidir o que é ou não legítimo em termos de comportamento (Becker, 2008, p. 28). O envolvimento sexual entre pessoas do mesmo sexo foi e ainda é tabu, no sentido de proibido, censurado, interdito e desautorizado.

Em consonância temos Pierre Bourdieu, que discute o princípio de legitimação social em que há coisas, questões, produtos, comportamentos, relações que serão permitidas, legitimadas e outras não. Essa construção, segundo ele, é um arbitrário cultural. É a imposição de regras e valores de uma cultura particular transformada em cultura universal. Essa imposição torna-se legítima quando é reconhecida e aceita pelas pessoas que não pertencem à classe que a impôs, ou seja, a legitimação naturaliza essa imposição e cria uma amnésia de origem, os sujeitos concordam e obedecem a regras sem questionar sua gênese, sua autoria e tampouco sua função de dominação.

Numa formação social determinada, a cultura legítima, isto é, a cultura dotada da legitimidade dominante, não é outra coisa que o arbitrário cultural dominante, na medida em que ele é desconhecido em sua verdade objetiva de arbitrário cultural e de arbitrário cultural dominante. (Bourdieu; Passeron, 1982, p. 36).

Diante dessa conjuntura moral, nossos sujeitos agiram de diferentes formas para que a pornografia em material audiovisual pudesse beneficiar suas intenções. Podemos dizer que, tal como categorizou Michel de Certeau (1998, p. 97), empresariado exibidor e público frequentador utilizaram táticas, modos de agir improvisados, práticas determinadas pela ausência de poder, para negociar/subverter tais normas cotidianamente.

Isso explica as adaptações em letreiros dos cinemas e anúncios de jornais por parte dos empresários, como já vimos, e as diversas maneiras em que menores de idade conseguiam adentrar os cinemas sem ter permissão para tal, ou mesmo o pagamento em dinheiro que o público fixo realizava para polícia afim de continuar suas práticas nos banheiros, como veremos.

Enquanto do outro lado estavam os agentes, os que regulavam essa moral e bons costumes, sujeitos detentores de poder, como a classe política nos primeiros anos da década de 1980 ligada à

Ditadura e que, como já vimos, podiam decidir a quais tipos de diversão pública a população poderia ter acesso. No contexto de entrada dos filmes pornôns no país, esses agentes da ditadura se muniram de estratégias para que eles fossem exibidos no Brasil e não só isso, fossem lucrativos. No caso desses sujeitos, voltando a Certeau (1998, p. 99), o meio utilizado não foi tático, isto é, improvisado, mas estratégico, no sentido de práticas calculadas e planejadas, atividades legitimadas, uma autonomia diante do campo moral. Neste caso, a pornografia infringia a moral, mas representava dinheiro para o cinema brasileiro.

Essas negociações entre sujeitos e sistema normativo moral era possível. Vimos que no final do século XX no ocidente, com a Revolução Sexual essa concepção do campo moral sofreu mudanças permitindo que este circuito exibidor existisse, inclusive com cinemas em frente ao maior símbolo religioso da cidade de Belém, no Largo de Nazaré.

Contudo, esta foi uma relação conflituosa, tensa, ambígua, pois ao mesmo tempo em que havia permissões e tolerância da sociedade em relação aos cinemas e às práticas que dentro deles ocorriam, havia também perseguição, preconceito, violência e segregação. Não à toa, parte do empresariado exibidor apegou-se ao discurso econômico, uma vez que se tinha consciência das implicações de lhe dar com a pornografia, com a sexualidade no campo moral.

Para Foucault, o cerne da concepção moderna de sexualidade como algo estritamente relacionado aos pais no núcleo familiar (família conjugal), à procriação, ao matrimônio e a Deus, se localiza temporalmente no advento da burguesia, no desenvolvimento das religiões cristãs protestantes e do sistema capitalista. Antes disso a sexualidade era entendida e tratada sem tantos pudores.

Diz-se que no início do século XVII ainda vigorava uma certa franqueza. As práticas [*sexuais*] não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva e, as coisas, sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX. Gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas vagando, sem incômodo nem escândalo, entre os risos dos adultos: os corpos "pavoneavam". Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções (Foucault, 2021, p. 7- 8, grifo nosso).

Neste trecho do primeiro volume de *História da Sexualidade*, o filósofo resume algumas transformações na concepção sobre o tema. No século XVII, na Europa Ocidental, esta sexualidade era mais tolerada nas discussões sociais, no XIX “a família conjugal a confisca” e torna-se algo de domínio do “casal procriador”. Toda sexualidade que estivesse fora dessa lógica deveria “encobrir-se”, esconder-se nas penumbras, como ocorreu nos cinemas. Foucault ainda aprofunda: a sexualidade que não estiver ligada ao casamento e ao privado reduto familiar, “vira anormal”, ou seja, transgrede a moral, contravém os valores cristãos e burgueses.

A sexualidade não legitimada de fato sofreu interdições, mas para Foucault, a moralidade cristã e burguesa não a encerrou totalmente, permitindo-a em determinados contextos, fazendo concessões, citação que já vimos no primeiro capítulo, mas que se faz necessário repeti-la aqui.

Se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutro lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, se não nos circuitos de produção, pelo menos nos de lucro (...) as palavras, os gestos, então autorizados em surdina, trocam-se nesses lugares a preço alto. Somente aí o sexo selvagem teria direito a algumas das formas do real, mas bem insularizadas, e a tipos de discursos clandestinos, circunscritos e, codificados (Foucault, 2021, p. 8-9).

Por tanto, os sujeitos de nossa pesquisa estavam constantemente negociando com esse sistema normativo – do ato sexual confinado ao lar, onde também estava confinada a família patriarcal, individual e monogâmica desde meados do século XVIII (Engels, 1984, p. 80) – uma vez que estavam fora ou na fronteira desta normatividade sexual.

Quando tratamos da história mundial do cinema pornográfico, dos pareceres dos censores da Ditadura brasileira sobre eles, da escolha dos donos de cinemas de Belém em exibí-los e do público que consumiu esses filmes, estamos de certa forma lidando com estas questões do campo moral, dos valores da sociedade, da dicotomia entre o que era permitido e proibido socialmente.

As escolhas do público, seus trajetos, as relações estabelecidas com os filmes e com as outras pessoas no interior dos cinemas estão completamente ligadas a esta moralidade ao redor do circuito exibidor, sobretudo onde tais valores eram reforçados por setores conservadores no campo político, com um tipo de estado e forma de governo burguês e ditatorial. Estado este que quando retornou a sua forma democrática de direito, ainda permaneceu conservador, por certo tempo, em relação a questões sobre a sexualidade.

Durante todo o século XX, foram exibidas carícias, beijos, sensualidade, piadas com duplo sentido, nu frontal feminino e simulação sexual em várias fases e movimentos cinematográficos nacionais até a década de 1980. Mas, esse erotismo das chanchadas, do cinema novo,

porno-chanchadas, novelas etc., era permitido, consentido, tolerado no campo da moral como “uma forma legítima de representação da sexualidade” (Leite Júnior, 2012, p. 107).

A pornografia que também era e é, uma representação da sexualidade humana desde a ascensão da modernidade, como já vimos em Hunt (1999), não possuía a legitimidade dessa representação, por infringir todos os limites morais sobre a sexualidade. Por sua explicitação e vulgarização do sexo, desvinculando-o do quarto de casal cristão e associando-o a necessidade do homem biológico (animal) e não filosófico (racional), a pornografia permaneceu vinculada ao não moral.

Dentro dessa concepção valorativa, aquilo que não é considerado uma expressão legítima da sexualidade, ou seja, aquilo que choca ou contraria os valores – afetivos, religiosos, filosóficos e, principalmente, estéticos – de quem faz tal julgamento, é enquadrado dentro da classificação minorizante de pornografia. Essa concepção, utilizada para classificar representações da sexualidade vistas como inferiores e perigosas socialmente, vai se manter atuante até os dias de hoje (Leite Júnior, 2012, p. 104).

É verdade que com mudanças na moralidade, próprias da dinâmica social, vez ou outra o que era pornográfico passava a ser considerado erótico – onde reside *ad aeternum* a dificuldade de classificar o que é ou não pornográfico.

O próprio mercado genericamente considerado “pornográfico”, visando se legitimar, busca fugir desse rótulo e, para ser melhor aceito socialmente, passa a se apresentar com termos como “mercado”, “mercado erótico” ou “entretenimento adulto” (Leite Júnior, 2012, p. 106).

É importante ressaltar que as representações, os modelos, a moralidade existem na sociedade no campo simbólico, não são materiais ou palpáveis, mas ditam regras e condutas, modelos e desvios. São reconhecidas pelos indivíduos sociais, pois estes se relacionam também no campo simbólico. Quando Foucault afirma que existe uma sexualidade legítima e uma não legítima graças ao modelo de família burguesa e sexo cristão, é porque há como identificar de onde surge esse tipo de representação.

Para Roger Chartier, as representações do mundo social não são aleatórias, mas determinadas pelos interesses dos grupos que as criam, sendo elas um campo de disputas. O mundo social e todas as suas normas não são naturais, mas construídos por práticas de determinados sujeitos e grupos. Compreender tais práticas que constroem representações é fundamental para uma abordagem na história cultural (Chartier, 1990, p. 27-28), e essas representações revelam muito sobre quem as forjou.

Pensar no mundo social em uma escala macro, nos permite visualizar a construção dessa moralidade e suas regras para sexualidade, ao menos no ocidente. Mas diminuindo a escala para o

circuito exibidor de filmes pornô em uma capital amazônica, a compreensão é de que as representações sobre seu público frequentador, tão marginalizados, rechaçados, ansiosos por vivenciar modalidades de sexualidade não legítimas, infratores da moral e dos bons costumes etc., foram construídas nas tensões com a imprensa de grande circulação local e sobretudo, com estado representado pela polícia.

Com o empoderamento desse público frequentador no decorrer do tempo, essa representação do cinema como lugar marginalizado entrou em disputa¹¹¹ com a representação do público sobre si mesmo, do cinema pornô, sobretudo do Cine Ópera, como espaço de resistência, de conhecimento pessoal, de identidade coletiva, do nosso ponto de vista, de comunidade de sentido, ainda que anônima.

Todavia, esse público não era homogêneo. Portanto, o sentimento de comunidade não foi (necessariamente) comum a todos. Para parte do público que não se identificou com aquele espaço, pois o interesse era o filme pornô, o cinema foi entendido como um lugar para obter conhecimento carnal (*carnal knowledge*).

Apesar dessas adaptações que ainda ocorrem no universo de materiais pornográficos e ocorreram quando se consolidou a indústria cinematográfica pornô¹¹², houve uma mudança na aceitação dessa representação da sexualidade na década de 1970 nos EUA e outros países ocidentais, assim como também ocorreu no Brasil nos anos de 1980, ou não seria possível moralmente que filmes pornô fossem produzidos, distribuídos e exibidos, no nosso caso em particular, em frente a uma Igreja em Belém, por exemplo.

Ao mesmo tempo, essas mudanças não exterminavam as tensões que a pornografia ocasionava, porque tratando-se de cinemas pornô, ou refinando mais, público frequentador de cinemas pornô, o que estava em questão não era nudez, sensualidade, genitálias na tela, era o que de fato ocorria no escuro das salas: sexo oral, anal, orgia, grupal, masturbação, orgasmo, tudo fora do espaço privado do lar, da família conjugal, do casamento e da lógica de procriação. Culpa do filme pornô exibido?

¹¹¹ Em Chartier, as representações estão inseridas “em um campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação”, isto é, há “lutas” de representações” (Chartier, 1990, p. 17).

¹¹² Nos EUA os cinemas especializados eram chamados de *adult movie theaters*, por exemplo, sem direta referência ao *porn*. No Brasil também houve denominações do tipo como os “cinemões”. Em Belém, não podemos esquecer do apelido carinhoso dado ao Cine Ópera pelo seu fundador, identificá-lo nos jornais como Cine Ópera, o Bonzão Bonitão, era também uma tática de distinção, de não o associar em imediato à sua especialização na cinematografia pornô.

Como vimos no primeiro capítulo, na primeira metade do século XX, muito antes da indústria cinematográfica pornô existir, filmes apenas com nudez já levavam o público a praticar sexo nas poltronas. Com o pornô *hardcore* produzido na década de 1970, esses desejos foram intensificados, muito também pela estética desses filmes. Naquela época havia um roteiro que culminava no ato sexual, uma preparação “excitadora” do espectador, o enquadramento da câmera não contemplava somente as genitálias dos atores, mas seus corpos, seus rostos, inclusive do ator (masculino). Por isso os filmes influenciavam em absoluto, nas práticas dos espectadores no escuro do cinema.

Ao fazer um estudo estético dos filmes pornôs, sobretudo na fase do videocassete, a linguista Raquel Kämpf é direta:

A estética pornô, como toda estética, afeta o nosso corpo, gerando nele um afeto que pode oscilar entre o horror mais angustioso e o prazer mais intenso. Mas o próprio da estética pornô é que não se pode separar o valor estético da obra do gozo que produz. A estética pornô é uma estética que só pode ser medida em termos de gozo (Kämpf, 2008, p. 45).

No contexto do circuito exibidor pornô de Belém, para os frequentadores, buscar prazer sexual em público era uma prática cuidadosa que no decorrer da década de 1980 foi se codificando, torneando-se de regras rígidas cujo objetivo final era receber uma resposta positiva ou negativa para sexo.

O cinema pornô funcionava nesse sentido, segundo discutiu Ribeiro (2019, p. 86), como um microcosmo, uma outra sociedade dentro da sociedade, com códigos bastante definidos, códigos criados para definir as regras de convívio e de pegação, uma vez que o público era diverso.

Na década de 1980, essas relações estavam sendo construídas, estes códigos estavam sendo criados, de modo que no final daquela década estes cinemas tornaram-se sinônimos de lugares de encontros sexuais. Os sujeitos interessados em maior liberdade, aventura, relações mais intensas, de certo procuravam estes tipos de cinema e não só isso, criaram trajetos pela cidade entre os cinemas que ofereciam este serviço, conformando um circuito exibidor pornô na cidade de Belém que surgiu condicionado por mudanças tecnológicas, econômicas e morais, essa última representada pela significação, construída pelo público frequentador, dos cinemas como lugares de excitação e prática sexual em Belém.

Para o público, o escuro adotou outros sentidos, como explica Helder Maia. Transformou o interior destes cinemas em espaços de relações e modos de subjetivação não normativos no que

tange ao gênero e à sexualidade. Por isso na atualidade a representação do público do cinema pornô mais antigo da capital é tão política, como no texto teatral que observamos no início do capítulo.

Podemos dizer que o escuro, o *darkroom*, e as “perversões” são não só um modo de produção e ocupação do espaço, mas também um modo de subjetivação dos corpos, de produção literária e de questionamento da modernidade e da cisheteronormatividade (Maia, 2018, p. 12).

Compreender os sentidos do escuro, do filme pornô e da pegação se fez introdutório para que se compreenda também as ações desses sujeitos dentro do espaço em que acreditavam não estarem sendo observados ou que estavam seguros por um acordo simbólico de cumplicidade. Diante disso, se faz necessário agora discutir as características deste público.

4.2. Carnal Knowledge e Comunidade de Sentido anônima

A vida urbana em grandes cidades é anônima, a metrópole garante aos seus habitantes um grau de liberdade pessoal. “O morador da cidade trata de sua própria vida e nada faz com relação a infrações de regras, a menos que sua vida seja afetada” (Becker, 2008, p. 130). Delimitar um circuito exibidor na cidade como área de análise significa uma tentativa de encontrar os sujeitos nele envolvidos através do mapeamento de suas atividades em comum.

Essas atividades, como já sabemos até aqui, compreendeu a distribuição de filmes pornôs, o aluguel dessas fitas pelos donos de cinema, a programação desses cinemas divulgadas em letreiros, cavaletes e jornais e a procura de um número de diversas pessoas por esses serviços.

No entanto, o circuito exibidor não funcionava apenas como uma atividade mercadológica, visando lucros, mas estabelecendo entre seus sujeitos trocas simbólicas e complexas, pois envolviam a sexualidade, a prática sexual entre sujeitos no anonimato dentro dos espaços internos dos cinemas.

Diferentemente do primeiro grupo de sujeitos, dos quais tivemos muitas informações sobre suas trajetórias de vida e de suas atuações no circuito exibidor pornô, o público frequentador é um universo de possibilidades e dada a questão do anonimato, de difícil mapeamento. Todavia, com o que encontramos nos jornais e nas entrevistas, ficou evidente que havia possibilidade de analisar esse grupo pela frequência aos cinemas durante o período de conformação e existência do circuito exibidor pornô.

A ideia inicial era de que pudessemos chegar ao público frequentador de todos os cinemas aqui estudados. Contudo, a efemeridade de atuação dos cines Nazaré, Dois e Cassino no circuito dificultou esse mapeamento da frequência do público e se haviam sido construídas comunidades

de sentido entre eles por conta da convivência nos trajetos do circuito, somado a isso as dificuldades encontradas durante a pandemia, como já explicamos na introdução. De modo que, apenas Cine Ópera e Iracema forneceram tal possibilidade de mapeamento sobre seu público, que dividiremos em dois grupos, buscando metodologicamente organizar a explicação ao leitor, visto que era um público diverso.

Dividimos esse público em duas categorias, não baseadas em suas identidades de gênero ou orientações sexuais, algo que dentro da análise *queer*, nem sempre – e na maioria das vezes em espaços de dissidência sexual como esses – pode ser definido.

Cabe ler o esquema transcrito como uma rede de sinais, por cuja trama transitam os sujeitos, não enquanto identidades individualizadas, definidas, “conscientes”, mas como sujeitos à deriva, na multiplicidade dos fluxos desejanter, na instantaneidade e acaso dos encontros (Perlongher, 1987, p. 151).

Portanto, nossa análise entendeu como melhor uma classificação com base na frequência e permanência dentro dos cinemas. Isto nos fará compreender a diversidade de sujeitos transitando neste espaço, as relações de tensão entre eles, bem como a constituição de comunidades de sentido.

O primeiro tipo é o que denominamos de *público flutuante*, que frequentava o cinema eventualmente, às vezes sozinhos, em casal ou na companhia de amigos, com o objetivo de praticar onanismo (masturbação solitária) enquanto assistiam aos filmes. Contudo, essa eventualidade poderia contemplar práticas sexuais no anonimato não planejadas previamente também, ocorrência das vontades do momento.

Em meados da década de 1990, quando ocorreu uma mudança na exibição de pornô com a popularização cada vez maior de videolocadoras em Belém, oferecendo aluguel de fitas pornô para quem possuía aparelho de reprodução *VHS*, este tipo de público diminuiu ainda mais sua eventual frequência aos cinemas pornô.

O segundo é o tipo de *público fixo*, cuja periodicidade de presença nos cinemas era maior, mais assídua. Isso porque o objetivo desta frequência eram as oportunidades de práticas sexuais, de felação, penetração e masturbação (estimular o próprio órgão sexual ou o de alguém) que o interior escuro das salas e mesmo os banheiros, possibilitavam, somada à ação de alguns empresários exibidores e funcionários que permitiam tais práticas.

Este era o chamado público cativo, muito relacionado pelos jornais à comunidade homossexual e de fato alguns eram, mas a condição para ser fixo era justamente satisfazer desejos que fora daqueles espaços eram considerados repulsivos. Isto poderia incluir uma diversidade de

sujeitos. Como não era necessariamente o filme que interessava, mas o ambiente permissivo, quando ocorreu a mudança na exibição dos pornôs para o videocassete, este público continuou frequentando o cinema, por entenderem que estes cines eram lugares de encontro.

É importante ressaltar novamente, que essas classificações são nosso método de explicação ao leitor sobre as características desses sujeitos, visto que, embora tivessem conhecimento de que havia pessoas que frequentavam os cinemas vez ou outra e que existiam pessoas que sempre estavam ali, o público não se autodenominava flutuante ou fixo.

As fronteiras entre eles também não eram determinadas, poderia haver situações específicas que não se enquadrariam neste modelo de análise. Obviamente, nem todos os cinemas do circuito pornô, eram cinemas de intensa pegação. Portanto para tratar especificamente dessa prática entre o público, o foco nos Cines Ópera e Iracema não se justifica apenas pela escassez de dados sobre o público dos demais cinemas, mas, por terem sido conhecidos lugares de pegação na cidade, sobretudo no contexto do circuito exibidor.

Para o primeiro tipo de público, o *flutuante*, os filmes pornôs despertavam, ao mesmo tempo que satisfaziam a curiosidade sobre o sexo. Entrevistamos um frequentador que não desejou identificar-se. Será nomeado no texto pelo codinome André. Ele foi frequentador do Cine Ópera no bairro de Nazaré durante a década de 1990.

Vale ressaltar que “entrevistas sempre revelam aspectos desconhecidos de eventos conhecidos: elas sempre lançam nova luz sobre áreas inexploradas da vida diária das classes não hegemônicas” (Portelli, 1997, p. 31), a importância do testemunho a seguir nos faz compreender muito sobre as tensões internas que existiam dentro do cinema, rompendo com a ideia de que cinemas pornôs foram unicamente lugares de pegação.

Meu primeiro contato acho que foi de 16 para 17 anos. Aí naquela época a gente não tinha muito... tinha até vergonha de comprar revista, revista que era muito utilizada nessa parte, aí uns amigos mais velhos, na verdade um rapaz só, que era mais velho que eu, que a gente tinha um grupo na rua, falou a respeito. A gente sabia, pois, a gente passava na frente, mas por ser menor tinha todo uma... será que vou entrar? Será que vão permitir? Aí eu ia com esse meu amigo, não só eu, iam vários colegas, às vezes ia apenas eu e ele e às vezes iam vários amigos da rua, aí nós íamos e ele comprava, geralmente ele que comprava, porque a gente ficava meio temeroso de não entrar. Mas o que eu comecei a entender desde os meus 16, 17 anos, é que não tinha esse problema, não tinha restrição nenhuma. Eu ia no início temeroso, se eu ia ou não ter acesso e depois de algum tempo, depois de algumas vezes indo eu percebi que não tinha nenhuma dificuldade (André, militar, 45 anos na época, entrevista realizada em 12/12/2019).

A experiência do entrevistado como frequentador do Cine Ópera é temporalmente situada em sua adolescência. No testemunho acima ele demonstra a dificuldade para ter acesso aos

conteúdos que tratassem do que ele chama de “essa parte”, isto é, da sexualidade. O cinema tornou-se uma possibilidade e uma realidade quando ele conseguiu, ainda menor de idade, frequentá-lo. O que diante da lei deveria ter sido proibido.

Isso porque com o fim da Ditadura em 1985, a censura sobre o cinema permaneceu na chamada Nova República. Com a morte do presidente Tancredo Neves, o cargo foi ocupado por José Sarney que, segundo Beatriz Kushnir (2004, p. 140), proibiu em 1986 o filme *Je vous salue, Marie* (França, 1985) dirigido pelo famoso diretor da *nouvelle vague* francesa Jean-Luc Godard, além de outros filmes que continuavam sofrendo censura estatal com base na moralidade.

Foi na Constituição de 1988, expressamente no art. 21, inciso XVI, que a censura prévia foi transformada e passou a exercer uma função de caráter classificatório e indicativo, o que estava diretamente relacionado ao que os menores de idade poderiam ou não ter acesso. A preocupação se focalizava neste público etário e foi ratificada com art. 74 da Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990 que criou o Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA:

Art. 74 O Poder Público, através do órgão competente, regulará as diversões e espetáculos públicos, informando sobre a natureza deles, as faixas etárias a que não se recomendem, locais e horários em que sua apresentação se mostre inadequada (Brasil, 1990).

De modo que, mesmo frequentando o Cine Ópera na década de 1990, o entrevistado estava, conjuntamente com os responsáveis pelo cinema, burlando a censura etária recém promulgada na carta magna. A fala de André, sobre a idade com que frequentou o cinema, é semelhante com o que nos disse também em entrevista Ernani Chaves, que frequentou o mesmo cinema, só que noutro tempo.

A época que eu frequentei o Ópera com mais intensidade, foi quando eu vim de Soure¹¹³ para Belém fazer o ensino médio. Isso foi em 1972, eu tinha 14 pra 15 anos e a gente furava a censura nesses cinemas, entendeu? Quer dizer, não tinha muita censura. Tinha uma espécie de licenciosidade que fazia com que a gente pudesse entrar no cinema (Ernani Pinheiro Chaves, Doutor em Filosofia, 60 anos na época, entrevista concedida em 21/11/2017).

Essa licenciosidade, essas permissões, dão indícios do porquê este cinema em específico tornou-se um importante cinema de pegação dentro do circuito exibidor pornô. André utilizava a tática de ir acompanhado com os amigos do bairro da Condor¹¹⁴ onde morava, para não evidenciar

¹¹³ Município do Pará localizado no arquipélago do Marajó.

¹¹⁴ Bairro da periferia de Belém às margens do Rio Guamá, foi apresentado ao resto do país por meio da casa noturna Palácio dos Bares no filme *Bye Bye Brasil* (Brasil, 1979) de Cacá Diegues (Costa, 2021).

sua menor idade. Rememora a cumplicidade entre os amigos e a frequência ao cinema como um segredo que eles mantinham em comum.

Eu não tinha muito relacionamento com meus colegas na turma do ensino médio, e aí meus amigos de fato, meus comparsas eram os amigos da rua e ali a gente tinha nossa tribo, a gente andava juntos por todo lugar, ia pra festa, Palácio dos Bares, bolero, a gente não era de briga, mas tinha uma cumplicidade muito grande. Andávamos em grupo, mas a gente não era gangue, assim, na ideia marginal, de dizer: “Ah, minha turma, vai invadir uma outra gangue”, que tinha muito naquele período, era o período das gangues de pichadores¹¹⁵, nós não éramos assim, mas também não nos negávamos a brigar quando um era atacado, por exemplo, se alguém batia em alguém, a gente brigava com aquela turma, a gente não tinha um nome, mas éramos muito próximos. Ao cinema, ia pequenos grupos, não iam todos, por que o grupo em si, quando a gente andava, a gente ia pro Palácio dos Bares, essas festas, era em torno de uns quinze, só que no cinema não, era um pouco mais fechado, geralmente, no máximo seis (André, militar, 45 anos na época, entrevista realizada em 12/12/2019).

No caso de André, a ida ao cinema pornô era motivada por essa interação, pelos momentos de lazer com os amigos. É possível notar uma espécie de sociabilidade masculina, no sentido clássico do termo, sobretudo no que concerne a essa diligência para brigar caso fosse necessário, relacionada à virilidade, superioridade, força, atividade, potencial para a violência etc. (Trindade, 2005, p.153), que representava o que era ser homem, no caso de André, um homem em formação.

Ao mesmo tempo, o cinema se diferenciava das outras atividades por exigir maior cumplicidade, uma vez que lá essas “regras” ou “representações” da masculinidade, de uma perspectiva *queer*, eram suspendidas na penumbra da sala.

Era escuro, mas você tinha uma certa... depois que você ficava um certo tempo lá você começava a ver melhor. Era um cinema desconfortável, por que as cadeiras eram de madeira mesmo, muito coladas, eu percebia que as pessoas estavam muito compenetradas lá nas cenas de sexo, então geralmente o que que acontecia, os meus amigos eles se separavam, nunca ninguém ficava um do lado do outro, só quando acontecia de ter relações sexuais lá, geralmente sexo oral, aí a gente via que duas pessoas estavam juntas, mas mesmo as pessoas que iam juntas eles se separavam, ou ficavam em fileiras diferentes, ou deixavam um espaço entre as cadeiras quando o cinema estava mais cheio. Cheguei a ver casais, eu nunca vi uma mulher sozinha. Sempre que tinha uma mulher era uma mulher acompanhada. Tinha, claro, muitos homossexuais lá, principalmente no banheiro, que eu não gostava de ir ao banheiro justamente por causa disso, porque na verdade a gente entendia que esse grupo de pessoas estavam lá só pra... em busca de relações sexuais, e aí eu temia muito em ir ao banheiro, o que me chamava a atenção é que era um cinema diferente dos outros, era um cinema silencioso. (André, militar, 45 anos na época, entrevista realizada em 12/12/2019).

¹¹⁵ As gangues, no sentido ao que o entrevistado se refere, segundo Couto (2018, p. 176), foram grupos que existiram na região metropolitana de Belém durante as décadas de 1980 e 1990. Estes grupos utilizavam o picho como símbolo e forma de criar territórios na cidade. Esse territorialismo era motivo de diversos conflitos entre gangues de vários bairros de periferias da capital paraense. Este modelo de gangues teria sido substituído pelas gangues ligadas ao narcotráfico posteriormente.

André faz uma distinção entre seu grupo de amigos e os “homossexuais” que se concentravam no banheiro. Diferencia também as motivações para frequentar o cinema, descreve a diversidade do público e deixa subentendido que estava ali pelo filme, mas quem ele se refere como homossexuais estavam pela possibilidade de prática sexual.

Outro tema abordado por ele é o misto entre escuro e silêncio, resultado de um ambiente com regras bastante definidas de convívio, códigos bem construídos, de modo que apenas o movimento pela sala e o ato de sentar-se em determinados lugares eram capazes de sinalizar objetivos, propostas, aceitações ou recusas. Possivelmente, não havia necessidade da visão ou mesmo linguagem verbal para a comunicação. Ela estava centrada na movimentação dos corpos.

O Cine Ópera oferecia sessões contínuas, terminava uma e outra se iniciava sem a necessidade de que todos saíssem do cinema. No caso de André, o classificamos nesta análise como um representante do público flutuante, principalmente por sua falta de vontade em permanecer no cinema mais do que considerava necessário, evidenciando uma ausência de sentimento de pertença com o lugar e com os demais frequentadores, além de seus amigos.

Eu nunca fui sozinho e vou te ser sincero, geralmente os meus amigos, a gente assistia uma sessão, por que na verdade acontecia muita masturbação, entendeu? Então quando terminava não dava mais vontade de ficar, então a gente ia embora. O cinema era mais uma forma de brincar com o amigo, de encarnar¹¹⁶, né? Porque tinha meu amigo, ele não tinha assim nenhum problema, ou se tinha não demonstrava. Algumas vezes ele mantinha sexo oral com os caras lá, as vezes ia no banheiro, então o que que acontecia, quando eu ia com ele [*ao cinema*] se eu tivesse com mais de um amigo eu ficava junto dele, mas como ele ia ao banheiro, sem nenhum pudor, sem nada, sem nenhum problema, se eu tivesse sozinho com ele eu não ia. Geralmente eram as mesmas pessoas, não tinha uma variedade de homossexuais lá, eram sempre as mesmas pessoas, e eu acho que eles assistiam as mesmas sessões, então quando começava ele ficava lá no banheiro, todas as vezes que eu ia essas pessoas estavam lá na porta do banheiro (André, militar, 45 anos na época, entrevista realizada em 12/12 /2019).

André identifica neste trecho o público fixo do cinema, envolvido na possibilidade de paquera como vimos em Perlongher, demonstra também que o banheiro oferecia mais possibilidades que as poltronas, geralmente por serem lugares no cinema iluminados, em que visualizar o corpo, o rosto, os genitais eram possíveis. Mas pode indicar a localização, o território desses dois tipos de público na sala. Isto porque ao observar os cinemões da cidade de São Paulo, foi a essa conclusão que o antropólogo Ronaldo Trindade chegou, de modo comparativo, mesmo em cidades e tempos diferentes, é possível considerar essa perspectiva.

A presença dos bofes se deve principalmente ao tipo de filme que é exibido – com casais heterossexuais praticando sexo explícito – e também porque sua entrada nesses recintos

¹¹⁶ No vocabulário típico paraense, o verbo “encarnar” significa zoar ou tirar sarro com outra pessoa.

não gera desconfianças em relação à sua sexualidade, independentemente do que ocorre lá dentro. Sempre se pode alegar que se está indo assistir aos filmes e no máximo se masturbar com eles. Observando o interior de alguns cinemões, percebi que os não-homossexuais, ou pelo menos aqueles que passam essa imagem, sentam-se na plateia, enquanto as bichas circulam de um lado a outro. No auge da excitação, um desses homens pode iniciar uma masturbação e logo uma bicha senta ao seu lado e se oferece para ajudar, não necessariamente com palavras. Caso a coisa fique um pouco mais “quente”, podem se dirigir a um banheiro ou uma parte mais propícia, para uma felação ou uma relação sexual com penetração (Trindade, 2005, p.133).

Assim como os cinemas pornô, os banheiros masculinos de espaços públicos há muito tempo são lugares de pegação, de interações sexuais, por oferecerem o trânsito de diferentes sujeitos e ainda a nudez peniana nos mictórios, são lugares de observação e possibilidades.

Entre os homossexuais, assim como o cinemão, estes são conhecidos por “banheirão”, que justamente é a prática sexual anônima nos banheiros. Nos cinemas em que já ocorria pegação, tornaram-se espaços territorializados. Mais adiante, veremos no que resultou uma tentativa de paquera no banheiro do Cine Iracema.

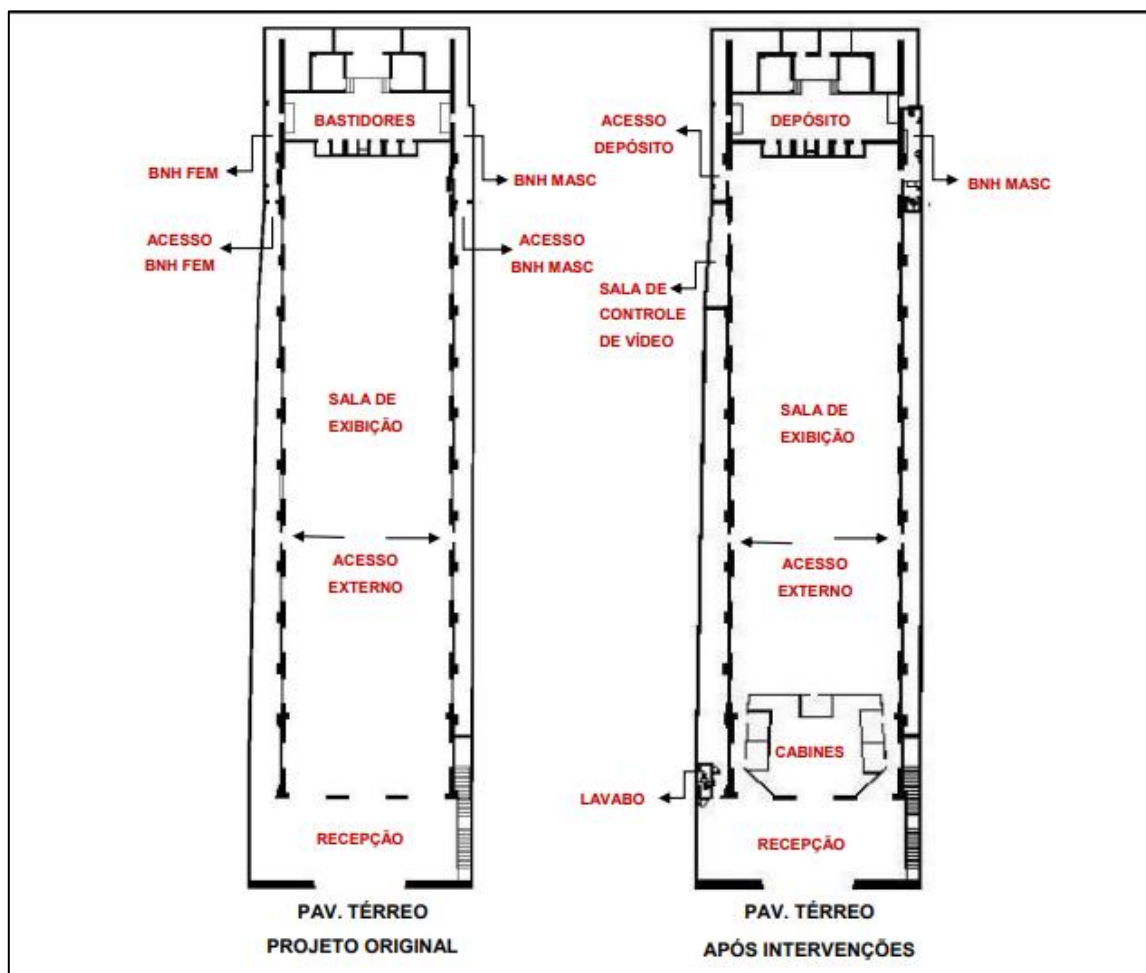
Esses banheiros foram escolhidos por propiciarem maior anonimato. São locais de circulação de uma massa de gays, homens que fazem sexo com homens (HSH) e de outras tribos urbanas consideradas “marginais” e, por isso, potencializam a cena da “pegação” [...] esse espaço de trânsito é reconfigurado para o exercício dessas sexualidades consideradas dissidentes, analisando os mecanismos de operacionalização desses lugares para interações sexuais (Souza, 2012, p. 28).

No caso do Cine Ópera de Belém do Pará, houve uma tentativa da administração do cinema em direcionar a pegação mais intensa para espaços mais privados, com a construção de cabines para encontros particulares. Segundo Ribeiro (2019, p. 57), essa modificação na arquitetura do cinema ocorreu por conta da especialização durante a década de 1980, indicando a necessidade de intervenção nas práticas do público, uma vez que em cadeiras de madeira, da década de 1960, o ato sexual acarretava e ainda hoje acarreta prejuízos materiais¹¹⁷ ao cinema.

Na imagem abaixo, a arquiteta Salma Ribeiro reconstituiu a planta original do andar térreo do cinema e criou um antes e depois das intervenções que são verificadas até hoje, visto que o Ópera ainda está em funcionamento. Possivelmente, não foram intervenções aleatórias, mas especificamente pensadas para regular estas práticas.

¹¹⁷ Recentemente Luiz Hage, o responsável pelo Cine Ópera, nos relatou que embora o cinema tenha ficado com as cadeiras do Cine Iracema, o que aumentou seu número de lugares, vez ou outra ele tem que descartar cadeiras quebradas, pois são de madeira e antigas e não tem condições financeiras de repará-las. Essas cadeiras quebram em meio a pegação do público.

IMAGEM 39: Plantas baixas comparativas do Cine Ópera antes e depois da especialização



FONTE: Salma Ribeiro (2019, p. 59).

A principal diferença entre a primeira planta de um Ópera que existiu durante as décadas de 1960 e 1970 para a segunda, do Ópera oitentista, é justamente a presença das cabines para encontros privados, localizadas embaixo do mezanino que não aparece na planta por esta demonstrar apenas o pavimento térreo. As cabines no fundo da sala, em oposição à tela, evidenciam as tentativas da administração do cinema em lidar com a pegação nas poltronas e no banheiro.

André conta que sempre recusava o código para prática sexual. Tinha certo receio, sobretudo das brincadeiras que seus amigos faziam depois sobre o assunto. Quando perguntado sobre a criação de laços, sentimentos de identidade, pertencimento àquele espaço ou ligação àquelas pessoas, o antigo frequentador afirmou que isso não era seu interesse.

Não, eles me assustavam. Queria algo simples, o prazer de assistir os filmes, mas eu acho que era por isso, né? O filme em si, se eu pudesse... hoje tem uma facilidade enorme por conta da *internet*, poder alugar um filme e assistir em casa trancado, se eu pudesse naquela época eu faria isso, por que tinha minha família, meus irmãos dividiam o quarto comigo, então não podia assistir sozinho, e assim como o desejo de assistir ao filme era maior que a privacidade, eu me sujeitava a ir no cinema, mas se eu pudesse eu não iria, por que aquele ambiente pra mim não era um ambiente legal, era um ambiente que eu buscava o que eu queria e ia embora. Minha frequência era assim, uma vez por mês. E por que eu acho que o grande cara que idealizava essa história era meu amigo, que motivava, que era o cara do Ópera, era só ele que trabalhava, entendeu? Então eu tinha que juntar um dinheiro e falar vamos lá, demorava. (André, militar, 45 anos na época, entrevista realizada em 12/12/2019).

A fala de André demonstra que a sala de cinema pornô era um ambiente permissivo, mas não estava longe dos juízos de valor da sociedade. Havia um jogo de distinção social conforme pensado por Pierre Bourdieu (2007, p. 240), “em que as coisas diferentes se diferenciam pelo aspecto em que assemelham”, como dissemos anteriormente. Para o autor o fator principal da distinção é a diferenciação que se faz sobre a quantidade de capital cultural que um grupo possui e outro não, provando que as divisões em sociedade não são causadas unicamente pelo capital econômico. No cinema pornô, as ações se distinguiam entre interesse em assistir ao filme ou praticar modalidades de sexo. Obviamente, precisamos considerar que no ato de “confessar” (Focault, 2021, p. 66) o que se praticava, retirar-se da prática sexual, do banheiro, da comunidade de sentido, é se distinguir. Todos estavam em busca de vivenciar suas sexualidades, mas o resultado da busca os diferenciava.

Grande parte do público que passou pelos cinemas pornôs durante o circuito, os frequentou para ter a experiência de assistir filmes pornôs, isto independia de uma série de marcadores de identidade, pois a motivação estava na curiosidade, sobretudo adolescentes como André, não casados, buscando talvez seu primeiro contato com o universo da sexualidade.

Por isso que Cine Nazaré, Cinema Dois e Cine Cassino por terem exibido filmes pornôs por um período menor que os outros, possivelmente possuíam um público de maioria flutuante, mais difícil de mapear, dado que quando a cinematografia pornográfica passou a ser exibida em outros suportes este público interessado na experiência do filme e não, necessariamente, na experiência com o resto do público, parou de frequentar cinemas pornôs.

Foi diminuindo por que quando eu... acho que por dois motivos, acho que por que eu entrei nos Bombeiros, bem jovem também, né? Com dezenove, em 1994 eu entrei nos Bombeiros. E aí não me parecia mais... a gente começou a se desmembrar, alguns começaram a trabalhar, com uma dedicação maior... Na verdade eu acho que foi a amizade, ela se fragmentou. Eu não iria sozinho e também mudou a facilidade de acesso ao material pornográfico. Comecei a trabalhar, pude comprar a minha televisão, meu videocassete. E aí isso foi ficando pra lá, quando eu passo as vezes eu olho e falo: “eu

vivia aqui nesse lugar”. Mas como eu te falei, não era um ambiente que eu gostava (André, militar, 45 anos na época, entrevista realizada em 12/12/2019).

A experiência de André no cinema pornô foi a experiência de tantas outras pessoas que vivenciaram o conhecimento carnal (*carnal knowledge*) através de um filme. Este é um conceito utilizado por Linda Williams e que significa em sua definição clássica uma referência “ao sexo procriador, heterossexual, que a maioria dos americanos outrora consideraram como único sexo verdadeiro e adequado” (Williams, 2008, p. 74, tradução nossa)¹¹⁸. Contudo, esse conhecimento carnal se expandiu para tudo o que o teórico psicanalista Sigmund Freud chamou de perversões, isto é, sentir prazer sexual para além da penetração do pênis na vagina.

Saber carnal tem como definição clássica intercurso sexual, coito, cópula que visa a procriação. Do modo como Williams o emprega, o termo quer especificar uma série de trocas mediadas entre os corpos que assistem e aqueles encontrados na tela. O termo evoca um conhecimento corporificado não apenas dos corpos que se tocam na tela, mas também do deleite que pode provocar naqueles que assistem (Parreiras, 2010, 372).

Williams analisa esse conceito relacionando-o com as imagens cinematográficas sobre o sexo exibidas aos espectadores dentro dos *movie theaters*, os cineteatros ou os cinemas de rua. Segundo a autora, no final da década de 1960 e início da década de 1970 nos EUA, quando ao final do Código *Hays* e em contexto de revolução sexual, as narrativas cinematográficas estadunidenses passaram a apresentar relações sexuais mais intensamente para espectadores que até então haviam assistido apenas cenas de beijos nos cinemas convencionais (Williams, 2008, p. 73).

Com uma experiência semelhante, o fim da censura prévia e a permissão de produção e veiculação dos pornôs *hard core* no Brasil, possibilitou aos espectadores do país um conhecimento carnal cinematográfico que “ia até o fim”, uma vez que a simulação sexual das pornochanchadas não desvendava para o público a penetração, a felação, o sexo anal, o sêmen masculino expelido na conclusão do ato. Nos EUA, o sexo nos filmes até a abolição do código de censura se restringia às cenas de estupro em filmes estrangeiros de grandes diretores como Ingmar Bergman e Vittorio De Sica’s, exibidos em cinemas específicos no país (Williams, 2008, p. 69).

Para a autora, “a reprodução cinemática tornou possível a recepção próxima de atos sexuais muito íntimos e que já foram privados” (Williams, 2012, p. 36), permitindo excitação e atração, gerando no espectador um sentimento não somente pelo que se move na tela, uma sensação não somente nos olhos, mas na carne, demonstrando que os atos sexuais representados no filmes pornôs

¹¹⁸ No original: Carnal knowledge refers to the procreative, heterosexual sex that most Americans once considered the only true and proper sex.

poderiam, para aquela geração que os assistiu em salas escuras e compartilhadas no final do XX, ser uma forma de aprender sobre sexo, sexualidade, relação sexual (Idem, p. 49) e isso era possível em um ambiente como o cinema.

Eu argumentei no capítulo anterior que imagens de corpos sentindo prazer sensual uns nos outros invocam tanto nossos sentidos mais distantes da visão e da audição como nossos sentidos mais próximos do tato, do paladar e do olfato. No entanto, uma coisa tinha sido sentir minha própria sensualidade “no ressalto” [...] em relação a exibição publicamente aceitável de um beijo; outra coisa bem diferente era sentir isso quando sentada no espaço público escuro de uma sala de cinema enquanto exibem cenas simuladas (ou mesmo reais) de conhecimento carnal genital (Williams, 2008, p. 74, tradução nossa).¹¹⁹

Portanto, para o público flutuante, a ida ao cinema envolvia esse aprendizado, essa sensação de prazer que despertava os corpos em ação nos filmes, essa “curiosidade” ou, como diria Michel Foucault, essa “vontade de saber” sobre o sexo. Ao mesmo tempo em que negar a ida ao cinema como busca de realizar relações sexuais no anonimato, pode ser também uma estratégia de distinção, para que não se questione a sexualidade, para que não compare os “boys” às “gays”.

Além do videocassete, o filme pornô também passou a ser exibido na televisão brasileira na segunda metade da década de 1990, contexto em que o público flutuante diminuiu sua ida aos cinemas, conforme André rememora. O pioneirismo foi da tv aberta com o programa Cine Privê, da emissora Bandeirantes, que foi ao ar de 1995 a 2010, na programação sembrool (madrugada) do canal para todo território nacional. Eram filmes produzidos para o vídeo, de maioria estadunidense e *soft core*.

A partir de 1996, nas tvs por assinatura brasileiras, surgiu o primeiro canal exclusivamente dedicado a filmes pornôs *hard core*, o *Sex Hot* ligado à *Playboy Enterprises*. Contudo, antes dos canais de televisão, os *cines privês* se popularizaram como serviços oferecidos por motéis desde o início daquela década¹²⁰. Os quartos eram mobiliados com televisão e videocassete e os clientes assistiam aos filmes de maneira reservada. Este modo de exibição se popularizou ao ponto de chegar às grandes emissoras de televisão como a Bandeirantes.

¹¹⁹ No original: I have argued in the previous chapter that images of bodies taking sensual pleasure in one another invoke both our more distant senses of sight and hearing and our more proximate senses of touch, taste, and smell. However, it had been one thing to feel my own sensuality “on the rebound,” as Sobchack formulates it, in relation to the publicly acceptable display of a kiss; it was quite another to feel it when sitting in the darkened public space of a movie theater while screening simulated (or even real) scenes of genital carnal knowledge.

¹²⁰ Todas essas informações foram retiradas da pesquisa em anúncios de motéis, programação televisiva e notícias no Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), no período de 1990 a 1999, inserindo no *search* box da Coleção de Jornais e Revistas da Hemeroteca Digital os termos “cine privê”, uma vez que são informações não encontradas nos poucos trabalhos acadêmicos sobre o pornô na televisão.

No que diz respeito ao público fixo, como já vimos, eram os que frequentavam o cinema com mais assiduidade, aquelas “mesmas pessoas de sempre” a que André se referiu, é o que a crítica cinematográfica chamava de público cativo nos jornais, eram extremamente marginalizados justamente pelo desejo constante de vivenciar suas sexualidades no anonimato, de modo efêmero, com rapidez, não se contentando com a masturbação, partindo para “caça” no interior da sala cotidianamente. Até hoje, entre os próprios homossexuais, existe uma distinção sobre quem frequentou ou frequenta cinemas pornô.

Esses cinemas são, em alguns casos, alvos de preconceito dentro do grupo. Por várias vezes ouvi gozações e comentários jocosos sobre as pessoas que frequentam essas salas de exibição. Para muitos, a única coisa que se encontra nesses locais é a promiscuidade representada pelas relações efêmeras e com diferentes parceiros. Difícil precisar, no entanto, se todos os homens que procuram pelos cinemões estão em busca somente de sexo ou se também vislumbram ali a possibilidade de uma união afetiva. Ou mesmo se essa separação existe em suas cabeças. Mas certamente, eles são resíduos de um tipo de relação que parece ter sido nublada com a criação dos bares e boates de frequência exclusivamente homossexual. (Trindade, 2005, p.134).

Todavia, não só de efemeridade vivia o público fixo. A regularidade da frequência ao cinema criou entre eles laços que não necessariamente foram planejados, relações de amizade, relacionamentos amorosos para fora do cinema, redes de solidariedade, militância política e reconhecimento da própria condição à margem das regras morais da sociedade. Histórias que emergem quando o pesquisador conversa sobre o tema e, apesar de não terem interesse em conceder entrevista e registrar aquela memória que desperta quando o assunto “cinema pornô” é mencionado, demonstram uma certa nostalgia das vivências, como quando André passa em frente ao Cine Ópera e pensa: “eu vivia aqui nesse lugar”.

Dessas memórias auditivas que não foram transformadas em visuais pela transcrição (Portelli, 1997, p. 26), a presença da AIDS no ambiente interno dos cinemas pornô é latente e consideramos mencionar isso aqui mesmo sem o registro em entrevista, visto que o aumento no número de contágios intensificou as discussões morais sobre o sexo e tudo isso era contemporâneo ao circuito exibidor pornô.

Tratava-se de uma doença causada pelo vírus HIV e que atingia diretamente o sistema de defesa do organismo humano. Quando descoberta em 1981 nos EUA, era extremamente letal e durante as décadas de 1980 e 1990 muitas pessoas ao redor do mundo perderam a vida por conta deste contágio, que dentre outras formas de transmissão, era, sexualmente transmissível.

O problema foi que no início houve uma grande incidência de mortes em homossexuais e os primeiros estudos médicos e científicos a respeito da doença associavam-na à

homossexualidade, o que contribuiu ainda mais para o preconceito e ódio a esse grupo de pessoas. A doença chegou a ser apelidada de “peste gay”.

Informados pelas afirmações médicas, os homossexuais que viviam seus desejos nas grandes cidades brasileiras se viram diante de uma pesada crítica a seus comportamentos. Como, pelo menos nos primeiros anos, sabia-se pouco sobre a etiologia da doença, os envolvimento sexuais com vários parceiros e a frequência a locais que propiciavam sexo fácil foram rigidamente criticados. Pelo menos no meio urbano, os homossexuais foram postos sob intensa vigilância. Uma vez descobertas as formas de infecção, os médicos indicavam que os homossexuais se tornassem monogâmicos (redução de parceiros), usassem preservativos nas suas relações sexuais que envolvessem penetração ou felação, além de masturbações, individuais ou mútuas (Trindade, 2005, p. 42).

A aids foi um grande desafio para a paquera, para a pegação, uma vez que reafirmou os valores defendidos pela sociedade conservadora no que concernia à sexualidade legítima vinculada ao quarto do casal heterossexual. Ao mesmo tempo, laços de solidariedade foram construídos, instituições de acolhimento de pessoas infectadas foram surgindo, os homossexuais foram criando grupos de apoio e atuando cada vez mais no campo político da sociedade, levando informação e exigindo respeito.

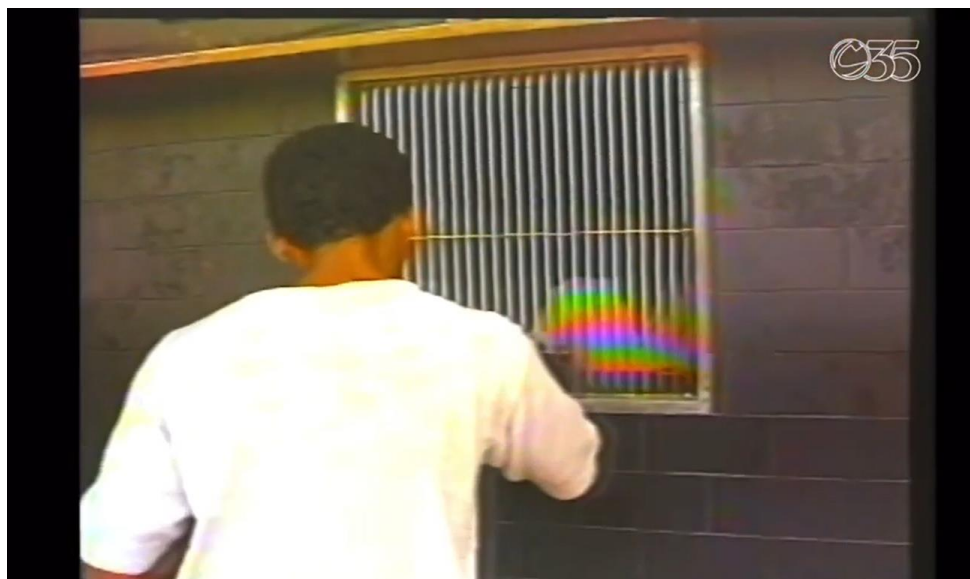
Alguns frequentadores lembram que pessoas em estágio terminal da doença iam ao cinema se despedir dos amigos que fizeram naquele ambiente, iam para rir, observar a pegação dos outros e depois deixavam frequentar. Por ser amizade de cinema, isto é, relação compartilhada apenas naquele ambiente físico, muitas vezes os que ficavam entendiam que a ausência de frequência daquelas pessoas significava que já tinham falecido por conta da doença.

Portanto, no decorrer da historicidade dos cinemas pornôs, as relações entre o público iam se complexificando. Era um ambiente em que cabiam o interesse pelos filmes, prazer, preconceitos, amizades e até mesmo solidariedade.

As imagens 40 e 41, apresentadas abaixo, são frames do vídeo de uma reportagem do programa Jornal Cultura da emissora de televisão Tv Cultura Pará, do qual tratamos no capítulo anterior. O intuito era apresentar o cotidiano dos cinemas pornôs em Belém, embora seja uma reportagem rápida, com menos de três minutos.

O frequentador que aparece na imagem de costas, tanto quando está na bilheteria, quanto quando se dirige à sala de projeção, foi capturado pela câmera do cinegrafista sem se mostrar surpreendido ou incomodado. Sua entrada mostrando tanto a bilheteria como o *hall* do cinema é uma das poucas imagens que se tem da arquitetura do Cine Iracema no contexto do circuito exibidor pornô. O cinema era localizado no bairro de Nazaré, próximo ao Cine Ópera.

IMAGEM 40: Freqüentador na bilheteria do Cine Iracema, 1989



FONTE: Programa Jornal Cultura, Belém: Tv Cultura do Pará, 1989. Minutagem 0:56.

IMAGEM 41: Freqüentador entrando no Cine Iracema, 1989



FONTE: Programa Jornal Cultura, Belém: Tv Cultura do Pará, 1989. Minutagem 0:61.

Pertencente à cadeia de Severiano Ribeiro Júnior, era um cinema marginalizado se comparado a outros da empresa. Não anunciava suas atrações nos jornais como os demais cinemas

do circuito pornô, mesmo o Cine Nazaré que ficava geminado a ele, quando exibia pornô anunciava os filmes nos cadernos de cinema dos jornais, mas o Iracema não, parecia não existir.

Contudo em 1988, um desentendimento entre dois frequentadores resultou em um assassinato no banheiro daquele cinema. A repercussão no jornal Diário do Pará¹²¹, periódico que mais destinou edições para tratar do ocorrido, foi nossa estratégia para chegar até este público frequentador, sobretudo ao público fixo.

O jornal da família Barbalho foi projetado para ser um periódico de grande circulação no estado, o que enfatiza sua natureza diária de publicação e a diversidade do público que alcançava, além do que, como um jornal da década de 1980, o Diário possuía um formato em que os temas tratados eram separados em cadernos escritos por colunistas especializados nestes determinados temas, por exemplo, caderno de cinema, caderno de política, caderno de economia, caderno social, caderno polícia, dentre outros. Na história dos jornais, este modelo se consolidou na segunda metade do século XX, visando atender aos mais variados segmentos de leitores e às mais diversificadas finalidades (Barros, 2021, p. 400).

Os jornais são fontes ricas porque durante o século XX informaram cotidianamente sobre as dinâmicas da vida urbana, possibilitando análises sobre as sociedades onde foram produzidos e circularam periodicamente em suporte impresso (Barros, 2021, p. 398). Ao mesmo tempo em que são fontes permeadas por ideias, valores e interesses de determinados grupos.

Dessa natureza dividida por temas separados em cadernos, os cadernos policiais são nosso interesse neste momento. Era um espaço destinado a cobertura de crimes, compartilhamento de informações sobre investigações policiais, denúncias, cotidiano da atividade policial e das delegacias, dentre outros. Por dar ênfase ao cotidiano de violência da cidade, os sujeitos, homens e mulheres, que apareciam nessas páginas em sua maioria, estavam à margem da sociedade.

Em agosto de 1988, o Diário do Pará cobriu em seu caderno policial o crime ocorrido no Cine Iracema. As reportagens, mesmo que não seja possível identificar a autoria de todas, apresentam dados detalhados sobre o evento, desde o momento em que aconteceu até seus

¹²¹ O Diário do Pará começou a circular no estado a partir de 1982, ano de eleições gerais no Brasil, em que cada estado da federação escolheu através do voto popular seus governadores. A relação do Diário do Pará com as eleições estava representada na pessoa de Jader Barbalho, que naquele ano foi eleito governador do estado do Pará e o jornal pertencia a sua família. Essas eleições para os estados ocorreram após a extinção do AI-5 (1978), com a promulgação da lei de anistia (1979), com o fim do bipartidarismo e legalização de novos partidos políticos (Petit, 2016, p. 33). Anteriormente, por conta da natureza ditatorial e repressiva do regime militar, elas não aconteciam.

desdobramentos, de modo que, é possível encontrar os indícios necessários sobre a prática e atuação do público fixo naquele cinema.

Não pretendemos aqui solucionar o caso, mas evidenciar sua total relação com a pegação que ocorria entre o público frequentador do cinema pornô, bem como a forma pejorativa que este público, mesmo a vítima do crime, são tratados pela narrativa jornalística, revelando em certa medida, o pensamento da opinião pública sobre quem frequentava tal cinema.

O crime de assassinato ocorreu no dia 14 de agosto de 1988, no banheiro do Cine Iracema, que era localizado no bairro de Nazaré. Foi no período da noite, durante a última sessão do cinema quando era exibido o filme *22 centímetros de penetração perfeita* (sem informação)¹²². O autor do crime é apresentado no jornal como soldado Rodrigues, da Polícia Militar. O periódico aponta também que o assassino não estava em serviço, havia ido ao cinema para assistir ao filme.

Rodrigues, que segundo as testemunhas do crime, frequentava esporadicamente o cinema¹²³, foi até o banheiro para se masturbar e lá começou a ser paquerado pelo advogado e jornalista Paulo Souza, um frequentador assíduo do Iracema. Após uma discussão entre os dois, as testemunhas que estavam no banheiro ouviram Rodrigues afirmar que “não estava interessado em bicha”¹²⁴ e em seguida desferiu cinco tiros contra Paulo, que morreu no local.

Rodrigues saiu do cinema e um ano após o crime ainda não havia sido preso. A grande cobertura que o Diário do Pará deu ao caso tinha um sentido: a vítima era uma pessoa importante na alta sociedade belenense e no campo de intelectuais da imprensa. Esta é, inclusive, uma outra dimensão dos cinemas pornôs, o anonimato nas relações que lá se desenvolvia permitiu que todos os tipos de pessoa circulassem naquele espaço, mesmo os conhecidos e famosos na cidade.

Paulo José Costa de Souza, nasceu na cidade de Santarém, estado do Pará, em 1 de julho de 1951. Era advogado e atuava como jornalista desde 1982¹²⁵, além de trabalhar, na época do crime, como assessor na Assembleia Legislativa do Estado do Pará. Era um nome conhecido entre a classe de jornalistas da cidade de Belém, pois trabalhou como colunista nos jornais “Folha de

¹²² “QUEM matou Paulo Souza?...”. Jornal Diário do Pará, Belém, 15 de agosto de 1988. Caderno Polícia. Capa.

¹²³ “SOLDADO Rodrigues da PM matou Paulo Souza”. Jornal Diário do Pará, Belém, 11 de janeiro de 1989. Caderno Polícia. Página B-7.

¹²⁴ Ibidem

¹²⁵ “POUCOS amigos no sepultamento...”. Jornal Diário do Pará, Belém, 16 de agosto de 1988. Caderno Polícia. Capa.

Belém”, propriedade de José Miranda, “Bip News”, do jornalista Jesus Bittencourt e nos Jornais “O Flash” e “O Flan”, ambos pertencentes ao jornalista Ivan Maranhão¹²⁶.

Há poucas informações sobre estes jornais, mas Bip News, O Flash e O Flan eram semanários. Este último era onde o jornalista atuava quando foi assassinado. Tratava-se de um tabloide no estilo jornal/revista que circulava desde 1988 na cidade e sua proposta era ser autônomo, polêmico e “comprometido com a sociedade paraense”¹²⁷. Paulo fazia denúncias no jornal e, a princípio, seu trabalho como colunista foi apontado como causa de sua morte, o que não se sustentou posteriormente.

Paulo Souza não era um anônimo fora do cinema. É possível encontrar na pesquisa nos jornais, muito de sua atividade jornalística e intelectual antes do crime, bem como de sua ligação com a alta sociedade belenense. Ele estava presente nas notícias das colunas sociais, dada sua importância naquele círculo de intelectuais da imprensa.

Nos eventos e premiações que organizava¹²⁸, os grandes nomes do setor de comunicação do estado do Pará na década de 1980 faziam-se presentes, como Laércio Barbalho, diretor-superintendente do Diário do Pará e irmão do governador da época, Jader Barbalho (1983-1987), Rômulo Maiorana Júnior, diretor executivo do sistema RM de Comunicação, Roberto Jares Martins da Província do Pará, Lopo de Castro diretor-presidente do Grupo Guajará de Comunicação, David Souza, diretor regional do SBT-TVS, dentre outras personalidades. Apesar de tamanha distinção social, o jornalista era homossexual declarado e frequentador fixo dos cinemas pornô Opera e Iracema, informação essa que não sabemos se era de domínio público.

Paulo não era apenas conhecido por seu trabalho na imprensa, mas era reconhecido pelos frequentadores do cinema, lugar em que se fazia presente assiduamente. A cobertura de seu assassinato pela imprensa evidenciou testemunhos de outros membros do público fixo, que se indignaram com a morte do “colega” e protestaram na frente do Iracema.

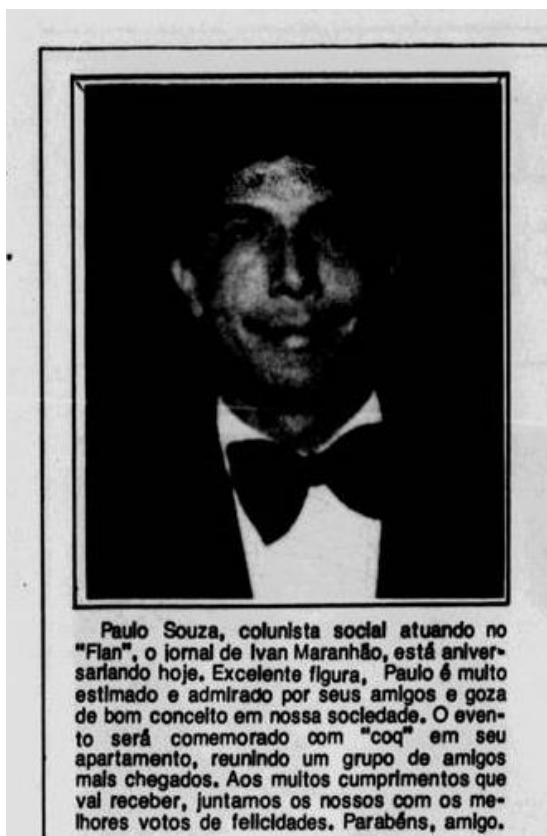
¹²⁶ Ivan era neto de Paulo Maranhão, fundador do periódico Folha do Norte, de grande circulação na primeira metade do século XX em Belém. Além de ser irmão do escritor paraense Haroldo Maranhão, uma grande referência da literatura na Amazônia. Ivan, durante a década de 1950, criou o jornal “O Flash” que na década de 1980 pertenceu a Carlos Santos, outro importante nome no setor da comunicação. Em 1988, os jornais apontam um rompimento de Ivan com o Flash, quando ele criou O Flan.

¹²⁷ “FLAN”. Jornal Diário do Pará, Belém, 10 de março de 1988. Caderno de Política/Local. Página A-3.

¹²⁸ “O ACONTECIMENTO social do ano”. Jornal Diário do Pará, Belém, 18 de dezembro 1986. Caderno Especial. Página 6.

É importante destacar que sua frequência ao cinema não era condicionada por sua orientação sexual apenas. Paulo possivelmente era comprometido com um rapaz nomeado no jornal e moravam juntos. No cinema ele buscava apenas a pegação.

IMAGEM 42: Paulo Souza na Coluna Social do Diário do Pará, 1988



FONTE: SANTOS, Bernardino. Diário do Pará, Belém, 1 de julho de 1988. Página D-3.

Na imagem 42, acima, uma fotografia do jornalista Paulo Souza encontrada na coluna de Bernardino Santos que comemorava seu aniversário. Na legenda da imagem são tecidos elogios a ele, "excelente figura", "muito estimado e admirado", "goza de bom conceito em nossa sociedade", o colunista da notícia chega a chamá-lo de "amigo". Cobertura bem diferente da que foi dada quando noticiado, no mesmo jornal, o assassinato do jornalista, no banheiro do cinema de pegação Iracema.

Já a imagem 43, abaixo, mostra uma página quase inteira dedicada a informações sobre o crime no caderno Polícia do jornal Diário do Pará. Possui seis fotografias, as três localizadas na parte de cima da página mostram, da esquerda para a direita, o corpo de Paulo como achado, de bruços. A segunda também mostra o corpo do jornalista, só que após ser virado pelos peritos, um detalhe evidenciado pela foto é a calça jeans que ele vestia e que estava aberta. A terceira foto

mostra o público frequentador e curiosos na frente do Cine Iracema e Nazaré, em busca de informações.

Na parte inferior da imagem, da esquerda para direita, está a foto do corpo do jornalista sendo levado pelos peritos. A segunda, mostra o público frequentador do Iracema dentro do cinema e impedido de sair para ser revistado pela polícia. A terceira foto mostra o policial militar Tenente Pingarrilho, responsável por atender a ocorrência, junto dele um familiar do jornalista.

IMAGEM 43: Trecho de reportagem sobre o assassinato de Paulo Souza, 1988

Diário do Pará **Polícia** Segunda-feira, 15 de agosto de 1988

Fotos: Fernando Nobre

Posição em que o colunista foi encontrado no banheiro **Depois de ter sido revirado pelos peritos** **Dzenas de pessoas comprindo-se em frente ao cinema**

QUEM MATOU PAULO SOUZA?

Jornalista foi liquidado dentro do "Iracema"

Pela segunda vez na história do tradicional cinema Iracema, localizado na Praça Justo Chermont, em Nazaré, ocorreu um bárbaro assassinato. Desta vez, foi o jornalista, advogado e assessor da Assembleia Legislativa do Estado, Paulo José Costa de Souza, parense, solteiro, 37 anos, residente na Rua São Boaventura, 26, edifício Palmeira, apr 203, no bairro da Cidade Velha, o qual foi morto com cinco tiros que, à primeira vista, foram desferidos por uma pistola calibre 7.65. O crime, cujas origens ainda são desconhecidas, foi praticado, ontem, no banheiro do "Iracema", entre 20:30 e 21:00 horas, quando iniciava a exibição da última sessão do filme pornô "22 Centímetros de Colocação Perfeita".

As dependências do cinema Iracema estavam completamente tomadas por espectadores, grande número dos quais formados por homossexuais, como era tido o jornalista Paulo Souza, que escrevia coluna social, atualmente, no jornal "O Flan", do jornalista Ivan Maranhão. Segundo os primeiros levantamentos feitos pelo tenente PM Pingarrilho, os policiais encontraram a carteira da vítima com a importância de Cz\$ 1.623,00, além de seus documentos, sendo que a porta-cédulas estava caída ao lado do cadáver, não sabendo a polícia informar, ainda, se esta foi examinada pelo executante do colunista social. Diante de tal achado, conforme o tenente Pingarrilho, está descartada a hipótese de crime de latrocínio.

No local onde se encontrava o corpo de Paulo Souza, os policiais encontraram a carteira da vítima com a importância de Cz\$ 1.623,00, além de seus documentos, sendo que a porta-cédulas estava caída ao lado do cadáver, não sabendo a polícia informar, ainda, se esta foi examinada pelo executante do colunista social. Diante de tal achado, conforme o tenente Pingarrilho, está descartada a hipótese de crime de latrocínio.

O crime de que foi vítima Paulo Souza, teria sido premeditado — segundo a polícia. Antes, de entrar no "Iracema", cinema bastante frequentado por aquele jornalista, ele esteve na lanchonete "Big Mengão", onde conversou com amigos, conforme testemunharam vários homossexuais que se encontravam postados em frente ao Iracema clamando por Justiça. Ao sair daquela lanchonete, ele teria parado em frente ao cinema Opera, depois do que resolveu ingressar no "Iracema" onde foi covardemente assassinado quando se dispunha possivelmente a urinar.

NÃO FOI LATROCÍNIO

O tenente Pingarrilho com o porta-voz da família

Jr., o "Raimundinho", com quem a vítima mantinha um "caso" há algum tempo. Contudo, Raimundo Jr. teria dito que concederia, hoje, às 15:00 horas, uma entrevista coletiva, quando revelaria o nome do assassino do colunista social que, também em sua última coluna, no jornal "O Flan", que circula hoje, escreveu contra uma pessoa conhecida por Gantuss, que estaria devendo uma passagem de avião e dinheiro referentes ao prêmio que prometeu dar a um tal de José Antônio, vencedor de um concurso de Mister, que teria sido realizado em uma casa noturna da cidade. Em vista disso, pessoas ligadas ao jornalista comentaram, no "Iracema", que ele havia propalado que estaria criticando Gantuss na sua página de hoje, daí as suspeitas de que ele tenha sido assassinado, também, por esse motivo.

DETIDOS

De acordo com as informações prestadas pelo tenente Pingarrilho, quando ele chegou com sua equipe no cinema, deteve aproximadamente 40 pessoas que ali se encontravam. Essas pessoas, conforme o policial, foram revistas e, posteriormente, liberadas, exatamente às 22:00 horas. O policial informou que, entre as pessoas detidas, nada foi encontrado de suspeito, acrescentando que as revistas por uma questão de ética, posto que, com toda certeza, o assassinato teria sido cometido por alguém que estava no cinema.

Paulo Souza sendo colocado no "gavetão" do IML **Policiais revistando o pessoal que ficou detido**

VIDA PREGRESSA

FONTE: POLÍCIA. Jornal Diário do Pará, Belém, 15 de agosto de 1988. Caderno Polícia.

No que diz respeito ao texto, a primeira coluna descreve a vítima e o contexto em que se deram os fatos. Abaixo a transcrição:

Pela segunda¹²⁹ vez na história do tradicional cinema Iracema, localizado na Praça Justo Chermont, em Nazaré, ocorreu um bárbaro assassinato. Desta vez, foi o jornalista,

¹²⁹ O primeiro crime no Iracema teria sido na porta do cinema, de um homem contra uma mulher, mas não temos informação do contexto e período em que se deu.

advogado e assessor da Assembleia Legislativa do Estado, Paulo José Costa de Souza, paraense, solteiro, 37 anos, residente na Rua Boaventura, 26, edifício palmeira, apt° 203, no bairro da Cidade Velha, o qual foi morto com cinco tiros que, à primeira vista, foram desferidos por uma pistola calibre 7.65. O crime, cujas origens ainda são desconhecidas, foi praticado ontem, no banheiro do “Iracema”, entre 20:30 e 21:00 horas, quando iniciava a exibição da última sessão do filme pornô “22 Centímetros de Colocação Perfeita”

As dependências do cinema Iracema estavam completamente tomadas por espectadores, grande número dos quais formados por homossexuais, como era tido o jornalista Paulo Souza, que escrevia coluna social no jornal "O Flan", do jornalista Ivan Maranhão.

Segundo os primeiros levantamentos feitos pelo tenente PM Pingarrilho, estava começando a última sessão quando foram ouvidos cinco disparos, a partir do que formou-se um grande tumulto dentro da casa de diversão, haja vista que todas as pessoas ao mesmo tempo queriam sair do recinto.

Somente 30 minutos depois, a PM chegou ao local, onde tomou as primeiras providências, tais como, isolar a área e deter, para averiguações, as pessoas que ainda permaneciam dentro do cinema¹³⁰.

A reportagem segue, possui um tópico de título “corpo” que descreve as condições em que foi encontrada a vítima. O próximo tópico do texto é “assassino”, onde várias especulações são feitas sobre quem teria cometido o crime contra o jornalista. Neste tópico se faz menção a uma testemunha, um outro frequentador que conversou com os jornalistas. No tópico seguinte, “mistério”, há uma tentativa de associar a prática jornalística da vítima à sua morte, é neste momento que Raimundo Júnior, possível companheiro de Paulo é apresentado. O outro tópico intitulado “vida pregressa” conta um pouco da trajetória profissional do jornalista e o quanto era estimado na cidade.

José Maria Batista, funcionário do Cine Iracema, que apresentamos no capítulo anterior, em entrevista nos contou que estava trabalhando no cinema no dia do crime. Disse que casos que envolviam polícia dentro do Iracema não eram corriqueiros, embora houvesse durante a década de 1980 um PM BOX¹³¹ em frente ao Cine Ópera, retirado de lá somente em 1989.

Eram casos isolados, porque durante eu trabalhar todo esse tempo, eu trabalhei praticamente vinte e cinco anos, só de Severiano [...] e nesse tempo eu vi um assassinato no Iracema e o outro que houve quando eu entrei, tinha acontecido no Olympia, que lá não era pra acontecer essas coisas. Já o do Iracema eu não sei o porquê, foi um policial parece *[que cometeu o crime]*. Foi, no banheiro, isso mesmo. Foi na hora até que eu já tava largando o serviço e esse crime aconteceu. Mas eu não sei qual a motivação. [...] Ali acontecia muito isso de... porque a gente não podia sentar não, eles *[o público frequentador]* conheciam as pessoas, até hoje eles são os mesmos fixos ali, eles conhecem, quem entra, quem não é acostumado a frequentar eles vão lá atrás, sentou pronto, sentou do lado eles vão lá e atacam. Eu acho que deve ter acontecido isso, no caso do Iracema.

¹³⁰ “QUEM matou Paulo Souza?...” . Jornal Diário do Pará, Belém, 15 de agosto de 1988. Caderno Polícia.

¹³¹ Espécie de pequena delegacia para diligências policiais nas ruas e comunidades.

(José Maria Batista Ferreira, o “seu Batista”, operador cinematográfico, 62 anos, entrevista realizada em 29 de abril de 2021).

O interessante na fala de Batista é comparar crimes ocorridos em dois cinemas distintos da cadeia de Severiano Ribeiro, no Olympia “não era para acontecer essas coisas”. Outro ponto que chama atenção é sua referência a questão da paquera, do movimento dos corpos na sala e dos códigos sobre aceitar ou recusar prática sexual estão presentes. Inclusive, ele se coloca como um sujeito dentro daquele espaço ao afirmar “a gente não podia sentar”, isto é, ou aconteceria a paquera, que ele chama de “atacar”, “sentou do lado eles vão lá e atacam”, lembrando o que também assim seria tratado pelos jornais, discurso que seguiu uma linha de raciocínio em que Paulo Souza paquerou ou “atacou” o policial com seu desejo de manter relação sexual e talvez por isso tenha morrido.

Contudo, estes são discursos carregados de julgamentos daquela época, o que nos interessa é que ratificam o fato de que no interior daquele cinema do circuito existiam tensões, entre público flutuante e fixo, funcionários e agentes do estado (policiais), retirando da sala de exibição pornô a rasa interpretação de ser unicamente um lugar de pegação homossexual, como já havíamos mencionado na análise da entrevista de André. O cruzamento dos testemunhos de André, Batista e as reportagens sobre a morte de Paulo, ratificam essa tese.

Meses após o assassinato, ainda não havia uma solução para o caso. As constantes notas no Diário do Pará criticavam o descaso da investigação policial sobre o crime, seja pela condição de Paulo como homossexual frequentador do Iracema, ou pelo fato do acusado ser membro da Polícia Militar do Pará.

A imagem 44, abaixo, corresponde quase a uma folha inteira de reportagem sobre o andamento das investigações meses após o assassinato. O colunista do caderno Polícia do Diário do Pará, Waldeney Fernandes, afirma que teve acesso ao processo criminal do caso, detalhando no texto o que foi relatado pelas testemunhas do crime, isto é, os demais frequentadores do Iracema que estavam na fatídica sessão.

São nesses testemunhos que estão relacionados o crime e as características do público fixo, o que para nós é preciosíssimo, pois neles acessamos informações do interior do cinema, como o funcionamento da paquera do público fixo e da repressão que sofriam, apesar da linguagem jornalística e dos testemunhos terem sido colhidos mediante investigação policial.

O texto possui os seguintes tópicos: “como foi”, “quem falou”, “falam os gays”, “o crime”, “necropsia” e “a prisão de Rodrigues”.

IMAGEM 44: Reportagem sobre o assassinato de Paulo Souza, 1989

Polícia Quarta-feira, 11 de janeiro de 1989 — B-7

A reportagem policial do DIÁRIO, sempre à frente da Polícia, depois de muito trabalho, conseguiu desvendando o crime do qual foi vítima o colunista social Paulo José Costa de Souza. Um detalhe: o delegado encarregado do caso sabia há muito tempo quem era o criminoso. Simplesmente engavetou o caso.

Soldado Rodrigues, da PM, matou Paulo Souza

Foi o soldado PM Rodrigues quem, na noite de 14 de agosto do ano passado, matou com cinco tiros o advogado, jornalista, colunista social Paulo José Costa de Souza, o Paulo Souza. O desvendamento do crime foi trabalho da reportagem policial do DIÁRIO, porém, há um detalhe que impediu até agora a prisão do criminoso: sua identidade completa. Uma das testemunhas confidenciais acusou apenas como Rodrigues, da PM.

O delegado Antonio do Carmo, através de ofício, solicitou que o Comando Geral apresentasse à Polícia Civil, o soldado PM Rodrigues. O Comando Geral da PM respondeu ser impossível o atendimento do pedido do delegado, tendo em vista que são muitos os soldados Rodrigues, só com a identidade completa o delegado poderia ser atendido. E como isso ainda não foi possível, o criminoso continua impune e provavelmente ainda nas fileiras da Polícia Militar.

COMO FOI

Na noite de 14 de agosto do ano passado, o Cine Iracema, na Praça Justo Chermont, exibiu o filme porno "23 Centímetros de Penetração Perfeita". O filme, por sua aplicação, atraiu grande número de frequentadores homossexuais, que são habituais frequentadores do Cine Iracema. Dentre eles estava a vítima Paulo Souza, que entrou no cinema para assistir a sessão das 19h30m e foi morto às 20h45m, com cinco tiros dentro do sanitário daquele cinema.

O crime ficou envolvido em mistério. Sabendo que deveria haver testemunhas, o delegado Antonio do Carmo iniciou as investigações, invadindo o mundo gay. Consegiu localizar vários homossexuais que assistiram o crime. Começaram então as investigações através da série de depoimentos.

QUEM FALOU

A Polícia converteu a série de depoimentos acerca do crime Iracema. Ivo Barbosa dos Santos, que contou não ter assistido o crime, porque estava em outro local do cinema, porém ouviu os tiros. Entrou na sala de projeção, viu o corpo e chamou a Polícia. O gerente disse que no cinema havia vários policiais, mas que eles estavam apenas assistindo o filme e nada fizeram para deter o criminoso.

O segundo depoimento foi do encarregado dos serviços gerais, Raimundo Rodrigues da Silva. Disse que estava na porta do "Iracema" quando ouviu os tiros, portanto, também não viu o crime. Mandou que o gerente suspendesse a sessão e devolvesse a "senha" aos espectadores. Foi ao banheiro e viu o cadáver no chão, reconhecendo-o como Paulo Souza, um assíduo frequentador do "Iracema".

O terceiro a ser ouvido foi o porteiro Marcos Marcelo Ferraz de Carvalho, que disse não ter visto nada porque estava na portaria. Só ouviu os tiros e o pessoal correndo de dentro da sala de projeção para a sala de espera. Depois soube que tinha um cadáver no banheiro.

FALAM OS GAYS

Depois de ouvir os três funcionários do "Iracema" o delegado Antonio do Carmo selecionou um grupo de homossexuais, frequentadores habituais do cinema e que tiveram ligação com o crime, porque assistiram a execução



Paulo Souza, muito conhecido em Belém, foi morto na noite de 14 de agosto no sanitário do cinema Iracema. Cinco tiros acabaram com a sua vida.

ção forte, cabelo militar, cor branca, trajando camisa amarela e calça jeans deslavada o banheiro muito nervoso e com a mão na cintura, provavelmente segurando a arma por sobre a camisa. Um homem bastante alto entrou no banheiro e logo voltou dizendo que não tinha estado um homem morto a bala. Passado o primeiro impacto, viu um grupo de gays a porta do banheiro dos homens onde estava o corpo e foi até lá. Reconheceu no grupo, Jorge Toc, Toc, Chupa-Chupa, Gilberto, e um quarto desconhecido.

Nazareno perguntou a Chupa-Chupa quem era o morto e "ele" lhe respondeu que era Paulo Souza, um colunista social. Chupa-Chupa o conhecia do cinema como assíduo frequentador.

Chupa-Chupa contou para Nazareno, que "tinha um ano de guarda forte", porque o morto poderia ter sido ele, Chupa-Chupa. Quando eles entraram no banheiro e flagaram o rapaz se masturbando, o matador se dirigiu a ele, contudo, nem sequer o ofendeu moralmente, pois viu que não era ele o autor das piadas e sim Paulo Souza, para quem o rapaz de cabelo militar se sentiu atraído e começou a discussão que acabou em morte.

Foi ouvido também o engenheiro civil Alexandre Dimas Oliveira Pereira, outro frequentador assíduo do Iracema, também solteiro, 58 anos. Disse que foi ao banheiro. Viu o rapaz com camisa amarela urinando e Paulo Souza ao seu lado dançando-lhe uma "cantaída". O engenheiro ainda alertou Paulo Souza para que acabasse com aquela insistência. O rapaz poderia não gostar, Paulo, porém, insistiu "cantaído" pelo rapaz e continuou insistindo. Voltou para sua cabreira na sala de projeção. Nem bem havia se sentado, ouviu os tiros. Não sabe quem atirou, nem pode reconhecer o acusado (deve estar com medo) porque quando o viu, o acusado estava urinando, só o viu de costas.

A NECROPSIA

Nos autos está o laudo da necropsia feito pelos legistas do "Regato Chaves". A autópsia foi feita seis horas após a morte da vítima. O cadáver apresentava cinco perfurações de balas calibre '38'. Duas ficaram dentro do corpo e foram retiradas após a necropsia. Uma transfixou o terceiro dedo da mão esquerda. Duas passaram de raspão na cabeça. Os dois projéteis que ficaram no corpo atingiram regiões mortais, estavam alojados no fígado. Detalhe: revelado pela necropsia, Paulo Souza não usava cuevas. Estava usando uma calcinha cor de rosa, rodada. De mal-liber.

PRISA DE RODRIGUES

O secretário de Segurança, Mario Malato, tomou conhecimento da solução do caso Paulo Souza. Vai entrar em contato com o Comando Geral da PM para localizar o soldado Rodrigues. A identificação poderá ser feita através de auto-reconhecimento das testemunhas. Todos os PMs conhecidos por Rodrigues serão investigados e quem mais se parecer ao porte físico e ao aparência do criminoso, serão levados para auto-reconhecimento. O secretário de Segurança conta para isso com a indispensável colaboração do comandante geral da PM, Coronel Alton Guimarães, que deverá facilitar o trabalho da Polícia Civil, mediante porque um criminoso está se escondendo nas fileiras da PM.

O CRIME

Nos segundos que se seguiram, começaram os tiros. Foram vários, que Gilberto, até hoje, não sabe quantos. Viram o acusado guardar a arma e sair calmamente do sanitário, passando sobre o corpo de Paulo Souza, que estava estendido no chão. O rapaz se meteu entre a multidão que corria para sair do cinema e desapareceu. Gilberto conta ainda que não deu alarime, porque o rapaz lhe olhou com cara feia e eles ficaram com medo de também serem baleados. Gilberto disse que estava à disposição da Polícia quando fosse preciso fazer um auto-reconhecimento. Ele esteve frente a frente com o acusado, e disse que jamais vai esquecer aquele rosto.

Gilberto contou que com certeza o acusado e soldado da Polícia Militar é paisano. Ele disse que é costume os soldados da PM a paisana irem ao banheiro e quando flagados os gays praticando atos libidinosos eles extorquem dinheiro deles para não serem presos.

Quando a "Chupa-Chupa", Gilberto disse que não sabe sua identidade, seu endereço e nem onde possa ser encontrado. Provavelmente não quis entregar a "colêgia".

Outra testemunha visual do criminoso é o estilista José Nazareno da Silva, como os demais, solteiro de 35 anos. Ele disse que estava na sala de projeção quando ouviu os tiros. Foi até lá e ficou perto do banheiro das mulheres. Foi um dos primeiros a chegar e viu quando um rapaz de complexi-

FONTE: POLÍCIA. Jornal Diário do Pará, 11 de janeiro de 1989, Caderno Polícia, página B-7.

Abaixo a transcrição de um trecho da imagem 44:

Falam os gays

Depois de ouvir os três funcionários do "Iracema", o delegado Antonio do Carmo selecionou um grupo de homossexuais, frequentadores habituais do cinema e que tiveram ligação com o crime, porque assistiram a execução de Paulo Souza.

O primeiro a ser ouvido (a) foi Gilberto Barros Mourão, de 29 anos. Ele disse que é comerciário, tem emprego fixo, não vivendo da prostituição, embora seja homossexual. Contou que na noite de 14 de agosto, foi ao "Iracema", como fazia habitualmente. Ali se encontrou com sua "amiga", o homossexual conhecido por "Chupa-Chupa" e outro de quem não sabe o nome.

Os três estavam assistindo o filme quando resolveram ir ao banheiro, mas Gilberto jura que não foi atrás de homem. "Quando eu cheguei no banheiro, com minhas amigas, quase desmaiei. Não é que eu vi um tremendo gato, e sabem fazendo o quê? Ele estava se masturbando. Ao lado dele já estava o Paulo Souza, encarnando no gato, dizendo que

lamentava que ele estivesse fazendo aquilo sozinho. Pediu para ajudá-lo. Começou a dizer gracinhas".

[...] Gilberto ainda chamou a atenção de Paulo Souza, porque o rapaz era brabo e andava sempre armado, como já ouvira suas colegas dizer. O rapaz sempre frequentava o Cinema Iracema. Paulo Souza não atendeu a advertência e continuou "cantando" o rapaz.

Gilberto, Chupa-Chupa e outra "boneca" se afastaram um pouco, porém não saíram do banheiro. Ouviram ainda dois outros minutos de discussão entre Paulo Souza e aquele que seria seu matador. O rapaz mandava que Paulo Souza fosse embora, mas ele se recusava a sair. Ficou tarado quando viu o "aparelho" do rapaz. Durante a discussão Gilberto ouviu o rapaz dizer para que Paulo se afastasse senão ele iria lhe dar uns tiros, "e que não estava a fim de bicha".

O crime

Nos segundos seguintes que se seguiram, começaram os tiros. Foram vários, que Gilberto, até hoje não sabe quantos. Viram o acusado guardar a arma e sair calmamente do sanitário, passando sobre o corpo de Paulo Souza, que estava estendido no chão.

[...] Gilberto contou que com certeza o acusado é soldado da Polícia Militar à paisana. Ele disse que é costume os soldados da PM à paisana irem ao banheiro e quando flagram os gays praticando atos libidinosos eles extorquem dinheiro deles para não irem presos.

Quanto à "Chupa-Chupa", Gilberto disse que não sabe sua identidade, seu endereço nem onde possa ser encontrado¹³²

O trecho extraído da reportagem se inicia explicitando alguns vestígios das práticas no interior do cinema, como a associação entre prostituição e homossexualidade. Isto pode indicar algo que acontecia entre os frequentadores habituais do cinema ou ser apenas uma concepção moral do colunista, concepção moral esta que se faz presente em outras partes do texto, sobretudo ao hiperbolizar uma certa promiscuidade na vítima¹³³ e satirizar as testemunhas utilizando palavras como "amiga" ou "boneca" para se referir a elas.

Em seu testemunho, Gilberto menciona outras pessoas com quem mantinha relação de amizade, o que é muito importante para nossa análise, sobretudo pela testemunha não saber os nomes indicando talvez que esta relação era estrita ao cinema, ou ele simplesmente não desejava envolvê-los na investigação do crime. Uma dessas pessoas é por ele chamada de Chupa-Chupa. Outras testemunhas do crime, também apresentadas na reportagem citam o trio de amigos que estavam na porta do banheiro, além de Gilberto e Chupa-Chupa, estava Jorge Toc-Toc. Eram frequentadores fixos e reconhecidos por esses apelidos possivelmente relacionados ao cotidiano de pegação no interior do cinema.

¹³² "SOLDADO Rodrigues da PM matou Paulo Souza". Jornal Diário do Pará, Belém, 11 de janeiro de 1989. Caderno Polícia. Página B-7.

¹³³ Uma demonstração disso é o tópico "necropsia" da reportagem. O colunista afirma ter conversado com o legista do caso e recebido uma informação. "Detalhe revelado na necropsia: Paulo Souza não usava cuecas. Estava usando uma calcinha cor de rosa" (SOLDADO Rodrigues da PM matou Paulo Souza". Diário do Pará, Belém, 11 de janeiro de 1989. Caderno Polícia. Página B-7).

Outra informação importante de seu testemunho é o reconhecimento do assassino de Paulo, o soldado Rodrigues. Ou seja, ele já havia frequentado o cinema outras vezes e armado, como recordou a testemunha, demonstrando que mesmo um ambiente de penumbra permitia entre o público habitual um reconhecimento dos demais com base na frequência, por isso Gilberto reconhece tanto o soldado Rodrigues¹³⁴ quanto Paulo Souza. Inclusive, quando se refere à discussão que vítima e assassino tiveram no banheiro, o testemunho de Gilberto revela um pouco da intenção de Rodrigues ali, ao não estar interessado em pegação, ao mesmo tempo em que se masturbava no banheiro, reforçando o que discutimos anteriormente sobre o público flutuante.

Por fim, Gilberto faz uma afirmação, em tom de denúncia, de uma das muitas práticas que ocorriam naquele cinema de exibição pornô: a presença da polícia como um agente repressor das práticas sexuais entre os frequentadores nos banheiros, utilizando a extorsão e ameaça para não os levar presos.

Todos os cinemas eram lugares de penumbra, de escuridão. Essa ausência de luz suscitava ações licenciosas, porém sempre reguladas, como mencionou Marco Antônio Moreira ao lembrar a figura do lanterninha nos cinemas numerados de seu pai. Como vimos no capítulo anterior, este sujeito era um funcionário do empresário exibidor e tinha a função de fazer rondas na sala para vigiar e impedir que algumas infrações ocorressem (infrações às leis ou a moral). Na experiência do Cine Iracema, conforme apresenta o testemunho de Gilberto, quem fazia essa vigilância de comportamentos, por vezes, era a polícia, mas havia outros interesses além de garantir o cumprimento da lei, como a extorsão das pessoas que se envolviam sexualmente no cinema.

Quando mencionamos os estudos do sociólogo Howard Becker sobre os *outsiders*, vimos que os empreendedores morais são os sujeitos responsáveis por criar regras que conseqüentemente irão determinar como desviantes os que desobedecerem a elas. Esta regulação, segundo o sociólogo, é em grande parte feita por outro grupo de empreendedores, os impositores de regra, isto é, a polícia.

Desse modo, para compreender como as regras que criam uma nova classe de *outsiders* são aplicadas a pessoas particulares, precisamos compreender os motivos e interesses da polícia, os impositores das regras. Embora alguns policiais tenham sem dúvida uma espécie de interesse missionário em reprimir o mal, é provavelmente muito mais típico que o policial disponha de certa visão neutra e objetiva de seu trabalho. Ele está menos preocupado com o conteúdo de qualquer regra particular que com o fato de que é seu

¹³⁴ É importante ressaltar que a testemunha o reconheceu pela fisionomia e não pelo nome, tanto que em outro trecho da reportagem, Gilberto diz que se ficasse frente a frente com o assassino o reconheceria de imediato, pois não conseguia esquecer seu rosto. O nome do autor do crime foi revelado por causa da investigação policial, entretanto, na reportagem aparece apenas o seu nome de policial militar, isto é, soldado Rodrigues.

trabalho impor a regra. [...] Como a imposição de certas regras fornece uma justificativa para seu modo de vida, o impositor tem dois interesses que condicionam sua atividade de imposição: primeiro, ele deve justificar a existência de sua posição; segundo, deve ganhar o respeito daqueles com quem lida (Becker, 2008, p. 160-161).

Como já dissemos, tais práticas nos cinemas em Nazaré não ocorriam unicamente pela ação dos frequentadores em se masturbar ou fazer sexo em público: havia a complacência dos funcionários do cinema e do estado representado pela polícia, que não estava presente nesta trama para cumprir somente seu “papel missionário de reprimir o mal”, como cita Becker, no entanto completamente interessada em “ganhar respeito”, impor autoridade através da ameaça e da extorsão. Além do que, sua presença dentro dos cinemas era o álibi perfeito. Poderiam justificá-la como trabalho, quando na prática, estavam interessados nos filmes, como fazia o sargento que matou Paulo Souza, ou em desenvolver outras atividades.

De fato, havia na legislação penal vigente àquela época, um capítulo em que as práticas nos cinemas de rua pornô poderiam ser enquadradas, isto porque desde o Código Penal de 1940 não havia sido alterado o Capítulo VI que tratava do “Ultraje Público ao Pudor”. No Art. 233, que dispunha sobre o “Ato Obsceno”, configurava-se crime a prática deste ato em lugar público, aberto ou exposto ao público (como era o caso do cinema), cuja pena variava de detenção (três meses a um ano) ou aplicação de multa (Brasil, 1940).

No entanto, a denúncia feita por Gilberto sobre a frequência de policiais à paisana, ou seja, em trajes civis extorquindo frequentadores envolvidos em práticas de pegação, bem como o fato de sargento Rodrigues ter ido ao cinema armado, assassinado um frequentador e não ter se apresentado aos seus superiores, demonstra novamente o interior desses cinemas como lugares de tensão e reforça o público fixo como extremamente marginalizado e exposto a violências mesmo em seus “territórios”, evidenciando ainda mais a função do anonimato nesses espaços. Além do mais, a presença policial em meio à pegação fazia parte do cotidiano desses cinemas, o que diverge um pouco com o testemunho do Sr. Batista de que seriam casos esporádicos que envolviam a polícia.

Para Becker, grupos envolvidos em práticas desviantes, marginalizadas e que convivem cotidianamente uns com outros, desenvolvem uma cultura própria, ou melhor uma “subcultura” em torno de todo tipo experiência comum que compartilham, no caso do público fixo, seja a paquera, a pegação ou a perseguição.

Muitos sugeriram que cultura surge essencialmente em resposta a um problema enfrentado em comum por um grupo de pessoas, à medida que elas são capazes de interagir e se

comunicar de maneira eficaz. Pessoas que se envolvem em atividades consideradas desviantes enfrentam tipicamente o problema de que sua concepção a respeito do que fazem não é partilhada por outros membros da sociedade. [...] Quando pessoas que se envolvem em atividades desviantes têm oportunidade de interagir, é provável que desenvolvam uma cultura constituída em torno dos problemas decorrentes das diferenças entre sua definição do que fazem e a definição adotada por outros membros da sociedade. Elas desenvolvem perspectivas sobre si mesmas e suas atividades desviantes e sobre suas relações com outros membros da sociedade (Becker, 2008, p. 91).

O público fixo mencionado como “cativo” e “viciado em pornografia” nos jornais e distinguido pelo público flutuante no interior dos cinemas, desenvolveu entre si um imaginário social produzido coletivamente, detentor das memórias recolhidas no cotidiano e mantido por eles enquanto comunidade, uma comunidade não reunida por laços familiares ou por outros laços formais, mas por laços de sentido. Segundo o historiador Bronislaw Baczko, um imaginário social elaborado e consolidado coletivamente visa buscar respostas aos conflitos, divisões e violências vivenciadas por uma coletividade.

A estrutura inteligível de toda a actividade humana provém do facto de os agentes sociais visarem um sentido na sua conduta, regulando os seus comportamentos recíprocos em função desse. O social produz-se através de uma rede de sentidos, de marcos de referencia simbólicos por meio dos quais os homens comunicam, se dotam de uma identidade colectiva e designam as suas relações com as instituições políticas, etc. A vida social é produtora de valores e normas e, ao mesmo tempo, de sistemas de representações que as fixam e traduzem. Assim se define um código colectivo segundo o qual se exprimem as necessidades e as expectativas, as esperanças e as angústias dos agentes sociais. Por outras palavras, as relações sociais nunca se reduzem aos seus componentes físicos e materiais (Baczko, 1985, p. 308).

A morte de Paulo Souza demonstrou um reconhecimento que o público frequentador assíduo do Iracema tinha entre si, público também reconhecido na entrevista de André, do Sr. Batista, nos jornais e pela polícia que não se dirigia ao banheiro aleatoriamente, era ciente do que lá ocorria. Gilberto menciona que se encontrou com pessoas com quem mantinha laços de amizade naquele dia no Iracema, mesmo sem saber seus verdadeiros nomes, mencionando apenas o “nome de cinema” de cada um deles. Em outro trecho da reportagem, Chupa-Chupa teria dito a uma testemunha que poderia ter sido ele no lugar de Paulo Souza, de certa forma reconhecendo o quão perigoso era para ele viver ali. Gilberto relatou os conselhos que deu a Paulo para que ele não sofresse nenhuma represália e identificando que o sargento Rodrigues não fazia parte daquela sociabilidade. Ou seja, havia algo nas relações do público fixo além da busca por relações sexuais anônimas, uma cultura própria mesmo, como Becker menciona, criada na relação cotidiana que também não deixava de ser anônima.

O circuito exibidor que a princípio demonstrava ser apenas a fuga de uma crise econômica e a oportunidade financeira de reunir capital, seja para continuar no ramo cinematográfico ou para arcar com as despesas de outros cinemas convencionais na cidade, precisava ser compreendido a partir de uma dimensão simbólica. A pornografia que adentrou as discussões políticas e acadêmicas mundo afora na década de 1970 como um problema social, forneceu no contexto do circuito exibidor um conhecimento carnal para parte do público de cinemas em Belém. A repressão policial à pegação nos cinemas do circuito não se limitou ao evento da morte de Paulo Souza. É possível encontrar outras ocorrências envolvendo o público de cinemas, sobretudo do Cine Iracema nos cadernos policiais dos jornais. Aquele ambiente permissivo, sexual, de penumbra, de possibilidades, de tensão, crime e medo, tornou uma parte do público membros de uma comunidade de sentido anônima, não por nascimento, nem por residência, mas por destino (Baczko, 1985, p. 316), que atuou como a protagonista de um “romance de formação” e que habita o imaginário da população belenense, representada em peças de teatro, textos literários e recentemente, acadêmicos.

A conjuntura que permitiu na cidade de Belém a existência de um circuito exibidor de filmes pornô em um contexto de decadência dos cinemas de rua, foi ocasionada por diversos fatores, dentre os quais o fim da Ditadura Militar e crise econômica, mudanças comportamentais e morais no campo da sexualidade por todo ocidente, mudanças urbanas com a chegada dos *shopping centers* e mudanças tecnológicas no setor audiovisual com a popularização da televisão e do videocassete. Contudo, a frequência aos cinemas, esporádica ou assídua do público formou trajetos que também constituíram o circuito exibidor pornô na capital paraense. Sem os cinemas identificados por seus usuários e dotados de certa coerência dada natureza de sua prática comum, a exibição de filmes pornô, o circuito não existiria. O que mantinha vivo o *circuito* era a movimentação dos atores (Magnani, 2014, p. 4), ou melhor do público frequentador.

5. CONCLUSÃO

A alusão que fazemos entre o título deste trabalho e o título do pornô *hard core* setentista, *O Diabo na Carne de Miss Jones* (EUA, 1973), evidencia o impacto que o audiovisual pornográfico propagou em alguns habitantes da cidade de Belém, na sua carne. No filme, o Diabo é apenas o iniciador da protagonista Justine Jones nos prazeres sexuais que ela recusou enquanto viveu moralmente sem erros, vida essa que ela mesmo findou após uma crise. Como a pornografia cinematográfica adentrando os cinemas da capital paraense na década de 1980, ele apenas apresentou a Justine uma outra vida, focada nos prazeres e não na moralidade.

Nesta dissertação, nos propusemos a discutir a entrada dos filmes pornôs no setor cinematográfico de exibição brasileiro, com foco na experiência da capital paraense. Vimos que esse movimento já havia ocorrido em outros países, como os EUA, que ainda na década de 1970 consolidou uma indústria especializada na produção de filmes pornôs. No entanto, a produção de imagens em movimento com pessoas fazendo sexo, foi uma prática que ocorria desde o início do século.

Algumas dessas produções fizeram bastante sucesso e despertaram o interesse de movimentos sociais e de intelectuais da academia, dentre os quais historiadores, a estudarem a invenção, a reprodução e a recepção da pornografia na modernidade. Esta, que não possui um único significado, foi compreendida como uma representação não legítima da sexualidade humana, um discurso social do obscuro, um bem cultural com o objetivo de excitar. Definida não pela essência do que expressava somente, mas à medida que era regulada, censurada e interdita.

Discutimos que este material se propagou no Brasil em um contexto de abertura política na Ditadura Militar em que órgãos responsáveis pela censura prévia discordavam entre si sobre a possibilidade de sua liberação. Em uma tentativa de solucionar o problema, foi proposto ao ditador João Baptista Figueiredo em 1981 um projeto de lei que regulamentasse cinemas especializados na exibição de filmes pornôs, o que gerou muitas discordâncias entre empresários exibidores, a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRASILME), outros agentes do estado e o governo.

Por conta disso, cinemas de rua em todo país passaram a se especializar voluntariamente quando se iniciou o período conhecido como Nova República, empreendimento encabeçado por empresários das distribuidoras e da exibição, visto que uma crise econômica assolava o país e afetava diretamente o modelo de exibição em cinemas de ruas, prédios que comportavam uma sala de projeção com muitos lugares e alto custo de manutenção.

Dado este contexto, nossa problemática buscava responder quais teriam sido as condicionantes que possibilitaram a existência na cidade de Belém de não só um cinema especializado na exibição de pornô, mas de um circuito cinematográfico inteiro voltado para o gênero e que englobavam ao menos cinco casas exibidoras: Cine Ópera, Cine Nazaré e Cine Iracema no bairro de Nazaré; Cinema Dois no bairro da Campina e Cine Cassino no bairro da Pedreira.

Nossa tese defendeu que este circuito exibidor pornô surgiu condicionado por mudanças tecnológicas, econômicas e morais, com foco na agência de dois grupos de sujeitos: o empresariado exibidor e o público frequentador.

Os empresários atuaram diante de conjunturas que modificavam a lógica de seu mercado de trabalho, como a crise econômica, as mudanças tecnológicas que popularizaram a televisão, o videocassete junto das videolocadoras e os cinemas *multiplex* nos shoppings centers, além de modificações ainda sutis no campo moral ocasionadas pelo fim da Ditadura e da censura prévia que preencheu os estoques das empresas distribuidoras com fitas pornô. Este primeiro grupo de sujeitos utilizou diversas táticas para poder exibir tais materiais, porque compreendia que havia mercado, público para isso.

Enquanto o segundo grupo de sujeitos, o público, definiu a cartografia do circuito à medida que frequentava os cinemas de rua em busca da programação pornográfica e outras experiências. Em uma relação longe de ser apenas de oferta e procura, dotou de significados a frequência a esses cinemas, como possibilidade de iniciação ou conhecimento sobre a vida sexual, paquera e oportunidade de lograr relações sexuais efêmeras e anônimas, bem como sentimento de pertença e consciência de marginalização, ao sofrerem perseguições morais por vivenciarem sexualidades não legitimadas pela moral burguesa e cristã ocidental.

Comprendemos que nossa abordagem possui limites que não foram ultrapassados pela dificuldade de pesquisa na pandemia, pela ausência de obras de referência no tema e pela dificuldade de acessar informações de um mercado restrito dada sua conotação sexual. Por exemplo, a existência de cinemas no interior do estado do Pará, isto é, além de Belém que passaram por este processo, as empresas distribuidoras poderiam ter sido analisadas com mais afinco, o papel da crítica cinematográfica como detentora do discurso legítimo sobre cinema na cidade poderia ter sido analisado com maior diligência e entrevistas temáticas com membros do circuito poderiam ter sido amplamente realizadas.

Não obstante, a documentação utilizada e apoiada por outros materiais como as iconografias, nos permitiram acessar o exterior e interior desse circuito, o evidenciando como ambiente de relações complexas. Os cinemas deste circuito não eram apenas lugares de pegação, mas de tensão e não só de um público, mas de um público diverso até na frequência ao cinema. Por isso os cinemas pornô do circuito exibidor de Belém eram espaços bastante codificados e suas existências foram iniciadoras e ao mesmo tempo contemporâneas de outros espaços de exibição pornográfica e escape para prática da sexualidade não legitimada socialmente.

No decorrer da década de 1990, o mundo contemporâneo em aceleração tecnológica foi levando os produtores de pornografia para outros suportes e o público também. As videolocadoras, contemporâneas aos cinemas pornô, mas no início, não tão populares quanto eles, chegaram à capital paraense e possuíam o seu “circuitinho” de exibição dos filmes pornô particular, representado nas prateleiras destinadas a eles.

O público consumidor também era observado como ocorreu nos cinemas, inclusive pelos colunistas nos jornais. Assim comentava o colunista de cinema do Diário do Pará, Ismaelino Pinto, em 3 de julho de 1990: “Assíduos frequentadores das prateleiras de filmes ‘pornô’ das locadoras estão pedindo uma renovação no estoque”.¹³⁵ A diferença é que neste novo contexto, eles eram frequentadores de prateleiras e ainda mais anônimos.

A produção de *pornovídeo*, como o denomina Abreu (1996, p. 151), levou o *hard core* para uma espécie de linha de montagem, mudando também a narrativa do filme e até a atuação dos *performers* que passaram a olhar para a câmera mais assiduamente, buscando encontrar os olhos do espectador. A ideia era que este produto agora assistido em ambiente doméstico permitisse ao consumidor a perfeita sensação de privacidade, alcançando novos públicos e apostando em diferentes temas, mas com um problema, a produção e consumo em larga escala acentuavam no *pornovídeo* a infinita necessidade de atualização (Abreu, 1996, p.160).

Essa atualização e necessidade de explorar coisas novas intensificou uma característica que já era presente no audiovisual pornográfico: a busca pela representação de um sexo cada vez mais realístico.

Em Belém, investigações policiais começam a surgir nos jornais denunciando comércio ilegal de fitas pornô em videolocadoras. Investigando um assassinato em reportagem publicada do Diário do Pará em 01 de novembro de 1990, a polícia descobriu na época, por exemplo, que os

¹³⁵ TRAILER. Jornal Diário do Pará, Belém. 3 de julho de 1990, Caderno Câmera Um.

proprietários do Motel Novo Mykonos, na rodovia do Coqueiro (atual Rodovia Mário Covas), filmavam sem consentimento o ato sexual de seus clientes e depois vendiam tais fitas para videolocadoras da região e do resto do país.¹³⁶

Também contemporâneos aos cinemas e prateleiras de fitas adultas na década de 1990, estavam os teatros pornô, apresentações de sexo explícito ao vivo para o público belenense, mas também eram novidades e ainda não sabemos de sua popularização. Um dos lugares em que isso ocorreu foi a casa de shows Lapinha, no bairro da Condor e de propriedade do empresário José Alencar. Nos anúncios dos eventos na cidade, o colunista Carlos Queiroz escreveu sobre no caderno “Shows” do Diário do Pará, em 23 de janeiro de 1990:

Para esta semana o negócio está quentíssimo. Hoje já começa com o show erótico proporcionado pelo casal Rogério Andrade e Sandra Morelle, que fazem sexo explícito pra valer, ao vivo, sem encenação. Tudo é como nos filmes pornô. Espetáculo forte, não recomendado para freiras e filhas-de-maria. O máximo do erotismo. Aliás, que Rogério e Sandra trabalham em São Paulo em teatro pornô, a nova onda do sul do país. Esse negócio de cinema já era.¹³⁷

Esses lugares e outros destinados a busca por prazer sexual merecem futuras análises, porque assim como o cinema, veiculavam o sexo explícito que se convencionou socialmente a deixar fora de cena, obsceno. A pergunta é: quem convencionou? O cinema como principal referência de exibição dos pornô naquele tempo possuía uma lógica própria, mas que também dialogava com esses tabus próprios do material pornográfico e possuía uma coisa em comum com este outros espaços de sexualidade: o público, ou seja, pessoas aptas a apreciar tais espetáculos.

As mesmas mudanças tecnológicas que ocasionaram a decadência dos cinemas de rua em que o filme pornô foi eleito como escape, contribuíram para o fim dos cinemões nas ruas de Belém. Cine Nazaré e Cine Dois ainda no contexto do circuito retornaram às programações convencionais nos fins dos anos de 1980 e nos anos 2000 fecharam as portas para sempre. Cine Cassino e Cine Iracema ainda na década de 1990 encerraram suas atividades, o segundo sendo transformado em Cine Nazaré 2 e fechado definitivamente nos anos 2000.

Restou apenas um, Cine Ópera, mantido por um público frequentador fixo que não o troca por nenhum videocassete, *dvd*, computador ou celular. Ainda possui seu público flutuante também, belenenses curiosos por conhecer e assistir filme no cinema pornô mais antigo da cidade, procura

¹³⁶ POLÍCIA pedirá preventiva para matadores de Teshima. Jornal Diário do Pará, Belém, 01 de novembro de 1990. Caderno Polícia, página B-9.

¹³⁷ SHOWS. Jornal Diário do Pará, Belém, 23 de janeiro de 1990. Página D-4.

essa que aumentou, sobretudo, quando se decretou nas redes sociais que Ópera iria encerrar suas atividades.

Embora ainda marginalizado e à venda, Ópera é um museu não institucionalizado do que foi a Belém dos cinemas de rua, do que foi a Belém do circuito exibidor seja ele convencional ou pornô. O Cine Ópera foi a grande semente de toda essa pesquisa, um diálogo entre presente e passado. Não poderíamos permitir que ele fosse um dia derrubado sem ter sua história registrada junto da história dos outros cinemas de rua, sem ter seus sujeitos anônimos como protagonistas de uma trama desenrolada em uma Belém *hard core*.

No mais, pensamos no conto de ficção científica *Cinemancia* (2021, p. 3), do escritor Francisco Ewerton dos Santos, em que o protagonista Tereu visita a livraria de Madame Mantra, uma vendedora de livros místicos na cidade Bethlehem. Ela informa a Tereu que o Cine Ópera é um grande oráculo, embora se refira aos seguidores de um gênio místico, diz: “Você nunca se perguntou de que maneira ele sobreviveu como único cinema de rua da cidade? [...] Ópera existe por um propósito maior”. Concordamos com o pensamento que a personagem compartilha com o protagonista em relação ao cinema e complementamos, que o Cine Ópera de Belém do Pará tem o propósito de salvaguardar a memória de uma cidade repleta de cinemas que já não existem mais, que ele ainda tenha pela frente uma vida longa.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César. **O Olhar Pornô: A Representação do Obsceno no Cinema e no Vídeo**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1996.

ALMEIDA, Conceição Maria Rocha De. Belém Do Pará, uma cidade entre as águas: história, natureza e definição territorial em princípios do século XIX. **Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História**, São Paulo, pp. 1-14, 2011. Disponível em: https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300673503_ARQUIVO_ANPUH2011BelmdoParaumacidadeentreasaguas.pdf. Acesso em: 12 set. 2020.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando. SCHWARCZ, Lilia. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 320-408.

ANCINE – Agência Nacional do Cinema. **Evolução do Número de salas de Exibição – 1971 a 2020**. Brasília: Agência Nacional de Cinema, 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/evolucao-do-numero-de-salas-de-exibicao-1971-a-2020.pdf>. Acesso em 30 jul. 2022.

ATTWOOD, Feona; SMITH, Clarissa. Porn Studies: an introduction, *Porn Studies*, [S. I]. v.1, Issue 1-2, pp. 1-6, 2014. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/23268743.2014.887308?needAccess=true&role=button>. Acesso em: 13 de jun. 2019.

BACZKO. B. Imaginação social. In: Baczko, Bronislaw. A imaginação social In: LEACH, Edmund et Alii. **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, pp. 296-332.

BARBOSA, Raíssa. “O Cinema dos Sentidos: a especialização do Cine Ópera de Belém do Pará na exibição de filmes pornôs durante a década de 1980”. In: COSTA, Antônio Maurício Dias da. (Org.). **Recortes do cinema na Amazônia**. Rio Branco: Nepan, 2019, pp. 147-185. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/625>. Acesso em 17 jan. 2020.

BARROS, José D’Assunção. A História Social: seus significados e seus caminhos. **LPH (UFOP)**, Ouro Preto, MG, v. 15, p. 235-256, 2005. Disponível em: https://lph.ichs.ufop.br/sites/default/files/lph/files/lph_revista_15.pdf?m=1525724411. Acesso em: 12 mar. 2022.

BARROS, José D’Assunção. Fontes Históricas: uma introdução à sua definição, à sua função no trabalho do historiador, e à sua variedade de tipos. **Cadernos do Tempo Presente**, São Cristóvão, SE, v. 11, n. 02, pp. 03-26, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/tempo/article/view/15006>. Acesso em 30 ago. 2021.

BARROS, José D’Assunção. História Cultural: um panorama teórico e historiográfico. **T.E.X.T.O.S DE H.I.S.T.Ó.R.I.A: Revista do Programa de Pós-graduação em História da**

UnB, Brasília, DF, v. 11, n. 1-2, p. 145–172, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/27855>. Acesso em: 12 mar. 2022.

BARROS, Thamires Beatriz B. **Vestindo a santa**: Narrativas e Representações sobre os Mantos de Nossa Senhora de Nazaré em Belém do Pará (1973 – 2000). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, p. 119. 2021. Disponível em: <https://pphist.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/2021/2021_BARROS_Thamires DISSERTACAO.pdf.> Acesso em 10 fev. 2022.

BECKER, Howard S. **Outsiders**: Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar. 2008.

BERTOLLI FILHO, Claudio. Um confronto esquecido: pornochanchada x moral e civismo. In: BERTOLLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do. (Org.). **Pornochanchando**: em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, pp. 15-39.

BLOCH, Marc. **Apologia da História**, ou o ofício de historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011a.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. **O sociólogo e o historiador**. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2011b.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução**: Elementos para uma teoria do sistema de ensino. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 1 jan. 2023.

BRASIL. **Lei 8.069, de 13 de julho de 1990**. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18069.htm, Acesso em: 16 jul. 2022.

BRASIL. **Decreto-Lei 2.848, de 07 de dezembro de 1940. Código Penal**. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm. Acesso em: 19 jul de 2022.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

CARLOS, Cássio Starling. Arqueologia do Cinema. In: LABAKI, Amir. (Org.). **Folha conta 100 anos de cinema**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995, pp. 17-19.

CARNEIRO, Eva Dayna Felix. **Belém entre filmes e fitas**: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-

Graduação em História Social da Amazônia, Belém, p. 192. 2011. Disponível em: <<https://pphist.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/Ms%202009%20EVA%20DAYNA%20FELIX%20CARNEIRO.pdf>> Acesso em: 18 mar. 2020.

CARNEIRO, Eva Dayna Felix. **Os Espectadores: história, sociabilidade e cinema em Belém do Pará na década de 1950**. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, p. 264, 2016.

CARVALHO, Marco Antonio Moreira. **Das Montanhas mineiras para as águas amazônicas: a paixão de Alexandrino Gonçalves Moreira (A.G.M.) e a cultura cinematográfica**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Belém, p. 207. 2015. Disponível em: <<https://ppgartes.propesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2013/Marco%20Antonio%20Moreira.pdf>> Acesso em mar. 2019.

CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. (Org.). **O Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2017.

CERTAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano I**: Artes de Fazer. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. **A história Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

COELHO, Fabiano. Conceitos “cultura” e “representação”: contribuições para os estudos históricos. **Fronteiras**, [S. l.], v. 16, n. 28, pp. 87–99, jan./dez. 2014. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/4544>. Acesso em: 27 ago. 2022.

COSTA, Antonio Maurício Dias da Costa. **Festa na cidade**: o circuito bregueiro de Belém do Pará. Belém, PA: EDUEPA, 2009.

COSTA, Antonio Maurício Dias da Costa. Uma metrópole na floresta: representações do urbano na Amazônia. In: FRÚGOLI JUNIOR, Heitor; ANDRADE, Luciana Teixeira de; PEIXOTO, Fernanda Arêas (ORG.). **As cidades e seus agentes**: práticas e representações. Belo Horizonte: PUC Minas/São Paulo: Edusp, 2006, pp. 150-172.

COSTA, Diego Maia da. Do Terreiro ao Boi Bumbá: cultura e religiosidade negra em “Um Dia Qualquer” (1962-1965). In: COSTA, Antônio Maurício Dias da. (Org.). **Recortes do cinema na Amazônia**. Rio Branco: Nepan, 2019, pp. 47- 83. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/625>. Acesso em 10 mar. 2023.

COSTA, João Victor Silva. Estradas e Espinhas de Peixe: o desenvolvimentismo na Amazônia paraense a partir do filme “Bye Bye Brasil” de Cacá Diegues (1979-1980). **Revista Livre de Cinema**, [S. l.], v. 8, n.3, pp. 41-70, jul./set. 2021. Disponível em: <http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/329/390>. Acesso em: 20 dez. 2021.

COUTO, Aiala Colares de Oliveira. **Do poder das redes às redes do poder: Necropolítica e Configurações Territoriais Sobrepostas do Narcotráfico na metrópole de Belém-PA**. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Pará, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Belém, p. 300. 2018.

Disponível em:

<<https://www.ppgdstu.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/documentos/AIALA%20COLARES%20DE%20OLIVEIRA%20COUTO.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

CRUZ, Ernesto. **Ruas de Belém: significado histórico de suas denominações**. Belém, PA: CEJUP, 1992.

DARNTON, Robert. **Edição e Sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ELTERMANN, Raquel de Figueredo. **Buscar nos escritos as imagens perdidas**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, p. 98. 2018. Disponível em:

<<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/192111/PLIT0744D.pdf?sequense=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

EMMI, Marília Ferreira. **Um século de imigrações internacionais na Amazônia brasileira (1850-1950)**. Belém, PA: Editora do NAEA/UFPA, 2013.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1984.

FICO, Carlos. 'Prezada Censura': cartas ao regime militar. **Topoi (Online): revista de história**, Rio de Janeiro, RJ, v. 3, pp. 251-286, 2002. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/topoi/a/HK5PxXm9dSBk9NKvt7P9kJq/?lang=pt>. Acesso em: 15 abr. 2020.

FIGUEIREDO, Aldrin de Moura. Mairi dos Tupinambá e Belém dos Portugueses: encontro e confronto de memórias. In: SARGES, Maria de Nazaré; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; AMORIM, Maria Adelina. (Org.). **O Imenso Portugal - estudos luso-amazônicos**. Belém: UFPA, 2019, pp. 19-41.

FIGUEIREDO, João Baptista. **Discurso à nação brasileira por ocasião do 3º aniversário do governo**. 15 de março de 1982. Biblioteca da Presidência da República. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/>. Acesso em: 02 ago. de 2019.

FLORESCANO, Enrique. A Função Social do Historiador. **Tempo: Revista do Departamento de História da UFF**, Rio de Janeiro, RJ, vol. 4, p. 65-79, 1997. Disponível em: https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg4-4.pdf. Acesso em 10 jul. 2022.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FRANÇA, Haroldo. Ópera Profano - Teaser 2. Youtube, 12 de outubro de 2010. . Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QvAa1HJNsa4>. Acesso em: 13 ago. 2022.

FREIRE, Rafael de Luna; ZAPATA, Natasha Hernandez Almeida. Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 44, p. 176-201, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/135195/136941>. Acesso em: 12 jul. 2020.

GARCIA, Miliandre. Teatro, censura e “supercensura” na ditadura militar. In: FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque de. (Org.). **O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro**. Rio de Janeiro: Gramma, 2019, pp. 109-144.

GERACE, Rodrigo. **Cinema Explícito: representações cinematográficas do sexo**. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2015.

GIORDANO, Verônica. Negócios, política e sexo. A revista Playboy do Brasil 1975-80. **Revista USP**, São Paulo, n. 95, p. 150-158, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52247>. Acesso em: 13 set. 2022.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator, and the Avant-Garde. **Wide Angle**, v. 8, p. 3-4, 1986.

GREGORI, Maria Filomena; BENÍTEZ, Maria Elvira Diaz. Apresentação. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n.38, pp. 7-12, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Apicurí, 2016.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, pp. 247-264.

HENRIQUE, Márcio Couto. Círio de Nazaré: entre a fé e o espetáculo. In: FREITAS, Ricardo Ferreira; LINS, Flávio; SANTOS, Maria Helena dos. (Org.). **Megaeventos: comunicação e cidade**. Curitiba, PR: Editora CRV, 2016, pp. 289-318.

HERMANN, Arthur. **A Ideia de Decadência na História Ocidental**. São Paulo: Editora Record, 1999.

HISTÓRIA do grupo Severiano Ribeiro. Direção de Luiz Baez e Maurício Saules Salgueiro. Rio de Janeiro: Abacateiro Produções, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=as35rhEEgXI&ab_channel=Kinoplex. Acesso em: 30 de agosto de 2022.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX. 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HUNT, Lynn (Org.). **A Invenção da Pornografia**: Obscenidade e as origens da Modernidade (1500-1800). São Paulo: Hedra, 1999.

IPHAN. **Dossiê Iphan I**. Círio de Nazaré. Rio de Janeiro: Iphan, 2006. 101 p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_Cirio_m.pdf. Acesso, 14 ago. de 2022.

KÄMPF, Raquel. **Para uma estética na pornografia**. Dissertação (Mestrado). Universidade do Sul de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Palhoça, p. 79. 2008. Disponível em: https://repositorio.animaeducacao.com.br/bitstream/ANIMA/3174/1/93879_Raquel.pdf>Acesso em: 18 mar. 2020.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. **Erotismo sob censura?** Censura e televisão na revista Veja. Jundiaí, SP: Paco, 2018.

KUSHNIR, BEATRIZ. **Cães de Guarda**: Jornalistas e Censores, do AI-5 à constituição de 1988. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2004.

KUSHNIR, Beatriz. Depoimento de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, v. 7, pp. 311-334, 2013. Disponível em: https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204432/4114327/revista_AGCRJ_7_2013.pdf. Acesso em: 12 jul. 2020.

LEBLANC, Paola Barreto; WHITAKER, Guilherme. Quem Somos. **Cine Fantasma**, [S. I], 2015. Disponível em: <http://cinefantasma.blogspot.com/>. Acesso em: 30 jul. 2022.

LEITE JÚNIOR, Jorge. Labirintos conceituais científicos, nativos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, v. 38, pp. 99-128, 2012.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992, pp. 133-162.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2008.

LUCAS, Meyze Regina de Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S. l.], v. 52, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/24036>. Acesso em: 6 mai. 2023.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-Cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MAGNANI, Jose Guilherme Cantor. O circuito: proposta de delimitação da categoria. **Ponto Urbe (USP)**, São Paulo, SP, v. 15, p. 7-14, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/2041>. Acesso em: 14 jan. 2020.

MAGNANI, Jose Guilherme Cantor. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na Metrópole. In: MAGNANI, Jose Guilherme Cantor; TORRES, Lilian de Lucca (Org.). **Na Metrópole** – Textos de Antropologia Urbana. EDUSP, São Paulo, 1996.

MAIA, Lucas. **Produção, Distribuição e Exibição** – Cinema Brasileiro da Retomada (1995 – 2005). Monografia. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Socioeconômico, Curso de Ciências Econômicas, Florianópolis, p. 83. 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/122551/Economia291924.pdf?ssequenc=1&isAllowed=y>. Acesso em: 8 jan. 2020.

MARSON, Merlina. **Cinema e Políticas de Estado: Da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras, 2009.

MEIHY, João Carlos Sebe B.; HOLANDA, Fabíola. **História Oral: Como fazer, como pensar**. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

MELO, Ana Cláudia da Cruz; SILVA, Carmen Lucia Souza da; GRACIO, Felipe Giuseppe de Albuquerque. Sala Odeon: Contribui es para a História do Cinema na Amazônia - A recep o e a exibi o cinematográficas no início do século XX. **Revista Brasileira De Educa o Do Campo**, Tocantinópolis, TO, v. 6, pp. 1-18, 2021. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/campo/article/view/12386>. Acesso em: 23 fev. 2022.

MISKOLCI, Richard. A teoria Queer e a sociologia: o desafio de uma an tica da normaliza o. **Sociologias**, Porto Alegre, RS, v. 11, n. 21, pp. 150-182, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/BkRJyv9GszMddwqpnrcrJvdn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 2 mai. 2021.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA NA OBRA DE MARC FERRO. **História: Questões & Debates**, [S. l.], v. 38, n. 1, pp. 11-42, jun. 2003. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713>. Acesso em: 23 fev. 2021.

NAGIB, Lúcia. **Nascido das Cinzas: Autor e Sujeito nos filmes de Oshima**. São Paulo: Edusp, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel (fontes audiovisuais). In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, pp. 254-273.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975 / 1982). **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 24, n. 69, pp. 389-402, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10532>. Acesso em: 3 mai. 2021.

NOZAKI, William Vella. Crise Monetária e Ciclo Inflacionário no Brasil: as décadas de 1980 e 1990. **Leituras de Economia Política**, Campinas, SP, Vol. 13, N. 1 (16), pp.1-159, jun. 2010.

Disponível em: <https://www.eco.unicamp.br/leituras-economia-politica/vol-13-n-1-f-16-p-1-159-jun-2010>. Acesso em: 12 mai. 2020.

OLIVEIRA, Sergio (sergio.fiori.73). **Demorou alguns anos...** Belém, 18 abr., 2019. Facebook: sergio.fiori. 73. Disponível em: <<https://www.facebook.com/sergio.fiore.73/posts>>. Acessado em 24 ago. 2022.

PARREIRAS, Carolina. Beijos, atos, orgasmos e telas: o sexo em exibição. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 35, pp. 371-378, dez. 2010

PENA, João Soares. **Espaços de Excitação**: cines pornôis no centro de Salvador Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Salvador, p. 158, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/19329/1/PENA%2c%20Jo%2c%20Soares.%20Espa%2c%20de%20excita%2c%20a%20o%20cines%20porn%20no%20Centro%20de%20Salvador.pdf>>. Acesso em: 8 jan. 2020.

PERLONGHER, Nestor. **O negócio do michê**: a prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

PETIT, Pere (Org.). **Ramon de Baños**: um pioneiro do cinema catalão na Amazônia. Belém, PA: Editora Paka-Tatu, 2023.

PETIT, Pere. O golpe civil-militar, a ditadura e as e as disputas políticas no Estado do Pará: 1964-1985. **REVISTA DE ESTUDIOS BRASILEÑOS**, [S. l.], v. 3, p. 24-37, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/reb/article/view/111766/109777>. Acesso em: 14 jan. 2020.

PETIT, Pere. Ramon de Baños: do Rio Branco ao Olympia. In: VERIANO, Pedro; ÁLVARES, Maria Luzia Miranda (Org.). **Cinema Olympia** – 100 da história social de Belém. Belém, PA: GEPEM, 2012.

PIZA, Douglas de Toledo. **Um pouco da mundialização contada a partir da região da rua 25 de Março**: migrantes chineses e comércio “informal”. São Paulo: FFLCH/USP, 2014.

POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, RJ, vol. 2, n. 3, pp. 3-15, 1989. Disponível em: https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 3 mai. 2020.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. **Projeto História: Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História**, São Paulo, SP, nº 14, pp. 25-39, fev. 1997. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233>. Acesso em: 3 mai. 2020.

PROGRAMA Via Pará, Tv Cultura, Belém: Acervo TV Cultura 35 anos, Youtube 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yTLS5IbNzos>. Acesso em: 13 abr. 2022.

QUIROGA, José. **Mapa Callejero**: Crônicas sobre lo gay desde America Latina. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

REVISTA HISTÓRIA ORAL. História Oral: ABHO, 2022. **Notícias: Dossiê História oral: desafios metodológicos...** Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/announcement/view/37>. Acesso em: 31 ago. 2022.

RIBEIRO, Salma. **Cine Ópera - Belém-PA**: Arquitetura como microcosmo de memórias subterrâneas. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Tecnologia, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Belém, p. 100. 2019. Disponível em: <<https://ppgau.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/2019/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Salma%20Nogueira%20Ribeiro.pdf>>. Acesso em: 27 mar. 2020.

RICCI, Magda. Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840. **Tempo**, Niterói, RJ, v. 11, n. 22, p. 5-30, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/10370>>. Acesso em: 5 out. 2022.

ROCHE, David. Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction. **Transatlantica [online]**, v. 2, pp. 1-19, 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/transatlantica/7846>. Acesso em: 16 fev. 2021.

RODRIGUES, Wagner. A Política antes da Sessão: os cinejornais como disseminadores de representações das elites paraenses nas décadas de 1950 e 1960. In: COSTA, Antônio Maurício Dias da. (Org). **Recortes do cinema na Amazônia**. Rio Branco: Nepan, 2019, pp. 47- 83. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/625>. Acesso em 17 jan. 2020.

ROSA, Alexandre Juliete; VALLERINI, Anderson; FABIO, Cleber Alves; FRANÇA, Danilo Sales do Nascimento. Cinemas pornôns da cidade de São Paulo. **Ponto Urbe [Online]**, [S. I.], v.3, pp. 1-11, 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1785>. Acesso em: 3 mai. 2021.

ROUSSELLE, Aline. **Pornéia**: Sexualidade e amor no mundo antigo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

SANTHIAGO, Ricardo; MAGALHÃES, Vera Barbosa de. Rompendo o isolamento: Reflexões sobre história oral e entrevistas à distância. **Anos 90**, [S. l.], v. 27, p. 1–18, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/102266>. Acesso em: 20 out. 2021.

SANTOS, Carlos Correia. **Nada Santos Tudo Alma** em 22 de dezembro de 2010. Disponível em: <http://nadasantostudoalma.blogspot.com/2010/12/>. Acesso 16 de setembro de 2022.

SANTOS, Francisco Ewerton dos. Cinemancia. **Um mês, um conto**. CREIDO, Luca; BRAGA, Paloma Bernardino (Org.). 2021. Disponível em: <https://instagram.com/ummesomeconto?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 21 ago. 2022.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém**: riquezas produzindo a belle-époque (1870-1912). Belém, PA: Paka- Tatu, 2002.

- SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. **Especiaria (UESC)**, v. 10, n.17, pp. 15-40, 2007. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/786/755>. Acesso em: 3 mai. 2021.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, [S. l.], v. 15, n.2, pp. 71-99, jul./dez. de 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 14 fev. 2022.
- SIGEL, Lisa Z. Pornography. In: **The Encyclopedia of Social History**. N.Y. & London: Garland Press, 1994, pp. 572-574.
- SILVA FILHO, Milton Ribeiro da; RIBEIRO NETO, Francisco Moreira. Cine Ópera, prazer sem Limites? Cine Ópera, prazer sem limites? uma etnografia imprópria no/do único 'cinema de pegação' de Belém-PA. **Anais do XV CISO – online: XV Encontro Norte e Nordeste de Ciências Sociais**, Teresina, PI, p. 1-17, 2012. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/236087371/Cine-Opera-prazer-sem-limites>. Acesso em: 12 jul. 2020.
- SILVA, Allan Pinheiro da. **Cotidiano e guerra nos cinemas de Belém (1939-1945)**. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, p. 168. 2007. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/12994/1/Allan.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2021.
- SILVEIRA, Helder Gordim da; ITURRALDE, Micaela. (Org.). **Imprensa, Comunicação e Ditaduras na Argentina e no Brasil: Narrativas de um Presente Sombrio e Lutas por Memórias Públicas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2019.
- SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais de sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. **Revista Alceu**. v. 8, n.15, pp. 185-195, - jul./dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Simoes.pdf. Acesso em: 14 fev. 2022.
- SOUZA, Tedson da Silva. **Fazer Banheirão: a dinâmica das interações homoeróticas nos sanitários públicos de Salvador**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Antropologia, Salvador, p. 118. 2012.
- TERTÚLIA In: **Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Online**. São Paulo: Melhoramentos, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br>. Acesso em 03 de setembro de 2022.
- TRINDADE, José Ronaldo. **De dores e de amores: transformações da homossexualidade paulistana na virada do século XX**. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, São Paulo, p. 249. 2005.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VALE, Alexandre Fleming. **No Escurinho do Cinema**: cenas de um público implícito. São Paulo: Annablume, 2000.

VAZ, Toninho. **O rei do cinema**: a extraordinária história de Luiz Severiano Ribeiro, o homem que multiplicava e dividia. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora. Record, 2008.

VERIANO, Pedro. (Org.). **A Crítica de Cinema em Belém**. Belém, PA: Secult, 1983.

VERIANO, Pedro. **Cinema no tucupí**. Belém: Secult, 1999.

VERIANO, Pedro. **Fazendo fitas**: memórias do cinema paraense. Belém, PA: EDUFPA, 2006.

VERIANO, Pedro. Um Pouco do Cinema no Pará. **Asas da Palavra: 100 anos de Cinema. Revista do curso de Letras UNAMA**, Belém, PA, pp. 11-13, nov. 1995,

VERIANO, Pedro; ALVARES, Luzia Miranda. **Cinema Olympia**: 100 anos da História Social de Belém (1912 - 2012). Belém, PA: GEPEM, 2012.

VILELA, Beatriz Souza. **Cinemas de rua**: sociabilidades, decadência e moralidade em Maceió (1960-1980). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Alagoas, Instituto de Ciências Sociais, Pós-Graduação em Sociologia, Maceió, p. 127. 2017.

Disponível em: <<https://www.repositorio.ufal.br/jspui/bitstream/riufal/3237/1/Cinemas%20de%20rua%20sociabilidades%2c%20decad%2c%20moralidade%20em%20Macei%2c%201960-1980%29.pdf>>. Acesso em 18 mar. 2020.

WILLIAMS, Linda. **Hard Core**: Power, Pleasure, and the "Frenzy of The Visible". Berkeley: University of California Press, 1999.

WILLIAMS, Linda. **Screening Sex**. Durham/London: Duke University Press, 2008.

WILLIAMS, Linda. Screening Sex: Revelando e dissimulando o sexo. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n.38, pp. 13-51, 2012.

WILLIAMS, Linda. Pornography, Porno, Porn: Thoughts on a Weedy Field. **Porn Studies**, [S. l.], n. 1, pp. 29- 43, mar. 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/271935725_Pornography_porno_porn_Thoughts_on_a_weedy_field. Acesso em: 23 fev. 2021.

LISTA DE FONTES

ENTREVISTAS

Amaury Silveira, jornalista, 72 anos na época, entrevista concedida em 30 de julho de 2022.

André, militar, 45 anos na época, entrevista realizada em 12/12/2019.

Ernani Pinheiro Chaves, Doutor em Filosofia, 60 anos na época, entrevista concedida em 21/11/2017.

José Maria Batista Ferreira, operador cinematográfico, 62 anos na época, entrevista realizada em 29/04/2021.

Luiz Alberto Toureiro Hage, engenheiro elétrico e administrador do Cine Ópera, 42 anos na época, entrevista realizada em 22/09/2014.

Marco Antônio Moreira, professor, 52 anos na época, entrevista realizada em 30/04/2021.

JORNAIS

ARRAIAL em revista. O Liberal, Belém, 17 de outubro de 1951. Página 3. **Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

ARTES e Espetáculos. Jornal O Liberal, Belém, 4 de março de 1989. Página 4. **Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

ÁLVARES, Luzia Miranda. Arte/Espetáculo. O Liberal, Belém, 15 de outubro de 1989. Página 5. **Acervo de Periódicos da Biblioteca Pública Arthur Vianna.**

BRAGA, Mário. O Império dos Sentidos... Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1980. Caderno B. **Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

CAPA. Jornal o Diário do Pará, Belém, 02 de novembro de 1989. **Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

CARVALHO, Murilo. O Império lucrativo das salas especiais. Página 19. Movimento: Cena Brasileira: Subúrbio Carioca, Rio de Janeiro, 10 a 16 de novembro de 1980. **Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

CASTRO, Acyr. Cartaz. Jornal Diário do Pará, Belém, 02 de setembro de 1982. Página 6. **Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

CINEMA pornô sem possibilidades de mudar o programa. O Liberal, Belém, 9 de julho de 1980. Primeiro Caderno. Página 2. **Acervo de Periódicos da Biblioteca Pública Arthur Vianna.**

CINEMA. Diário do Pará, Belém. 22 de outubro de 1985. Página 2. **Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

CINEMA. O Diário do Pará, Belém, 21 de maio de 1985. Página 2. Caderno de Cinema. **Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

CINEMA. Diário do Pará, Belém, 02 de maio de 1989. Página 4. Caderno de Cinema. **Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

CINEMA. Diário do Pará, 9 de julho de 1985, página 2. Caderno de Cinema. **Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

CRUZADA contra a pornografia. Correio Brasiliense, Brasília, 17 de março de 1982. Primeira Página. **Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

DESABOU com fortes chuvas o velho Teatro Coliseu. Jornal O Estado do Pará, Belém, 28 de janeiro de 1959. Página 4. **Acervo de Periódicos da Biblioteca Pública Arthur Vianna.**

"FLAN". Diário do Pará, Belém, 10 de março de 1988. Caderno de Política/Local. Página A-3. **Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

FESTA DE NAZARETH: Cinema da Natureza. Jornal Estado do Pará, Belém. 19 de setembro de 1918. Página 2. **Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

HOJE Cine-Theatro-Ópera. A Província do Pará, Belém, 28 de março de 1961. Página 7. **Acervo de Periódicos da Biblioteca Pública Arthur Vianna.**

JORNAL dos Bairros. O Liberal, Belém, 19 de janeiro de 1989. Página 8. **Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

NAZARÉ. Jornal O Liberal, Belém, dia e mês ilegíveis, 1989. Caderno Jornal dos Bairros. **Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

“O ACONTECIMENTO social do ano”. Diário do Pará, Belém, 18 de dezembro 1986. Caderno Especial. Página 6. **Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

PINTO, Elias Ribeiro. Os fantasmas do Ópera, o paraíso da pegação. Diário do Pará, Belém, 05 de novembro de 2000. Primeiro Caderno. **Acervo de Periódicos da Biblioteca Pública Arthur Vianna.**

POLÍCIA pedirá preventiva para matadores de Teshima. Diário do Pará, Belém, 01 de novembro de 1990. Caderno Polícia, página B-9. **Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

POUCOS amigos no sepultamento...”. Diário do Pará, Belém, 16 de agosto de 1988. Caderno Polícia. Capa. **Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

“QUEM matou Paulo Souza?”. Diário do Pará, Belém, 15 de agosto de 1988. Caderno Polícia. **Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

SANTOS, Bernardino. Diário do Pará, Belém, 1 de julho de 1988. Página D-3. **Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

“SOLDADO Rodrigues da PM matou Paulo Souza”. Diário do Pará, Belém, 11 de janeiro de 1989. Caderno Polícia. Página B-7. **Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

SHOWS. Diário do Pará, Belém, 23 de janeiro de 1990. Página D-4. **Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

SHOWS. Diário do Pará, Belém, 23 de setembro de 1986. Caderno 3. **Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

TEATRO Poeira. A Província do Pará, Belém, 14 de outubro de 1950. Página 7. **Acervo de Periódicos da Biblioteca Pública Arthur Vianna.**

TRAILER. Diário do Pará, Belém. 3 de julho de 1990, Caderno Câmera Um. **Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.**

VERIANO, Pedro. Quem não tem cão... A Província do Pará, Belém, 19 de janeiro de 1985. Caderno de Cinema, página ilegível. **Acervo de Periódicos da Biblioteca Pública Arthur Vianna.**

VERIANO, Pedro. A Semana. A Província do Pará, Belém, 30 de janeiro de 1985. Página 4. **Acervo de Periódicos da Biblioteca Pública Arthur Vianna.**

VERIANO, Pedro. Cinema de Bairro: O Paraíso e a esperança. A Província do Pará, Belém, 07 de agosto de 1980, caderno Jornal do Cinema. **Acervo de Periódicos da Biblioteca Pública Arthur Vianna.**