



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO**

SHIRLEY TARGINO SILVA

**AS COLUNAS “TELAS E PALCOS”, “CINEMAS E FILMES” E “A CINÊMA” DO
JORNAL *A UNIÃO* COMO INSTRUMENTOS EDUCACIONAIS DO DISCURSO
CINEMATOGRAFICO NA PARAÍBA DA DÉCADA DE 1930**

**JOÃO PESSOA
2024**

SHIRLEY TARGINO SILVA

**AS COLUNAS “TELAS E PALCOS”, “CINEMAS E FILMES” E “A CINÊMA” DO
JORNAL *A UNIÃO* COMO INSTRUMENTOS EDUCACIONAIS DO DISCURSO
CINEMATOGRAFICO NA PARAÍBA DA DÉCADA DE 1930**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Paraíba, na Linha de Pesquisa de História da Educação, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Jean Carlo de Carvalho Costa.

**JOÃO PESSOA
2024**

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586c Silva, Shirley Targino.

As colunas "telas e palcos", "cinemas e filmes" e "a
cinema" do jornal a união como instrumentos
educacionais do discurso cinematográfico na Paraíba da
década de 1930 / Shirley Targino Silva. - João Pessoa,
2024.

186 f. : il.

Orientação: Jean Carlo de Carvalho Costa.
Tese (Doutorado) - UFPB/CE.

1. História da educação. 2. Pedagogia cultural. 3.
Cinema. I. Costa, Jean Carlo de Carvalho. II. Título.

UFPB/BC

CDU 791(813.3)(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



RELATÓRIO FINAL DO ORIENTADOR

Eu, Prof. Dr. JEAN CARLO DE CARVALHO COSTA, orientador do trabalho final da aluna Shirley Targino Silva, matrícula 20191015014, do Programa de Pós-Graduação em Educação, área de concentração em Educação da Universidade Federal da Paraíba, após exame da vida acadêmica da mencionada aluna, tenho a relatar: a integralização do Curso foi feita 46 em meses, portanto, dentro do prazo estabelecido pela Legislação vigente na UFPB.

Quanto ao desempenho acadêmico, constata-se que a doutoranda Shirley Targino Silva cursou 35 créditos da Estrutura Curricular a que está submetida e foi aprovada no Exame de verificação da capacidade de leitura em LÍNGUA Inglês e Espanhol.

Na apresentação da Tese, intitulada "AS COLUNAS TELAS E PALCOS, CINEMAS E FILMES E A CINÊMA DO JORNAL A UNIÃO COMO INSTRUMENTO EDUCACIONAL DO DISCURSO CINEMATOGRAFICO NA PARAÍBA DA DÉCADA DE 1930", realizada no dia 25 de abril de 2024, às 14:30horas, no (Google Meet) Programa de Pós-Graduação em Educação, a doutoranda Shirley Targino Silva, obteve conceito APROVADA, tendo a Banca Examinadora sido formada pelos especialistas:

MEMBROS – BANCA EXAMINADORA	TITULAÇÃO	INSTITUIÇÃO
Jean Carlo de Carvalho Costa (Orientador)	Doutor	PPGE-UFPB
Azemar dos Santos Soares Júnior	Doutor	PPGED-UFRN
Sara Raphaela Machado de Amorim	Doutora	POSEDUC-UERN
Surya Aaronovich Pombo de Barros	Doutora	PPGE-UFPB
Charliton José dos Santos Machado	Doutor	PPGE-UFPB

Diante do exposto, considerando que a aluna Shirley Targino Silva, dentro do prazo regimental, cumpriu todas as exigências do Regimento Geral da UFPB, do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-Graduação "Stricto Sensu" da UFPB e do Regulamento do programa, está apta a obter o Grau de DOUTOR EM EDUCAÇÃO, a ser conferido pela Universidade Federal da Paraíba.

João Pessoa, 25 de abril de 2024

Prof. Dr. JEAN CARLO DE CARVALHO COSTA
Orientador Final do Trabalho



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



FICHA DE AVALIAÇÃO

EXAME DE: TESE

CURSO/PROGRAMA: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Educação

LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO

AUTORA: SHIRLEY TARGINO SILVA

TÍTULO DO TRABALHO “AS COLUNAS TELAS E PALCOS, CINEMAS E FILMES E A CINÊMA DO JORNAL A UNIÃO COMO INSTRUMENTO EDUCACIONAL DO DISCURSO CINEMATOGRAFICO NA PARAÍBA DA DÉCADA DE 1930”.

ORIENTADOR: Prof. Dr. JEAN CARLO DE CARVALHO COSTA

OBSERVAÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

A BANCA EXAMINADORA, TENDO EM VISTA A EXPOSIÇÃO ORAL APRESENTADA PELA DOUTORANDA SHIRLEY TARGINO SILVA E PROCEDIDA A ARGUIÇÃO PERTINENTE AO TRABALHO FINAL, CONSIDEROU A TESE APROVADA, SUGERINDO, PARA A SUA VERSÃO FINAL, O ACOLHIMENTO DAS SUGESTÕES COMPARTILHADAS POR OS SEUS MEMBROS.

(X) APROVADA

() INDETERMINADA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



() REPROVADA

MEMBROS – BANCA EXAMINADORA	INSTITUIÇÃO	ASSINATURA
Jean Carlo de Carvalho Costa (Orientador)	PPGE/CE/UFPB	<i>Jean Carlo de C. Costa</i>
Azemar dos Santos Soares Júnior	PPGED/UFRN	<i>Azemar dos Santos Soares Júnior</i>
Sara Raphaela Machado de Amorim	POSEDUC-UERN	<i>Sara Raphaela M. de Amorim</i>
Surya Aaronovich Pombo de Barros	PPGE/CE/UFPB	<i>Surya Aaronovich Pombo de Barros</i>
Charliton Jose dos Santos Machado	PPGE/CE/UFPB	<i>Charliton J. S. Machado</i>

João Pessoa, 25 de abril de 2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE TESE DA DOUTORANDA SHIRLEY TARGINO SILVA
ALUNA DO CURSO DE DOUTORADO EM EDUCAÇÃO/PPGE/CE/UFPB.

Aos vinte e cinco (25) dias do mês de abril do ano dois mil e vinte e quatro (2024), às 14:00horas, no Auditório do Programa de Pós-Graduação em Educação, realizou-se a sessão de defesa de Tese da doutoranda SHIRLEY TARGINO SILVA, matrícula 20191015014, intitulada “AS COLUNAS TELAS E PALCOS, CINEMAS E FILMES E A CINÊMA DO JORNAL A UNIÃO COMO INSTRUMENTO EDUCACIONAL DO DISCURSO CINEMATOGRAFICO NA PARAÍBA DA DÉCADA DE 1930”. Estavam presentes, os Professores Doutores: Jean Carlo de Carvalho Costa (Orientador/PPGE/UFPB); Azemar dos Santos Soares Júnior (PPGED-UFRN); Sara Raphaela Machado de Amorim (POSEDUC-UERN); Surya Aaronovich Pombo de Barros (PPGE/UFPB); Charliton José dos Santos Machado (PPGE/UFPB) e demais convidados. O Prof. Dr. JEAN CARLO DE CARVALHO COSTA, na qualidade de Orientador, declarou aberta a sessão, e apresentou os Membros da Banca Examinadora ao público presente, em seguida passou a palavra a doutoranda SHIRLEY TARGINO SILVA, para que no prazo de 30 minutos apresentasse a sua Tese. Após exposição oral apresentada pela doutoranda SHIRLEY TARGINO SILVA, o Prof. Dr. JEAN CARLO DE CARVALHO COSTA passou a palavra aos membros da Banca Examinadora para que procedessem a arguição pertinente ao trabalho. Em seguida, a doutoranda SHIRLEY TARGINO SILVA respondeu as perguntas elaboradas pelos Membros da Banca Examinadora e, na oportunidade, agradeceu as sugestões apresentadas. Prosseguindo, a sessão foi suspensa pelo Orientador o Prof. Dr. JEAN CARLO DE CARVALHO COSTA, que reuniu-se secretamente com os Membros da Banca Examinadora, e emitiu o seguinte parecer:

A BANCA EXAMINADORA CONSIDEROU A TESE:

A seguir, o Prof. Dr. JEAN CARLO DE CARVALHO COSTA apresentou o parecer da Banca Examinadora a doutoranda SHIRLEY TARGINO SILVA, bem como ao público presente. Prosseguindo, agradeceu a participação dos Membros da Banca Examinadora, e deu por encerrada a sessão. E para constar, eu, Edinalva Alves Aguiar Carvalho de Melo, representando a Secretaria da Pós-Graduação em Educação, lavrei a presente Ata que segue assinada por mim e pelos Membros da Banca Examinadora, em testemunho de fé. João Pessoa, 25 de abril de 2024.

DEDICATÓRIA

Aos meus avós maternos, Sebastião Adelino Alves e Francisca Quitéria dos Santos, que enquanto as égides do grande Cinema mundial estavam se erguendo como veículo educador universal, estes trabalhavam como agricultores nas roças do sertão paraibano. Dedico esta tese a meu avô por ele nutrir um profundo amor pelo campo das visualidades, especialmente pelos filmes e pela Televisão. A minha avó pela sua gigantesca vontade de estudar, mas que não obteve êxito por ter que se dedicar aos afazeres domésticos e ao cuidado de seus quatro filhos.

“Que ninguém te faça duvidar, cuida da tua ‘raridade’ como a flor mais preciosa da tua árvore. Tu és o sonho de todos os teus antepassados.”

Bert Hellinger

AGRADECIMENTOS

Ao Universo e sua mais sublime e diversificada forma de espiritualidade representada através dos Deuses e Deusas de todas as religiões deste mundo.

Aos meus pais, Teotônio Targino de Souza (in memoriam) e minha mãe Maria de Lourdes da Silva Targino pela dádiva da vida, por todo amor e cuidado, bem como pelo incentivo na busca pelo conhecimento.

A Capes pela ajuda financeira durante dois anos de minha pesquisa.

A Universidade Federal da Paraíba, um dos meus lugares preferidos no mundo, a qual é palco de lindas trocas de conhecimento e distintas formas de pertencimento.

Ao meu orientador pela paciência, acolhimento e pelo cuidado com o trato da nossa pesquisa na linha de História da Educação.

Este trabalho é fruto de uma longa jornada de estudos que começou ainda em minha graduação em Pedagogia na UFPB. Por essa razão, agradeço aos meus queridos amigos e professores Maria Lúcia Nunes e Charliton José dos Santos Machado, os quais contribuíram sobremaneira para meu amadurecimento intelectual.

Tiago Oliveira de Albuquerque, meu companheiro, por todo apoio, amor, amizade e pelos momentos prazerosos de conversas em relação às questões políticas e educacionais do cenário brasileiro.

Às minhas amigas da turma 39 de doutoramento, Kamylla Xavier e Aline Praxedes, por todo apoio durante a escrita da tese, pela leitura atenta ao meu texto e pela amizade sincera.

Por fim, à banca de qualificação e defesa que fizeram uma leitura atenta e respeitosa desta tese de doutoramento.

“O cinema possivelmente não ocupa, hoje no Brasil, a mesma posição que ocupava em décadas passadas, mas permanece como uma importante instância formativa. A ele se agregam outros múltiplos meios (entre eles a popular televisão, e em determinados círculos a internet) que interpelam os sujeitos de formas distintas e que põem em funcionamento estratégias inéditas de regulação social. Contudo, a pedagogia exercida pelo cinema dominante não extinguiu seu poder de sedução, seu apelo e sua popularidade. Por tudo isso, quando se examinam os diferentes processos educacionais que construíram a sociedade brasileira, parece importante observar criticamente não apenas as vozes do passado, mas quem está, ainda hoje, falando por meio dessa pedagogia cultural e que efeitos ela está potencialmente produzindo”

(Louro, 2015, p.443)

RESUMO

Esta pesquisa de doutoramento está apontada nos estudos de análise do Cinema enquanto uma “pedagogia cultural”, compreendendo que esta desempenha uma função social importante nos processos educativos, os quais ocorrem em espaços culturais diversos. Estes espaços refletem práticas variadas que facilitam a disseminação do conhecimento. Desta feita, aportados teoricamente por Shirley Steinberg (2001) os contextos pedagógicos são espaços onde o poder se manifesta e se dissemina, incluindo locais como bibliotecas, televisão, cinemas, jornais, revistas, brinquedos, publicidades, videogames, livros, esportes, entre outros. A problemática central questiona como as colunas cinematográficas do jornal "A União" na década de 1930 contribuíram para a construção e consolidação dos significados culturais associados aos padrões de gênero, influenciando a percepção pública e estabelecendo normas sociais específicas em relação aos papéis masculino e feminino na sociedade da época. A pesquisa histórica, de caráter documental, analisa as publicações do Jornal “A União” da cidade de João Pessoa, com recorte temporal da década 1930 e se concentra em três colunas consolidadas nos anos de 1932 a 1940: A coluna ‘Telas e Palcos’, ‘Cinemas e Filmes’ e a ‘Cinêma’. Além disso, são analisados os filmes ‘E o vento levou’ (1939); ‘O pugilista e favorita’ (1933); ‘Scarface: a vergonha de uma nação’ (1932) e ‘O morro dos ventos uivantes’ (1939) mencionadas nas colunas em seus respectivos períodos de exibição. A análise se fundamenta a partir do entendimento de que, ainda que se tente analisar o Cinema desafiando as estruturas de poder, é complexo avaliar e refletir com precisão sobre seu impacto na sociedade. Dessa forma, no decorrer da pesquisa, observamos que há um discurso crítico nas colunas analisadas em que o poder do Cinema é exercido de maneira fundamental sobre os leitores desse jornal, estes são educados através de uma pedagogia cultural narrada tanto pelos seus escritos jornalísticos quanto pelos filmes divulgados por elas. Pode-se dizer que a repressão ou libertação dos padrões impostos ao gênero vão depender da representação que vamos observar em cada filme e em cada artigo das colunas Telas e Palcos, Cinemas e Filmes e a Cinêma. Além disso, a influência do Cinema não se limita a questões cinematográficas, como condições de produção, métodos de comercialização, escolha de gêneros, referências culturais, entre outras. O cinema também possui modos de expressão únicos, que não são derivados da escrita literária, mas sim de sua própria especificidade, que é objeto de estudo dos teóricos da escrita cinematográfica os quais esta pesquisa está aportada, a exemplo de Louro (1997), Duarte (2002), Ferro (2010), Kracauer (1988).

Palavras-Chave: História da Educação. Pedagogia Cultural. Gênero. Cinema.

ABSTRACT

This doctoral research focuses on the analysis of Cinema as a "cultural pedagogy," understanding that it plays an important social function in educational processes, which occur in various cultural spaces. These spaces reflect diverse practices that facilitate the dissemination of knowledge. Thus, theoretically supported by Shirley Steinberg (2001), pedagogical contexts are spaces where power is manifested and disseminated, including places like libraries, television, cinemas, newspapers, magazines, toys, advertisements, video games, books, sports, among others. The central problem questions how the cinematic columns of the newspaper "A União" in the 1930s contributed to the construction and consolidation of cultural meanings associated with gender standards, influencing public perception and establishing specific social norms in relation to male and female roles in society at that time. The historical documentary research analyzes the publications of the Newspaper "A União" from the city of João Pessoa, focusing on the 1930s and concentrates on three consolidated columns from 1932 to 1940: The 'Telas e Palcos', 'Cinemas e Filmes', and 'Cinêma' columns. Furthermore, films such as 'Gone with the Wind' (1939); 'The Prizefighter and the Lady' (1933); 'Scarface: The Shame of a Nation' (1932) and 'Wuthering Heights' (1939) mentioned in the columns during their respective exhibition periods are analyzed. The analysis is based on the understanding that, although an attempt is made to analyze Cinema by challenging power structures, it is complex to evaluate and reflect accurately on its impact on society. In this way, during the research, we observe that there is a critical discourse in the analyzed columns where the power of Cinema is fundamentally exercised over the newspaper's readers, who are educated through a cultural pedagogy narrated both by its journalistic writings and the films promoted by them. It can be said that the repression or liberation of imposed gender patterns will depend on the representation observed in each film and each article of the 'Telas e Palcos', 'Cinemas e Filmes', and 'Cinêma' columns. Moreover, the influence of Cinema is not limited to cinematographic issues, such as production conditions, marketing methods, choice of genres, cultural references, among others. Cinema also possesses unique modes of expression, which are not derived from literary writing but from its own specificity, which is the subject of study by theorists of cinematic writing on which this research is supported, including Louro (1997), Duarte (2002), Ferro (2010), Kracauer (1988).

Keywords: Education history. Cultural Pedagogy. Gender. Cinema.

RESUMEN

Esta investigación de doctorado se enfoca en el estudio del Cine como una "pedagogía cultural", comprendiendo que este desempeña una función social importante en los procesos educativos, los cuales ocurren en diversos espacios culturales. Estos espacios reflejan prácticas variadas que facilitan la diseminación del conocimiento. De este modo, teóricamente apoyados por Shirley Steinberg (2001), los contextos pedagógicos son espacios donde el poder se manifiesta y se disemina, incluyendo lugares como bibliotecas, televisión, cines, periódicos, revistas, juguetes, publicidades, videojuegos, libros, deportes, entre otros. La problemática central cuestiona cómo las columnas cinematográficas del periódico "A União" en la década de 1930 contribuyeron a la construcción y consolidación de los significados culturales asociados a los patrones de género, influenciando la percepción pública y estableciendo normas sociales específicas en relación con los roles masculino y femenino en la sociedad de la época. La investigación histórica de carácter documental analiza las publicaciones del Periódico "A União" de la ciudad de João Pessoa, con un enfoque temporal en la década de 1930 y se concentra en tres columnas consolidadas en los años de 1932 a 1940: La columna 'Telas e Palcos', 'Cinemas e Filmes' y la 'Cinêma'. Además, se analizan las películas 'E o vento levou' (1939); 'O pugilista e favorita' (1933); 'Scarface: a vergonha de uma nação' (1932) y 'O morro dos ventos uivantes' (1939) mencionadas en las columnas en sus respectivos períodos de exhibición. El análisis se fundamenta a partir del entendimiento de que, aunque se intente analizar el Cine desafiando las estructuras de poder, es complejo evaluar y reflexionar con precisión sobre su impacto en la sociedad. De esta forma, en el transcurso de la investigación observamos que hay un discurso crítico en las columnas analizadas en el cual el poder del Cine se ejerce de manera fundamental sobre los lectores de ese periódico, estos son educados a través de una pedagogía cultural narrada tanto por sus escritos periodísticos como por las películas divulgadas por ellas. Se puede decir que la represión o liberación de los patrones impuestos al género dependerán de la representación que observemos en cada película y cada artículo de las columnas 'Telas e Palcos', 'Cinemas e Filmes' y la 'Cinêma'. Además, la influencia del Cine no se limita a cuestiones cinematográficas, como condiciones de producción, métodos de comercialización, elección de géneros, referencias culturales, entre otras. El cine también posee modos de expresión únicos, que no son derivados de la escritura literaria, sino de su propia especificidad, que es objeto de estudio de los teóricos de la escritura cinematográfica en los cuales esta investigación está apoyada, a ejemplo de Louro (1997), Duarte (2002), Ferro (2010), Kracauer (1988).

Palabras Clave: Historia de la Educación. Pedagogía Cultural. Género. Cine.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Listagem da contagem de trabalhos acadêmicos por área de conhecimento relacionada à temática desta tese	31
Tabela 2 - Programação para a inauguração do cinema Polytheama	148
Tabela 3 - Listagem de cinemas em atividades por ano	153

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Anúncio do filme ‘E o vento levou’	70
Figura 2 - Cena do filme E o Vento Levou, (1939). Scarlett e Prissy	74
Figura 3 - Cena do filme E o vento levou (1939) - Scarlett no meio dos feridos da guerra.....	75
Figura 4 - Cena do filme E o vento levou (1939) – Pork e Mammy esperando Scarlett para conversar.....	76
Figura 5 - Anúncio do filme O pugilista e a favorita.....	79
Figura 6 - Cartaz do filme: O pugilista e a favorita (1933)	84
Figura 7 - Cena do Filme O pugilista e a Favorita (1933) - O professor, Steve e a atendente.	85
Figura 8 - Cena do Filme O pugilista e a Favorita (1933) O professor e Steve no ringue	86
Figura 9 - Cena do Filme O pugilista e a Favorita (1933) O professor, Steve deitado e o massagista.....	87
Figura 10 - Cena do Filme: O pugilista e a Favorita (1933) Belle rodeada de homens em seu local de trabalho	90
Figura 11 - Cena do Filme O pugilista e a Favorita (1933) Willie ameaça Belle	91
Figura 12 - Cena do Filme O pugilista e a Favorita (1933) Belle é consolada pelo professor.	93
Figura 13 - Cena do Filme O pugilista e a Favorita (1933) Luta final: Carnera contra Steve .	95
Figura 14 - Foto do Jornal A União, Coluna Cinemas e Filmes (10/12/1933)	97
Figura 15 - Cartaz do Filme Scarface: vergonha de uma nação (1932)	99
Figura 16 - Cartaz informativo sobre uma festa no filme Scarface: vergonha de uma nação (1932)	100
Figura 17 - Empregado acha Sutiã no salão de festas no filme Scarface: vergonha de uma nação (1932)	101
Figura 18 - Tony Camonte conversando com Poppy no filme Scarface: vergonha de uma nação (1932)	102
Figura 19 - Mr. Gartson, dono do jornal, conversando com pessoas sobre a influência das notícias de seu jornal no filme Scarface: vergonha de uma nação (1932).	103

Figura 20 - Heathcliff e Chathy, na infância, em seu refúgio onde iam brincar no filme O morro dos Ventos Uivantes (1939)	107
Figura 21 - Heathcliff em um processo de depreciação social no filme O morro dos Ventos Uivantes (1939)	108
Figura 22 - Heathcliff em situação vulnerável, sendo expulso de uma festa como um desafortunado em O morro dos Ventos Uivantes (1939)	109
Figura 23 - Cathy e Heathcliff se beijam pela primeira vez em O morro dos Ventos Uivantes (1939)	110
Figura 24 - Cathy se arrumando para encontrar Edgar Linton em O morro dos Ventos Uivantes (1939)	111
Figura 25 - Heathcliff ataca Edgar Linton com termos homofóbicos em O morro dos Ventos Uivantes (1939)	112
Figura 26 - Heathcliff agride Cathy em O morro dos Ventos Uivantes (1939)	112
Figura 27 - Ellen, empregada doméstica, aconselha Cathy em O morro dos Ventos Uivantes (1939)	114
Figura 28 - Cathy se declarando a Edgar Linton após a fuga de Heathcliff no filme O morro dos Ventos Uivantes (1939)	115
Figura 29 - Heathcliff conversa com Isabella Linton no filme O morro dos Ventos Uivantes (1939)	116
Figura 30 - Isabella Linton conversa com Cathy sobre seu amor por Heathcliff no filme O morro dos Ventos Uivantes (1939)	118
Figura 31 - Isabella Linton implora pelo amor de Heathcliff no filme O morro dos Ventos Uivantes (1939)	119
Figura 32 - Heathcliff se despede de sua amada Cathy, em seu leito de morte, no filme O morro dos Ventos Uivantes (1939)	121
Figura 33 - Heathcliff toma Cathy, em seus braços, enquanto ela olha para o horizonte e falecendo nos seus braços, no filme O morro dos Ventos Uivantes (1939)	122
Figura 34 - Ellen Dean reflete sobre a morte de Cathy e Heathcliff, no filme O morro dos Ventos Uivantes (1939)	123

Figura 35 - Coluna Telas e Palcos	129
Figura 36 - Coluna Cinemas e Filmes (1935)	133
Figura 37 - A coluna Cinemas e Filmes do Jornal A União.....	136
Figura 38 - A coluna Cinêma (1940).....	140
Figura 39 - Foto do Cinema Polytheama em Natal-RN, 1913.	147
Figura 40 - Foto do Cine Rio Branco (1911-1934)	155
Figura 41 - Cine Theatro Santa Roza	156
Figura 42 - Cine Rex	157
Figura 43 - Cine Plaza	158
Figura 44 - Cine Filipéia.....	160
Figura 45 - Cine São Pedro	161
Figura 46 - Cine Metr��pole	161
Figura 47 - Cine República de 1936 - 1940 e Astória, a partir de 1940 até 1970.	162

SUMÁRIO

1 DO VISUAL AO CIENTÍFICO: CAMINHOS INVESTIGATIVOS DA PESQUISA HISTÓRICA.....	19
1.1 Introdução	19
1.2 Aproximações e traços teórico-metodológicos sob a ótica da revisão bibliográfica ..	29
1.3 Roteiro de Leitura.....	35
1.4 Filme e realismo: tessituras de gênero, raça e classe sob a ótica de uma cultura educacional	42
1.5 O triunfo da imagem parada e em movimento e seu reconhecimento como narrativa de um Contrapoder.....	43
1.6 Cinema, Hegemonia, Ideologia e Poder	53
1.7 A pedagogia cultural enquanto linguagem educacional e cultura educacional cinematográfica	58
1.8 O Gênero e a Sexualidade, enquanto categorias de análise, como ponto referencial para a construção de um pensamento plural para a Educação.....	61
2 GÊNERO NA DINÂMICA DE CENA: FEMINILIDADES E MASCULINIDADES	65
2.1 A linguagem cinematográfica do filme “E o Vento Levou” na capital paraibana.....	66
2.2 O Lugar do Gênero e da Raça na Cena Fílmica de E o Vento Levou.....	70
2.3 Modelos de Masculinidade e Feminilidade no filme: O Pugilista e a Favorita (1933)	78
2.4 A relação de superioridade e identidade masculina no filme O Pugilista e a Favorita (1933).....	83
2.5 Análise do discurso de Gênero no filme Scarface: a vergonha de uma nação (1932)	97
2.6 Análise do filme O morro dos ventos uivantes (1939)	105
3 DESVELANDO A CULTURA EDUCACIONAL CINEMATOGRAFICA NA PARAÍBA NOS ANOS DE 1930 NO JORNAL A UNIÃO	124
3.1 A coluna Telas e Palcos do Jornal A União nos anos 1932, 1933, 1937, 1938 e 1940	128
3.2 A coluna Cinemas e Filmes do Jornal A União de 1933 a 1936.....	131
3.3 A Coluna ‘Cinêma’ do jornal A União nos anos de 1938 a 1940.....	139
3.4 A Era dos estúdios: O cinema como construtor de identidades	144
3.5 O surgimento dos estúdios e a nova dinâmica do Cinema como o maior veículo de comunicação mundial nas primeiras décadas do século XX.....	148
3.6 Os Cinemas da Capital paraibana na década de 1930 e sua importância sociocultural na formação educacional dos paraibanos	151

4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
	REFERÊNCIAS	172
	REFERÊNCIAS FÍLMICAS	178
	ANEXO A – MAPEAMENTO	179

CAPÍTULO 1

1 DO VISUAL AO CIENTÍFICO: CAMINHOS INVESTIGATIVOS DA PESQUISA HISTÓRICA

1.1 Introdução

Esta pesquisa de doutoramento está aportada nos estudos de análise do Cinema enquanto uma “pedagogia cultural” compreendendo a análise do cinema como uma contra-análise da sociedade e o próprio cinema como um agente de mudança da História tradicional. Quando consideramos o cinema como um campo de análise para a pesquisa histórica em Educação, ele se apresenta como um fenômeno social complexo, que muitas vezes desafia análises científicas convencionais devido à sua natureza multifacetada. O cinema não se limita apenas ao conteúdo do filme; ele engloba uma série de elementos interconectados que incluem (mas não se limitam) à infraestrutura de produção, as fontes de financiamento, a seleção de equipe técnica e elenco, a tecnologia de filmagem e equipamentos, as biografias dos cineastas, o contexto sociocultural no qual a obra é criada, os processos de filmagem e edição, o lançamento do filme, as reações do público e as críticas recebidas. Nesse sentido, o filme é um componente de um sistema mais amplo, sendo o resultado de uma combinação única de fatores que definem a indústria cinematográfica.

Portanto, percebemos a coluna como um meio educativo influente na formação de identidades capaz de promover um discurso educacional aos seus leitores por meio da representação cinematográfica. Essa interação não era totalmente independente, mas tinha objetivos políticos e econômicos subjacentes, visando influenciar a forma como os leitores consumiam o discurso cinematográfico. Assim, as colunas possuíam o poder de guiar os leitores paraibanos na reflexão e na tomada de posição sobre diversos assuntos. Elas desempenhavam um papel educativo notável, utilizando textos e imagens extraídos das narrativas do cinema, o que demonstra a capacidade do cinema de formar opiniões além de fomentar o pensamento da narrativa cinematográfica entre os espectadores.

Desde minha graduação em pedagogia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) que atuo como pesquisadora dos estudos de Gênero, naquela época especificamente tratando sobre a História das Mulheres. Ao final do meu curso de graduação nos anos de 2013 e 2014, me aproximei dos estudos empreendidos pelo grupo “Educação e educadoras da Paraíba do Século XX”, coordenado pelo professor Dr. Charliton José dos Santos Machado, em

colaboração com a professora Dra. Maria Lúcia da Silva Nunes, posteriormente orientadora de mestrado. Como minha primeira produção nos moldes de TCC, analisei as concepções da educadora Analice Caldas de Barros acerca da educação, a partir do seu livro intitulado *Alagoa Nova* (1940), bem como a coluna da revista *Era Nova*, intitulada *Álbum de Mlle*. Destacando, também, sua trajetória de vida, com enfoque em suas práticas nas áreas educacionais, políticas e sociais.

Durante o mestrado, continuei os estudos na linha de História da Educação, produzindo a dissertação *O Discurso de Mulheres Educadoras na Imprensa Paraibana: Tessituras do Processo Histórico de Escolarização na Paraíba (1930 – 1939)* cuja pesquisa objetivou analisar o envolvimento das educadoras Analice Caldas de Barros, Albertina Correia de Lima e Alice de Azevedo Monteiro no processo histórico de escolarização da Paraíba, por meio de seus escritos nos periódicos “Boletim de Educação” e “A Revista do Ensino”. Na dissertação a imprensa oficial e a imprensa pedagógica foram a principal fonte histórica de investigação. Os jornais e revistas como fontes documentais deram subsídios às análises críticas que foram investigadas nesta pesquisa.

Acreditamos que, pelas narrativas das atuações individuais das educadoras estudadas ao longo de minha trajetória como historiadora da educação, pude adentrar nas minúcias sociais, culturais, políticas e educacionais que ocorreram na Paraíba durante o século XX. Sabendo que as educadoras estudadas por mim durante o mestrado eram membros da Associação Paraibana Pelo Progresso Feminino, a professora Dra. Maria Lúcia da Silva Nunes e eu adentramos no mundo dos arquivos em busca de digitalizarmos todas as publicações da Página Feminina localizadas no jornal A União, especificamente, durante toda década de 1930.

Desta feita, fui observando a sequência de anúncios sobre o cinema que o jornal A União publicava diariamente. Observei que, durante quase toda a década de 1930, a presença do editorial sobre filmes era muito valorizada. No mesmo periódico, encontramos as colunas chamadas: Telas e Palcos, Cinema Filmes e a Cinêma, as quais retratavam os filmes em cartaz nos cinemas desta capital. A estas colunas, existentes periodicamente durante os anos de 1931 a 1940, era reservada uma página do jornal que continha cartazes, fotos e anúncios dos filmes em exibição naqueles anos. Numa sociedade de transformação, o editorial de filmes e as colunas demarcaram seu papel no jornal A União durante toda uma década. Emblemática e envolvente, não por acaso, me chamou atenção para observação dos tipos de masculinidades e feminilidades que ali apareciam em suas fotografias artísticas. Foi exatamente esse encontro que me fez pensar no objeto de tese considerando também as “maneiras de fazer” (Certeau, 2014), pelas

quais desde criança fui uma apaixonada somando-se às artes visuais de tal modo que passava muitas horas de minhas tardes e noites na frente da TV.

O presente trabalho advém das reflexões acerca da relação Cinema/História e de Educação/Gênero. Ao escolher o uso do cinema como instrumento de reflexão da sociedade estudada, é digno de nota reafirmar que a escola dos Annales orientou o sentido de uma nova história, rompendo com a historiografia tradicional, possibilitou uma nova concepção da História. Assim, o historiador deixou de se limitar ao conceito daqueles parâmetros ditos oficiais e hegemônicos, os quais privilegiavam as narrativas político-administrativas em detrimento dos produtos culturais (Reis, primeiros-ministros, generais, oficiais, eventos políticos e militares), e passam a unificar junto da história outras ciências, como as sociais. Mais tarde, esse processo resultou na Nova História Cultural, que apresenta a perspectiva da construção da história a partir de elementos até então negados pela história tradicional.

Ao escolher o cinema como instrumento de reflexão da sociedade estudada, é digno de nota reafirmar que a escola dos Annales orientou o sentido de uma nova história, rompendo com a historiografia tradicional, possibilitou uma nova concepção da História. Assim, o historiador deixou de se limitar ao conceito daqueles parâmetros ditos oficiais e hegemônicos, os quais privilegiavam as narrativas político-administrativas em detrimento dos produtos culturais (Reis, primeiros-ministros, generais, oficiais, eventos políticos e militares), e passam a unificar junto da história outras ciências, como as sociais. Mais tarde, esse processo resultou na Nova História Cultural, que apresenta a perspectiva da construção da história a partir de elementos até então negados pela história tradicional. Para Henri-Irénée Marrou:

Constitui um documento toda fonte de informação de que o espírito do historiador sabe extrair alguma coisa para o conhecimento do passado humano, considerado sob o ângulo da questão que lhe foi proposta. É perfeitamente óbvio que é impossível dizer onde começa e onde termina o documento; pouco a pouco, a noção se alarga e acaba por abranger textos, monumentos, observações de todo gênero (1978, p. 62).

Pode-se dizer que esse movimento se estabelece em uma configuração sobre pensar a historiografia como uma ampliação, como a noção de fonte, por exemplo, acolhendo as especificidades de materiais que nos falassem do passado. Os historiadores trazem à cena materiais não utilizados pela historiografia tradicional, a exemplo da literatura, fotografia, impressos e o cinema. Os Annales, como um movimento historiográfico, configuram-se com

outra denominação de um maior alcance pelo continente europeu, a *nouvelle histoire*, “propondo-se uma história sem nomes”.

Sobre a fascinação extensiva da sociedade global pelo cinema, é válido ressaltar que o cinema se constituía nos moldes-padrão de uma educação não escolar e também como uma “pedagogia cultural” adquirindo um significado específico. Isso se dava como um amplo processo e, sobre isso, Louro (2015, p.426) argumenta que:

A posição privilegiada que o cinema então gozava permite que ele seja compreendido como uma instância particularmente importante na produção das identidades culturais na sociedade brasileira durante o todo o século XX, e de modo muito especial durante o período de 1930 a 1970.

Nasce então a ideia de novas formas de educar globalmente com a aspiração de uma narrativa que fale a todos. Assim, Louro (2015, p. 425) nos revela o que Darryl Zanuck, um dos produtores de cinema, pensava no ano de 1943 “nós (os estúdios) podemos fazer isso, porque nós temos o talento, o *know-how*, e os recursos. Nós temos um meio incomparável para educação e para o esclarecimento – o maior que o mundo conheceu até hoje”.

Para Guacira Louro (2015, p. 424) definem-se como “práticas sociais engendradas” na sociedade brasileira e as identidades culturais (especialmente de gênero e sexuais) tornadas disponíveis pelo cinema sendo ele uma pedagogia cultural. Na mesma linha de pensamento, a professora Annita Simis constatou que, ao avaliar filmes alemães das décadas 1910 e 1920, eles já continham todas as premonições do nazismo surgido em 1930. De acordo com Simis (2005, p. 138) “os filmes de então continham presságios históricos, pistas sobre a estreita relação entre a produção cinematográfica e a psique coletiva de sua época”.

O cinema não aparece como um articulador de manipulação das massas e sim como um espelho da sociedade que o produziu, como produto da indústria cultural e é comumente confundido como manipulação. Todavia, expõe à sociedade como uma influência direta em sua máquina de fazer filmes formando uma dialética entre a indústria cultural (produtor do filme) e a massa consumidora (sociedade em sentido original). De acordo com Kracauer (1998), os indivíduos que sobrestimam o cinema como influenciador das massas o veem como meio midiático de manipulação.

[...] os filmes são destinados, e interessam, às multidões anônimas. Filmes populares – ou, para sermos mais precisos, temas de filmes populares – são supostamente feitos para satisfazerem os desejos das massas. De vez em quando afirma-se que Hollywood consegue vender filmes que não dão às

massas o que elas realmente querem. Segundo esta opinião, os filmes de Hollywood mais frequentemente do que se supõe ridicularizam e iludem o público, que é persuadido a aceitá-los devido à sua própria passividade e a uma publicidade avassaladora (Kracauer, 1988, p. 17).

Em contrapartida, o autor nos mostra que o cinema não deve ser superestimado como uma influência de distração para as massas. Sendo assim, afirma que a manipulação deve ser pensada diante de termos, como:

O manipulador [em outra tradução: o fabricante] depende das qualidades inerentes a seu material; mesmo os filmes de guerra oficiais nazistas, produtos de propaganda como eram, espelharam algumas características nacionais que não poderiam ser fabricadas. O que é verdade para elas se aplica com muito mais razão aos filmes de uma sociedade competitiva. Hollywood não pode se dar ao luxo de ignorar a espontaneidade do público. O descontentamento geral se manifesta através das bilheterias e a indústria do cinema, vitalmente interessada no lucro, é levada a se ajustar, o mais possível, às mudanças do clima mental (Kracauer, 1988, p. 17-18).

Em suma, o telespectador recebe o que o cinema se dispõe a produzir, contudo, a longo prazo, os desejos da sociedade determinarão o cenário social e a produção da indústria do cinema. O cinema legitima uma cultura, sociedade e uma época. E, a partir da função de um contexto histórico, pode ser revelada uma memória coletiva de uma sociedade que também se liga ao presente. Sobre a importância do cinema como um objeto de estudo válido para as discussões em história, Ferro (1992, p. 86) nos revela que um rico fazer histórico pode estar por trás de um filme.

Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz.

Assim, o autor nos chama a atenção para observar o filme não apenas como uma fonte de entretenimento e sim o perceber como agente transformador da história. Ferro (1992, p. 86) nos mostra que um profundo contexto histórico pode ser encontrado em um filme. A ideia é explorar a imagem, as imagens, não apenas como ilustrações ou confirmações de conhecimentos previamente adquiridos da tradição escrita.

É nessa perspectiva que esta pesquisa de doutorado assume a importância das colunas cinematográficas do jornal A União como um veículo difusor de ideias e informações para o debate histórico envolvendo elementos educativos sobre a cultura educacional de uma época. No que tange a historicidade desta pesquisa, queríamos compreender o que o discurso cinematográfico poderia nos dizer sobre a sociedade que o produziu? Estas colunas do jornal A União sobre cinema educam as pessoas através de uma pedagogia cultural? E, ao analisarmos os discursos cinematográficos dos filmes, podemos ver as questões de gênero que perpassaram a década de 1930? Considerando que a década de 1930 é reconhecida pela efetivação de mudanças iniciadas com o Brasil República. O processo de expansão urbana gera novos espaços, novas diligências, novas demandas. E, não muito longe, está a mudança comportamental das mulheres que buscam espaço e inserção pública numa sociedade permeada pela supremacia masculina.

Desse modo, a problemática da tese se constitui em saber: Como as colunas cinematográficas do jornal "A União" na década de 1930 contribuíram para a construção e consolidação dos significados culturais associados aos padrões de gênero, influenciando a percepção pública e estabelecendo normas sociais específicas em relação aos papéis masculino e feminino na sociedade da época?

Para tanto, anuncio o seguinte objetivo geral: Analisar as contribuições das colunas cinematográficas do jornal A União na década de 1930 para a construção e consolidação dos significados culturais associados aos padrões de gênero, influenciando a percepção pública e estabelecendo normas sociais específicas em relação aos papéis masculino e feminino. Nessa perspectiva, são estabelecidos os seguintes objetivos específicos: i) mapear os conteúdos das colunas cinematográficas do jornal A União durante os anos de 1931 a 1940, identificando as temáticas, enfoques e abordagens relacionadas aos papéis de gênero; ii) selecionar e analisar uma amostra de filmes destacados nas colunas cinematográficas identificando as temáticas, enfoques e abordagens relacionadas aos papéis de gênero; iii) compreender como as normas sociais específicas em relação aos papéis masculino e feminino, veiculadas nas colunas cinematográficas, foram incorporadas ou contestadas pelos processos educacionais e pela pedagogia cultural.

A tese proposta é que as colunas cinematográficas do jornal A União, na década de 1930, Telas e Palcos; Cinemas e Filmes e a Cinêma, desempenharam um papel significativo na construção e consolidação dos significados culturais associados aos padrões de gênero, com o subsídio do discurso cinematográfico produzido por Hollywood através de uma pedagogia

cultural que facilita a disseminação de conhecimento pelo contexto pedagógico dado pelos espaços onde o poder se manifesta e se dissemina.

As expressões culturais de uma sociedade podem ser exponencialmente emancipatórias, bem como revelativamente taxativas, dominadoras, excludentes, moralistas e patriarcais. Esta pesquisa tem como finalidade fazer um levantamento sobre a influência cultural dos filmes americanos que chegaram à capital paraibana na década supracitada, tendo como fundamentação teórica e metodológica as discussões de Marc Ferro (2010), Siegfried Kracauer (1960) (1998), Michel de Certeau (2014), Roger Chartier (1990), Eric Hobsbawm (2009), Michele Perrot (2013), Guacira Louro (2015), Rosália Duarte (2002), Shirley Steinberg (2004), Anita Simis (2015), Diana Rose; Gemma Penn (2015), Grada Kilomba (2020), Angela Davis (2016), Stuart Hall (2003), Clifford Geertz (2019), Carmen Rial (2005), bell hooks (2021), Simone de Beauvoir (2009) e Isabelle Anchieta (2020). O recorte temporal do referente estudo compreende a década de 1930, se justificando pelo uso das fontes históricas que serão analisadas em um período determinado por Hobsbawm (2009), como a era dos estúdios, uma vez que o cinema americano incorporava novos discursos e grandes lucros por seus filmes.

Segundo Hobsbawm (2009), o cinema tinha a maior importância sobre outras artes porque fazia poucas exigências ao público analfabeto. Sendo assim, ao contrário da imprensa que interessa mais às elites, “o cinema foi quase desde o início um veículo de massa internacional”. Contudo, jornais e revistas, como fontes documentais, darão subsídios às análises críticas que serão investigadas neste trabalho. Através dos personagens de um filme podemos observar relações de gênero, poder, cultura e distribuições sociais que identificam o lugar do homem e da mulher em uma determinada sociedade.

Entende-se que os estudos com foco no cinema revelam uma tendência na pesquisa histórica, já que, para os historiadores, o cinema usado como fonte histórica serve para compreender as representações sociais do passado, mas também, alçado à posição de objeto, permite discutir as agências dos artistas e do público mediante essas representações. Para Kracauer, o filme complementava o espetáculo que se iniciava na arquitetura do cinema: “também os espetáculos são de uma grandiosidade bem-acabada. Passou o tempo em que se projetava um filme após outro com o correspondente acompanhamento musical” (Kracauer, 1989, p. 101). Passava-se a assistir uma “obra de arte total dos efeitos”, um divertimento feito para as massas. A respeito das novas exigências modernas, pode-se observar a necessidade de novas formas de comunicação, novas formas de relações e interações sociais. Então, foi estabelecida uma nova relação da sociedade com o cotidiano que, para Rüdiger (1999, p. 69), aparece em esferas banais e nos divertimentos de massa.

A abordagem teórico-metodológica desta pesquisa se desenvolve a partir de abordagens históricas que, para Michel de Certeau (2008), articula-se teórica e metodologicamente com o lugar de inserção de seu produtor.

Toda pesquisa histórica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam (Certeau, 2008, p.66).

Compreendendo essa definição de Certeau, busca-se nesta pesquisa uma abordagem qualitativa através da pesquisa histórica. Para formulação desse trabalho, a pesquisa focou as fontes pertencentes ao acervo dos arquivos Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP) e o arquivo Waldemar Bispo Duarte/ Espaço Cultural – Funesc, em uma pesquisa histórica, na qual serão analisados os seguintes documentos: o jornal A União, as colunas Telas e Palcos, Cinemas e Filmes, Cinêma e seus anúncios de filmes, o livro *Coisas de Cinema: flash back de um exibidor de província*, os quatro filmes escolhidos; e análises qualitativas sobre livros, artigos e outros gêneros escritos. No jornal A União foram analisados os discursos das colunas sobre os filmes a respeito da representação de gênero (masculino e feminino) com ênfase na perspectiva histórico-educacional as quais poderiam ser vistas nas salas dos cinemas pessoense da década de 1930.

Sendo assim, será usado o conceito de gênero em seu caráter relacional apoiando-se no que Vasconcelos (2015, p.91) assume como “[...] enquanto categoria relacional, entendido como um sistema simbólico ou um sistema de significações que condiciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com os valores e hierarquias sociais”. Busca-se analisar os filmes “considerando as relações de poder que amparam as construções das feminilidades e masculinidades, esforçando-se em adotar uma perspectiva não polarizada que rompa com a visão maniqueísta de culpabilização dos homens e vitimização das mulheres” (Vasconcelos, 2015, p.6). Investigando o alcance dos filmes na construção da representação de gênero com influência sobre a educação na Paraíba daquele contexto.

Os filmes que serão analisados como fontes históricas são: *O pugilista e a favorita* (1933), de W. S. Van Dyke; *Scarface, a Vergonha de Uma Nação* (1932), de Howard Hawks; *E O Vento Levou* (1939), de Victor Fleming; *O morro dos ventos uivantes* (1939), de William Wyler. Para tanto, foi pensada uma análise qualitativa visando estabelecer a articulação entre os objetivos e as finalidades propostas pelo referido estudo. A escolha dos filmes como um

instrumento para analisar as representações de gênero mostradas aos espectadores paraibanos da década de 1930 implicou no uso da Etnografia de Telas, uma técnica frequentemente empregada em pesquisas antropológicas. Os filmes escolhidos se deram porque foram apresentados nas colunas estudadas, bem como esses quatro filmes foram mais acessíveis para conseguirmos baixá-los, assistir a eles e analisá-los. É desafiador localizar longas-metragens com caráter mais histórico disponíveis de modo *online* para *download* na internet.

Nas páginas do jornal A União, encontram-se relevantes discussões sobre a educação paraibana, estas escritas por intelectuais, entre eles estavam as mulheres educadoras, fazendo inferências sobre as transformações educativas da década de 1930. A partir dessas compreensões é que foi escolhido o recorte temporal, destacando-se por ter produzido profundas transformações no setor educacional brasileiro, em particular, para a história da educação. A década de 1930 é uma das décadas mais férteis para a história da educação brasileira, principalmente pelas suas representações ideológicas e faz destacar grandes grupos em ascensão histórica, entres eles, o movimento de emancipação feminina objetivando conquistas e garantias de direitos sociais e políticos, que já vinham se desenvolvendo desde décadas anteriores.

Embora o jornal A União (fonte primária desta pesquisa) não pertença à imprensa pedagógica ou aborde questões totalmente voltadas para o campo educacional, esta pesquisa parte da premissa de que um espaço público como o cinema age na condução de formação de sujeitos e na construção de subjetividades, para além do ambiente escolar. Essa definição vai ao encontro do conceito de cultura educacional desenvolvido por Antonio Carlos Ferreira Pinheiro (2009, p.109):

(...) a cultura educacional é uma específica e, ao mesmo tempo, abrangente do intercruzamento de saberes populares e de conhecimentos científicos que tomam como foco os aspectos relativos aos processos educacionais, sejam eles intra, extraescolares ou não escolares.

Sendo assim, o mundo educacional jamais se resumiu à instituição escolar. Outras práticas o compuseram, bem como o cinema, a imprensa, o rádio, a televisão etc. O processo educacional está ligado às expectativas que temos em relação ao mundo e às pessoas, expressos em nossas crenças; desenvolvido nas diversas situações vividas por cada indivíduo; nas demonstrações de civilidade do ser humano e na capacidade de socialização, definindo-se como um processo contínuo. Para Simis (2015, p.23), o escritor Ribeiro Couto elenca uma das

contribuições do cinema: “fazer o público de poucos recursos “conhecer” outros mundos, ideia propagandeada desde o final do século XIX”. Portanto, as contribuições de Araújo, Schelbauer (2007) sobre se é válida a inclusão das análises de documentos de cunho não pedagógicos vemos que é preciso serem analisados e incorporados nas pesquisas em história da educação na medida em que “a educação é uma prática social que se estrutura a partir do que é veiculado pela cultura e a imprensa tem seu lugar na educação dos homens em sociedade” (Araújo; Schelbauer, 2007, p.5).

Sendo assim, esta pesquisa pretende abordar uma questão de cunho relevante quanto à relação cinema e educação no quesito de contribuição para o entendimento da sociedade paraibana a respeito de como se constituíam as representações de gênero (Masculino e Feminino) na década de 1930. De um lado, Bourdieu nos revela o conceito de *habitus* sob a ótica da dominação masculina para a permanência unilateral do poder. Por outro lado, Michelle Perrot e Certeau nos mostram a contraposição do poder feita por mulheres, para vencerem e ocuparem espaços anteriormente não frequentados.

Para Bourdieu, para que a dominação simbólica funcione, é preciso que os dominados tenham incorporado às estruturas segundo as quais dominantes percebam que a submissão não é um ato de consciência, suscetível de ser compreendido dentro de uma lógica das limitações ou dentro da lógica do consentimento, alternativa “cartesiana” que só existe quando a gente se situa dentro da lógica da consciência (Bourdieu *apud* Sayão, 2003, p.130).

O autor nos revela uma tendência de aceitação, ou seja, as mulheres, provavelmente, compactuaram com a dominação e assim contribuíram também para tal situação quando elas cooperaram com esta ideia de dominação masculina. Em comunhão com o autor, é provável que isto tenha acontecido e ainda aconteça. É preciso desmistificar o mito da mulher ser “empoderada” (emancipada) em algumas épocas do século passado. De toda forma, para estudar a mulher como objeto da dominação masculina, é preciso observar os efeitos da violência de gênero sofrida pelas mulheres ao longo dos séculos. Isso é para Certeau (2014, p.46), o “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não lugar, tática depende do tempo, vigiando para “captar no voo possibilidades de ganho”.

A dominação masculina estava presente, porém a emancipação e o poder eram buscados pela mulher e por homens defensores de causas femininas com intuito de alcançar a igualdade em diversos espaços sociais. “As mulheres souberam apoderar-se dos espaços que lhes eram deixados ou confiados para alargar a sua influência até as portas do poder” (Perrot *apud* Sayão, 2003, p.138). O que, para Certeau (2014), se configura como tática (arte do “Fraco”), ações que se desviam das estratégias (arte do “Forte”) geram efeitos imprevisíveis. Então, o que Certeau

nos traz é a maneira de pensar práticas do cotidiano como ponto de partida pelo lado tático. Enfim, a proposta desta pesquisa é debruçar-se sobre muitos questionamentos que levam à observação das representações de gênero nos filmes da década de 1930 que estiveram em cartaz nos cinemas da capital paraibana.

1.2 Aproximações e traços teórico-metodológicos sob a ótica da revisão bibliográfica

Pensar o cinema a partir da História não é algo novo, pois, ao longo de sua história, o entendemos como um fenômeno complexo o qual assume a representação do Homem em imagens e movimentos. No entanto, o estudo dado a esse enfoque tem crescido bastante desde o início dos anos 1990 no país, em virtude da atuação dos historiadores brasileiros e suas publicações em livros e artigos científicos. De acordo com Valim (2006, p.25) no Brasil não existe ainda uma historiografia consolidada que problematize o Cinema sob a ótica de uma História Social do Cinema, isto faz com que busquemos aportes teóricos nos trabalhos dos historiadores franceses e estadunidenses. Todavia, podemos notar a produção de várias pesquisas feitas por estudantes da área de humanas vem contribuindo para o debate acerca dessas discussões. Sendo assim, nesta seção iremos apresentar uma breve pesquisa bibliográfica a qual remonta a um mapeamento dos estudos na área do Cinema, Educação e História produzidas no âmbito da Pós-Graduação em toda Grande Área Científica, a títulos de Teses e dissertações. Sob a importância de conhecer e reconhecer a produção brasileira a respeito dessa temática Cinema, Educação e História recorreremos a Magda Soares e Francisca Maciel (2000, p.4) ao realçar como fundamental essa análise bibliográfica “no processo de evolução da ciência, a fim de que se ordene periodicamente o conjunto de informações e resultados já obtidos”, podendo também “verificar, na multiplicidade e pluralidade de enfoques e perspectivas, indicativos para esclarecer e resolver as problemáticas históricas”.

O critério utilizado nesta revisão bibliográfica foi a investigação de Teses e Dissertações produzidas pelos programas de Pós-graduação das Grandes Áreas do Conhecimento que estão disponíveis no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES. É digno de nota ressaltar que os trabalhos pertencem às Grandes Áreas de Ciências Humanas; Linguística Letras e Artes e Ciências Sociais Aplicadas. Ademais, buscamos refinar a pesquisa nos limitando, em especial, à temática do cinema hollywoodiano a partir de uma abordagem histórico-cultural que se faz o cerne desta pesquisa em História da Educação. Daremos ênfase à produção dos trabalhos na área de Educação, porque o âmbito educacional opera na constituição desta tese. Optamos por não apurar esta revisão bibliográfica pelas palavras-chave Educação e Gênero por termos nos

deparado com um número exaustivo de trabalhos, dentre eles o fenômeno do Cinema aparecia como prática pedagógica nos ambientes escolares. Desta feita, destacamos a razão de refinarmos a busca para as palavras-chave Hollywood/Cultura propondo esta relação enquanto fenômeno social que se articula diretamente com uma cultura educacional. Nesse contexto, ao ratificar o uso do termo cultura, dialogamos teoricamente com Certeau (2014) em que “a cultura articula conflitos e volta e meia legítima, desloca ou controla a razão do mais forte” se desenvolvendo nos elementos de tensões e violências, fornecendo também equilíbrio simbólico, compromissos mais ou menos temporários. Fazendo das táticas uma engenhosidade para tirar partido do forte que se desenvolvem na politização de práticas cotidianas (Certeau, 2014). Logo, a cultura se constitui nos nossos modos de ser, pensar e agir, não se subordinando aos aspectos da ordem dominante. Diante disso, a ferramenta do banco de dados de Teses e dissertações da CAPES disponibiliza um total de 178 trabalhos, sendo 38 teses e 141 dissertações.

Em relação às teses de doutorado encontradas, observamos um número variado nas diversas áreas do conhecimento, sendo elas em: 1 tese em Educação, Arte e História da Cultura; 5 teses em História; 4 teses em História Social; 1 tese em História Econômica; 1 tese em História Política e Bens Culturais; 1 tese em Teoria da História Literária; 2 teses em Sociologia; 2 teses em Ciências Sociais; 6 teses em Comunicação; 1 tese em Comunicação Social; 2 teses em Ciências da Comunicação; 4 teses em Estudos Linguísticos Literários em Inglês; 1 tese em Linguística e Língua Portuguesa; 3 teses em Cultura e Sociedade; 1 tese em Memória Social; 1 tese em Artes; 1 tese em Multimeios e 1 tese em Música. Assim, totalizando a quantia de 38 teses de Doutorado. Faz-se mister observar que, na área de Educação, encontramos apenas uma tese com viés histórico-cultural envolvendo o cinema hollywoodiano.

Destarte, a tese intitulada *A representação do usuário de maconha no cinema contracultural das décadas de 1960/1970*, defendida no ano de 2016. De acordo com o autor, o trabalho de tese estudou as representações do usuário de maconha no cinema contracultural da década de 1960 e 1970. Observando também quais as relações dos indivíduos estadunidenses com a Cannabis Sativa, bem como se dão essas relações com o movimento cinematográfico da nova Hollywood e a perspectiva psicodélica da época. Como uma pesquisa histórica, o autor traz o aporte teórico do conceito de representação desenvolvido por Roger Chartier e a análise da semiótica para o trabalho com as imagens. Santos (2016) também nos revela que, antes de escolher a filmografia analisada, se debruçou sob o contexto histórico no qual revela o astigmatismo desse usuário de maconha. Para isto, Santos (2016) baseia-se no conceito de estigma de Erving Goffman, os conceitos de *outsider* por Nöbert Elias e na noção de desvio do

Haward Becker. Ademais, sobre o aprofundamento do Cinema com âmbito da educação, indicamos o trabalho¹ completo no repositório da biblioteca digital da Mackenzie.

Em relação às dissertações de Mestrado, também encontradas no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, observamos novamente um número diversificado de pesquisas nas tantas áreas do conhecimento que trabalham o cinema como uma abordagem histórico-cultural. Desta feita, foram encontradas: 7 dissertações em Educação; 21 em Comunicação; 17 em Letras; 14 em História; 5 em Ciências da Comunicação; 5 em Comunicação e Semiótica; 5 em Música; 4 em Artes; 4 em História Social; 3 em Artes Visuais; 3 em Ciências Sociais; 3 em Comunicação e Cultura Contemporânea; 3 em Comunicação e Linguagens; 3 em Comunicação Social; 3 em Estudos de Linguagem; 3 em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês; 3 em Imagem e Som; 3 em Letras Inglês e Literatura Correspondente; 2 em Administração; 2 em Antropologia; 2 em Antropologia Social; 2 em Comunicação e Culturas Midiáticas; 2 em Estudos Literários; 2 em linguística Aplicada; 2 em Meios e Processo Audiovisuais; 2 em Moda Cultura e Arte; 2 em Design; 1 em Artes Cênicas ; 1 em Artes, Cultura e Linguagens; 1 em Ciências da Linguagem; 1 em Comunicação e Práticas de Consumo; 1 em Direito da Sociedade da Informação; 1 em Estudos de Tradução; 1 em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais; 1 em Filosofia; 1 em História comparada; 1 em História Social da Cultura; 1 em História Poder e Práticas Sociais; 1 em Inglês: estudos linguísticos e literários; 1 em Linguística; 1 em Literatura; 1 em Memória Social e 1 em Sociologia. De tal modo, totalizando 140 dissertações de Mestrado. No que concerne a área de Educação, foram encontradas 7 dissertações utilizando o cinema hollywoodiano por uma ótica histórico-cultural. Para melhor entendimento do leitor, apresentamos a tabela abaixo:

Tabela 1 - Listagem da contagem de trabalhos acadêmicos por área de conhecimento relacionada à temática desta tese

Área do Conhecimento	Teses	Dissertações
Educação, Arte e História da Cultura	1	-
História	5	14
História Social	4	4
História Econômica	1	-
História Política e Bens Culturais	1	-
Teoria da História Literária	1	-
Sociologia	2	1
Ciências Sociais	2	3
Comunicação	6	21

¹ Ver mais, em: SANTOS, Tiago Xavier dos. **A representação do usuário de maconha no cinema contracultural das décadas de 1960 e 1970**. 2016. 179 f. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2016.

Comunicação Social	1	3
Ciências da Comunicação	2	5
Estudos Linguísticos Literários em Inglês	4	3
Linguística e Língua Portuguesa	1	-
Cultura e Sociedade	3	-
Memória Social	1	1
Artes	1	4
Multimeios	1	-
Música	1	5
Educação	-	7
Letras	-	17
Comunicação e Semiótica	-	5
Artes Visuais	-	3
Comunicação e Cultura Contemporânea	-	3
Comunicação e Linguagens	-	3
Estudos de Linguagem	-	3
Letras Inglês e Literatura Correspondente	-	3
Imagem e Som	-	3
Administração	-	2
Antropologia	-	2
Antropologia Social	-	2
Comunicação e Culturas Midiáticas	-	2
Estudos Literários	-	2
Linguística Aplicada	-	2
Meios e Processos Audiovisuais	-	2
Moda, Cultura e Arte	-	2
Design	-	2
Artes Cênicas	-	1
Artes, Cultura e Linguagens	-	1
Ciências da Linguagem	-	1
Comunicação e Práticas de Consumo	-	1
Direito da Sociedade da Informação	-	1
Estudos de Tradução	-	1
Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais	-	1
Filosofia	-	1
História Comparada	-	1
História Social da Cultura	-	1
História Poder e Práticas Sociais	-	1
Inglês: Estudos Linguísticos e Literários	-	1
Linguística	-	1
Literatura	-	1
Memória Social	-	1
Sociologia	-	1
Total	38	144

Fonte: Sistematização feita pela autora, 2023.

Em seguida, relacionamos as dissertações de mestrado em Educação. A primeira intitulada *Representações de espaço e tempo no olhar de Hollywood sobre a escola*, defendida em 1999, com autoria de Fabris (1999). De acordo com Fabris (1999), a tese objetivou analisar narrativas sobre escola, educação, estudantes e docentes nos filmes de Hollywood das décadas de 1960 a 1990, bem como essas narrativas se situam como uma representação moderna do espaço e do tempo escolar. Para a autora, estes filmes apresentaram a educação e a escola como tema central de sua cinematografia. A pesquisa se qualifica no campo dos Estudos Culturais e tem como aportes teóricos as contribuições de Foucault, interpretadas por Julia Varela ao ressaltar pedagogias escolares produzidas em diferentes contextos históricos. Segundo a autora, em sua narrativa, foi utilizado o conceito de representação definido por Stuart Hall como uma prática de significação. Discutindo as relações dos filmes hollywoodianos com as transformações culturais do final do século XX. Essa dissertação² encontra-se no repositório digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

A próxima dissertação encontrada em Educação foi *Recônditos da Beleza: as práticas corporais em Cinearte e Scena muda (1921-1941)*³. A autora Figueiredo (2007) investigou as práticas corporais nas revistas de cinema Cinearte e Scena Muda entre os anos de 1921 e 1941, no contexto da sociedade brasileira a partir do modelo de Hollywood. As estrelas hollywoodianas eram vistas como ícones da beleza, transmitindo ao mundo um modelo a ser seguido tanto em termos de modernidade quanto em beleza, eugenia, higiene, civilidade e prazer. Portanto, Figueiredo (2007) ressalta que “A educação para a beleza vai ser o discurso norteador de todas as práticas, justificando os mais diversos investimentos sobre o corpo”.

A seguinte dissertação encontrada é *Carlitos: história de vida e obra de Charles Chaplin* defendida em 2012⁴. Caracterizada como uma biografia, a autora Lenk (2012) analisou a relação entre a vida e arte de Charles Chaplin no período de 1889-1977. De acordo com Lenk (2012), Chaplin em sua obra satiriza os padrões culturais da época por meio das aventuras do *Tramp*. Não foi possível, até o momento, um maior aprofundamento da dissertação, porque não tivemos acesso a ela no site do repositório digital da Unicamp.

² Ver mais em: FABRIS, Eli Terezinha Henn. **Representações de espaço e tempo no olhar de Hollywood sobre a escola**. 1999. 188 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999.

³ Ver mais em: FIGUEIREDO, Priscilla Kelly. **Recônditos da Beleza: as práticas corporais em Cinearte e Scena Muda (1921-1941)**. 2007. 101 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

⁴ Ver mais em: LENK, Erika. **Carlitos: história de vida e obra de Charles Chaplin**. 2012. 109 f. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

A quarta dissertação encontrada foi *Pedagogias do cinema em ação: representações de mulheres gordas em comédias Hollywoodianas*, defendida em 2009⁵. Essa Dissertação objetivou analisar representações culturais de mulheres gordas nas comédias de Hollywood, bem como o efeito de construção para as identidades de mulheres com sobrepeso. Segundo Carvalho (2009), a perspectiva teórica adotada se deu em torno das teorias de Stuart Hall, Kathryn Woodward, Tomaz Tadeu da Silva, Graeme Turner, Zygmunt Bauman. Assim sendo, avaliando o *corpus* pelo modo da análise cultural a qual se voltou a estudar os filmes: *O amor é cego* (2001); *Garotas formosas* (2006) e *Norbit* (2007).

A quinta dissertação encontrada em Programa de Educação foi: *Não é ficção científica, é ciência: a genética e a biotecnologia em revista*⁶, defendida em 2001, na cidade de Porto Alegre – RS. A autora Ripoll (2001) defendeu a tese na perspectiva teórica dos Estudos Culturais apoiando-se nos conceitos teóricos de Stuart Hall, Dorothy Nelkin, M. Susan Lindee, Donna Haraway, Marise Amaral, Ruth Sabat e Saraí Schmidt. Ripoll (2001) fez uma análise de revistas nacionais dos anos 1998, 1999 e 2000 identificando representações e práticas utilizadas na mídia na construção de uma genética e biotecnologia “diferentes”. Ripoll (2001) justifica que o caráter educacional de sua pesquisa a fez questionar as práticas laboratoriais, porque os estudos em Cultura e Educação a levaram a fazer uma revisão para questões as quais remotamente eram discutidas no ensino de biologia.

*Meninas Fantásticas e o sonho do universo fashion: entre a beleza, o luxo e o glamour das passarelas, vale tudo para ser uma top model?*⁷ É o título da sexta dissertação encontrada no programa de Educação. Defendida em 2014, a dissertação discutiu estratégias as quais produzem o padrão de “o belo sexo” para meninas, cuja maior acepção de suas vidas é estampar a capa da revista Vogue e desfilar no Fashion Week. A autora Pacheco (2014) questiona se “Vale tudo para ser uma top model? Como o sonho de ser uma modelo se constitui?”. Em busca da resposta a essas questões, a autora apoia-se nos teóricos dos Estudos Culturais em Educação e em suas perspectivas pós-estruturalistas. Dessa forma, atestando que a indústria do Cinema e

⁵ Ver mais em: CARVALHO, Eurídice Mota Sobral de. **Pedagogias do Cinema em Ação: representações de mulheres gordas em comédias Hollywoodianas**. 2009. 150 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Luterana do Brasil. Canoas, 2009.

⁶ Ver mais, em: RIPOLL, Daniela. **Não é ficção científica, é ciência: a genética e a biotecnologia em revista**. 2001. 125 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2001.

⁷ Ver mais, em: PACHECO, Elisa Riffel. **Meninas Fantásticas e o sonho do universo fashion: entre a beleza, o luxo e o glamour das passarelas, vale tudo para ser uma top model?** 2014. 12 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2014.

da Moda cria um panorama cultural de valorização do corpo feminino com propósito de ser bela e famosa, colocando a vida de garotas exposta a um show e um eterno evento de beleza.

A última dissertação em Educação revisada por esta pesquisa bibliográfica foi *“Juventude em fúria”: representações, tensões e política no governo Reagan*⁸. Defendida em 2017, a pesquisa objetivou investigar o filme “Juventude em Fúria”: um mundo de violência por meio de seus diálogos, tensões e conflitos representados no longa metragem hollywoodiano, como também as políticas implantadas pelo presidente Ronald Reagan. O autor considera que propostas político-reacionárias são transmitidas por meio de imagens que fazem a construção de identidades sociais. “As imagens representam um papel fundamental no processo de educabilidade” (Santos, 2017). Deste modo, o diálogo entre imagens e a educação incentiva práticas democráticas que atuam para a construção social de identidades dos homens e mulheres contemporâneos. Por fim, a proposta desta seção foi mapear, sistematizar e apresentar aspectos das produções científicas a qual apresentam uma abordagem pertencente aos estudos que compõem esta tese. Apoiados nos estudos da pesquisa em Estado da Arte, almejamos que essa análise sirva como subsídios a futuras investigações acerca do mesmo tema.

Por fim, encontramos uma dissertação de mestrado em História, defendida no programa de Pós-Graduação em História da UFPB, intitulada *O jornal Imprensa e o cinema sob o olhar da igreja católica paraibana (1936-1942)*. Defendida em 2021, essa dissertação se assemelha com nosso objeto de estudo, pois trabalha com Imprensa e Cinema em uma perspectiva da história cultural. Nela o autor analisou o debate sobre o cinema presente no jornal A Imprensa, entre 1936 e 1942. Essa análise é importante, visto que representa o início de um projeto da Arquidiocese do Estado, alinhado com a atuação de grupos católicos conservadores tanto no Brasil quanto no exterior, que visava moralizar a exibição e o consumo do cinema. Este estudo utilizou como principal fonte os registros do jornal A Imprensa, pertinentes ao intervalo de tempo estudado, que podem ser acessados no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese da Paraíba. Os exemplares do jornal estão sistematicamente ordenados em 88 volumes, cobrindo a totalidade do período de atividade do jornal, que vai de 1897 a 1968.

1.3 Roteiro de Leitura

Este trabalho encontra-se dividido em cinco capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *Do Visual ao Científico: Caminhos investigativos da pesquisa histórica*, existem reflexões

⁸ Ver mais, em: SANTOS, Ronaldo Alves Ribeiro dos. “Juventude em fúria”: representações, tensões e política no governo Reagan. 2017. 127 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Mato Grosso. Cuiabá. 2017.

sobre a problemática e argumentação de tese, o referencial teórico e metodológico delineando os aspectos relacionados com a origem da problemática imposta pelo mesmo, bem como o desenvolvimento da justificativa, objetivos, fontes e metodologia e revisão bibliográfica.

No que compete às imagens, normalmente, nós não costumamos analisar criticamente todo o conteúdo das imagens, a exemplo os sentidos culturais dos signos e significantes. Sendo essa uma prática mais corriqueira, sob a ótica da semiótica da imagem conjugada: entre lentes e efeitos sonoros analisaremos os discursos de gênero que aparecem nos filmes através da análise semiótica. A escolha da semiótica como um dos métodos de análise se deu pela complexidade linguística que o cinema apresenta em sua narrativa. De acordo com Penn (2015, p.30).

A semiologia provê o analista com um conjunto de instrumentais conceituais para uma abordagem sistemática dos sistemas de signos, a fim de descobrir como eles produzem sentido. Muito de sua precisão provém de uma série de distinções teóricas que são captadas através de um vocabulário específico.

A semiologia é usada para analisar uma variedade de sistemas de signos. Por isso essa análise detalhada das representações sociais foi escolhida para analisar as imagens paradas e que existem na coluna do jornal A União. Já nos filmes exibidos nos cinemas desta capital observaremos o cinema como um meio de representação da realidade e como referência cultural aportados nas discussões de Geertz, Rial e Certeau.

No segundo capítulo, trataremos do processo de análise do aporte teórico-metodológico através das discussões sobre História, Educação, Gênero, Ideologia, Poder, Cinema, bem como a representação das mídias visuais para a construção do termo gênero e os direitos das mulheres, e a visão do Cinema como se apresenta diante da face de uma cultura educacional. O capítulo está intitulado “educacional” e nele analisaremos então os diferentes discursos da História frente a realidade e os filmes do Cinema da década de 1930.

Na seção intitulada “O triunfo da imagem parada e em movimento e seu reconhecimento como narrativa de um contra-poder” analisamos a função da História como um campo que reinstitui a sociedade através do olhar do historiador e como se configura a ligação de Cinema e História. A segunda seção, chamada “Cinema, Ideologia e Poder” procuramos entender como essas três representações simbólicas se constituem no Cinema e o porquê de o filme induzir os espectadores a determinada ótica política ou ideológica. A terceira seção, intitulada “A pedagogia cultural enquanto linguagem educacional e cultura educacional cinematográfica” discutiremos a ação do Cinema como uma pedagogia cultural e na qual está o discurso educacional mediante os filmes. Na quarta seção, “O Gênero e a Sexualidade, enquanto

categoria de análise, como ponto referencial para a construção de um pensamento plural para a Educação”, discutiremos o papel do gênero e da sexualidade como categoria de análise incorporada ao discurso educacional que aparece nos mais variados espaços.

Já no terceiro capítulo, intitulado “Gênero na dinâmica da cena: feminilidades e masculinidades” analisaremos como se constituíam as relações de gênero em alguns filmes hollywoodianos exibidos na capital paraibana da década de 1930. Tais análises serão feitas ao longo desse capítulo da tese desempenhando um papel de observação da natureza da imagem em que se apresentam completos sentidos para desvendar uma era. Conforme explica Penn (2015), os filmes têm o potencial de desmistificar a ação política e promover a utilização do sarcasmo e da ironia na análise de imagens publicitárias, especialmente quando o produto anunciado pode distorcer a imagem real. A análise de um "tipo" de homem considerado padrão no início do século passado revela uma perspectiva renovada sobre outras representações da masculinidade, que emergem como novos padrões comportamentais. Isso é ilustrado, por exemplo, pela figura do homem "almofadinha" e da mulher "melindrosa", que representam mudanças nas normas e expectativas de gênero da época.

Assim recorremos a Sócrates Nolasco (1993), o qual nos revela que, no início das discussões sobre gênero, o homem era somente definido como opressor e fundido completamente pelo patriarcado e isto nos faz trazer a pensamento inferências negativas no sentido das mulheres tão somente como virtuosas, e os homens, fundamentalmente, maus. Contudo, Vasconcelos (2018) alerta para observarmos que as relações de gênero estiveram e permanecem sob o julgo das injustiças e que as mulheres lutaram (lutam) para manterem espaços no seio social.

Nesse sentido, as inquietações que percorrem a dinâmica de visibilizar as masculinidades recaem sobre a seguinte premissa: “por que é necessário resolver os problemas das mulheres para depois estudar os homens se esses problemas dizem respeito às relações de poder que envolvem ambos?” (Costa *apud* Vasconcelos, 2018, p. 16). A problemática acima faz todo sentido, pois é preciso libertar os homens do peso do machismo para que seu destino mude em relação às práticas de diversos tipos de violência contra as mulheres. Ao invés de culpabilizar e generalizar sujeitos, é interessante questionar como orientar as representações de gênero de uma maneira mais assimétrica. O que novos estudos nos mostram é que há um caráter plural dessas masculinidades e que os padrões sexistas são alimentados por uma malha social na qual está inserido o patriarcalismo. Para Kimel (*apud* Vasconcelos, 2018):

A masculinidade não pode ser determinada como algo fixo, pois não é propriedade algum tipo de essência eterna, nem mítica, tampouco biológica. Pressuponho que masculinidades: 1) variam de cultura a cultura; 2) variam em qualquer cultura no transcorrer de um certo tempo; 3) variam em qualquer cultura através de um conjunto de outras variáveis ou lugares potenciais de identidade; e 4) variam na vida de qualquer homem individual.

Assim, observamos que nem todos os homens são iguais. Dessa forma, há diferentes orientações ao caráter das masculinidades e isto forma a pluralidade de muitas subjetividades. Ainda no terceiro capítulo, trataremos do processo de análise dos materiais audiovisuais através da abordagem da etnografia de tela e conceitos de fabricação, consumo, táticas e estratégias. Analisaremos então o microcampo da linguagem verbal da narrativa cinematográfica, fazendo um inventariado linguístico daquelas palavras ditas nos roteiros, sinopses e nos discursos dos diretores dos filmes.

Na primeira seção intitulada “A linguagem cinematográfica do filme ‘E o Vento Levou’ na capital paraibana”, objetivamos compreender como são representadas as distintas relações dos sujeitos a respeito de gênero e raça na cultura cinematográfica do filme *E o vento levou* (1939). Na segunda seção “Modelos de Masculinidade e Feminilidade no filme: *O Pugilista e a Favorita* (1933)” analisamos o longa-metragem, apontando o padrão apresentado a algumas estrelas hollywoodianas cujos papéis estereotipados se repetem nos filmes, bem como observamos os modelos de semelhanças entre as atrizes estrelas cinema e suas personagens. Na terceira seção do capítulo três, chamada de “A relação de superioridade e identidade masculina no filme *O Pugilista e a Favorita* (1933)” buscamos investigar as masculinidades em sua ampla dimensão, frequentemente encontramos uma associação com o conceito de violência.

Comumente, ao mencionar homens, surge a ideia de brutalidade, confrontos e um caráter bélico inerente. No entanto, na construção de um modelo de masculinidade hegemônica na cultura brasileira, o simbolismo da violência não é o único elemento definidor da representação masculina. A sexualidade emerge como um aspecto padrão da sociedade patriarcal que termina sendo vista como uma característica ativa e intrínseca aos homens. Essa perspectiva amplia a compreensão da masculinidade, destacando a complexidade e a multifaces das representações de gênero.

Na seção 3.5 do terceiro capítulo nomeada “Análise do discurso de Gênero no filme *Scarface: a vergonha de uma nação* (1932)”, discutiremos o enredo das narrativas sobre o crime organizado no filme, as representações de masculinidades que este longa inspirava, a ideia do sonho americano enquanto um salvador dos homens, a representação feminina como

pano de fundo em aporte aos personagens masculinos e outros. Encerrando o capítulo três, temos a seção intitulada “3.6 Questões de classes sociais e a visão do amor romântico no filme *O morro dos ventos uivantes* (1939)”. Nesta seção faremos a análise do filme *O morro dos ventos uivantes* (1939), em que observaremos os aspectos das diferenças de classes, a manutenção do status quo, o amor romântico, o adultério pelas mulheres, os padrões de feminilidade e outros.

No quarto capítulo, intitulado “Desvelando a Cultura Educacional Cinematográfica na Paraíba nos anos 1930 no Jornal A União”, discutiremos a recepção dos filmes e sua representação cultural para o público paraibano à época, bem como a defesa de que o cinema age em favor de uma pedagogia cultural. Como fonte de análise deste capítulo, utilizaremos os artigos do jornal A União, bem como o livro de Múcio L Wanderley, neto de donos de um cinema da capital paraibana e escritor do livro *Coisas de cinema: ‘flash back’ de um exibidor de província* (1985), no qual narra como os paraibanos das décadas de 20, 30 e 40 recebiam e apreciavam o cinema.

Na primeira seção, intitulada “A coluna Telas e Palcos do Jornal A União nos anos 1932, 1933, 1937, 1938 e 1940”, analisaremos artigos da coluna social supracitada sobre variados temas, a exemplo da modernidade, diferenças de classes, bem como as questões de gênero. Na seção 4.2, “A coluna Cinemas e Filmes do Jornal A União de 1933 a 1936”, analisaremos os textos da coluna Cinemas e Filmes, sob os aspectos da natureza cinematográfica que tem ligação com a fotografia e o cinema categorias de Kracauer (1960), questões de masculinidade e gangsters, visão dos colunistas sobre a sessão das moças e outros. Na quarta seção nomeada como: “A Coluna ‘Cinêma’ do jornal *A União* nos anos de 1938 a 1940”, analisaremos alguns textos da coluna Cinêma e discutiremos sobre as questões de gênero defendidas por Simone de Beauvoir (2009), a relação do cinema com o teatro e outros.

Nas duas últimas seções: 4.4 “A era dos estúdios: O cinema como construtor de identidades” e 4.5 “O surgimento dos estúdios e a nova dinâmica do Cinema como o maior veículo de comunicação mundial nas primeiras décadas do século XX” analisaremos a ideia de que o cinema se mostra como uma pedagogia cultural o qual naturaliza estereótipos, ensina e entretém as camadas menos favorecidas socialmente, modela comportamentos masculinos e femininos e instrui valores sociais e morais, de acordo com a dinâmica social de sua época.

Analisaremos também a influência exercida pelo cinema na formação das identidades da população paraibana. Isso nos revelará que identidades foram construídas antes da dinâmica do Cinema Novo o qual revela a realidade brasileira e luta pela demarcação do campo artístico contra a universalização dos EUA. Por fim, nos apoiamos Guacira Louro (2015), quando elenca

que o cinema, por meio de seus diversos gêneros narrativos, como dramas, romances, musicais, comédias, filmes sacros, westerns, entre outros, “educa” o público a reconhecer e interpretar seus signos, convenções e estruturas de diálogo. A trama, o enredo e os personagens orientam “novas maneiras de ser e existir”, legitimando certas identidades sociais enquanto marginalizam outras. Essa abordagem do cinema como um educador cultural ressalta seu papel na formação e na influência das percepções sociais.

A dimensão simbólica do cinema fará observarmos a sociedade paraibana através de signos e significados. A família tradicional paraibana, sob a égide do patriarcado, definia para as mulheres atividades relacionadas somente ao cuidado do lar e ao magistério, sendo o casamento o destino mais almejado, uma vez que lhes manteria em uma vida recatada. A transferência ao novo quadro da modernidade é dada pela modernização estatal, já que uma série de transformações de cunho administrativo ocorreram nessa década. Isso se deu em detrimento dos vencedores do movimento de 30 e logo se espalhou para outras organizações sociais. Os investimentos serviam para elaboração de um governo regido por valores de lealdade cívica de acordo com Cipriano (2010, p.168). Foi assim que João Pessoa conseguiu a estima dos paraibanos.

Conforme destacado por Cipriano (2010, p.168), o governo de João Pessoa na Paraíba foi caracterizado por um esforço em moralizar a sociedade. Essa iniciativa envolveu diversas ações voltadas para o controle da violência no Estado, com investimentos em vários setores sociais. Isso incluiu a construção de escolas de "ensino primário" e a criação de um abrigo para menores em situação de rua, conhecido como Centro Agrícola de Pindobal. Além disso, houve um foco significativo no fortalecimento da ordem familiar, evidenciando uma abordagem abrangente para a promoção da ordem social e do bem-estar. O período foi de muitas reformas e a época econômica era favorável, em detrimento da produção algodoeira que chegou a colocar a Paraíba como maior produtora do Brasil.

Apesar dos antecedentes da fragilidade designados à mulher e o modo como lhe colocaram impossibilitada de frequentar lugares públicos, a insatisfação com tal modelo ganha espaços nos âmbitos sociais, e as mulheres lutam para tomar o seu lugar nos âmbitos políticos, sociais e educacionais. Para observar o contexto histórico em que a mulher paraibana estava inserida, vejamos o modelo político vigente que as ajudava a permear alguns espaços. Segundo Machado e Nunes (2007). O modelo político defendido pela aliança liberal ganhava a adesão de vários segmentos urbanos da sociedade, pelo país afora, entre aquelas insatisfeitas com as oligarquias rurais, mas também como decorrência dos ideais reformistas pregados pelos liberais”. Diante da citação acima, pode-se observar que os revolucionários da época buscavam

deixar o coronelismo obsoleto e a quebra da supremacia dos grandes estados sobre a Paraíba. Do ponto de vista educacional isto era bom, pois, durante o período citado, a oferta das instituições escolares aumentou significativamente.

Um fator comum e determinante nessa Paraíba revolucionária é a união de um estado forte com os simpatizantes das causas liberais. Dentro desse movimento, destacam-se as mulheres educadoras, que passaram a integrar a linha de apoio à Aliança Liberal. Foi exatamente por este processo de ligação acordado entre mulheres da educação com a política local que algumas mulheres da sociedade passaram a ter uma importância social, política e cultural. Então, falar da emancipação feminina paraibana na década de 1930 é correlacionar fatos históricos com o crescimento do processo educacional da Paraíba. Segundo Melo (1979, *apud* Nunes, 2012, p.2), essa participação das mulheres atendia aos apelos de Carlos Dias Fernandes e José Américo de Almeida e tinha como principais entusiastas da Aliança Liberal as alunas da escola normal. E, segundo Aguiar (2005, p.19, *apud* Nunes, 2012, p.2), elas estavam, na maioria das vezes, à frente das passeatas e *meetings*, como se dizia na época. Fardadas de azul e branco, entre seus 14 e 20 anos, as normalistas simbolizavam o total apoio do povo à reforma e renovação empreendida no governo pelo estadista contrerrâneo.

Com o assassinato de João Pessoa, as declarações de apoio tornaram-se efetivas e passaram a ocupar um espaço significativo nas páginas do jornal *A União*, órgão da imprensa oficial do estado. Não obstante, as mulheres continuaram suas lutas em marcha pró-liberalista e também homenageando o político morto, que passou a ser referenciado como um herói. Imersas nas discussões políticas, as mulheres continuaram este debate nas páginas de jornais, boletins e revistas. Naquela época era óbvia a diferença de papéis pertencentes aos sexos feminino e masculino. Isso diferenciava também a sociedade. De acordo com Nunes:

Sem esquecer que havia uma comunhão de ideais políticos entre o jornal e as mulheres, ficou registrado que elas contavam com uma favorabilidade na divulgação de suas ações e esse espaço foi aproveitado para publicização de suas ideias, no momento em que criaram uma associação feminista. Essa relação harmoniosa nem sempre foi a tônica entre as mulheres e a imprensa (Nunes, 2012, p.3).

Além de se juntarem aos movimentos sociais da época, as mulheres começaram a publicar textos em jornais e revistas defendendo as causas femininas. A partir de todo esse processo de luta é que surge um novo olhar para o sexo feminino. Já que antes a mulher era tida

como um ser passivo, incapaz e frágil. Através desse processo de inserção na sociedade é que a mulher vem desmistificar o mito de suas incapacidades. A luta feminista nasce com a intenção de denunciar injustiças, incertezas e opressões que cercavam as mulheres e as desvalorizavam como seres humanos.

Dessa mesma forma, convicta de que a história da educação é uma linha de estudos voltada ao diálogo entre os pressupostos educacionais e os estudos históricos, em interface com outros teóricos será usado o conceito de tática de Certeau, junto à teoria simbólica da invenção do cotidiano, escritos também por Luce Giard e Pierre Mayol. Nesse sentido aprendi com esses autores que “O que interessa ao historiador do cotidiano é o Invisível”. [...] “Muitas práticas cotidianas são (falar, ler, circular, fazer, compras ou preparar as refeições etc.) são tipo de tática. E, de modo mais geral, uma grande parte das “maneiras de fazer”: vitórias do “fraco” sobre o mais “forte” (Certeau, 2014, p.46). Por essa razão, o uso dessa linguagem por Certeau se ajusta ao aspecto da história das mulheres, pois desconstrói a ideia naturalizada pela sociedade de que as mulheres são o sexo frágil, enquanto os homens são o sexo forte e, ao mesmo tempo, evita a situação de culpabilização do homem e a visão de vitimização feminina.

Por fim, no último capítulo, as considerações finais serão apresentadas e iremos expor que as colunas examinadas apresentam uma crítica incisiva, demonstrando como o cinema exerce uma influência fundamental sobre os leitores deste jornal. Dessa forma, a maneira como os padrões de gênero é reforçada ou desafiada depende da perspectiva adotada ao analisarmos individualmente cada filme e artigo das colunas "Telas e Palcos", "Cinemas e Filmes" e "Cinêma". Esta observação sublinha o papel crucial do discurso cinematográfico das colunas de cinema na formação de concepções culturais e na educação dos seus espectadores.

1.4 Filme e realismo: tessituras de gênero, raça e classe sob a ótica de uma cultura educacional

Neste momento, exploraremos diversas teorias que fundamentam este estudo, desenvolvendo métodos para entender a interação entre História, Educação e o Cinema. Essa investigação evidencia que a combinação dessas três áreas de conhecimento é bastante reveladora. Além disso, ao examinar o cinema como uma ferramenta de contra-análise da sociedade, identificamos seu potencial como um agente transformador da História tradicional. Assim, fica claro que mudanças significativas nessa dinâmica ocorrem de maneira repentina e impactante.

Desse modo, adotamos abordagens teóricas da Educação a partir de uma perspectiva pós-estruturalista, o que nos permite uma análise mais profunda dos processos educativos. Dentro da visão cultural, a pedagogia desempenha um papel social fundamental, ocorrendo em espaços culturais que refletem variadas práticas e modos de transmissão de conhecimento. O conceito de Pedagogia Cultural, conforme delineado por Steinberg (2001, p.14), busca expandir a noção de educação para além dos limites físicos da escola, abrangendo uma ampla gama de áreas sociais, incluindo, mas não se limitando, ao ambiente escolar. Espaços como bibliotecas, televisão, cinemas, jornais, revistas, brinquedos, publicidade, videogames, livros e esportes são considerados ambientes pedagógicos, onde o conhecimento é organizado e disseminado. A Pedagogia Cultural, portanto, desafia essas normas ao reconhecer a importância de múltiplos espaços de aprendizagem, ressaltando que a educação é um processo contínuo que ocorre em vários contextos, não apenas no ambiente escolar tradicional.

Por fim, vemos o Cinema, entendido como um veículo que possui um discurso educacional, inserido no contexto cultural, que emerge como um veículo potente para a disseminação de discursos de poder, ideológicos e hegemônicos. Ele atua como uma ferramenta crucial de educação, integrada a um sistema abrangente de marketing promovido pela sua indústria cinematográfica. O filme, como sua expressão mais significativa, serve como um canal para a propagação desses discursos, seja reforçando a hegemonia ou promovendo a autonomia da instituição cinematográfica, neste caso agindo como uma forma de contrapoder. Busko Valim (2006) argumenta que um filme produzido em Hollywood ou em outro lugar, inevitavelmente, veicula uma ideologia, algo intrinsecamente ligado ao seu processo de produção. Esse processo envolve a elaboração, acumulação, formação e produção de conteúdo ideológico. Quando um filme reflete a ideologia dominante, isso ocorre porque seus criadores foram influenciados pela força dessa ideologia.

1.5 O triunfo da imagem parada e em movimento e seu reconhecimento como narrativa de um Contrapoder.

O historiador Marc Ferro (2010) desenvolve uma série de métodos para compreender a relação da História com o Cinema, nos revelando que a junção desses dois universos de conhecimento torna-se uma evidência. Contudo, ao analisar o cinema como uma contra-análise da sociedade, ele se torna um agente de mudança da História tradicional. Desta feita nos é revelado que a mudança repentina a essa situação se dá “[...] na reviravolta ocorrida na relação entre o escrito e a imagem.” (Ferro, 2010, p.9). Em meados do século XX, havia uma enorme

restrição a tudo o que a imagem apresentava em suas diversas formas, o que adentrava ao mundo do poder e da cultura era a aristocracia artística, a exemplo da pintura, museus e coleções (Ferro, 2010).

Apesar disso, na década de 1930, alguns países, como no caso das Repúblicas da União Soviética, haviam se encantado pelo Cinema, especialmente por causa de Eisenstein, porém em vários outros países, Chaplin nem Renoir foram reconhecidos como mestres da arte. De acordo com Ferro (2010, p.10), em 1960, o grupo da *Nouvelle vague* consegue, através de seus escritos e filmes, demonstrar que a sétima arte estava em pé de igualdade com todas as outras em razão de produzirem uma narrativa histórica.

Nos anos de 1990, alcançamos o triunfo da imagem. Ao mesmo tempo, vimos sua inversão. Para Ferro (2010, p.10), a imagem entra na era da suspeita, isto porque a televisão está por toda parte ditando costumes e opiniões. A televisão impunha um discurso verdadeiro: “as imagens não mentem”. Esse estilo de imagem televisiva também foi contestado pelo fato de ter almejado substituir o texto escrito.

Para Ferro (2010, p.10) a televisão *vampirizou* parte do sentido de ser o Cinema, mas um não poderia viver sem o outro, pois são artefatos que se complementam, ou seja, “o cinema não poderia viver sem ajuda da televisão e a televisão, sem filmes, perderia igualmente seu público”. Alguns anos antes de 1960, pensaram em relegar a imagem televisiva, isto por parte das elites e dirigentes políticos, do mesmo modo que a geração anterior fez com o cinema. Logo em seguida, Ferro (2010, p.10) retrata que a ordem política pretendeu se apoderar da imagem televisiva com o intuito de torná-la sua em favor de uma disputa cultural e política que a favorecesse.

A imagem televisiva se junta à fílmica ao passo em que se compõe como documento histórico e agente da própria História numa sociedade que a produz e recebe. (Ferro, 1993, p.14) Em outras palavras, Marc Ferro afirma que os historiadores não estavam errados em querer ensinar os cidadãos a lerem e a escutar imagens. Assim, o filme passa a ser visto como um instrumento de produção de uma contra história, “não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contêm além da memória conservada por nossas instituições” (Ferro, 1993, p.14). Por conseguinte, contrapondo a História oficial, o filme enquanto agente da História contribui para a conscientização humana.

Tratando-se de propagandear seus próprios discursos, os dirigentes de diversas sociedades compreenderam que o Cinema, reconhecido como uma arte mundialmente aclamada, poderia desempenhar o papel de articulador dos seus desejos. Segundo Ferro (2010),

em relação a isso, as diferenças se separam através da tomada de consciência e não no aspecto da ideologia, porque tanto no Ocidente quanto no Oriente os dirigentes tiveram a mesma atitude.

De acordo com Ferro (2010, p. 16), tanto as representativas do “Capital” quanto os “Soviets” desejam tornar o cinema submisso a eles. Por outro lado, o Cinema quer continuar autônomo, agindo como um contrapoder, a exemplo de boa parte da imprensa americana ou canadense e como fizeram os escritores, roteiristas, de todos os tempos. Mesmo defendendo esta ideia de autonomia, cada um desses escritores representa suas ideologias individuais, conscientes ou não, estão em defesa de uma causa. Entretanto, isso não exclui a ideia de que entre esses escritores haja resistência e combates os quais velam por seus próprios interesses.

De certa forma, alguns cineastas apresentaram suas ideias diante das correntes de pensamento hegemônico, criando uma visão de mundo a sua maneira de fazer filmes. Para Ferro (2010, p. 16) isto concebe uma nova tomada de consciência, de tal modo que as instituições instauradas - partidos políticos, igrejas etc.- entram em conflito com tais obras e chegam até a rejeitá-las, como se essas instituições fossem supremas para falar do poder de Deus, da nação ou do proletariado ensejando que apenas elas detenham a legitimidade de um discurso além de tudo que as próprias se outorgam.

Essa capacidade de afirmação do cinema por meio de um contrapoder pode nos surpreender em vários sentidos, porque ela se fundamenta em um saber de subversão. Marc Ferro (2010) elenca que muitos cineastas conseguem burlar os *apparatchiks* burocráticos, representados por iletrados da cultura visual, através de filmes repaginados. Isso se define pela lógica de que:

Hoje se vê uma nova etapa com a multiplicação das câmeras super 8: o cinema pode tornar-se ainda mais ativo como agente de uma tomada de consciência social, com a condição de que a sociedade não seja somente objeto de análise a mais, objeto que pode ser filmado brincando de bom selvagem para o benefício de um novo colonizador, o militante-cameraman. Outrora “objeto” para uma “vanguarda”, a sociedade pode de agora em diante encarregar-se de si mesma. Essa poderia ser o sentido de uma passagem dos filmes de militantes para filmes militantes. (Ferro, 2010, p.17).

Mesmo fazendo uma análise contravindo as estruturas de poder, podemos observar que é difícil avaliar e refletir precisamente a ação que o Cinema exerce na sociedade. Alguns efeitos são possíveis de serem observados, outros nem tanto, pois precisam de aprofundamento para distingui-los.

Marc Ferro (2010) aponta que essa intervenção do Cinema é exercida através dos modos de ações que tornam o filme eficaz. Assim sendo, Ferro (2010, p.17) afirma que a função interventora do Cinema está ligada à sociedade produtora do filme, àquele que o recebe e quem o recepciona. Além dos fatores de ajustamento de dificuldades não cinematográficas - condições de produção, formas de comercialização, seleção de gêneros, referência a significados culturais e outros - o cinema dispõe de modos de expressão que não são transcritos da escrita literária, mas que têm sim sua especificidade em que os teóricos da escrita cinematográfica se especializam através de estudos.

Todavia, devemos ressaltar o fato de que essa linguagem possa não ser inocente. Para Ferro (2010, p.18) é simples imaginarmos que um teórico do cinema como Godard seja mais mestre de sua escrita do que outro, da mesma forma que um procedimento despretensioso de outro cineasta possa revelar zonas ideológicas as quais ele não tinha consciência, ou que sua mente poderia ter rejeitado. Então, percebe-se que várias combinações do interior de um filme podem ser margem de uma análise e não necessitam de tantas combinações técnicas para serem lançadas em imagens fílmicas, conseqüentemente, o sentido literal do discurso cinematográfico pode sair em direção à sociedade sem passar pelo crivo do *status quo*.

Os filmes que retratam uma sociedade cética muitas vezes são modificados para apresentar finais felizes. Esse ajuste não se dá por uma escolha aleatória do produtor, mas sim por uma necessidade de explorar uma moralidade específica a qualquer custo. Em contraste, no gênero documentário, Ferro (2010, p.19) descreve a aparente objetividade dos depoimentos, equilibrando as tendências da época na qual o filme é produzido, um processo que difere da censura usual. Ao atender às preferências do público, o produtor permite que os indivíduos se expressem, mas a mensagem final acaba alinhada com o *status quo*.

Marc Ferro (2010) elenca que a realização de um filme produz rivalidades, conflitos e lutas de influência. Esse estado de confronto causa um enfrentamento entre a sociedade em questão, entre o artista e o Estado, o produtor e o distribuidor, o autor e realizador, bem como entre membros da equipe em si, distintamente em cada obra e cada produção. No entanto, tais confrontos dificilmente transparecem, ao não serem sutilmente “simbólicos” no ambiente de filmagem de obra cinematográfica.

Em suas análises, Marc Ferro (2010) aponta para o pensamento de Eisenstein no que se refere ao fato de que toda a sociedade recebe as imagens em função de sua cultura. E defende a ideia de que “todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História” (Ferro, 2010, p.19). Assim sendo, todo filme tem uma narrativa que é História:

[...] com sua rede de relações pessoais, seu estatuto de objeto e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados; os lucros da glória e o dos dinheiro são aqui regulamentados com a precisão que seguem os ritmos de uma carta feudal: guerra ou guerrilha entre atores, diretores, técnicos, produtores, que é mais cruel a medida em que, sob o estandarte da Arte, da Liberdade, e na promiscuidade de uma aventura comum, não pode existir empreendimento industrial, militar, político ou religioso que conheça diferença tão intolerável entre brilho e a fortuna de uns e a obscura miséria de outros artesãos da obra (Ferro, 2010, p.19).

Desta feita, um filme não deve ser analisado apenas pela ótica de observação diacrônica, mas sim em uma perspectiva que tenha a interseção da mesma cultura. Ou seja, o que para Marc Ferro representa uma análise por civilização (cidade/campo, Ocidente/Oriente, mundo negro/mundo branco) torna-se um movimento ultrapassado, pois o mesmo acontece com o conteúdo de significação de uma obra, este pode ser lido de forma diferente e até mesmo inversamente, em dois momentos de sua história.

Ferro (2010) nos apresenta o exemplo de um filme *A grande Ilusão* que, no ano de 1938, era tido como um filme pacifista, de esquerda e internacionalista, porém em 1946 aparece como uma obra de profunda ambiguidade, de certo modo até nazista, completamente fora dos padrões do espectro político da esquerda. Colocada fora de proporção, a mudança de sentido pode ser vista apenas no nível raso de uma análise qualquer.

No conceito de leitura histórica do filme e leitura cinematográfica da História defendido por Ferro (2010, p.21) há uma grande interrogação para quem quer entender a relação Cinema e História, pois “a leitura cinematográfica da História coloca o historiador para o problema de sua própria leitura do passado”. Em consonância, Ferro (2010, p.21) reitera que as experiências do cineasta contemporâneo, tanto na ficção quanto na realidade, demonstram que, graças à cultura popular e a tradição oral, o historiador pode devolver à sociedade uma História da qual a instituição a tinha despossuído. Essa leitura histórica do filme pode nos levar a detectar zonas não visíveis do passado de nossa sociedade revelando muitos aspectos socioculturais.

Por conseguinte, Ferro (2010, p.32) revela que o discurso ideológico apresentado no filme é mostrado através do produtor, texto, imagem, som, público e crítica. Em sua concepção, a câmera muitas vezes mostra os lapsos que procuravam esconder, podendo revelar algo que estava oculto. Nesse sentido, o filme é observado como um produto (imagem-objeto), ele não é visto por aquilo que testemunha, mas pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não se dá somente pela totalidade da obra, ela deve se apoiar sobre extratos, pesquisar séries

para compor o conjunto. Considerando também que a crítica não se resume somente ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o que se comunica.

Todavia, de acordo com Ferro (2010, p.33), para analisar um filme é necessário ampliar os olhares para cada substrato do filme, tais como, as imagens - imagens sonorizadas e não sonorizadas - e as relações estabelecidas entre os componentes desses substratos. O que para Ferro se reflete nas relações do filme com o que não é filme, por exemplo, o autor, a produção, o público, a crítica e o regime de governo. Só assim é possível chegar à compreensão da obra e da realidade a qual representa.

Segundo Marc Ferro (2010, p.39), em um filme contém quatro etapas de análise, sendo: 1 – Conteúdo Aparente, o qual medeia a zona de ficção e a imagem da realidade. Isso mostra como o filme é apresentado e apreendido pelo público; 2 - Procura de Reveladores, se dá através da análise da imagem fílmica e do olhar sobre os métodos das diferentes ciências humanas; 3 – Zona de Conteúdo Latente, a qual se refere a uma temática que revela algo sobre uma determinada realidade; 4 – Zona de Realidade (Social) não visível, significa que através dos lapsos é possível chegar a um elemento real que antes estava oculto. Neste último também é aplicado para a recepção do filme.

Assim, por meio de um conteúdo aparente, tanto a análise de imagens quanto a procura por reveladores permitem chegarmos ao conteúdo latente e a observarmos uma dada realidade até então não visível. Todo processo de produção representa uma prática social, de tal modo o Cinema não é só uma prática social, bem como gera práticas sociais (Lagny *apud* Valim, 2006, p.28). Isso significa que: “além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade é também um agente que suscita transformações, veicula representações ou apresenta modelos” (Lagny *apud* Valim, 2006, p.28).

Sobre as três maneiras de escrever a história, Ferro (2010, p.49) nos revela que a totalidade de tudo que foi filmado desde o início do século tanto macro ou micro história, história dos acontecimentos ou não, documentário ou ficção, constitui hoje um arquivo considerável guardado nos arquivos das cinematecas, televisões, coleções privadas e, sobretudo, na memória das pessoas.

Para Ferro (2010, p.49), após um longo tempo, a relação dos povos com seu passado e sua memória não se distinguem de sua relação com esses arquivos, os quais o chama de memória fílmica. Então, “cria-se, naturalmente, uma espécie de cinefilia de massa” (Ferro, 2010, p. 49). Assim, por se constituir como uma memória, vemos a importância da linguagem do Cinema para uma determinada sociedade e seu público espectador.

Segundo Ferro (2010), os aparelhos que têm um acesso ao nosso arquivo têm ao mesmo tempo a possibilidade de intervir na relação com o passado e até de modificá-lo. “É o que se dá com a programação escolar, à qual o grupo Hachette-Pathé⁹ destinou um trabalho que dispõe a História em porções audiovisuais” (Ferro, 2010, p. 50).

Serge Daney e Ignacio Ramonet indagam Marc Ferro, responsável por filmes produzidos no Hachette-Pathé, sobre algumas questões pertinentes da ligação do Cinema com a História. A primeira pergunta é: em que sentido o recurso filmado (mais que o escrito) faz explodir o campo tradicional da investigação histórica?¹⁰ Em que ele pode contribuir para criticar (ou reforçar) a concepção dominante da História ensinada? A segunda pergunta se refere ao campo operacional: “será que toda operação que consiste em “historicizar” os documentos filmados, em conferir-lhes a dignidade de documento histórico, não se dá ao preço de um certo recalque do ponto de vista político, que presidiu ontem à captura das imagens? Será que a leitura-consumo, hoje, não paga o preço de uma certa despolitização? (Ferro, 2010). Do ponto de vista teórico essas perguntas tornam significativa a intervenção do historiador no campo midiático, uma vez que as observações do historiador sobre as imagens são incorporadas ao conhecimento histórico produzido pelo Cinema. (Ferro, 2010, p. 50).

Assim, vemos um aprofundamento das reflexões historiográficas marcadas pela legitimação dos estudos do Cinema feita por historiadores. E, para justificar mais ainda essa afirmação, Marc Ferro responde às questões com outras indagações as quais refletem seu exercício historiográfico enquanto um historiador que “se tornou cineasta”. “A partir de quando pessoas com câmeras começaram a filmar, “diretamente”, os acontecimentos através do mundo? “A partir de quando as imagens assim obtidas começaram a construir um estoque? Quais as relações entre a constituição desses estoques e os diferentes poderes políticos? (Ferro, 2010, p.50). E, por último, “A partir de quando essas imagens começaram a ser consideradas como “documentos”, provas, e até mesmo como “armas”? (Ferro, 2010, p.50). Por conseguinte, ele responde que todos esses problemas aparecem ao mesmo tempo, porém não se desenvolveram no mesmo ritmo.

É sabido que, desde o final do século XIX, há câmeras filmando acontecimentos no mundo. No entanto, Ferro (2010, p.51) ressalta que o grande impulso se situa na guerra, nos anos de 1914-1918. E, nesse sentido, um dos maiores atos políticos captado pela câmera foi o

⁹ Hachette é um grande grupo de mídia francês, agora transformado em multinacional. No século XIX Hachette era uma livraria e casa editoria, fundada em 1826 por Louis Hachette. Ver mais, em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/qXWxcgm7hCsNWbtk5z8SpkL/?format=pdf&lang=pt>

¹⁰ Ibidem, p50.

suicídio de mulher sufragista que se jogou na frente do cavalo do rei em uma corrida de Ascot no ano de 1907. Ainda de acordo com o autor, vemos que a utilização política do filme nasce praticamente junto com ele, porque podemos reconstituir com câmera várias perspectivas, sejam elas visuais, textuais, sonoras, as quais transmitem a linguagem do Cinema através de uma pedagogia cultural.

Um exemplo disso demonstrado por Ferro (2010, p.51) é referente ao ano de 1901, quando os ingleses de Xangai constituíram com a câmera uma ação terrorista dos boxers. Os filmes de propaganda desse tipo se intensificaram com a guerra sob o impulso dos serviços cinematográficos nos exércitos. Ferro (2010, p.51) afirma que as empresas privadas também contribuíram para isso, embora a câmera tenha mantido o registro real. Mostra-se, assim, uma quantidade representativa do que está ocorrendo em determinado lugar, no caso de guerra, o armamento do inimigo. Todavia, para Ferro (2010, p.51), foi com esse fim que os alemães instalaram câmeras automáticas nas trincheiras. Desse modo, algumas delas registraram imagens dos soldados franceses e ingleses, deixando-se estraçalhar pela metralhadora.

Todavia, Ferro (2010, p.51) revela que, mesmo o cinema de reportagem e de notícias tendo se desenvolvido simultaneamente nos países industriais nos pós 1914-1918, a função dele ainda não foi analisada seriamente e, por isso, existe uma disparidade entre os esforços e autonomia de suas atividades. Ainda de acordo com Ferro (2010, p.51), isso diz respeito ao estatuto do Cinema na sociedade no início do século XX, porque por um lado ele foi considerado máquina de vanguarda pelos eruditos e técnicos. Por essa ótica, via-se o Cinema como uma ferramenta de registrar o movimento de tudo aquilo que olhos não podem reter. Por outro lado, o filme era inteiramente ignorado como objeto cultural, produzido por uma máquina e, comparado a fotografia, ele não tinha confiabilidade para ser uma obra de arte ou um documento. Ferro (2010, p.51) é significativo que os cinejornais jamais tenham tido outro autor reconhecido, além das empresas que o produziram.

Assim, “o homem da câmera não pertence à sociedade dirigente, ao mundo dos letrados. Ele é simplesmente um caçador, um caçador de imagens para o povo. Produzida assim, órfã, a imagem é perfeita para se prostituir para o povo. Para a sociedade e para os notáveis, o cinema é um espetáculo de párias”, conforme afirma Ferro (2010, p.51). É válido observarmos que nessa época a imagem era subordinada ao texto escrito e isso fez com que por muito tempo ela não fosse tomada como objeto de direito.

De tal modo, sem representatividade reconhecida, ela era, essencialmente, um campo selvagem, não podendo ter opinião política e buscando sempre uma neutralidade geral sobre os fatos. Para Ferro (2010, p.52) “É fato sabido que a censura de costumes controlou por muito

tempo, no filme, a imagem mais que o texto; já a censura política procedeu em sentido inverso.” Marc Ferro nos revela que o governo sueco alegou apresentar os jornais alemães e ingleses, simultaneamente, sem o som, pois assim o discurso mantinha sua neutralidade.

Segundo Ferro (2010, p. 56), os únicos a encarar toda a amplitude do Cinema, analisando suas funções, atribuindo um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda e da cultura foram os soviéticos e os nazistas. Desse modo, Ferro (2010, p.56) relata que os soviéticos quanto os nazistas estavam construindo duas contrassociedades e só sentiam desprezo ou ódio pelo comportamento cultural dos dirigentes que estavam substituindo, então esses foram os únicos a mencionar o nome do *cameraman* nas fichas técnicas dos cinejornais.

Este reconhecimento deu ao cinema um estatuto de disseminador de ideias tornando-se também um exercício de compreensão social, além de colocar em conflito memória e história. Segundo Ferro (2010, p.52) Trotski e Lunatcharski perceberam muito bem o papel que o Cinema poderia desempenhar como arma de propaganda: “precisamos nos inteirar do Cinema”, escreveu Trotski. Lunatcharkski fez um filme em 1918 mostrando a necessária aproximação entre a burguesia esclarecida e a classe operária. Todavia, os bolcheviques, intelectuais, analistas de texto e do discurso escrito continuavam sendo homens das letras, e o cinema não era verdadeiramente uma de suas preocupações.

Segundo Ferro (2010, p.52), Lênin desejava que realizassem “filmes educativos”, o que traduz o lugar limitado que o Cinema ocupava em sua mente, eles, soviéticos, só colonizaram, efetivamente, a produção cinematográfica nos anos de 1927-1928, quando Stalin realizou as intenções de Trotski. Nesse ínterim, o filme tornava-se tanto um objeto de prestígio quanto um instrumento de propaganda.

Muito aquém do texto escrito, Ferro (2010, p.53) ressalta que no sistema soviético o funcionamento do filme se eleva ao posto de um objeto cultural, mas não muito privilegiado. Para ele, somente os nazistas privilegiaram o filme. Todavia, Ferro (2010, p.53) se questiona se isso teria ocorrido porque os nazistas eram plebeus e não haviam tido acesso a outra cultura.

Desse modo, “[...] após a tomada de poder, o cinema, não foi apenas um instrumento de propaganda para os nazistas. Ele fez as vezes de um meio de informação, dotando os nazistas de uma cultura paralela” (Ferro, 2010, p.53). Essa influência do discurso nazista possibilitou um norte à historiografia crítica, ao observarmos o filme como uma ferramenta perigosa que pode ser colocada a serviço de quem maneja com fins de destruição social e cultural.

Sabe-se que “Goebbels e Hitler passavam tardes inteiras no cinema. E quando Goebbels se dirigia a produção de um filme, como O judeu Suss, por exemplo, ele participava ativamente de todas as fases da filmagem, sem ser apenas roteirista, Lunatcharski” (Ferro, 2010, p.53).

Assim, Ferro (2010, p.53) afirma, categoricamente, que os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário se debruçava, inteiramente, no mundo da imagem.

Ao discorrer questões sobre os filmes que fez para o Hachette-Pathé, Ferro (2010, p.53) reflete sobre a função da História, principalmente dos gêneros que ela utiliza, sua ligação com a escolha dos temas abordados e a prática que eles implicam.

Desse modo, “aquilo que nem sempre é muito evidente quando se escreve um livro aparece imediatamente durante a realização do filme”, consoante Ferro (2010, p.53). O autor ainda cita como exemplo a oposição flagrante entre a História dos historiadores e a História considerada conservadora e tida também como patrimônio de uma sociedade. Ou seja, a realização de um filme coloca de maneira imperativa o gênero a ser desenvolvido para tratar as variações de determinadas questões.

Para um melhor exemplo dessa ideia do filme enquanto imperativo, Ferro (2010, p.53) relata o problema do *Argelino*, filme feito por ele para o Hachette-Pathé, o qual parecia impossível pensar numa abordagem científica, então a escolha da análise parte de um aspecto do problema, a revolta de um colonizado. A partir dessas observações, foi possível definir o regime colonial e explicar as causas de enfrentamento, fazendo com que pudesse restituir integralmente o discurso daquele contexto histórico.

Segundo Ferro (2010, p.54), essa obra de restituição era necessária, pois corria o risco do aparelho estatal argelino (ou francês) apagar os fragmentos desse passado, bem como a instituição historiadora colocar esse discurso no computador e até destruísse os vestígios da história. O autor ainda comenta a coerência do propósito que ordena a escolha das imagens.

Para Ferro (2010, p.54), o filme não mostra a Argélia como viam os franceses, com suas estradas e escolas, mas sim como viam os árabes, mostrando a diferença entre a Argélia francesa, opulenta, da Argélia árabe miserável e maldita. Outro fator importante é observarmos a sonorização, pois, nesse caso, Ferro (2010, p.54) ressalta que os ruídos e fanfarras recobrem as imagens do sistema colonial enquanto a flauta identifica-se como a tomada de consciência nacional, timidamente retratada no início, mas ao final lança mão de força, sobrepondo-se até o ruído de aviões em queda. Sobre a construção do filme, devemos nos debruçar acerca de uma questão oportuna.

De acordo com Ferro (2010, p.54), para realizar um filme sobre a Alemanha Nazista, uma única pergunta lhe pareceu oportuna: como a Alemanha se tornou nazista? É possível observarmos que a escolha dessa questão é fundamental quando tratamos de Cinema e História, haja vista que ela indica a perspectiva adotada para análise que, no caso desse filme nazista, se debruça sobre o campo da Sociologia e da História. Entendendo esse filme dentro do aspecto

da restituição, conceito defendido por Marc Ferro (2010, p.54), partindo da amostragem de testemunhos, a filmagem tenta mostrar a perceptível identificação com o nazismo.

Ferro (2010, p.54) elenca que foi difícil falar com alemães sobre esta temática, mas eram necessárias tais argumentações sobre nazismo em seus testemunhos antes que esses registros fossem apagados. Tratando ainda dos filmes de *Imagens da História*, o autor afirma que uns privilegiam um olhar como uma interpretação, a exemplo da situação do colonizado no filme da Argélia já ressaltado aqui, bem como o problema do negro americano em que só os negros falam sobre determinado assunto.

Já os filmes de guerra dos anos 1914-1918, Ferro (2010, p.54) revela que são muito diferentes, pois trata-se de um filme dos historiadores dos *Annales*. Isso difere, porque esses últimos confrontam o discurso da imagem com o discurso dos textos. Nesse filme, o recuo da História aparece em torno dessa confrontação, visto que os textos refletem as afirmações dos homens políticos e valentões da estratégia e as imagens fazem o contraponto da sociedade mistificada.

1.6 Cinema, Hegemonia, Ideologia e Poder

Considerando o Cinema como uma instituição inscrita no meio social (Allen; Gomery *apud* Valim, 2006, p. 27), a sétima arte se apresenta como um poderoso instrumento de difusão de discursos de poder, ideológicos e hegemônicos, ou seja, uma imprescindível arma de educar à sua maneira e articulado a todo um sistema de marketing propagado por sua indústria. O filme, entendemos como sua maior realização, é um instrumento de propagação de discursos, sejam eles hegemônicos ou de autonomia da instituição cinematográfica, agindo este último como um contrapoder.

Segundo Busko Valim, independentemente de um filme ser produzido em Hollywood ou não, ele inevitavelmente carrega uma ideologia. Esse desenvolvimento ideológico está intrinsecamente ligado ao processo de produção do filme, uma vez que envolve a elaboração, acumulação, formação e disseminação de ideologias. E, se este filme produz conteúdo ideológico que reproduz a ideologia dominante é porque quem o realizou recebeu toda a força que ela lançou. Os filmes representam uma linguagem imagética da vida humana, fazendo os espectadores se reconhecerem nessa representação, tornando uma legítima apropriação de suas experiências.

Desta feita, “o público tende a considerar como verdadeiras a descrição de lugares, atitudes e modos de vida que não tem um conhecimento prévio” (Perrot, 2017, p.192). Podemos ler essa afirmação posta para a perspectiva de gênero, raça e sexualidade. Portanto, na “história

e no presente, a questão do poder está no centro das relações entre homens e mulheres” (Perrot, 2017, p.192).

Nesta circunstância, o conceito de cultura desenvolvido por Flamarion Cardoso (2005) mostra uma abrangência aos aspectos culturais tomados como referências, fazendo assim uma linha evolutiva do termo “cultura”, vejamos na citação abaixo:

(...) pode ser útil usar o conceito de cultura para designar objetos materiais, as normas de comportamentos e os processos de pensamentos (bem como as produções deles resultantes) que reúnam certas condições: 1) serem elementos de um patrimônio social, historicamente produzido por sucessivas gerações, assimilados e selecionados pela comunidade humana que os transmite de geração em geração; 2) terem um nível que ultrapasse o individual e cuja dimensão se torne efetivamente social (a descoberta de algum pensador cientista, guardada numa gaveta e não dada a público, enquanto permanecer assim não será parte integrante da cultura); 3) serem duráveis, o que é garantido pelo controle, sanção e pressão sociais, mais ou menos institucionalizadas segundo os casos, o que de modo algum significa que sejam imutáveis. (Cardoso, 2005, p.277).

Na questão dos estudos produzidos na dinâmica do Gênero há separação entre ideologia, hegemonia e poder. Nos dois primeiros conceitos (Williams *apud* Valim, 2006 p.32) elenca que “a hegemonia tem um caráter dinâmico, ao passo que a ideologia é potencialmente estática, razão pela qual tem que ser continuamente renovada, recriada, defendida e modificada”.

No conceito de poder esboçado por Michelle Perrot (1995) apoiado, fundamentalmente, na ideia de que, no tecido social, as mulheres têm/diz-se, poderes, pois no ocidente contemporâneo elas assumem múltiplas facetas, como: investem no privado, no familiar, no social, na sociedade civil e no imaginário masculino. No plural, este poder se estilhaça em fragmentos múltiplos equivalentes a influências difusas e periféricas. No entanto, no singular, o poder tem uma conotação, predominantemente, política e designa na figura central, cardeal do Estado, que é simbolizada pelo masculino.

As produções culturais, a exemplo do Cinema, têm um papel importante nessas impressões de Hegemonia, Ideologia e Poder, pois a sua representação visual pode tornar prioritários elementos de conteúdos políticos e ideológicos em suas produções filmicas. Em casos mais extremos, fazendo insurgir um sentimento de ameaça a ordem social vigente na qual as situações corriqueiras podem ser transformadas na problemática da inversão, o que significa fazer com que os excluídos da História; tais como, pobres, mulheres, negros, LGBTQIA+, pessoa com deficiência, entre outros, pareçam aterrorizantes.

A sociedade está dividida em estratos funcionais, as quais realizam suas funções sociais com maior ou menor efetividade pragmática (Gramsci *apud* Valim, 2006, p. 33). Assim, determinada estrutura funcional da sociedade desempenha uma perspectiva orgânica a qual simboliza um funcionamento inato de estar em coletividade. De acordo com Gramsci, “a ideologia se objetiva na realidade social, histórica e concreta” (Simionato, 1995, p.75).

Sendo assim, Gramsci denomina ideologia historicamente orgânica como um movimento duradouro inerente à coletividade humana o qual valida os enfrentamentos ocorridos em sociedade, enquanto a ideologia arbitrária cria movimentos individuais e polemistas, o que concebe a negatividade. A partir de uma determinada concepção de mundo, Gramsci avalia a religião como uma ideologia orgânica em que pode ser concebida sem realizarmos nenhuma reflexão ou serem vistas com autocríticas.

A análise do desenvolvimento da religião cristã [revela] que – em um certo período histórico e em condições históricas determinadas – foi e continua a ser uma “necessidade”, uma forma necessária da vontade das massas populares, uma forma determinada de racionalidade do mundo e da vida, fornecendo os quadros gerais para a atividade prática real (Gramsci *apud* Valim, 2006, p.33).

Com isto, vemos que a moral da sociedade está diretamente relacionada às crenças religiosas e superstições, refletindo um conjunto de condutas e normas. Como vemos, há oposição de valores morais em muitos filmes hollywoodianos, estando a imagem das mulheres donas de casa ligadas a moral religiosa enquanto as mulheres independentes estão mais ligadas ao acaso de seu suposto egoísmo e ao mundo sem Deus. Ainda segundo Valim, “Um claro exemplo de que o cinema é uma caixa de ressonância das lutas que se estabelecem em outros terrenos com outros atores” (Valim, 2006, p.33).

A concepção de mundo, dada a hegemonia, é clara no que se refere à ação de soberania, distinguindo-se da ideologia no sentido de como as lutas serão representadas por meio do ideário de objetivação de uma classe por meio de discursos.

Marc Ferro (2010, p.32) revela que o discurso ideológico apresentado no filme é mostrado através do produtor, texto, imagem, som, público e crítica. Em sua concepção, a câmera muitas vezes mostra os lapsos que procuravam esconder, podendo revelar algo que estava oculto. Nesse sentido, o filme é observado como um produto (imagem-objeto), não é visto por aquilo que testemunha, mas pela abordagem sócio-histórica que autoriza.

A análise não se dá somente pela totalidade da obra, ela deve se apoiar sobre extratos, pesquisas, séries para compor o conjunto. Considerando também que a crítica não se resume somente ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o que se comunica. Ainda de

acordo com Ferro (2010, p.33), é preciso aplicar diferentes abordagens de análises das ciências humanas para analisarmos um filme. Ou seja, é preciso ampliar os olhares para cada substrato do filme (imagens, imagens sonorizadas e não sonorizadas) e as relações estabelecidas entre os componentes desses substratos. Isso para Ferro (2010) se reflete nas relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica e o regime de governo. Só assim é possível chegar à compreensão da obra e da realidade a qual representa.

Segundo Marc Ferro (2010, p.39), em um filme contém quatro etapas de análise, sendo: 1 – Conteúdo Aparente, que medeia a zona de ficção e a imagem da realidade. Isso mostra como filme é apresentado e apreendido pelo público; 2 - Procura de Reveladores se dá através da análise da imagem fílmica e do olhar sobre os métodos das diferentes ciências humanas; 3 – Zona de Conteúdo Latente: refere-se a uma temática que revela algo sobre uma determinada realidade; 4 – Zona de Realidade (Social) Não Visível: significa que através dos lapsos é possível chegar a um elemento real que antes estava oculto. Neste último também é aplicado para a recepção do filme.

Assim, por meio de um conteúdo aparente, tanto a análise de imagens quanto a procura por reveladores permitem chegarmos a conteúdo latente e a observarmos uma dada realidade até então não visível. Pode-se representar esse procedimento pela ideia de aprofundamento descrita por Lagny (*apud* Valim, 2006, p. 28) todo processo de produção representa uma prática social, de tal modo o Cinema é uma prática social, bem como gera práticas sociais. Isso significa que “além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade é também um agente que suscita transformações, veicula representações ou apresenta modelos” (Lagny *apud* Valim, 2006, p. 28).

De acordo com (Kelner *apud* Valim 2006, p.35) o modelo ideal para filmes e mídias como todo está situado entre duas vertentes teóricas, que são a Escola de Frankfurt e a Escola de Birmingham, pois suas análises de séries *Miami Vice*, *Beavis and Butt-Head* e de filmes como *Poltergeist*, *Rambo* e *Top Gun*, além de divertidas, são um bom exemplo de como questões de classe e ideologias podem ser utilizadas como análise e crítica da política dos textos culturais.

Valim (2006) detalha que Kelner observa que os significados podem ser produzidos pelos próprios indivíduos através de textos publicados pela mídia, “até porque a hegemonia é negociada, renegociada e vulnerável” a ataques e subversões. Isto porque a própria mídia, contraditoriamente, oferece suporte para que os indivíduos possam acatar ou rejeitar para a formação de suas identidades.

Por causa da complexidade dos produtos culturais veiculados pela mídia, devemos ter um olhar atento para uma abordagem crítica, ampla e multidimensional, com fins de analisar profundamente os textos (Kelner *apud* Valim, 2006, p.35). Ademais, Valim (2017, p. 35) revela que a abordagem da teoria de Kelner combina análise da produção e da economia política dos textos, análise e interpretação textual e análise da recepção por parte do público e de seu uso na cultura da mídia.¹¹

Valim (2017, p.35), apoiado na teoria de Michele Barret, aponta que a melhor maneira de entender o conceito de hegemonia é com uma organização do consentimento, ou seja, meios pelos quais são construídas formas subordinadas de consciência, sem recorrer a violência ou coerção. Neste ínterim, Valim (2017) apresenta o pensamento de Daniel Campione, o qual revela que os componentes de Hegemonia e coerção são coexistentes no tempo e espaço como componentes da supremacia de uma classe que passa a ser dirigente sem deixar de ser dominante.

Com efeito, a “na noção de Estado intervém elementos que é preciso tornar a conduzir à noção de sociedade civil (no sentido, poder-se-ia dizer de que Estado = a Sociedade Civil + Sociedade Política, isto é hegemonia encouraçada com coação” (Gramsci *apud* Valim, p.35). Assim, podemos pensar que esse bloco dominante, para além do cunho político, atua em toda a sociedade, inclusive na esfera cultural. O conceito mais importante da teoria Gramsciana¹² é noção de Hegemonia, pois este revela que Hegemonia não é um dado e sim um processo (Médici *apud* Valim, 2006, p.36). Face ao exposto, esse conceito é fundamental para pensarmos disputas que ocorrem em diversos segmentos que tenham uma multiplicidade de elementos. Desta feita, podemos ratificar que o Cinema representa uma posição de destaque nesse cenário do campo hegemônico por suas múltiplas facetas e seu envolvimento com muitos agentes sociais.

¹¹ (Kelner *apud* Valim, p. 35) “De fato, como compreendeu Siegfried Kracauer, os filmes nunca são produtos de um único indivíduo; uma vez que qualquer unidade de produção cinematográfica engloba uma mistura de interesses e inclinações heterogêneas, o trabalho de equipe nesse campo tende a excluir o tratamento arbitrário do material, suprimindo peculiaridades em favor de traços comuns a muitas pessoas.” Citação do livro de Kracauer: *De caligari a Hitler*.

¹² Tratando de capitalismo Gramsci mostra que este não é apenas um sistema de produção, mas sim toda uma forma de vida social. (Valim, 2006, p. 35)

1.7 A pedagogia cultural enquanto linguagem educacional e cultura educacional cinematográfica

A instituição escolar, espaço formal e privilegiado no qual a pedagogia, didática e o currículo estão presentes, foi durante muito tempo a fundamental mantenedora do processo educacional. No entanto, é imprescindível estarmos atentos a outros espaços que funcionam como produtores de saberes, conhecimentos, formas de ser e agir em sociedade.

Nesse sentido, distintas configurações de uma pedagogia cultural vêm produzindo variados tipos de conhecimento, trazendo uma crítica oculta de si mesma, a qual interpela sujeitos que afirmam e reafirmam práticas ideológicas e hegemônicas. Nesta seção, buscamos observar como o conceito de pedagogia cultural amplia a visão educacional para além da escola, perspectiva esta que nos faz compreender a importância dos significados sociais produzidos em espaços culturais formando um intercâmbio de saberes pedagógicos.

Portanto, utilizamos dos campos teóricos da Educação pelo viés de sua vertente pós-estruturalista. Na perspectiva cultural, as pedagogias têm em sua função social os processos que ensinam, tais processos se dão em espaços culturais os quais exprimem diferentes práticas que emitem uma transmissão do saber. O conceito de Pedagogia Cultural procura ampliar o ato de educar para além dos muros da escola. Desta feita, a Pedagogia Cultural afirma que a educação ocorre:

numa variedade de áreas sociais, incluindo, mas não se limitando à escolar. Áreas pedagógicas são aqueles lugares onde o poder é organizado e difundido, incluindo-se bibliotecas, TV, cinemas, jornais, revistas, brinquedos, propagandas, videogames, livros, esportes etc. (Steinberg, 2001, p.14).

As questões concernentes à pedagogia cultural emergem pelos estudos da cultura infantil e seu relacionamento com o campo acadêmico dos estudos culturais. Considerando a escola como um campo de relações de poder, vemos que as crianças com baixo rendimento escolar em consequência não atingem o “padrão e, sendo assim, são/seriam relegadas ao papel de insucesso, baixa expectativa e desempenho.

Outrora, crianças com desenvolvimento cognitivo mais privilegiado cumprem as metas de um suposto sucesso escolar, assim o seu privilégio econômico, racial e social seria confundido com capacidade e habilidade. No entanto, a temática da *cultura infantil* une-se ao corpo emergente da literatura que questiona o pressuposto biológico da psicologia infantil “clássica” (Steinberg, 2001, p.12).

Segundo Steinberg (2001, p.13) as mudanças nas condições sociais, econômicas e culturais associada ao acesso à informação sobre o mundo adulto transforma drasticamente a noção de infância. Assim, a autora aponta que “o gênio da infância tradicional saiu da garrafa e não consegue voltar” (Steinberg, 2001, p.13). Seria, então, a crise da infância contemporaneidade, textos sobre o tema e a imprensa falam em “perda da infância”.

Dessa forma, Steinberg (2001, p.14) nos revela que a cultura popular fornece imagens assustadoras sobre a crise da infância, causando pavor e fazendo aflorar vários temores. De tal modo, para Steinberg (2001, p.14) o filme *Halloween* é de certo modo uma representação da infância pós-moderna: o medo no isolamento. A autora se refere ao isolamento no sentido de separação tanto na questão da ausência dos pais quanto na inexistência de um espírito comunitário.

Assim, “mesmo no subúrbio a comunidade se fragmentou quando a segurança das crianças na tradicional brincadeira de ‘gostosuras ou travessuras’ não pôde ser mais garantida” (Ferguson; Paul *apud* Steinberg, 2001, p.14). Desse modo, a crise da infância contemporânea se refere a tudo aquilo que envolve o horror de enfrentar o perigo sozinho. Tal aspecto situa-se no âmbito da pedagogia cultural, “que enquadra a educação numa variedade de áreas sociais, incluindo, mas não limitando a escola à escolar”, como aponta Steinberg (2001, p.14). Nesse sentido, o papel do educador baseia-se em uma análise sobre como o poder é disseminado e estruturado, tanto no âmbito educacional formal quanto em entidades que promovem a cultura.

Steinberg (2001) trabalha com a hipótese de que o aprendizado profundo muda a vida de um indivíduo, então vê-se o processo pedagógico como algo que se ajusta ao nosso desejo - nosso anseio por algo superior a nós mesmos, configurado pelo contexto social no qual trabalhamos, no investimento afetivo no que nos cerca -, e apreende nossa imaginação e edifica a percepção.

Conforme Steinberg (2001) reflete, os estudos culturais nos auxiliam a compreender nossas práticas culturais, assim, ao seguir tais postulados, é possível investigar os efeitos da pedagogia cultural por meio da formação da identidade, produção e legitimação do conhecimento produzido em seu currículo cultural.

Todavia, de acordo com a autora, as organizações criadoras desse currículo cultural não são educacionais e sim comerciais, essas com face voltada para o ganho individual e não para o ganho social. Desse modo, “a pedagogia cultural é estruturada por dinâmicas comerciais, forças que se impõem em todos os aspectos a nós mesmos e às vidas privadas de nossas crianças” (Giroux, 1994 *apud* Steinberg, 2001, p.15).

Ademais, Steinberg ressalta os padrões de consumo os quais são moldados pelo conjunto de propagandas das empresas “capacitam as instituições comerciais como professoras do novo milênio” (Steinberg, 2001, p.15). Essa pedagogia incorpora outra didática de ensino, conduzindo ao público uma viagem mais emocionante e lúdica do que o realismo dos bancos escolares.

Segundo Steinberg (2001), a pedagogia corporativa produz formas educacionais de um incontrolável sucesso quando julgadas com base em seu intento capitalista. Ela ainda substitui as tradicionais palestras e deveres nas salas de aula e os deveres por bonecos com uma história, reinos mágicos, fantasias animadas, vídeos interativos, realidades virtuais, heróis de TV *kickboxers*, livros de terror que arrepiam a espinha e uma gama completa de diversão produzidas para adultos, mas avidamente consumidas por crianças, “a América corporativa revolucionou a infância”. (Steinberg, 2001, p.16). Podemos observar que essa pedagogia está imbricada a valores de livre mercado, ideologias em termos de negócios, bem como aos poderes hegemônicos.

Essa visão de mundo propagandeada pelo mundo corporativo, segundo Steinberg (2001, p.16), leva as crianças (e adultos – grifo nosso) a pensarem que as coisas mais excitantes da vida são sempre produzidas pela América corporativa. É irônico o fato que “a lição de economia é poderosa quando repetida centenas de milhares de vezes.” (Steinberg, 2001, p.16).

Tomando consciência do poder que esta pedagogia cultural representa, nós temos de intervir nesse cómodo relacionamento entre a cultura popular e a pedagogia que molda nossas identidades (Brady *apud* Steinberg, 2001, p.16). Reconhecendo o significativo impacto da pedagogia cultural, torna-se imperativo que intervenhamos na relação confortável entre a cultura popular e a pedagogia que forma nossas identidades. Essa ação é crucial não só em defesa das crianças, mas pelo bem-estar de toda a sociedade, motivando-nos a mobilizar nossa força tanto individual quanto coletivamente para resistir às influências potencialmente opressivas veiculadas pela mídia. Diante disso, não propomos uma rejeição total dos meios de comunicação corporativos, mas sim uma abordagem crítica enquanto consumidores desses produtos e observadores dessas expressões artísticas. Steinberg argumenta que é impraticável e contraproducente isolar as crianças completamente desses ambientes. Todavia, “Devem ser criadas estratégias de resistência que entendam o relacionamento entre pedagogia, produção de conhecimento, formação de identidade e desejo.” (Steinberg, 2001, p.16).

1.8 O Gênero e a Sexualidade, enquanto categorias de análise, como ponto referencial para a construção de um pensamento plural para a Educação

Nesta seção iremos discutir os conceitos e as construções históricas referentes à questão de gênero e sexualidade, a fim de observarmos como se constituiu essa perspectiva historicamente e qual o papel educacional do Cinema diante da representação do masculino e feminino a partir do contexto histórico. Desse modo, ao trabalharmos gênero, sexualidade e educação, propomos um pensamento plural que analise essas representações sociais vistas no Cinema.

Portanto, pretendemos romper com a ideia dicotômica dos argumentos culturais da desigualdade entre masculino e feminino. Do mesmo modo, Louro (1997, p.2) afirma que os sujeitos que constituem essa dicotomia não são, de fato, apenas homens e mulheres, mas homens e mulheres de diferentes classes, raça, religiões, idades, regiões etc., e suas peculiaridades (solidariedades e antagonismos) podem causar diversas perspectivas a noção simplista e reduzida de mulher dominada e homem dominante.

Ancorada nos estudos pós-estruturalistas, Louro (1997, p.2) nos revela que os gêneros se produzem nas e pelas relações de poder. Para Louro (1997), outros aspectos fundamentais que envolvem as questões de gênero são: a linguagem, a sexualidade e sala de aula, o homossexualismo, a construção da imagem do professor e da professora, a relação da construção das identidades de gênero e a questão racial.

O conceito de Gênero, sobre o qual nos apoiamos, está ligado diretamente à história do movimento feminista contemporâneo. Construído inerente a esse movimento, o conceito de gênero está aplicado linguisticamente e politicamente nas lutas feitas pelo movimento feminista. Com intuito de compreender a incorporação desse termo tão comentado atualmente, faremos um breve apanhado histórico para compor o aprofundamento teórico de nossa pesquisa histórica.

Para Louro (1997, p.14) várias ações isoladas e coletivas contra a opressão das mulheres podem ser observadas em diversos momentos históricos. A autora afirma que, de modo recente, os filmes vêm se preocupando em mostrar essas ações. Todavia, quando vemos falar em feminismo como um movimento social organizado nos remetemos, na maioria das vezes, ao século XIX.

Foi nessa transição dos séculos XIX para o século XX que ocorreu o movimento-chave para disseminação do feminino em todo o mundo, o sufragismo. Esse movimento buscou trazer à tona o direito do voto ao público feminino. Percorrendo por vários países do mundo, ainda

que com força e resultados dessemelhantes, o sufragismo passou a elencar o posto de primeira onda do feminismo.

Segundo Louro (1997) esse movimento estava ligado, principalmente, ao interesse das mulheres brancas e de classe média e buscavam reivindicar a organização da família, a exemplo da oportunidade de estudo, o acesso a determinadas profissões e o direito ao voto. Destarte, a segunda onda do movimento feminista, iniciada no fim da década de 1960, se voltou para as construções mais teóricas, não abandonando as causas políticas e sociais, mas é nesse âmbito de debate que será problematizado o conceito de gênero.

Como marco temporal, o ano de 1968 se apresenta como uma manifestação coletiva da insatisfação de grupos minoritários e desprovidos de direitos. De acordo com Louro (1997) esse ano efervescente nos revela a luta de intelectuais, estudantes, negros, mulheres, jovens e afins, que de muitas maneiras expressam um descontentamento aos tradicionais arranjos políticos e sociais, as grandes teorias universais, ao vazio formalismo acadêmico, a discriminação, a segregação e ao silenciamento.

No entanto isto se refere a uma luta de anos, como nos referimos, até o século XIX, que vinha se constituindo em países, como: França, Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha e no Brasil do século XX em que podemos apontar a relevância dos movimentos de mulheres em vários estados, incluindo a Paraíba. Portanto, é nesse contexto de efervescência social e política que surgem o direito de expressão das mulheres em tornarem-se donas de seus corpos, aprofundando ainda mais seus ideais de autonomia e emancipação.

Para Louro (1997, p. 17) a segregação social e política historicamente à qual as mulheres foram postas nos levou a uma ampla invisibilidade destas enquanto sujeito, inclusive enquanto sujeito da Ciência. É digno de nota ressaltar que a qualidade de relegadas ao mundo doméstico já vinha sendo gradativamente contestada, pois muitas dessas mulheres já estavam ocupando espaços de trabalho fora do lar. No entanto, como são ainda na atualidade, esses cargos profissionais, em sua maioria, são controlados e dirigidos por homens. Irônico é o fato que, mesmo a mulher atuando nas mesmas posições que os homens, a exemplo do Cinema, ainda sejam ligadas ao apoio, maternidade, sexualização, além de receberem salários que estão abaixo dos pagos aos homens.

Assim, para Louro (1997), as estudiosas feministas passam a observar, em seus estudos iniciais, as condições de vida da mulher em diferentes instâncias e espaços. Dado aos avanços do movimento feminista ligados a Ciência, outrora excluídas do papel de cientistas, algumas mulheres fundam revistas, promovem eventos e se organizam em grupos mediante o processo de exclusão advindo do academicismo das universidades.

Relegar esses primeiros estudos das mulheres feministas seria totalmente inviável a ação do próprio movimento, mesmo sendo visto como estudos sem neutralidade. Louro (1997) elenca que esses estudos fizeram o desvio da regra masculina, fazendo uma transformação na escrita historiográfica. Tais estudos levantaram informações, construíram estatísticas, apontaram lacunas em registros oficiais, viesses nos livros escolares, deram voz àquelas que eram silenciadas, focalizaram em áreas, temas que não habitavam o espaço acadêmico, a exemplo do cotidiano, família, sexualidade, educação doméstica, bem como de seus sentimentos. O escrever com paixão foi o que fez verem estes estudos com reservas e ressalvas, pois era considerado não neutro (Louro, 1997).

Diante dessa perspectiva, Louro (1997) explica que uma das características mais significativas dos estudos feministas é o caráter político. A rigidez do distanciamento, condição indispensável para se fazer acadêmico, foi problematizado e até subvertido. A partir disto foi apresentado as questões as quais são inerentes a suas trajetórias históricas.

Os estudos sobre as vidas femininas ressaltaram a importância da participação das mulheres em várias esferas de nossa sociedade, bem como formas de expressão sobre seus corpos, prazer, afetos, escolarização, economia e outros. Para algumas dessas mulheres a teorização marxista era fundamental para referenciar seus trabalhos, embora Marx não tenha se debruçado especificamente sobre questões de direitos individuais femininos. Outras pesquisadoras viram na psicanálise um alicerce mais adequado para suas investigações. Ademais, houve mulheres que rejeitaram categoricamente a adoção de uma perspectiva teórica androcêntrica, contribuindo para o surgimento do feminismo radical. Este movimento, emergindo nas décadas de 1960 e 1970, foi marcado por uma crítica ao patriarcado e à dominação masculina em todas as esferas da vida, propondo uma reestruturação radical das relações de gênero e da sociedade como um todo.

Para Louro (1997, p.20) as diferentes correntes analíticas não impediam essas mulheres de terem um interesse em comum. Em outra posição havia aqueles/as que justificam as desigualdades entre homens e mulheres se remetendo a características biológicas. Segundo Louro (1997), o argumento de que homens e mulheres são biologicamente distintos e que a relação entre ambos é decorrente dessa distinção implica na visão de que homens e mulheres devem desempenhar um papel determinado secularmente.

Sendo assim, Louro (1997) afirma que devemos nos contrapor a esse tipo de argumento, pois não são as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas no que se diz ou se pensa sobre o que é feminino e o que é masculino em determinada sociedade e em um dado momento histórico. Então, para que se

compreendam relações entre homens e mulheres numa sociedade, é importante observarmos não os sexos, mas sim tudo o que a socialmente se construiu sobre esses sexos.

Tratando-se do binômio gênero e sexualidade, observamos que é através das feministas anglo-saxãs que o termo gênero passa a ser usado como diferente de sexo. Esse propósito se deu pela intenção de evitarmos o determinismo biológico no uso do termo sexo. As feministas desejam acentuar pela linguagem que o caráter das distinções sociais é, fundamentalmente, baseado no sexo (Scott *apud* Louro, 1997, p.21).

Entretanto, mesmo diante dessa premissa, não podemos negar que biologicamente o gênero se constitui por meio dos corpos sexuados. Todavia, os debates sobre o gênero vêm observar a importância da construção histórica e social produzidas nesses corpos humanos. Dessa forma, Connell (*apud* Louro, 1997, p.22) afirma que no gênero a prática social se dirige aos corpos”. A autora reforça que esse conceito pretende revelar como são compreendidas e representadas as características sexuais, como podemos vê-las sob égide da prática social e da ação do processo histórico (Louro, 1997, p.22).

Por fim, ao abordarmos sobre a importância do aprendizado dos papéis de gênero masculino e feminino frequentemente direciona a análise para o indivíduo e para as dinâmicas das relações interpessoais, sugerindo que as desigualdades entre os sujeitos se manifestam principalmente através de interações diretas. Essa perspectiva, no entanto, deixa de considerar não somente a diversidade nas expressões de masculinidade e feminilidade, mas também as intrincadas estruturas de poder. Tais estruturas são moldadas por instituições, discursos, códigos, práticas e símbolos que estabelecem e perpetuam hierarquias de gênero, evidenciando a necessidade de uma análise mais ampla que reconheça as forças sociais, culturais e institucionais que influenciam a construção dos papéis de gênero.

Assim, é válido compreendermos o gênero como um elemento fundamental na construção da identidade dos indivíduos. As identidades de gênero podem ser compreendidas de maneira similar: elas estão em constante construção e mudança. Nas suas interações sociais, permeadas por variados discursos, símbolos, representações e práticas, os indivíduos moldam suas identidades masculinas ou femininas, reconfigurando continuamente seus papéis sociais, atitudes, e modos de existir. Essas construções e rearranjos são intrinsecamente efêmeros, sofrendo transformações ao longo do tempo, tanto em um contexto histórico quanto em diálogo com trajetórias pessoais, interseccionando com identidades sexuais, étnicas, raciais e de classe. Assim, a identidade de gênero é entendida como um processo fluido e dinâmico, refletindo a complexidade das experiências humanas e a influência de fatores sociais e culturais na definição do self. (Louro, 1997, p.22).

CAPÍTULO 2

2 GÊNERO NA DINÂMICA DE CENA: FEMINILIDADES E MASCULINIDADES

Neste capítulo analisamos os filmes através da metodologia da Etnografia de Telas de Carmen Rial (2005) a qual usa uma abordagem da antropologia como ferramenta para analisar a sociedade em estudo. Esta abordagem etnográfica permite examinar as nuances das dinâmicas de gênero, sexualidade e raça, desvendando as complexidades dos discursos que refletem as estruturas de poder subjacentes. Essa técnica é eficaz em capturar e interpretar os contextos de textos e imagens divulgados pela mídia, especialmente ao explorar os espaços sociais representados na televisão. Por meio dessa análise, é possível obter insights profundos sobre como a mídia molda e é moldada pelas percepções sociais, contribuindo para uma compreensão mais rica das interações culturais e das representações de poder dentro da sociedade.

O objetivo deste capítulo foi analisar quatro filmes das colunas Telas e Palcos, Cinemas e Filmes e a Cinêma do jornal A União. Assim, analisamos a representação das relações de gênero e raça na obra cinematográfica "E o Vento Levou" (1939), explorando como essas dinâmicas são retratadas no contexto cultural do filme. Além disso, ao examinar "A Favorita e o Pugilista" (1933), procuramos refletir sobre a representação das masculinidades no âmbito historiográfico, destacando que a abordagem da masculinidade como uma categoria analítica ainda representa um campo inovador nos estudos acadêmicos.

Na análise do filme "Scarface: a vergonha de uma nação" (1932), observamos que a violência é utilizada para coagir pessoas e chegar a determinados espaços poder. Essa dinâmica nos permite explorar a concepção do "Sonho Americano", onde o *modus operandi* do gângster, assim como sua posição de protagonista na narrativa, são amplificados pela indústria cultural. Isso destaca o mito do sucesso individual na sociedade norte-americana, sugerindo que a ascensão social pode ser alcançada por meios questionáveis, refletindo sobre as complexidades e contradições desse ideal. Por fim, na análise de "O Morro dos Ventos Uivantes" (1939) analisamos as questões em relação à violência específica vivenciada pelas mulheres no contexto das relações homem-mulher, apontando para um aspecto singular dessa dinâmica. Assim, veremos que alguns dos homens enfrentam o desprezo por sua origem social desde a infância, sendo constantemente estigmatizados e rotulado devido à sua classe social. Essa marginalização leva as masculinidades a internalizarem tais percepções depreciativas, o que prejudica profundamente a formação de sua identidade.

2.1 A linguagem cinematográfica do filme “E o Vento Levou” na capital paraibana

Esta seção está aportada nos estudos de observação da arte cinematográfica como uma “pedagogia cultural”, adquirindo assim um significado específico que se insere no ato de educar globalmente com a aspiração de uma narrativa que fale a todos. Entende-se que os estudos com foco no cinema revelam uma tendência na pesquisa histórica, já que, para os historiadores, o cinema usado como fonte histórica serve para compreender as representações sociais do passado, bem como, alçado à posição de objeto, permite discutir as agências dos artistas e do público mediante essas representações.

Objetivou-se compreender como são representadas as distintas relações dos sujeitos a respeito de gênero e raça na cultura cinematográfica do filme *E o vento levou* (1939). Ao escolher o uso do cinema como instrumento de reflexão da sociedade estudada, será usado o conceito de Etnografia de Telas, uma das abordagens utilizadas nos estudos da Antropologia. Através dessa análise etnográfica, é possível observar dinâmicas de gênero, sexualidade, raça, desvendando as tramas de discursos específicos representantes das estruturas de poder. Abordagem a qual capta os contextos de textos e imagens apresentadas pela mídia “revelando espaços sociais da televisão” (Rial, 2005).

De tal modo, o mundo educacional jamais se resumiu à instituição escolar. Outras práticas o compuseram, bem como o cinema, a imprensa, o rádio, a televisão etc. Contudo, o cinema, o filme *E o vento levou* (1939) e o jornal *A União* como fonte darão subsídios às análises críticas que serão investigadas neste trabalho. Destarte, através dos personagens de um filme, podemos observar relações de gênero, raça, poder, cultura e distribuições sociais que identificam o lugar do homem e da mulher em uma determinada sociedade.

Nesta pesquisa, procurou-se propor uma leitura entre os anúncios da seção de cinema do jornal *A União* e a análise fílmica do longa-metragem *E o vento levou* (1939)¹³ como objeto de investigação através do olhar qualitativo da pesquisa em história da educação. Embora o jornal *A União* (Fonte primária desta pesquisa) não pertença à imprensa pedagógica ou aborde questões totalmente voltadas para o campo educacional, esta análise parte da premissa de que um espaço público como o cinema age na condução de formação de sujeitos e na construção de subjetividades, para além do ambiente escolar. Segundo Hobsbawm (2009), o cinema tinha a maior importância sobre outras artes, porque fazia poucas exigências ao público analfabeto.

¹³ Em virtude do formato deste trabalho na modalidade artigo, optou-se por analisar somente a primeira parte do filme, o que concerne ao pré-guerra e própria guerra mostrados durante a primeira uma hora e quarenta e cinco minutos do filme.

Sendo assim, ao contrário da imprensa que interessa mais as elites, “o cinema foi quase desde o início um veículo de massa internacional”. Sendo assim, o objetivo desta seção é compreender como são representadas as distintas relações dos sujeitos a respeito de gênero e raça¹⁴ na cultura cinematográfica do filme *E o vento levou* (1939).

Através dessa análise etnográfica, é possível observar dinâmicas de gênero, sexualidade, raça, desvendando as tramas de discursos específicos representados pelas estruturas de poder. Segundo Rial (2005) a etnografia de tela “[...] é uma metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo, a observação sistemática, registro em caderno de campo e outras próprias da crítica cinematográfica”. Em termos de metodologia, este trabalho se desenvolve pelas abordagens históricas que para Michel de Certeau (2008) articula-se teórica e metodologicamente com o lugar de inserção de seu produtor.

Toda pesquisa histórica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam. (Certeau, 2008, p.66.)

Compreendendo esta definição de Certeau, busca-se, nesta pesquisa, uma abordagem histórica através dos estudos sobre Cinema¹⁵, relações de gênero e étnicos raciais, utilizando o conceito de cultura educacional (Pinheiro, 2009) correlacionados ao processo educacional da Paraíba.

Observando o cinema como um campo que se integra a uma instância educativa, é válido ressaltar o poder da narrativa fílmica na construção simbólica do que é ser homem e mulher / homem negro e mulher negra no pré e pós-guerra de secessão nos EUA. A junção raça e gênero aqui trabalhados passa a ser validada, pois, segundo Kilomba (2020): “Raça e Gênero são inseparáveis”. Sendo assim, o gênero impacta diretamente na construção da raça e na experiência do racismo. Para Louro (2015) o cinema passou a ser uma das formas culturais mais significativas em processo de formação humana nas primeiras décadas do século XX. Tendo observado esta expressão formativa no âmbito de uma pedagogia cultural, nos deparamos com

¹⁴ Foi utilizado o conceito de raça, pois, de acordo com Hall (2003): “raça é uma construção política e social. E a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão ou seja, o racismo. Contudo, uma prática discursiva, o racismo possui uma lógica própria”.

¹⁵ O cinema como uma pedagogia cultural: Para Steinberg e Kincheloe (2004, p.4) a pedagogia se insere em uma variedade de áreas sociais, como: “áreas pedagógicas são aquelas onde o poder é organizado e difundido, incluindo-se bibliotecas, TV, cinemas, jornais, revistas, brinquedos, propagandas, videogames, livros, esportes e etc.”

um questionamento a respeito da indústria cinematográfica. Dessa forma, tendo notável popularidade educativa, como são representadas as distintas relações dos sujeitos a respeito de gênero e raça na cultura cinematográfica do filme *E o vento levou* (1939).

A fim de responder a essa questão, foi analisado o longa-metragem indicado em treze categorias no Oscar de 1940, vencedor de oito, incluindo as de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Atriz (Leigh) e Melhor Atriz Coadjuvante (Hattie McDaniel), a primeira mulher negra a conquistar um Oscar. Nos Estados Unidos, o lançamento ocorreu em 15 de dezembro de 1939. *Gone with the Wind* foi avaliado de forma positiva por muitos críticos de cinema, em que sua produção e seu roteiro seriam excepcionais, embora algumas críticas pontuassem que o filme não possuía drama o suficiente e que era, indubitavelmente, muito longo.

Hollywood nos parece ter se mantido atenta aos romances literários e best-sellers, não é sem razão que um de seus grandes sucessos *Gone with the Wind* foi baseado no livro de Margaret Mitchell. Uma história a qual é vista através de um nascimento despretensioso, uma vez que a autora, por condições de saúde, permanecia em casa e assim resolve escrever um romance. Deixando-o abandonado durante quatro anos até que os relese por estar novamente afastada do trabalho, posteriormente vendendo a editora Macmillan para publicação. Anteriormente, Margaret Mitchell já havia escrito uma novela, porém, não tendo grandes pretensões no ramo literário, queimou seus escritos para que ninguém os lesse.

No Brasil o lançamento do livro ocorreu em 1940 pela editora Pongetti. Em carta da assinada pela autora, vista na edição brasileira, podem ser observadas as dificuldades da tradutora brasileira com a linguagem sulista norte-americana e a linguagem feita para as personagens negros, a exemplo, das gírias e dialetos que são supostamente caricaturados para especificar a africanidade através de uma subestimação da linguagem. É incontestável a aclamação do romance literário, porém o longa metragem ganha o mundo se perpetuando como um clássico do cinema hollywoodiano. Em números, o filme foi 75 anos recordista absoluto das bilheterias (US\$ 400 milhões em todo o mundo, valor inimaginável para a época, e hoje equivalente a US\$ 6,832 bilhões).

Não distante do mundo cinematográfico, a Paraíba estreou o longa *E o vento levou* no dia 25 de outubro de 1941, e um anúncio do jornal *A União* apresenta os campeões do concurso que venceram por escrever o slogan do filme. Tal concurso, organizado pela comissão de jornalistas e o cinematógrafo paraibano José Leal, escolheu o primeiro lugar e segundo lugar, respectivamente - slogan: “Emoções da vida numa realidade empolgante da tela”, autor Menarda; em segundo lugar, “Um título ligeiro e fugaz, uma impressão que perdura, tenaz”

escrita por Érido Soares. Assim como os slogans, o anúncio mostrava que o filme estava em sessão especial: em Avant – Première às 19h15min no cinema Rex da capital paraibana, pelo preço de 6\$600 – Est. 5\$500.

O que nos chama atenção no anúncio é o aviso: “Estão suspensas todas as entradas de favor, sem exceção. A exibição terá início, impreterivelmente, às 19h15min.”, o que nos fomenta a pensar a magnitude da influência do estúdio em, possivelmente, acordar com os donos de cinemas de todo mundo uma organização financeira em torno do ganho da bilheteria do filme. De acordo com o paraibano Múcio L. Wanderley:

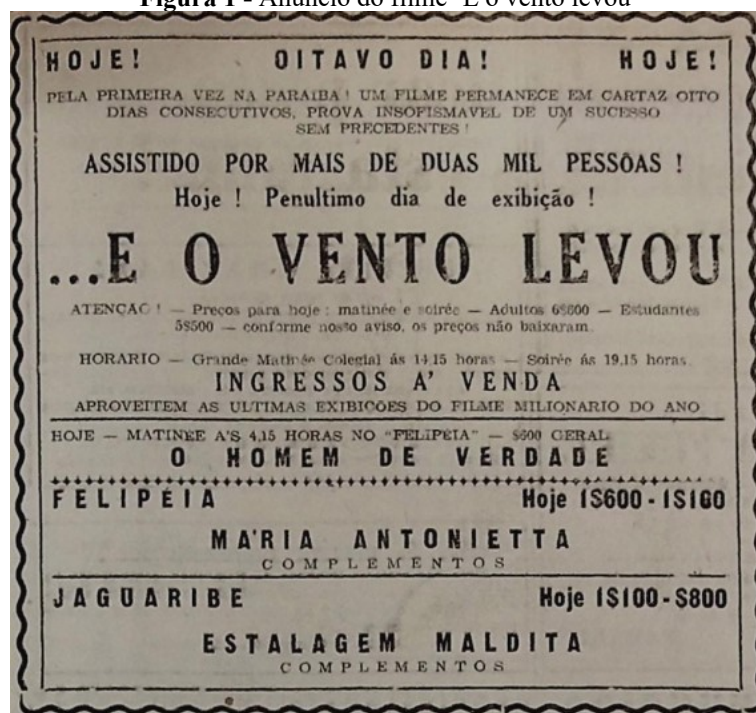
Entre nós o incomum espetáculo estreou no cine Rex, na época considerado como o cinema preferido pelo “top-set” pessoense, no dia 25 de outubro de 1941, um sábado, permanecendo em cartaz por 9 dias consecutivos, alcançando, pois, dois sábados e dois domingos, façanha até então inédita e registrando um recorde de bilheteria somente superado pelo tempo. (Wanderley, 1985, p.214).

Sob certos aspectos, Hobsbawm (2009) afirma que o impacto da vanguarda para o cinema comercial começa a mostrar que o modernismo deixaria uma marca diária na vivência social. O que mostram os jornais é um público assíduo e participante da cultura cinematográfica através dos modos de agir, vestir e pensar. E o que é talvez mais interessante é compararmos o fato de que, na década de 1940, o acesso ao cinema foi mais democrático do que o é hoje no século XXI. Sendo atualmente mais seletivo por causa dos altos valores dos ingressos, aliados à pirataria e às novas plataformas de streaming, fatores que fazem o público se distanciar da cultura de ir ao cinema, optando por outros critérios de entretenimento.

Respectivamente, pode-se perceber, no anúncio abaixo, que o filme teve uma longa carreira de exibição na capital paraibana, pois não era qualquer longa-metragem que permanecia mais de cinco dias em cartaz. Da mesma forma, a quantidade de telespectadores foi bastante expressiva, uma vez que, pelos dados do IBGE, a população da cidade era de 94 333 habitantes. Sendo assim, observamos a população paraibana se integrando às exigências contemporâneas e acompanhando as mudanças culturais do mundo da modernidade¹⁶.

¹⁶ O conceito de modernidade aqui citado refere-se à discussão de Hobsbawm (2009) em seu livro “A Era dos extremos”, que as forças que dominaram as artes populares vieram através da tecnologia e indústria. O Modernismo – ver mais em As artes 1914 -45, Hobsbawm (2009).

Figura 1 - Anúncio do filme 'E o vento levou'



Fonte: Jornal *A União* – sábado, 01 de novembro de 1941

Tratando-se de educação e cultura como conceitos pertencentes a uma prática educativa, é válido observar que existem muitos resquícios do cotidiano educacional se manifestando nas situações culturais. Neste sentido nos aportamos no conceito de cultura educacional desenvolvido por Pinheiro (2009): “Todavia, nada impede que as permanências, assentadas na tradição, que podem se processar no interior da escola também possam ser alcançadas na dimensão extra-institucional escolar”. Conforme nos sugere Pinheiro (2009), contribuindo assim para uma cultura educacional. Articuladamente, na abordagem teórico metodológica deste trabalho, faremos o uso específico do conceito de cultura educacional. Esta não está restrita somente àqueles que fazem uma educação regular e sim àqueles que fazem “a educação enquanto prática social ou como reflexão histórico-filosófica”, de acordo com Pinheiro (2009), sendo constituída a partir de diversos fatores históricos e socioculturais.

2.2 O Lugar do Gênero e da Raça na Cena Fílmica de E o Vento Levou.

Ao som da música tema (*Gone With the Wind*) o longa metragem se inicia apresentando os nomes dos atores principais, obviamente, atores brancos os quais permanecem em posição de destaque ao longo de toda a trama, a exemplo, Clark Gable (Rhett Butler), Vivien Leigh (Scarlett O'hara), Leslie Howard (Ashley Wilkes), Olivia de Havilland (Melanie Hamilton). O nome dos atores negros, como: Hattie McDaniel, vencedora do Oscar por melhor atriz coadjuvante, Oscar Polk (Pork) e Butterfly Mc Queen (Prissy) aparecem ao final dos créditos

iniciais com o título de “funcionários da casa”¹⁷, o que podemos analisar como uma forma de o sujeito negro sempre desenvolver os trabalhos domésticos os quais não seriam para os brancos, jamais. E, como cena seguinte, vemos negros escravizados trabalhando na plantação durante um pôr do sol, indicado por cores quentes na tela.

Projetando o que Morisson expressa como “dessemelhança”, é através da exploração do outro uma identidade a qual a branquidade constrói para se dizer diferente do “Outra/o” (Morisson, 1992 *apud* Kilomba, 2020.). Fazendo a identidade negra crer no processo de negação de si próprio, “Que decepção, ser-se forçada/o a olhar para nós mesmas/os como se estivéssemos no lugar delas/es. Que está presa/o nessa ordem colonial” (Kilomba, 2020).

O modo como somos vistos e representados, claramente influencia na forma como nos vemos. Se o cinema cria imagens sobre determinadas pessoas, gênero e sexualidade de maneira negativa, é assim que se enxergam essas pessoas e os próprios espectadores os quais não estão sobredeterminados. A mensagem linguística que está disponível no letreiro de abertura do filme nos revela a presença do ambiente sombrio das experiências cotidianas de racismo e fascínio pela hierarquização o qual a escravidão está posta como a representação do privilégio.

Houve uma terra de cavaleiros e campos de algodão denominada 'O Velho Sul'. Neste mundo, o galanteio fez sua última medida. Aqui foram vistos pela última vez: cavaleiros e suas damas... Senhores e escravos. Procure-os apenas nos livros, pois não passam de um sonho a ser lembrado. Uma civilização que o vento levou (E o vento levou, 1939).

O letreiro inicial do filme reforça a ideia “que serve à construção da branquidade¹⁸ como a condição humana ideal – acima dos seres animalizados, impuras formas de humanidade” (Kilomba, 2020). Quanto a esta forma, veremos penetrar o universo cultural do filme é sem dúvida a reprodução dos espectadores os quais estão imersos no território do colonialismo.

Historicamente, a mulher foi posicionada na sociedade como um ser silenciado de fala, decisões, de intelectualidade e outras dinâmicas de poder as quais eram portadas, apenas pelo gênero masculino. Quando tratamos das questões de raça, observamos que este silenciamento pesa sobre as mulheres muitas vezes mais. Neste cenário, essas mulheres são vistas quase sempre como serventes, o que alimenta a ordem colonial. Ao observarmos o papel Hattie

¹⁷ Tradução literal do inglês: The House Servants

¹⁸ “Para vários estudiosos, a branquitude é sinônimo de opressão e dominação e não é identidade racial. É o reconhecimento de que raça, como um jogo de valores, experiências vividas e identificações afetivas, define a sociedade. Raça é uma condição de indivíduo e é a identidade que faz aparecer mais do que qualquer outra, a desigualdade humana.” Ver mais em: (Bento, 2005) Branquitude e poder - a questão das cotas para negros.

McDaniel (Mammy) no filme, vemos a representação da “mãe preta” definido pela visão da sociedade branca:

A "mãe preta" representa o esperado da mulher negra pela sociedade branca e classe média: resignação, passividade diante das situações de violência e opressão. A figura simpática, amorosa e inofensiva da mãe preta realiza a aceitação sem resistência do poder instituído, da escravidão, dissimulando, inclusive, os horrores do período escravista para as mulheres negras escravizadas e/ou libertas. A função desse estereótipo reside em negar o agenciamento das mulheres negras, ou seja, a sua existência histórica. (Cardoso, 2014)

Uma visão estereotipada das mulheres negras apontando para a desigualdade social e realidade discriminatória que exclui e marginaliza o trabalho feminino colocando estas na condição de escravas, assegurando a grande desigualdade entre as mulheres negras em relação às brancas. Ainda sobre a desigualdade social que separa brancos e negros, vemos uma cena em que a personagem Mammy relata a Scarlet que sua mãe não chegou à casa ainda, pois está cuidado de uma pobretona vizinha. Mammy enfatiza a inferiorização e a pobreza de alguém semelhante a si que, possivelmente, também era uma mulher negra.

Este episódio nos faz perceber o sentido da “outridade” a personificação do que o branco acha de si projetada sobre si próprio. Elenca Kilomba (2020) “[...] nós nos tornamos a representação mental daquilo com que o sujeito branco não quer parecer”. Entretanto, é digno de nota observarmos algumas táticas adquiridas, possivelmente, pela própria atriz Hattie McDaniel, a qual burlava alguns aspectos de submissão enquanto interpretava Mammy. Vejamos que a atriz fugiu do estigma de empregada doméstica na vida real, tornando-se a primeira mulher negra a ganhar um Oscar, o que nas telas foi um pouco diferente. No entanto, a personagem Mammy tem muita força e notamos as características do enfrentamento quando ela se propõe a confrontar Scarlett nas cenas do longa. É possível também que a resposta de Hattie McDaniel fosse uma tática para se fazer ouvida e permanecer dentro daquela sociedade.

Já que para Certeau a astúcia dos consumidores de diferentes maneiras de fazer, possibilita a entrada desses atores “agentes de táticas” para empresas de controle, fazendo parte daquele cotidiano. Desta forma, afirma Certeau (2014, p.45), “a tática só tem por lugar o do outro”. As táticas se originam de diferentes maneiras de fazer no cotidiano, elas são artes desviacionistas que se opõem às estratégias. Para Luce Giard:

“Sempre é bom recordar que não se devem tomar os outros por idiotas”. Nesta confiança posta na inteligência e na inventividade do mais fraco, na atenção extrema à sua mobilidade tática, no respeito dado ao fraco, sem eira nem beira, móvel por ser assim desarmado em face das estratégias do forte, dono do teatro de operações, se esboça uma concepção política do agir e das relações não igualitárias entre um poder qualquer de seus súditos. (Giard, 2014, p.19).

Ainda em consonância com pensamento da autora, o que Certeau quer dizer com esta concepção de agir se refere a uma arte, um estilo próprio para compreender as práticas culturais. Segundo Giard (2014, p.19), “convoca-se uma multiplicidade de saberes e de métodos, aplicada segundo procedimentos variados, escolhidos segundo a diferença das práticas consideradas”. Tal fenômeno é corroborado com o pensamento de Lélia Gonzalez, quando discute a relação da mãe preta. Lélia Gonzalez¹⁹ nos mostra o caráter de resistência desenvolvido pela "mãe preta", através de atos de negociação, os quais asseguravam a sobrevivência dessas mulheres e de toda sua família. Articuladamente a essa perspectiva, é possível observar que essas táticas desenvolvidas pelas mulheres negras escravizadas, para enfrentar o processo de dominação/exploração, as fizeram ressignificar uma importante prática de ação para suas vidas, a resistência cuja importância é fundamental tanto para a formação cultural de um povo quanto para a sua valorização.

Outra personagem injustiçada em relação ao seu papel no filme é Prissy. A personagem é constantemente estigmatizada, posta ao ridículo em suas falas, seu tom de voz e sua desenvoltura corporal. Enquanto Mammy é personificação da mãe preta, Prissy é a representação da euforia, o estereótipo de escárnio cultivado em programas de humor. Elencado por bell hooks:

Por que será que a crítica de cinema feminista, que mais tem reivindicado o terreno da identidade, representação e subjetividade da mulher como seu campo de análise, permanece agressivamente silenciosa no tocante à negritude e, especificamente, às representações da mulher negra? Assim como o cinema comercial tem historicamente forçado espectadoras negras conscientes a não olhar, muito da crítica de cinema feminista veta a possibilidade de um diálogo teórico que possa incluir a voz das mulheres negras. É difícil falar quando se tem a sensação de que ninguém está escutando, quando se tem a sensação de que um jargão ou narrativa especial foi criado, e que apenas as escolhidas o podem compreender. Assim, não admira que mulheres negras tenham, em sua

¹⁹ Ver mais no Tópico: Por um feminismo afrolatinoamericano, em: Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. Revista de Estudos Feministas, UFSC, v. 22, n.3, 2014.

maioria, restringido seu comentário crítico sobre cinema a conversações (hooks, 1992).

É realmente sobre estas mulheres que o silêncio pesa mais e, quando são postas para falar, não tem o espaço respeitado, pois são vistas como tolas, feias ou eufóricas. Assim, ficando relegadas a chavões de humor e estereótipos banais. Como afirma Kilomba (2020) “nós representamos um tipo de ausência dupla, uma Outridade dupla, pois somos a antítese tanto da branquitude quanto da masculinidade”. Tal realidade enfatiza os esquemas de opressão e põe em xeque a saúde mental de muitas mulheres pretas as quais mereciam se ver refletidas na sociedade que elas também compõem.

Na cena de 1:13:16, vemos mais ferozmente o domínio do colonialismo branco quando Scarlett ordena Prissy a ser ágil e chamar o médico para realizar o parto de Melanie, senão como consequência Scarlett iria açoitá-la ou vendê-la para o Sul. Em seguida, Prissy vai em busca do médico, porém volta com uma atitude forçosamente ininteligível, pois a personagem aparece dançando, cantarolando e andando lentamente. Pode-se observar como uma tentativa de justificar o prometido açoite da personagem branca. Uma punição, pois, a escravizada não estaria cumprindo o seu papel, uma vez que prometera saber fazer partos.

Figura 2 - Cena do filme *E o Vento Levou*, (1939). Scarlett e Prissy



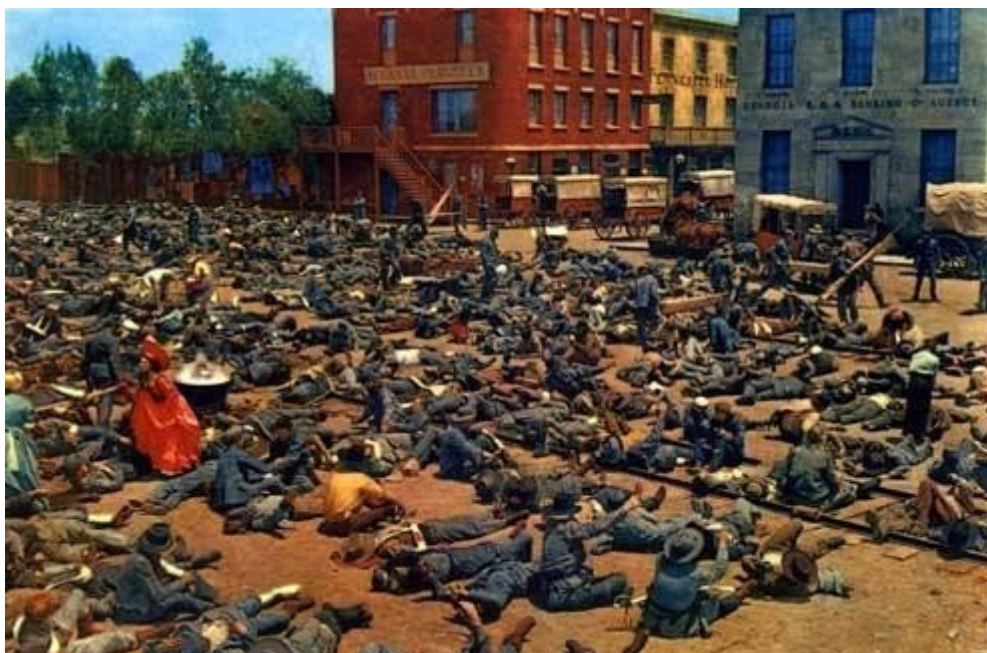
Fonte: *E o Vento Levou* (1939).

É sabido que o racismo funciona através de gestos e discurso, possivelmente esta cena deve ter provocado indignação em muitos espectadores, mas também nos mostra uma realidade traumática que expõe o racismo cotidiano sofrido por pessoas negras durante longos séculos. Segundo Kilomba (2020) “É um choque violento que de repente coloca o *sujeito negro* em uma

cena colonial na qual, como em cenário de uma plantação, ele é aprisionado como a/o “Outra/o” subordinado e exótico”. Infelizmente, a realidade do passado de “memórias da plantação” pode ainda ser vista no século XXI sob a ótica do racismo cotidiano, embora, tentamos cada dia mais denunciá-lo e superá-lo.

Os filmes podem produzir uma configuração social e educacional bastante expressiva, tanto para o mal quanto o bem, implicando em mudanças e que, de certo modo, exigem um olhar atento da sociedade para sabermos incorporar ou não os discursos sensatos dessas produções cinematográficas. Na emblemática cena 1:16:02, vemos o nascimento heroico da personagem branca, Scarlett, indo enfrentar os horrores da guerra em busca do médico para fazer o parto de sua amiga.

Figura 3 - Cena do filme E o vento levou (1939) - Scarlett no meio dos feridos da guerra



Fonte: E o vento levou (1939).

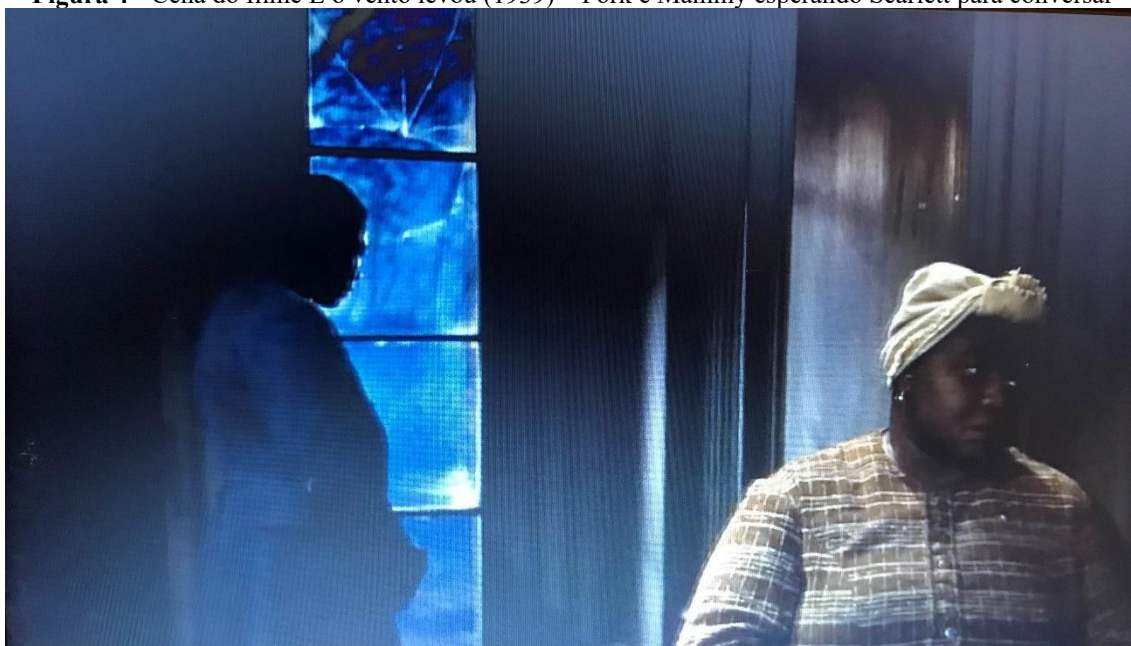
Esta imagem vai ao encontro do pensamento da branquitude, pondo em foco o triunfo da mulher branca que, mesmo sem seus recursos e suas condições de direito, vai em busca da salvação de seu povo. Pode ser notado ainda a ausência da posição dos subalternos em personagens heroicos, proporcionando uma articulação do *status quo* para o silenciamento das vozes negras, como calaram a de Prissy. Explicando o cinema como uma pedagogia cultural, Louro (2015) nos revela que:

Distintas relações do sujeito com a imagem fílmica podem ocorrer: acolhida, ruptura, conformidade, resistência, crítica ou imprevisíveis combinações dessas e de outras respostas. Nesse processo de interação com a imagem há sempre um investimento de emoções. (Louro, 2015, p. 424).

De fato, o cinema acaba sendo uma representação da linguagem através de multifacetadas práticas, no qual irá depender de quem o escreve, produz e transmite, em certa medida tornando-se uma instância social, cultural e educacional.

Em última análise, podemos observar o processo de constituição do imaginário branco, pois o que chamamos de alma negra é uma construção do homem branco (Fanon *apud* Kilomba, 2020). Em outras palavras, é o medo do homem branco criado pela sua própria neurose, uma fantasia assustadora do que os negros “são ou possam ser”. Como exemplo, analisamos a cena 1:36:30 de quando Scarlett volta de Atlanta para a fazenda Tara e encontra os “devotados escravos” ainda trabalhando para sua família, sem água, comida e demais recursos, em uma fazenda que foi devastada pela guerra de secessão. Para salvaguardar sua suposta pureza, os brancos parecem estar o tempo inteiro pensando no que seria “o problema dos negros” não saberem o que fazer com descendentes da diáspora africana, mas necessitam deles para esconderem o fracasso de suas vidas baseadas no patriarcado e colonialismo.

Figura 4 - Cena do filme *E o vento levou* (1939) – Pork e Mammy esperando Scarlett para conversar



Fonte: *E o vento levou* (1939)

Com cores frias, a cena demonstra que não há nada mais o que esperar ao se relatar os problemas que a guerra trouxe e que, diante disso, eles permanecem fiéis, pois muitos outros deixaram a fazenda. Isto nos faz lembrar de uma crítica feita no documentário *Eu não sou negro*, escrito por James Baldwin, em que ele analisa a cena do filme *Acorrentados* (1958):

Quando o Sidney salta do trem, os brancos liberais da cidade ficaram muito aliviados e felizes, mas quando os negros o viram saltar do trem, eles gritaram: ‘Volte para o trem imbecil!!!’. O negro salta do trem para tranquilizar os

brancos, para que eles saibam que não são odiados. Que apesar de terem cometido erros humanos, eles não tinham feito nada para serem odiados (Eu não sou seu negro, 2017).

Contudo, o processo de construção do imaginário branco serve para estigmatizar, estagnar e difamar a figura do negro e, ao mesmo tempo, ele precisa dessa figura para poder fazer uma alienação nessas pessoas, as quais se verão forçadas a sua própria rejeição. Portanto, tendo rememorado este doloroso impacto sentimental e corporal, é preciso repensar esta estrutura colonial a qual ainda paira pelos discursos cinematográficos. E o que este artigo se propõe é criticar, discutir, refletir para educar, a fim de que possamos não mais utilizar esta linguagem cruel. Isso, porque não deveríamos nos preocupar com brancos no colonialismo, mas sim com o fato do sujeito negro ser sempre forçado a desenvolver uma relação consigo mesmo através do *Outro/a* e nunca com seu próprio *EU* (Hall *apud* Kilomba, 2020).

Tendo em vista os aspectos observados, o que torna o filme *E o vento levou* (1939) escolhido como objeto de estudo desta tese é o fato de que, quando estudamos cinema numa perspectiva histórica, o longa-metragem está sempre em destaque enquanto grande produção cinematográfica. Sendo assim, ao observarmos o filme através da metodologia de etnografia de tela, é possível notar temáticas interseccionais como a questão de gênero e raça, bem como temas sensíveis, a exemplo da normalidade do racismo em períodos históricos. Como o objetivo dessa análise foi compreender como são representadas as distintas relações dos sujeitos a respeito de gênero e raça na cultura cinematográfica do filme *E o vento levou* (1939), este trabalho procurou fazer uma investigação de como essas representações foram apresentadas e consumidas pelo público paraibano em meados do século XX. A finalidade é de que possamos criticar o racismo velado por séculos em instâncias culturais que cercam nossas vidas, a exemplo do cinema – o qual agia por uma linguagem universal que poderia falar a todas e todos que – nas décadas de 1930 e 1940 – se lançava como um grande articulador educacional. Assim, verificamos por meios dos discursos teóricos dos intelectuais negras/os que as práticas coloniais estereotipam o gênero e a raça de maneira obscura, por meio do discurso das visualidades.

Buscou-se, então, fazer um tensionamento a respeito da realidade cinematográfica na questão a qual abordamos o racismo como prática colonial. Da mesma forma, reconhecemos através do discurso das/dos intelectuais negras/os, as diferentes experiências, práticas e ações de resistência vividas pelos sujeitos negras/negros no mundo desde “as memórias da plantação” até o processo de descolonização. Assim, para Kilomba (2020) o passado colonial é trazido à tona, no sentido de que não foi esquecido, tampouco podemos esquecê-lo. Este processo de

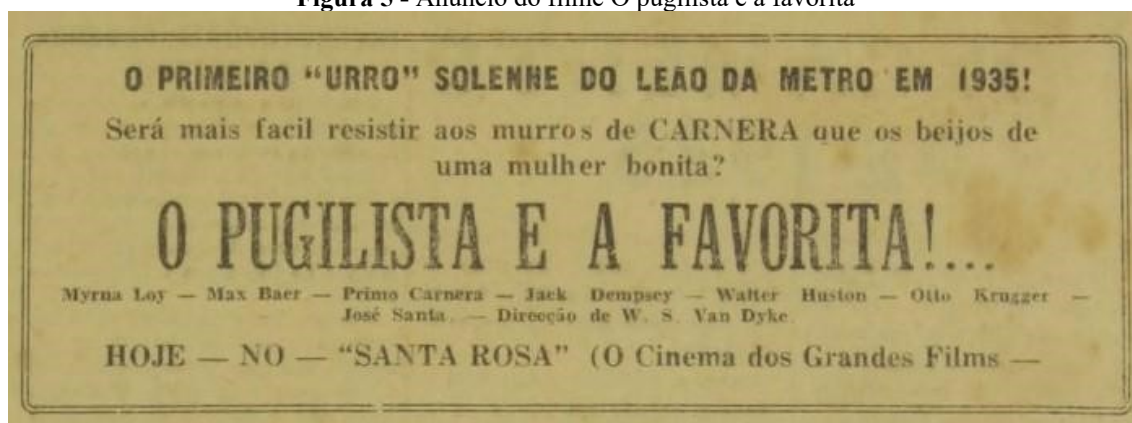
descolonização refere-se ao atravancar as práticas obscuras do colonialismo fazendo com que conquistemos a autonomia das/dos sujeitos que sofreram na pele as práticas e traumas da colonização.

Portanto, tomando o cinema como um lugar de pesquisa histórica em educação, é fundamental discutir as relações de gênero e raça, a partir da perspectiva de uma pedagogia cultural. Porquanto, o cinema, inserido em um conjunto de instâncias sociais, funciona como um mecanismo de representação, ao passo que opera de modo educacional como um construtor de identidades culturais. É justamente por meio dessas representações que podemos observar a tendência aos papéis hegemônicos e sua produção da manutenção do fenômeno do colonialismo, a qual gera a pouca visibilidade da diversidade cultural que temos no mundo. Embora paulatinamente tenhamos que abordar a mesma temática, é possível observar que alguns parâmetros sociais vêm apresentando mudanças significativas as quais correspondem à prática de uma sociedade mais justa, coerente e inclusiva. Face ao exposto, é esperado que possamos alcançar algumas rupturas no tecido hegemônico através da ampliação do debate acerca das questões de gênero e raça, pois o ato de descolonizar dá-se por meio da fala, crítica, reflexão e ação, tornando assim possível a mudança.

2.3 Modelos de Masculinidade e Feminilidade no filme: O Pugilista e a Favorita (1933)

É sob os gritos de muita euforia que, no dia primeiro de janeiro de 1935, estreia o filme *O Pugilista e a Favorita* no cinema da capital paraibana. O anúncio do jornal A União na coluna Cinemas e Filmes destaca a seguinte frase de lançamento do longa-metragem da MGM: “O primeiro ‘URRO’ solene do leão da metro em 1935”. De acordo com Wanderley (1999, p. 106), a safra de filmes exibidos em 1935 manteve o ritmo e a diversificação de gêneros dos anos anteriores, isso porque Hollywood continuava uma fábrica que trabalhava em tempo integral para alimentar os cinemas de todo o mundo.

Figura 5 - Anúncio do filme *O pugilista e a favorita*



Fonte: Jornal *A União* 01/01/1935

O filme *O Pugilista e a Favorita* é do gênero comédia dramática do ano de 1933, foi dirigido por W. S. Van Dyke e estrelado por Myrna Loy e Max Baer. Para Wanderley (1999, p. 107) o clímax do filme se dá quando a MGM transforma o campeão de peso pesado Max Baer em eventual galã de cinema em que seu adversário era Primo Carnera, gigantesco boxeador italiano, este perdeu o título para Max Baer (Steve Morgan) e a favorita era estrela Myrna Loy (Belle Mercer Morgan). Na página cinematográfica do jornal *A União*, na qual está o primeiro anúncio do filme, encontramos ainda em tom de muita euforia uma nota de um colunista, este não identificado, em que apresenta a estreia do filme como um grande presente do ano de 1935. Desse modo, o artigo retrata que este filme é muito oportuno para os paraibanos da capital e, ainda, que o público seletivo do Cine Santa Rosa se encantará com o espetáculo. Outro detalhe sobre a exibição do filme encontramos no dia três de janeiro de 1935, neste dia o cine Jaguaribe também exibe o filme *O Pugilista e a Favorita*. Todavia, os créditos do destaque da exibição do filme são dados ao Cine Theatro Santa Rosa, mas, como o Jaguaribe fazia parte da mesma empresa, a Cia. Exibidora de filmes, a película também foi apresentada neste último cinema.

No dia cinco de janeiro de 1935, encontramos mais um anúncio de exibição do filme no Cine Jaguaribe com a seguinte frase: Será mais fácil resistir aos 'directos' de Canera que aos beijos de uma mulher bonita? O destaque do filme supracitado se dá ao redor da representação da atriz Myrna Loy, citada em várias páginas de jornais como uma superstar. Myrna Loy foi uma atriz norte-americana de bastante visibilidade em Hollywood, em sua carreira ficou conhecida por títulos como "A rainha de Hollywood"; "A esposa perfeita"; "A rainha dos filmes" e "Minnie". Nascida em dois de agosto de 1905, com o nome de Myrna Adele Williams, a atriz é natural de Radersburg em Montana, nos Estados Unidos. Sua mãe, Adelle Mae, estudou música no Conservatório Americano de Música e seu pai era o fazendeiro David Franklin

Williams. Aos treze de idade, Myrna perdeu seu pai para a gripe espanhola, com isso a família mudou-se para Los Angeles. Myrna começou a atuar em algumas produções teatrais para ajudar no sustento da família aos quinze anos de idade. E, no ano de 1925, fez sua estreia no cinema em uma aparição no filme “Pretty Ladies”, bem como em outros filmes, porém não foi creditada. Posteriormente, contratada pela Warner Bros, ela mudou seu nome de Myrna Williams para Myrna Loy.

Nasce, então, uma superstar. Como ressalta Anchieta (2020), não podemos falar dessas estrelas com um estereótipo homogêneo, pois o cinema forma individualidades, bem como personalidades fora do comum. Assim, Anchieta (2020) reforça que, se não é correto afirmarmos que todas as garotas superstars têm um único estereótipo, é, provavelmente, válido notar que cada uma tem a força de criar um estereótipo que lhes convém. Não sem razão, emerge “uma individualidade distintiva, que se fixa no imaginário do público ao se repetir em mais de um filme”. Desse modo, podemos observar o desejo dos estúdios em querer que seus personagens sejam confundidos com os próprios autores, pois assim o público estabelece uma continuação entre o que é público e o que é privado. Desta feita, Anchieta (2020, p.25) aponta o padrão apresentado a algumas estrelas hollywoodianas cujos papéis estereotipados se repetem em outros filmes:

Mary Pickford será infantil, sofrida, mas otimista em uma série de filmes que protagoniza. Greta Garbo, aristocrática, famosa, e debochada, ignorando o galã. Marlene Dietrich quase sempre a atriz de um cabaré vulgar, mas que se comporta como uma mulher nobre e arrogante. Joan Crawford faz o papel da mulher pobre, inteligente e ambiciosa, que ascende se casando com um homem rico, ou mesmo trabalhando. Bette Davis é sarcástica, mimada, rápida e inteligente. Carmen Miranda faz papel de si mesma: uma cantora brasileira (ou melhor, latina) que conquista sucesso na Broadway vestindo-se de forma exótica e colorida. Representa, entretanto, uma mulher temperamental, ciumenta, escandalosa, rude e cômica. Marilyn Monroe é desajeitada, engraçada e sexy. Audrey Hepburn, uma elegante dissimuladora, educada e vestida sob a influência do estilo parisiense (Anchieta, 2020, p.25).

Reiterando o pensamento da autora, podemos ver Marilyn Monroe com essas características nos filmes, *Clash by night*, *Some like it hot*, *Gentlemen Prefer Blondes*, *The Seven Year Itch* e *Let's Make Love* apesar dessa teoria geral defendida pela autora há algumas reviravoltas as quais as personagens de Marilyn se colocam com autenticidade descortinando alguns tabus impostos as mulheres. Um exemplo que vemos é caso da personagem Amanda Dell (Marilyn Monroe) em *Let's Make Love* a qual trabalha, estuda e se apresenta com muita astúcia no filme, além de não aceitar as investidas do milionário Jean-Marc Clement (Yves

Montand) para ter um casamento baseado em interesse financeiro. De modo óbvio, nos apoiamos na ideia de Anchieta (2020) quando ela revela que mudam os filmes, mas o *páthos* moral da star-personagem é o mesmo, a ponto se interpretarem papéis feitos sob medidas para elas, ou seja, para a imagem criada de si mesmas. Assim sendo, o que transparece é a dimensão da própria personalidade da artista, pois, de acordo com Anchieta (2020), para ser uma estrela é preciso convencer o público de que uma pessoa com características extraordinárias existe, apresentando uma biografia imbricada entre o real e o imaginário a qual os próprios artistas passam a não ter controle sob tais percepções de si: “sou uma maldita imagem, não uma pessoa” relata Crawford.

Dada a realidade, parte da categoria de hibridação complexa feita pela professora Isabelle Anchieta em que, para desvendar a formação de uma mulher enquanto Star, cruzou a biografia das atrizes com a de suas personagens. Assim, observando um método distinto de análise para cada imagem e partindo do pressuposto biográfico de uma pessoa e não de uma representação “um rosto atravessado por narrativas e imagens”. Para Anchieta (2020), a primeira imagem das mulheres, realçadas nos filmes, é a da conformação, mas, para além disso, o ponto alto é a dissimulação, pois esta vai além das telas de Cinema. As mídias visuais ou não (Cinema, TV, revistas, jornais e rádios) alimentam o acompanhamento da vida privada das stars, criando um sentimento de responsabilidade do público para com aquela mulher, bem como um sentimento de proximidade. Isto influencia ativamente na cultura, porque, além alimentar interesses, como curiosidade e fofoca, ensinam também a se solidarizar com alguns sentimentos expostos por essas atrizes, a exemplo de amor, ódio, amizades, traições, além da dada importância em observar a vida de pessoas que não se conhece pessoalmente.

De acordo com Anchieta (2020), as *stars* oferecem esquemas de conduta voltados às pessoas comuns, esses aparecem através dos padrões de beleza, vestimentas e comportamentos objetivando o padrão do sucesso em sociedade. De toda forma, como ressalta a autora, essas stars oferecem às pessoas uma certa consciência em suas atuações, controle e avaliação, ou seja, elas representam sabendo que estão representando para o público. Anchieta (2020) afirma que as stars são imagens da modernidade, sobretudo, criam uma imagem do ideal de modernidade. E, além oferecer uma concepção de vida moderna, corresponde com os anseios da juventude de meados do século XX, a qual incentiva a:

(...) conquista da liberdade, de privilégios e de direitos. Eles [os jovens] podem experimentar desgosto, e desejos insatisfeitos que podem levá-los, em alguns casos, a se rebelar contra influências restritivas, em particular contra os pais. Toda a discussão indica como os filmes podem gozar e dar conteúdo a novos

esquemas de vida e, ao fazê-lo, podem mudar as atitudes e despertar desejos em conformidade com esses regimes (Blumer *apud* Anchieta, 2020, p.27).

Podemos observar a representação de uma transgressão feminina a qual coloca as mulheres em papel de protagonista de suas próprias vidas, “valorizando a sexualidade e legitimando o desvio como algo desejável. São personagens que forjam sua sobrepersonalidade ao chocar a ordem até então vigente” (Anchieta, 2020). Dessa forma, Anchieta nos revela que tanto a dissimulação quanto o imperativo do desejo e a ambição tornam-se o caminho para se alcançar o estrelato e, em vez da fogueira, o desvio consegue atrair milhares de olhares femininos e masculinos, a fama, sucesso, o poder, bem como o acesso ilimitado a diversos bens de consumo. Para Anchieta (2020), a fama e reconhecimento que adquirem dentro e fora dos estúdios faz com as atrizes tenham poderes ilimitados. Dessa forma, elas inauguram um novo padrão do feminino “que tem na salvação individual pela ascensão pública seu mais cobiçado objeto de desejo” (Anchieta, 2020). Essas atrizes tornam-se um padrão simbólico do que é ser mulher frente a uma cultura moderna, o que significa “uma sobrepersonalidade, mais até que a beleza, como disse Charles Dublin: o cinema exige uma alma por trás do rosto” (Anchieta, 2020). É dessa forma que essas mulheres conseguem construir carreiras profissionais promissoras apresentando um extraordinário traço de tática o qual revela o poder lhes foi negado. A influência delas é tão considerável que “passam a codirigir simbolicamente os filmes, definindo desde o roteiro até o galã, o que leva a questionar de quem é, de fato, a autoria do filme e qual o alcance do poder que elas tiveram na indústria cinematográfica” (Anchieta, 2020).

As stars também representam o início da descentralização dos estereótipos femininos, muitas vezes por meio de imagens que se revelam antagônicas. As diversas composições filmicas exibem muitas imagens contraditórias. Para Anchieta (2020, p. 28), “apresentam a virgindade mariana da transgressividade das bruxas em uma só personagem.” Há um sincretismo de representação de feminina as quais forjam-se identidades singulares, inéditas e complexas as quais variam de composição e isso dificulta gradualmente a fixação de vermos a mulher como uma única forma singular. De acordo com Anchieta (2020), as *stars* só podem ser compreendidas no plural, além de existir uma personalidade para cada qual e isso tem implicações na sociedade, pois desestabiliza modelos uniformizados há séculos.

Vale salientar que essa diversidade imagética sob o feminino não impede que as personagens tenham características comuns. Anchieta (2020) ressalta que as stars não têm facilmente o que desejam, elas precisam alcançar o sonho diante das adversidades da vida.

Todavia, vemos muita coisa em comum em face de seus papéis, como: são jovens, proativas na abordagem sexual, com vontade própria, conduzem automóveis, fumam, usam belas roupas, joias, vão a festas, bebem, são desejadas por mais de um homem, amam e conquistam invariavelmente o galã, ainda que tenha que ser convencido ao longo de toda a narrativa fílmica.

2.4 A relação de superioridade e identidade masculina no filme *O Pugilista e a Favorita* (1933)

“Um colosso de muque” é com esta afirmação que vemos o anúncio de exibição do filme *O Pugilista e a Favorita* no Cine Jaguaribe de João Pessoa, capital da Paraíba, em janeiro de 1935. Ou ainda, os dizeres, como: É mais fácil resistir aos beijos de uma mulher bonita ou aos murros de Carnera? Quando vamos estudar a masculinidade em seu amplo sentido, rapidamente nos deparamos com o conceito da violência, nos parece que, ao falarmos em homens, pensamos sempre sobre a brutalidade, os confrontos e no caráter bélico que lhes é atribuído. Mas, para a construção de um modelo de masculinidade hegemônica na cultura brasileira, o simbolismo da violência não é o único marcador da representação masculina, pois a sexualidade assume o posto de uma conduta ativa e inata dos homens. De acordo com Grossi (2004, p.6), na cultura ocidental uma das principais definições para as masculinidades é o ato ser ativo, ou seja, o gênero masculino se mostra como ativo sexualmente, o que significa penetrar o corpo de uma mulher ou até mesmo de outro homem. Haja vista que “homem é aquele que ‘come’, ou seja, que penetra com seu sexo não apenas mulheres, mas também outros homens, feminilizados na categoria ‘bichas’” (Fry *apud* Grossi, 2004, p.6, grifos do autor). Para este teórico em outros países, a exemplo, da Inglaterra e dos Estados Unidos da América não é a questão sexual que caracteriza o ser masculino, mas sim o fato de que esta identidade masculina se envolva sexualmente apenas com mulheres. Segundo Grossi (2004, p.6), na cultura anglo-saxã, quando dois homens se envolvem sexualmente estes são chamados de homossexuais, já aqui no Brasil um homem pode, inclusive, comer os “veados”, pois o que o torna homem é a ação da penetração durante o ato sexual.

Objetivando refletir teoricamente a representação das masculinidades no campo historiográfico brasileiro, é possível observar que os estudos ligados a masculinidade enquanto categoria analítica ainda são inovadores. As implicações sócio-históricas referentes ao conceito de masculinidade foram ao longo dos anos negligenciadas, principalmente porque acreditamos na ideia de que só existia um único padrão de masculinidade hegemônica o qual se baseava na dominação, no poder e na figura do patriarca. Os esforços para compreendermos a masculinidade enquanto um campo plural têm sido alvo dos estudos das ciências humanas, por

isso nesta tese discutiremos a problematização dessas masculinidades no campo da história da educação. Assim, através da análise fílmica do longa-metragem *O Pugilista e a favorita* (1933) observaremos a construção das noções dessas masculinidades, especialmente, em busca da configuração de como o Cinema apresentava esse padrão do que é ser homem na década de 1930.

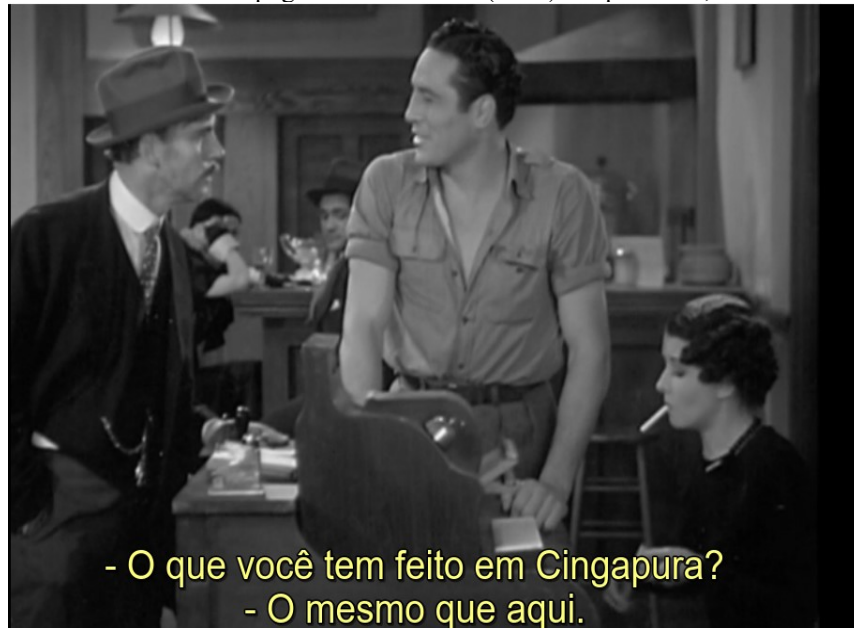
Figura 6 - Cartaz do filme: O pugilista e a favorita (1933)



Fonte: O pugilista e a Favorita (1933)

A primeira cena do filme nos mostra um comportamento transgressor em relação ao padrão de feminilidade, em meados da década de 30, pois há apenas uma mulher a qual é caixa de um bar, o que implica estar sempre rodeada por homens. O que desestabiliza o modelo de dona do lar mantido aqui na Paraíba bem como em vários outros lugares do mundo. Fugindo do que Anchieta (2020, p.31) destaca como síntese (quase piegas) de personagens a moda “dona de uma imaculada bondade infantil” das meninas inocentes, campestres, alegres e brincalhonas.

Figura 7 - Cena do Filme O pugilista e a Favorita (1933) - O professor, Steve e a atendente



Fonte: O pugilista e a Favorita (1933)

Ao observarmos a figura acima, é possível vermos a mulher fumando, comportamento este que contravém o pensamento de velha guarda da tendência normativa na qual só os homens poderiam consumir cigarros e bebidas alcoólicas. Todavia, provavelmente, muitas mulheres ligadas ao modernismo do século XX já contravinham muitos preceitos morais ainda ditos como normais. As essencialidades estavam moribundas, portanto, como afirma José Doin (2003, p. 1):

Num século breve e caótico, fremente e agitado, frívolo e ardiloso, as essencialidades (que, desde as modernidades mais remotas, já estavam moribundas) transfiguram-se em espectros, a ordem gera a desordem, a utopia o genocídio, o recomeço a hybris trágica, o Estado, cada vez mais poder, impõe o terror da razão, em nome de um incerto futuro.

Desta feita, é sob a ótica de um futuro incerto que o Cinema aproxima seus personagens fictícios às pessoas comuns com dramas reais. Assim, norteador ações e práticas, o Cinema também educa e, através da imagem, a população consegue elucidar, formar e aprender novos conhecimentos, sem o uso da intuição escolar.

Um dos protagonistas do filme apresenta tanto a prerrogativa das narrativas violentas quanto a face de um homem em decadência, por estar afastado de seu trabalho como professor de boxe. Nas primeiras cenas do filme, vemos o professor, personagem de Walter Huston, enaltecer o padrão do macho lutador. De acordo com Nolasco (2001, p. 62) “Para um homem

a violência é uma possibilidade de resposta à demanda de desempenho de seu papel social”. E é exatamente esse perfil que o professor representa durante a socialização de homens no bar.

Figura 8 - Cena do Filme O pugilista e a Favorita (1933) O professor e Steve no ringue



Fonte: O pugilista e a Favorita (1933)

Nesta cena podemos observar o professor tentando construir um tipo de subjetividade masculina para Steve Morgan, personagem de Max Baer. É possível inferir sobre a construção do sujeito másculo e indestrutível, pois esse modelo precisava ser vendido aos rings e só assim o professor poderia ter sua atuação como profissional reconhecida. Para Nolasco (2001, p. 62), a violência é estimulada de várias formas e o sujeito homem que não encontra para si forma de reconhecimento e inserção social tende a se envolver com mais violência, tanto contra si quanto contra outros indivíduos. Nolasco afirma que a representação masculina no Romantismo, que deveria proteger, prover e guerrear contra o mal, transformou-se, no século XX, na encarnação do próprio mal, este identificado nas análises de gênero como “patriarcado”.

Ainda segundo Nolasco (2001), quando tratamos da violência como um problema que afeta vários países em grandes proporções, não se consideram os homens como os principais responsáveis por essas questões. Muito pelo contrário, quando se fala em feminicídio e as demais violências contra as mulheres, são sempre elas as estampadas nas capas de revistas e jornais, dando a entender que a culpa é da vítima e não do agressor que, provavelmente, é um homem. “De algum modo um valor cultural é acionado, permitindo a um homem se envolver em situações de violência na esfera pública” (Nolasco, 2002, p. 63). No entanto, quando uma mulher se envolve em violência, os atos de agressões são relacionados à violência doméstica, porque acontece, em grande parte, contra as crianças.

Para Nolasco, a mulher é a principal agressora da criança na cena doméstica. O que reflete a falta de uma análise mais aprofundada dessa realidade. A sociedade trata ambas as situações conferindo invisibilidade aos agressores, ou seja, quando um homem agride outro homem e uma mulher agride o filho consideramos natural, impossibilitando qualquer análise mais profunda. “Entende-se que é natural tanto para um homem quanto para uma mãe agredir, se necessário” (Nolasco, 2001)

Figura 9 - Cena do Filme O pugilista e a Favorita (1933) O professor, Steve deitado e o massagista



Fonte: O pugilista e a Favorita (1933)

Nesta cena temos como enredo principal a preocupação do professor diante da presença da jovem Belle Mercer Morgan, personagem de Myrna Loy. Esta mulher representava a distração do seu pupilo, bem como o perigo de Steve se envolver com uma mulher comprometida, por sinal com o chefe da cidade. A presença feminina de Belle se constitui, fundamentalmente, enquanto um troféu para a conquista masculina.

Dessa forma, como retrata Perrot (2017, p.197), o ofício do historiador é o ofício do homem que escreve a história do masculino. Assim também eram tratados a grande maioria dos filmes e roteiros de Hollywood. Do primeiro plano de uma cena fílmica são sempre contadas as histórias dos homens, mesmo que anexem novas histórias à narrativa. Do mesmo modo que a História reflete o silenciamento das mulheres outras premissas contemporâneas também acentuam esses papéis, “Econômica, a história ignora a mulher improdutiva. Social, ela

privilegia as classes e negligência os sexos. Cultural ou mental, ela fala do homem em geral, tão assexuado quanto a Humanidade” (Perrot, 2017, p.197).

É sabido que, atualmente, este aspecto foi englobando novas narrativas no campo historiográfico. Todavia, no cenário cinematográfico do século XX, as mulheres alimentavam o roteiro fílmico no sentido de coadjuvantes. No caso de Belle, a princípio, ela iria profanar a imagem de boxeador criada por Steve e pelo professor, pois além de desviá-lo dos treinos, o faria criar um inimigo, o poderoso Willie Ryan, personagem de Otto Kruger. Essa exclusão do destaque do gênero feminino se dá em detrimento da supressão do espaço público. E, segundo Perrot (2017), a política, a direção e administração do Estado se constitui como apanágio masculino. Estende-se a Burguesia, falocrata de nascença, impõe a concepção de papéis, bem como a separação dos sexos, “esse deserto de amor descrito por Mauriac: Nada além disso, sexo separa-nos mais que dois planetas” (Perrot, 2017). Não muito distante, estavam os papéis femininos de Belle e de outras personagens do mundo feminino no Cinema.

“Votadas ao universo da repetição, do íntimo, têm as mulheres uma história?” (Perrot, 2017). É indispensável não pensarmos no peso que a separação dos gêneros custou às mulheres ao longo de vários séculos. Contudo, essa visão tranquilizadora de um mundo rural sem conflitos entre os gêneros, uma certa maneira de transformar em tranquilidade as tensões e as lutas, acabam estruturando o cotidiano na fatalidade dos papéis enrijecidos e na fixidez dos espaços (Perrot, 2017). Assim, ao observarmos o obscurantismo ao qual as mulheres foram relegadas, buscamos também encontrar as mulheres em ações, “inovando em suas práticas, mulheres dotadas de vida, e não absolutamente como autônomas, mas criando elas mesmas o movimento da história.” (Perrot, 2017, p.199).

Não é uma tarefa das mais fáceis encontrarmos a participação feminina enquanto ativa, com valor social, profissional e poder. Para Perrot (2017, p.199) encontramos algumas denominações femininas recobertas de ambiguidades:

Ora a mulher é fogo, devastadora das rotinas familiares e da ordem burguesa, devoradora, consumindo as energias viris, mulher das febres e das paixões românticas, que a psicanálise, guardiã da paz das famílias, colocará na categoria das neuróticas; filha do diabo, mulher louca, histérica herdeira das feitiçarias de outrora. A ruiva heroína dos romances de folhetim, essa mulher cujo calor do sangue ilumina pele e cabelos, e através da qual chega a desgraça, é a encarnação popular da mulher ígnea que deixa apenas cinzas e fumaça (Perrot, 2017).

Outra imagem, contrária: a mulher-água, fonte de frescor para o guerreiro, de inspiração para o poeta, rio sombreado e pacífico para o banhar-se, onda

enlanguescida cúmplice dos almoços na relva; mas ainda água parada, lisa como um espelho oferecido, estagnante como um belo lago submisso; mulher doce, passiva, amorosa, quieta, instintiva e paciente, misteriosa, um pouco traiçoeira, sonho dos pintores impressionistas (...) (Perrot, 2017).

Mulher-terra, enfim, nutriz e fecunda, planície estendida que se deixa moldar e fustigar, penetrar e semear, onde se fixam e enraízam os grandes caçadores nômades e predadores; mulher estabilizadora, civilizadora, apoio dos poderes fundadores, pedestal da moral; mulher das agonias da morte, dos ritos mortuários, guardiã das tumbas e dos grandes cemitérios sob a lua, mulher negra do dia dos mortos (...) (Perrot, 2017, p.199-200).

Na cena da Figura 10, Belle está sentada à mesa com vários homens e, logo em seguida, levanta-se para cantar no palco. Neste momento ela se apresenta enquanto a mulher-fogo descrita por Michelle Perrot. Ela rejeita as investidas românticas de Steve e diz que luta por ela, porque ele a tinha socorrido de um acidente de carro. No próximo momento, ela se encontra no carro com seu namorado, Willie Ryan, e ele diz que deixará um vigia cuidando dela para que ela possa se proteger de si própria. Consumindo suas energias viris como cita Perrot, Bella responde a Willie que, se ela quiser se machucar, ninguém será capaz de impedi-la. Sua conduta impositiva é um elemento-chave da realidade subjetiva da mulher fogo, apresentada por Michelle Perrot. Todavia, ao longo do filme, ela irá apresentar outros estereótipos femininos os quais são apontados pela autora. Segundo Perrot (2017), somos postas sob os traços de uma dramaturgia eterna, as múltiplas personalidades das mulheres parecem girar em torno de um padrão vital único, como se as diferenças culturais não existissem, – em qualquer lugar as representam com uma simbologia congelada no jogo dos papéis e das alegorias.

Figura 10 - Cena do Filme: O pugilista e a Favorita (1933) Belle rodeada de homens em seu local de trabalho



Fonte: O pugilista e a Favorita (1933)

Seguindo os 25 minutos de filme, posterior a cena da Figura 10, Willie pergunta a Belle qual o tipo de amor ela sente por ele, e é surpreendido com a resposta: “Nós dois fomos mais honestos do que tudo isso. Existe um tipo de amor que nenhum dos dois conhecemos. Existem apenas duas classes: Um, como fogos de artifício que iluminam o 4 de julho, eles estão ligados circulando o céu. Te preenche completamente te deixando muito feliz. Outros partem do meio do voo, lançado muito cedo, eles caem na água e se espatifam.” Assim, “Willie pergunta qual dos amores é do deles dois e Belle responde: Eu não tenho certeza. Mas tem sido um dos bons e talvez nos faça felizes.” Essas imagens do amor romântico são sempre atribuídas a mulher, elas têm que mostrar uma grande devoção ao homem e a relação senão podem ser vistas como frias, calculistas e dissimuladas. A elas é favorável pensar no romântico, família e na maternidade que lhes é imposta como natural. Já aos homens, o progresso é o seu destino, a escrita, a tecnologia, a ciência, a técnica, o caráter viril do esporte e da guerra, bem como toda simbologia do poder.

Figura 11 - Cena do Filme O pugilista e a Favorita (1933) Willie ameaça Belle



Fonte: O pugilista e a Favorita (1933)

Na cena 31:29 minutos do filme, Willie ameaça de matar Belle por ela ter se casado com Steve Morgan, sobretudo, por tê-lo envergonhado, com o drama da rejeição, perante a sociedade. Uma das questões que envolve as masculinidades é a ditadura do vencer. Nolasco (2001, p.78) revela que “uma das consequências da ditadura do vencer é a definição de um padrão relacional calcado em interações impessoais restritas a encontros sociais e atitudes de competição.” Uma das percepções que homens têm acerca de si mesmo é sensação de que são melhores que os outros. Para Nolasco (2001), mesmo entre eles, pouco se compartilha do que é vivido, na medida em que o outro é considerado um aliado fervoroso, simultaneamente, é visto como inimigo incondicional.

De certa maneira, só se atinge a masculinidade tornando-se homem de verdade, se você for um vencedor. E, possivelmente, esse modelo de vencedor vem de uma idealização que é alimentada pelo sinônimo de poder e bens materiais, representada por uma minoria dos homens, mas faz todo um padrão de modelo a ser seguido. O que implica em ser vencedor: ter bens materiais, poder, mulheres e um ideal de força, seja física ou psicológica. Segundo Nolasco (2001), em nossa cultura, o perfil que mais se assemelha com o reconhecimento do homem de verdade é a relação de pai e filho, pois nela há idealização e aparência. Com o passar dos anos, o papel paterno passa de mero expectador para ativo na criação dos filhos. Para Nolasco, o

envolvimento do pai com cotidiano do filho é fenômeno relativamente novo, mas que alguns homens ampliam a possibilidade de participar ativamente do papel social de pais. Todavia, é difícil para alguns homens, pois pesa a dúvida se fazendo isso iriam deixar de ser viris. Assim, “a imagem do pai é também de alguém ameaçador e zangado, que faz o possível para esconder de si mesmo o medo de não se sentir como um homem de verdade” (Nolasco, 2001, p.80).

No quesito experiências vividas no seio familiar, os homens predispõem a um padrão de intimidade vivido com pai e esse padrão tende a ser reproduzido na vida adulta. De acordo com Nolasco (2001), esse padrão é caracterizado pelo silêncio e estranhamento, o que faz a denominação de intimidade estar mais ligada à representação feminina e diz respeito ao que é íntimo, afetuoso, muito cordial, que atua no interior e se traduz em afeição e confiança. “Para os homens, a noção de intimidade não está incluída no processo de socialização pelo qual atravessam, não é algo que eles aprendam, exercitem e desenvolvam” (Nolasco, 2001). De acordo com Nolasco, é esta relação de intimidade que corrobora e corresponde à noção de ser o homem de verdade. Ela é oriunda da relação de pai e filho a qual é fundada no distanciamento simbólico.

A exemplo disso, Nolasco ressalta a representação de Deus, que é pai e está no céu, então para esse filho este pai é alguém solitário, reservado quanto às suas experiências pessoais, ou então superficial e prático, aquele que é orientado para ação e realização de todas as tarefas. Assim, os meninos crescem aprendendo que, para serem homens de verdade, devem excluir de suas vidas a expressão de certas emoções, o que nas mulheres ocorre o contrário, pois para elas é permitido exprimir seus sentimentos. Todavia, Nolasco (2001) elenca que atualmente é esperado que os homens disponham de recursos para compreenderem as demandas emocionais de seus filhos e esposas, bem como as suas. Dessa forma, considerando o padrão de masculinidade advindo do patriarcado e as novas demandas da contemporaneidade, “a nova masculinidade requer dos homens sensibilidade, sem comprometimento de sua virilidade, bem como iniciativa e assertividade, sem que isto implique em demonstração de agressividade, violência ou competição” (Nolasco, 2001, p.82).

Figura 12 - Cena do Filme O pugilista e a Favorita (1933) Belle é consolada pelo professor



Fonte: O pugilista e a Favorita (1933)

Na cena acima, Belle é consolada pelo professor ao saber que está sendo traída por Steve. O casamento monogâmico no ocidente tem sua origem atrelada às questões econômicas, estas trazem o êxito a manutenção da propriedade privada. Assim, as questões de gênero adentram essa seara pelo sistema de crenças, já que são estabelecidos papéis para as esposas e outros para os maridos. Para Perrot (2017, p.229) as donas, nas classes populares urbanas, são um personagem majoritário, por ser a condição que é mais permitida a mulher, principalmente pelo laço matrimonial, o que significa que o modo de vida pressupõe a mulher dentro de casa. No entanto, é sabido que há e houve, nos séculos XIX e XX, uma forte resistência para se trabalhar fora de casa. Ao mesmo tempo que houve e há uma forte resistência, as mulheres casadas, principalmente quando mães, trabalharem fora de casa. Isto facilita o homem, especificamente Steve, a ter várias relações extraconjugais, visto que agora Belle se encontra em casa cuidando do lar, enquanto ele está no trabalho e em festas. Para Prado (2009, p.401), “muitos dos segredos familiares têm em seu cerne algum relacionamento extraconjugal, seja pela carga imensa de passionalidade, bem como pelas implicações morais”. No caso de Steve, é mais provável que isto o levasse à busca de prazer sexual do que à perda de atração sexual por Belle. Com relação às formas de infidelidade, sabe-se que este era um comportamento atribuído aos homens enquanto a mulher alimentava uma série de desilusão. É possível acompanharmos esse processo de crise vivido por Belle a qual se esforça para manter seu casamento mesmo estando infeliz. O discurso de Steve sobre a infidelidade mostra um campo de disposições masculinas previamente estabelecido e fundado nas representações sociais de

que os homens têm o poder de expressar sua sexualidade. Justificando a ideia de um instinto sexual inato à figura masculina. De toda forma, mesmo Belle afirmando que se manterá no papel de esposa e fiel ao seu marido, ela também lhe dá um ultimato dizendo que, se ele voltasse a traí-la, pedirá o divórcio e será capaz de odiá-lo. Ao discutirmos sobre os papéis sociais estabelecidos pelas normas sexual e moral religiosa, é possível ver que o nome do filme já indica essa discussão. Isto é, um homem forte e pugilista frente às tentações sexuais que a fama lhe traz e o seu ideal de mulher, a favorita, aquela que representa um amor paradoxal.

Muitos homens crescem criando defesas para se protegerem dos seus sentimentos e de suas frustrações. Para Nolasco (2001), isso se reflete no parâmetro de fragilidade, o que os faz se limitarem para atender às exigências de seu papel social. No quesito do padrão patriarcal, lidar com limitações e frustrações está associado ao fracasso. Dessa forma, todo esforço feito para não estarem diante do fracasso cai por terra, tornando-os vulnerável, sentimento também não acessado por eles. À vista disso, Nolasco (2001) destaca que para o homem os sentimentos de identidade estão diretamente relacionados a sua identidade sexual, o que se remonta em experiências tidas desde a infância até a fase adulta, passando também pela cultura na qual se está inserido. Ninguém pode assegurar ao homem o sentimento de pertença a sua própria subjetividade, ao ser ele próprio.

Para Nolasco (2001), este sentimento de identidade nasce da prática social voltada para o trabalho e para o desempenho sexual, estas são postas como a principal referência de representação masculina nas sociedades tradicionais. Nolasco ainda elenca que o trabalho tem uma dupla função: uma delas é ser a grande estrutura do modo de agir e de pensar de homem; a outra o coloca no campo da disciplina, do método e da violência, fazendo um cotidiano repetitivo para as masculinidades. Então, faz sentido pensarmos na figura do professor, de Steve e de Willie buscarem a violência, leia-se o boxe enquanto único trabalho e a máfia implantada por Willie, como a uma linguagem para serem reconhecidos diante das expectativas sociais. “Embora seu progresso como esporte possa ser questionado, está claro que a luta livre se adaptou às necessidades rituais do público e forneceu com muito sucesso seus shows espetaculares em troca de rendimentos espetaculares” (Gresson III, 2001, p.263).

Figura 13 - Cena do Filme O pugilista e a Favorita (1933) Luta final: Carnera contra Steve



Fonte: O pugilista e a Favorita (1933)

Como clímax temos 16 minutos de uma luta espetacular entre Primo Carnera, foi um boxeador italiano o qual se tornou campeão mundial dos pesos pesados e era conhecido como um dos mais altos boxeadores do mundo, Steve Morgan em que tivemos como final o empate. Por conseguinte, estamos falando da subjetividade de um ideal problemático que ora finge ter civilidade, ora quer mostrar-se violento para associar a sua força física ao desempenho sexual e a identidade masculina. Gresson III, (2001) a maioria dos lutadores de luta livre fazem parte de um elenco, em que encenam o bem e o mal. O árbitro é o juiz, mas sua justiça pode ser conveniente ao que é imposto a instituição promotora da luta. Alguns atos podem ser ilegais e ações intencionalmente para o público, o que induz a plateia torcer pelo “mocinho” da história. E é dessa forma que acontece a grande luta do filme, pois Willie oferece muito dinheiro em patrocínio à luta para que Carnera consiga destruir o rival e ele possa finalmente ficar com sua amada Belle, esta estava separada de Steve, porque não aguentou as traições.

Sobre a índole de ser o vencedor a todo custo, os homens podem se movimentar de maneira desleal. Desta feita,

O que a luta livre está pretendendo mostrar acima de tudo é um conceito puramente moral: o conceito de justiça. Justiça é a personificação de uma possível transgressão. Consequentemente é fácil de se entender por que, entre cinco disputas de luta livre, apenas uma é honesta. A pessoa pode perceber, repetimos, que a “honestidade” aqui é um papel ou um gênero, como no teatro: as regras não constituem de forma alguma um constrangimento real; elas são

os aspectos convencionais da honestidade. De forma que na realidade uma luta honesta não é nada além de uma exagerada polidez. A pessoa pode entender aqui, é claro, que todas essas ações polidas são levadas ao conhecimento do público pelos gestuais de honestidade mais convencionais: apertos de mãos, abrir os braços, evitando ostentamente uma pegada infrutífera que poderia comprometer a perfeição do combate (Roland Barthes 1972, p. 21-22 *apud* Gresson III, 2001, p. 261)

Em nossa cultura vemos este exemplo de ação como mais um limitador das masculinidades. Assim, é necessário observarmos os que os meninos e jovens veem como padrão de identidade que é produzido por essa pedagogia cultural advinda do cinema, pois isto torna-se referência e continuamos a perpetuá-la por muitos anos. Segundo Nolasco (2001) para todo homem de verdade existem muitos outros que não poderão sê-lo. Esse padrão tóxico se perpetua pela distinção entre os próprios pares. “Para todo macho existe uma bicha; para o bem-sucedido há um fracassado; diante do forte se coloca um fraco; para cada deus há um demônio” (Nolasco, 2001). O que sabemos é que estes marcadores representam um modelo de masculinidade tóxica a qual foi concebida e mantida durante séculos.

Face ao exposto, o filme nos fornece um conteúdo que podemos entender tanto a sociedade da década de 1930 quanto as questões de sua atualidade, o século XXI. E podemos observar nas relações de gênero uma expectativa de perpetuação das estratégias de dominação masculina sobre o gênero feminino. “Nossa sociedade identifica estes casos e os apresenta como os mais radicais representantes da ameaça de perda da alteridade: a violência, o estupro e o espancamento são expressões desse prenúncio” (Nolasco, 2001, p. 86). Infelizmente, este ideal de masculinidade faz mal, principalmente, às mulheres e levam os homens a confundirem a agressividade com estilo de vida. De acordo com Nolasco (2001, p.87), devemos substituir a representação do homem de verdade pela possibilidade de cada sujeito encontrar uma identificação única de seu ser a qual o represente, permitindo, cuidadosamente, seu enredo próprio ao invés de se preocupar para sucessivas performances. Isso deve ocorrer no íntimo de cada indivíduo para se encontrar a singularidade, autoestima e autonomia própria.

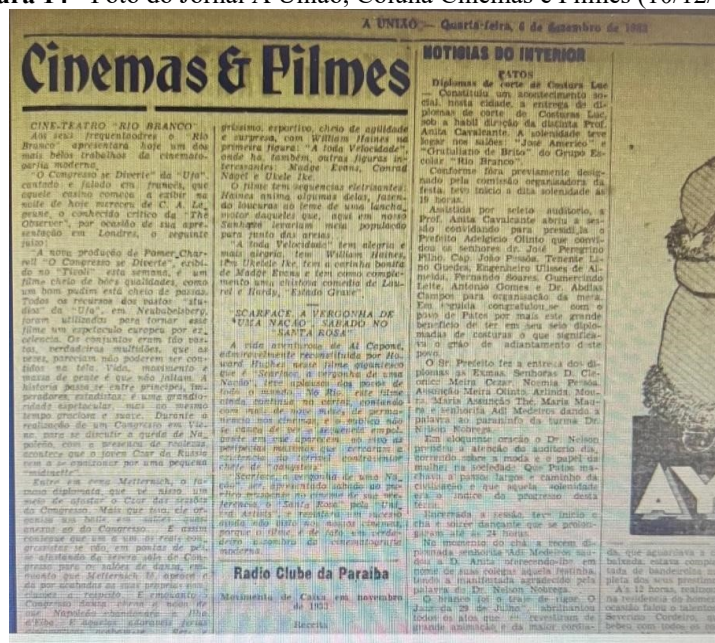
Nessa perspectiva, Nolasco nos leva a observar o pensamento de Corneau: “a verdade de cada homem é sua história pessoal – ela só pode ser revelada ao mesmo tempo por intermédio das relações de intimidade, cumplicidade, solidariedade e amor.” Obviamente que a sociedade não é perfeita, tampouco a vida nos dará sempre o melhor, mas “essa empreitada só é possível se o sujeito está e se sente inserido em uma comunidade, tendo em vista que a masculinidade é um constructo que dá visibilidade à vida pública e gregária. Dessa forma, vemos a importância do papel educacional da pedagogia cultural, pois os conhecimentos que circulam na sociedade,

produzidos por ambientes culturais, a exemplo do Cinema, podem desenvolver um discurso lógico e natural sobre os mais variados temas. Assim, esta representação social do discurso educacional propagado pela pedagogia cultural pode estar amplamente implicada nas relações desiguais entre os gêneros masculino e feminino, bem como pode atuar na transformação de parâmetros sociais e culturais para o melhor desenvolvimento de cidadãos que se respeitam mutuamente, independente de classe, gênero ou raça.

2.5 Análise do discurso de Gênero no filme Scarface: a vergonha de uma nação (1932)

Comentado em várias páginas do jornal *A União*, antes mesmo de sua estreia, o filme *Scarface* (1932) foi exibido no dia 10 de dezembro de 1933 no Cine Santa Roza da capital paraibana. Produzido pelo aviador Howard Hughes²⁰ e dirigido por Howard Hawks, o filme é um drama policial que conta a história de um gangster em Chicago dos anos 1920, cenário conturbado pela venda de bebidas alcoólicas onde a lei seca imperava. Na tentativa de apresentar o filme, *Scarface: a vergonha de uma nação*, os autores da coluna Cinemas e Filmes procuraram contextualizar a produção cinematográfica de uma forma bastante pomposa, uma vez que o anúncio o descreve enquanto um filme gigantesco e um assombro da cinematografia moderna aplaudido pelo mundo inteiro.

Figura 14 - Foto do Jornal A União, Coluna Cinemas e Filmes (10/12/1933)



Fonte: Jornal *A União* (10/12/1933).

²⁰ Ao ressaltar *Scarface* como “o assombro da cinematografia moderna”, digno de nota é que esta produção fílmica foi feita por Howard Hughes. Tido como um dos homens mais ricos do mundo, ele foi aviador, engenheiro aeronáutico, produtor e diretor de Cinema. Uma de suas grandes produções foi o filme “Hell’s Angels” o qual custou 3,8 milhões de dólares no ano de 1930 sendo um sucesso de bilheteria.

Ao observar o anúncio, percebe-se que as publicações da imprensa retomam o assunto oportuno do discurso cinematográfico, ou seja, a qualidade de suas produções e o quanto esta arte é valorizada pelo público. Os autores da coluna, neste anúncio, elegem o endeusamento do filme sem nenhuma crítica como tema em análise, assim limitando-se a contextualizar somente o sucesso de vendas e sua permanência de nove meses nos cinemas do Rio de Janeiro. Desta feita, o discurso abordado na coluna, neste dia em especial, nos mostra o Cinema tão somente como entretenimento nada pensado em um amplo aspecto.

A Figura 15 diz respeito ao cartaz do filme *Scarface: a vergonha de uma nação* (1932). O filme traz poucas mulheres no elenco, em suma, apenas três atrizes têm um maior papel de destaque. A primeira é Ann Dvorak, como Cesca Camonte; a segunda é Karen Morley, no papel de Poppy, e Inez Palange, interpretando a mãe de Tony Camonte. Este, interpretado pelo ator Paul Muni, é o personagem principal, um gângster que não tem medo da violência urbana, tampouco das leis norte-americanas que proibiam a venda de bebidas alcoólicas nos Estados Unidos da América no começo do século XX.

Embora houvesse narrativas sobre o crime organizado nos filmes desde o Cinema mudo, este torna-se obsoleto em 1927, o impacto de *Scarface* é grande e isso faz o público se travestir em vários personagens da época. Uma das formas cinematográficas que impactou os telespectadores é sonorização, pois a partir disso a película fílmica trouxe mais realidade às telas de Cinema. Um fator determinante para a aperfeiçoar o Cinema foi o uso do som, pois,

os sons diegéticos da linguagem do gângster, tiros e o derrapar dos pneus, assim como os ruídos característicos do ambiente urbano, evocavam de modo mais eloquente o mundo moderno habitado pelo gângster do que as favelas escuras do gângster do cinema mudo. (...) Filmes mudos tinham armas, mas não conseguiam representar efetivamente o poder ou a ameaça do gângster porque eles só podiam mostrar que um tiro havia sido dado com a imagem da fumaça saindo do cano de uma arma (Mason *apud* Tanaka, 2017, p.234).

De outro modo, as contribuições que a sonorização trouxe à realidade fílmica possibilitou aos telespectadores uma experiência mais completa em termos sensoriais, o que facilita os filmes de gângsters terem outra notoriedade, uma vez que a sonorização destes se apresenta com muitos tiros, gritos, barulhos de sirenes e outros.

Figura 15 - Cartaz do Filme Scarface: vergonha de uma nação (1932)



Fonte: *Scarface: vergonha de uma nação* (1932).

Não distante do cartaz, o filme passa a abrigar a figura do gangster como tema central da narrativa, o que contribui para a popularização desse modelo de masculinidade o qual enfatiza a figura do homem criminoso. Nas primeiras cenas do filme, vemos o letreiro inicial atribuir a culpa do cenário caótico ao governo Norte-americano e indagação sobre o que o Estado fará a respeito das gangues que chefiam o crime organizado no país.

No tocante ao conceito de Cultura, o antropólogo Clifford Geertz (2019) nos afirma que o homem é um animal amarrado a teias de significados tecidas por si próprio, desta feita a cultura funciona como estas teias e a sua análise, não como uma ciência em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significados. Com a popularização da figura do homem enquanto um criminoso é possível observar a discriminação e o preconceito no imaginário coletivo das sociedades, associando o crime aos imigrantes (isso aparece em um diálogo no filme). Segundo, Elder Tanaka (2017, p.234).

(...) o filme de gangster cumpre uma função dialética, pois permite que o trabalhador se veja em cena – por meio de atores com quem compartilha ascendências e modos de fala – ao mesmo tempo em que acompanha uma narrativa que criminaliza sua própria classe social em meio à Depressão. Dentro dessa perspectiva, o filme de gangster produzido nesse período configura uma tentativa de construir uma representação cultural da classe trabalhadora organizada, qualificando-a como “gangue”, no sentido de “associação de malfeitores” (Tanaka, 2017, p.234).

Em outras palavras, as expressões culturais dizem muito sobre determinados temas e o Cinema tem um papel cultural significativo no qual transmite por si próprio mensagens simbólicas que podem ser interpretadas de variadas formas. Todavia, o filme não tem a intenção de criminalizar a classe trabalhadora tampouco os imigrantes. Como todo texto, seja ele escrito

ou imagético, aborda questões que podem gerar tensões dependendo de quem os ler ou assista. Para Tanaka (2017), esses filmes de gangues enfocam a classe trabalhadora como protagonista em Hollywood, porém também a associam com o crime organizado. Dessa forma, ao invés de se organizarem para sair das crises de uma maneira mais produtiva, os proletários optam por enfrentar os problemas através do crime e passam a utilizar métodos burgueses para chegar ao poder. Assim, os filmes de gangues apresentam as questões do “sonho americano” e da “cultura de aparências” dando às narrativas fílmicas um enorme potencial crítico a nós pesquisadores .

Na cena seguinte, podemos observar o estigma da sexualização sobre o corpo da mulher o qual recai sob os filmes desde o século XX e continua, atualmente, no século XXI. Na cena da figura abaixo, nós vemos um cartaz afirmar que a festa em questão é somente para homens. O que reflete a ideia de que, para além da visão do corpo, as mulheres não são permitidas em alguns ambientes pelos estigmas que carregam sobre seus comportamentos. Há neste entendimento uma ambivalência da perspectiva dos homens, pois veem algumas mulheres enquanto objetos sexuais e outras como pudicas e frívolas. Estas últimas não podem permear alguns ambientes tanto por causa da sua gama sentimental (sexo frágil) quanto para resguardar seus instintos de inocência.

Figura 16 - Cartaz informativo sobre uma festa no filme Scarface: vergonha de uma nação (1932)



Fonte: Scarface: vergonha de uma nação (1932).

Figura 17 - Empregado acha Sutiã no salão de festas no filme Scarface: vergonha de uma nação (1932)



Fonte: Scarface: vergonha de uma nação (1932).

Esta ideia é reforçada pela cena seguinte, representada na Figura 17, pois o mesmo empregado ao adentrar no salão verá um sutiã no chão, indicando que ali estiveram algumas mulheres. Nesta cena da Figura 17, é possível ver o processo de erotização da mulher e a construção da subjetividade feminina que separa as mulheres postas para serem objetificadas sexualmente das que estão em casa e se comportam como submissas aos maridos em detrimento da ordem de poder.

Assim como em outras obras filmicas, o sonho do protagonista, Tony Camonte, “é vencer na vida”. Essa máxima exprime a ideia de que o homem fará tudo que for possível para conseguir o que quer. Isto é observável na cena em que Tony obriga, através da violência, aos empresários comprarem as bebidas fornecidas pelo seu patrão, mesmo o custo do barril sendo mais caro que de outros fornecedores. Desta forma, podemos inferir a ideia do ‘Sonho Americano’, “para tanto o modus operandi do gângster no cinema como o fato da narrativa tê-lo como protagonista reforça, por meio da indústria cultural, o mito do sucesso individual na sociedade norte-americana” (Tanaka, 2017, p.236). Na cena da figura 18, podemos ver essa expressão se concretizar quando Tony tenta impressionar Poppy com seu novo estilo.

Figura 18 - Tony Camonte conversando com Poppy no filme Scarface: vergonha de uma nação (1932)



Fonte: Scarface: vergonha de uma nação (1932).

Nesta cena é possível ver a ideia de o sucesso individual servir de exemplo para conquistar mulheres, pois assim ele poderia proporcionar bens materiais a sua amada. De tal forma que “o Sonho Americano” é um tema recorrente no Cinema Americano, assim:

O sonho americano esteve presente desde o estabelecimento dos primeiros colonos: cada um viveria numa liberdade bíblica e se entregaria afinal, sem entraves – o que subentendia os entraves da sociedade decadente, papista e corrompida do Velho Continente –, aos seus afazeres terrenos. Assim, contribuiriam para a edificação de uma grande nação, cujo exemplo conquistaria todas as demais. Pode-se comparar esse evento à instalação dos judeus na Terra Prometida. [...] O Sonho Americano, assim, tinha também a marca de um sentido de predestinação que marcou fortemente a política americana a partir da Guerra da Independência, e lhe deu essa coloração arrogante que tanto surpreende os estrangeiros. (Messadié, 1989, p. 120)

Vemos que os desejos se sobressaem, independentemente, da ilegalidade de suas ações quando se trata do personagem de Tony Camonte. Em relação a Poppy, ela não mostra nenhum afeto a Tony enquanto ele tenta impressioná-la nesta cena, pelo contrário, ela o critica e o manda arranjar uma namorada que não seja ela mesma. Um dos pontos que chama atenção é esta ação de Poppy, pois a mostram quanto uma mulher astuta e não interesseira como fazem outros filmes por macular a imagem das mulheres enquanto golpistas.

Na cena da Figura 19, observamos um diálogo a respeito da importância do jornal enquanto influência midiática no contexto do crime organizado. Que a mídia jornalista tinha muita relevância no cotidiano social das primeiras décadas do século XX não podemos negar,

sobretudo, na formação de consciência dos indivíduos. Para além disto, vem a questão da mídia e sua influência na geração de violência na sociedade, a qual é exercida quando relatam caos, propagandas que promovem o consumismo exacerbado e a valorização de nível social-econômico elevado como principal status de poder.

Assim, através dessa cena, pudemos observar a maneira como a imprensa lidava com a exposição da violência naquele cenário do crime organizado. Desta feita, não queremos culpar os jornais por fazerem apologia à violência, mas sim criticar o fato de que a indústria midiática promove um padrão de vida inalcançável através das propagandas de consumo e isto gera a banalização da violência, pois sem uma vida crime não tem, facilmente, como algum operariado tornar-se milionário. É sabido que um indivíduo como Tony Camonte sem o seu arsenal de crimes jamais assumiria um posto de milionário diante da sociedade, pois a riqueza é hereditária. Assim, indivíduos não nascidos em classes abastadas têm mais dificuldade de acumular bens materiais no capitalismo. Obviamente que o operariado pode consumir bens materiais e viver uma vida digna, mas ainda dependerá do salário, o que não o fazem ricos, somente assalariados.

Figura 19 - Mr. Gartson, dono do jornal, conversando com pessoas sobre a influência das notícias de seu jornal no filme *Scarface: vergonha de uma nação* (1932).



Fonte: *Scarface: vergonha de uma nação* (1932).

Na cena da Figura 19, podemos observar o dono do jornal defendendo sua empresa, mas nós sabemos que a mídia é quem faz sua programação e a direciona para o público de acordo com seus interesses. Assim, o aumento das vendas de jornais gera lucro e as pessoas se interessam pela atividade humana. Se tiver notícia caótica, provavelmente irá impulsionar os leitores a comprarem mais. Portanto, a mídia jornalística tem um papel crucial na formação da

mentalidade dos indivíduos, principalmente, se mostrar parcialidade em relação a determinados temas, fazendo com que o público amplie o pensamento a respeito do bem coletivo ou que forme preconceitos, estigmas e estereótipos.

Por fim, é preciso admitir que *Scarface* é um filme complexo em que o discurso é formado pelo efeito do poder o qual deixa os homens em evidência no longa-metragem, diferenciando as mulheres as quais aparecem como dependentes financeiras destes. Não é ruim que esta diferença seja mostrada, visto que, mesmo se tratando de uma história fictícia, reflete a realidade vivida por ambos os gêneros na década de 1930. De tal modo, de acordo com Guacira Louro: o que Joan Scott no apresenta é questão de reivindicar que os sujeitos diferentes (homem e mulher) sejam considerados como não idênticos e sim como equivalentes, bem como “a diferença é nomeada a partir de um determinado lugar que se coloca como referência.” (Louro, 1997, p.50).

No que tange à diferença dos gêneros masculino e feminino, há ainda um arsenal de pluralidade, porque não existe um só modelo de ser homem ou mulher. Todavia, ainda segundo Louro: “assim, aqueles homens que se afastam da forma de masculinidade hegemônica são considerados diferentes, são representados como o outro e, usualmente, experimentam práticas de discriminação ou subordinação”. Assim, há uma narrativa convencional de como as masculinidades são construídas, evidenciando “toda a cultura tem uma definição da conduta e dos sentimentos apropriados para os homens” (Connell, 1995, *apud* Louro, 1997, p. 190).

Dessa forma, os meninos, em sua maioria, aprenderiam tal conduta e se afastariam do comportamento das mulheres. Conforme Connell, “a narrativa convencional adota uma das formas de masculinidade para definir a masculinidade em geral”. “Em outras palavras, o que se tem, aqui, seria uma representação do ser homem que é mais visível.” (Louro, 1997, 48). Como afirma Connell, esta relação é produzida pela junção e pela relação com outras masculinidades. O espaço do homem visível é inerente ao do homem que não é o padrão. Desta feita:

Connell pensa na construção da masculinidade como um “projeto” — tanto coletivo quanto individual — no sentido de que esse é um processo que está continuamente se transformando, afetando e sendo afetado por inúmeras instituições e práticas. Sendo assim, o que é “normal” e o que é “diferente”? (Louro, 1997, p.49).

Ao afirmar que as identidades de gêneros e as sexuais se constroem num âmbito relacional, os teóricos, a exemplo de Guacira Louro e Connell, querem enfatizar que essas questões são complexas, distintas, sobretudo se diferem do binarismo sexo feminino e

masculino. Assim, as várias formas de sexualidades e gêneros são interdependentes, afetam umas às outras.

2.6 Análise do filme O morro dos ventos uivantes (1939)

Em 7 de março de 1940, foi mostrado na coluna Cinêma o anúncio de exibição do filme *O morro dos ventos uivantes* de 1939 (*Wuthering Heights*, título original). Este drama norte-americano foi dirigido por William Wyler, seu roteiro é adaptado do livro de romance da autora inglesa Emily Brontë. A história se passa no século XIX em um condado de Yorkshire na Inglaterra. A trama se dá em torno de um romance proibido entre a filha do patriarca da família Earnshaw, Cathy, interpretada por Merle Oberon, e o cuidador de cavalos Heathcliff, interpretado por Laurence Olivier. O filme estreou em 1939 em preto e branco, paisagem comum das películas de drama a época, com 103 minutos de duração e conseguiu ser indicado a oito Oscars, sendo eles: nas categorias de melhor filme, melhor diretor, melhor ator, melhor atriz coadjuvante, melhor roteiro adaptado, melhor direção de arte, melhor trilha sonora original e melhor fotografia na modalidade preto e branco, vencendo nessa categoria.

No tocante à trama cinematográfica, o diretor inicia o filme com um aspecto psicológico, o qual aborda a história do final para depois adentrarmos no contexto fílmico. Sendo narrado por uma terceira pessoa, no caso, a empregada doméstica Ellen Dean, interpretada pela atriz inglesa Flora Robson. O letreiro inicial do filme apresenta a chegada de um viajante a uma região considerada inóspita, este rapaz vai abrigar-se na casa família de Heathcliff para passar a noite e de manhã ir embora. Enquanto a noite se passa e o viajante dorme, este começa a ouvir ventos perturbadores que batem em sua janela. Quando ele abre a janela para fechá-la novamente, escuta vozes vindas da neve, era a voz de uma mulher chamada Cathy, gritando pelo dono da propriedade e ao colocar as mãos para fora, ele em um surto sente as frias mãos deste suposto fantasma. O viajante corre para a sala e fala do susto para todos os moradores da casa, dessa forma o dono da casa Heathcliff corre ao encontro da nevasca aos prantos gritando pelo nome de Cathy.

Na mudança de perspectiva do estilo psicológico adotado pelo diretor, a trama, no segundo plano, se desenvolve a partir da infância dos personagens. Este estilo fílmico revela fatores que representam amplas dimensões dos personagens as quais envolvem várias características de personalidade que eles desenvolveram ao longo do filme. Trazemos como ponto de partida as discussões concentradas na infância, onde o lar dos irmãos Hindley Earnshaw (interpretado por Hugh Williams) e Cathy (interpretada por Merle Oberon) é afetado pela presença de uma nova criança trazida pelo seu pai, Sr. Earnshaw. Esta criança é o

personagem principal da trama, batizado por Heathcliff, este garoto mostra-se um menino ativo e corajoso o qual desperta em Cathy um singelo sentimento de amor e amizade verdadeira. Tornando-se inseparáveis, esses amigos despertam a inveja de Hindley Earnshaw, irmão de Cathy, o qual passa a perseguir e maltratar com vários tipos de crueldade o garoto agregado, Heathcliff.

Na primeira análise fotográfica do filme *O Morro dos ventos uivantes*, iremos analisar as definições de amor romântico pela ótica teoria de bell hooks (2021) em tudo sobre o amor: novas perspectivas. Segundo bell hooks (2021, p.38), os homens, em relação ao amor, são precavidos em usar esta palavra, pois eles têm medo, porque acreditam que as mulheres dão muita importância ao amor. Todavia, o que pensamos sobre o amor nem significa o que eles imaginam sobre este sentimento. Desta forma, a autora revela que se nossa sociedade tivesse um entendimento estabelecido sobre esta palavra, o ato de amar não seria tão confuso, haja vista que as definições que são nos apresentadas referem-se, em boa parte, ao amor romântico, especialmente se tratando de atração sexual (bell hooks, 2021, p.38). Para bell hooks (2021, p.40) o amor é a vontade de nutrir o nosso crescimento espiritual, bem como o de outra pessoa, sendo livres e não querendo dizer que amamos se somos seres nocivos ou abusivos.

Na Figura 20, podemos ver a imagem em que Cathy e Heathcliff estão associados ao amor no aspecto da amizade no amor que emana em nos sentirmos bem ao lado de outrem. Criados em um lar disfuncional, provavelmente, eles nunca souberam o significado real de serem amados, mas, ao menos, tinham um ao outro. Segundo bell hooks (2021, p.48) muitas crianças apanham em nome do amor, os pais as castigam e dizem ser para o seu bem e são essas crianças que vão questionar o significado do amor e a ansiar por ele, mesmo quando duvidam que exista. Notadamente vemos isto em vários personagens do *Morro dos ventos uivantes*, principalmente, nas figuras de Cathy e Heathcliff. A primeira se questiona que nunca foi amada em toda sua vida que, assim como a de seu amigo, foi baseada em dor e sofrimento, chegando a dizer em uma das cenas que eles são as mesmas pessoas, uma vez que só reconhecem o desamor.

Figura 20 - Heathcliff e Chathy, na infância, em seu refúgio onde iam brincar no filme O morro dos Ventos Uivantes (1939)



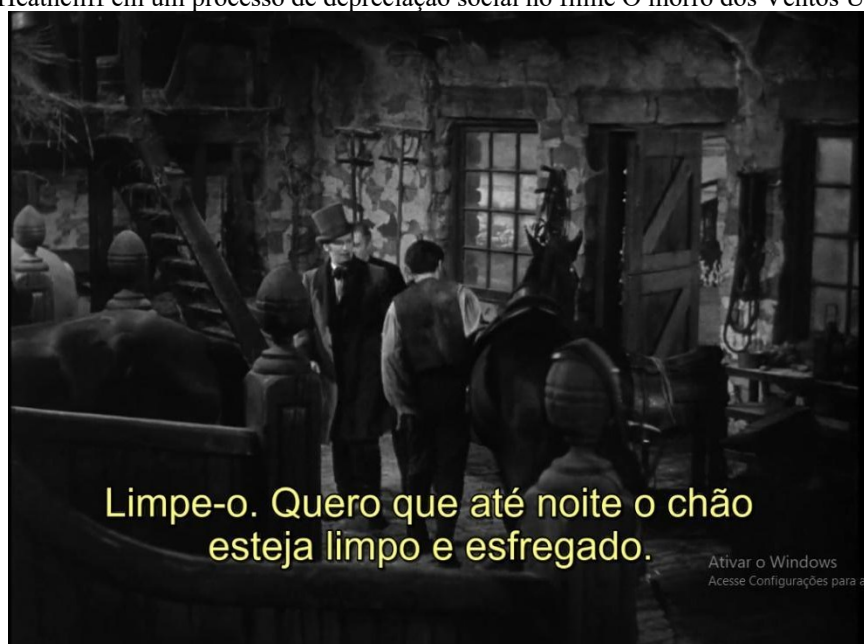
Fonte: O morro dos Ventos Uivantes (1939)

Apesar de não vermos muitos atos de afetos verdadeiros no filme, o romance entre Cathy Heathcliff é clímax da trama, mesmo que a personagem apresenta muitas dúvidas quanto ao seu amor pelo rapaz. De acordo com bell hooks (2021), por outro lado, há inúmeras crianças que crescem confiantes de que o amor é um sentimento bom, que podem acreditar que o amor só tem a ver com ter suas necessidades atendidas, estas raramente foram punidas. Em sua mente infantil, o amor não está relacionado a algo que elas precisem dar, mas, em grande parte, a algo que lhes é dado.

Na Figura 21, podemos observar o personagem Heathcliff já adulto e vivendo uma vida de pobreza e sendo constantemente vítima de exploração trabalhista. Para James Moura Jr; Verônica Ximenes (2016) a pobreza como prática de opressão repercute de maneira danosa na vida dos indivíduos situados nesta condição. É necessário conceber a pobreza em sua complexidade, pois também se constitui através dos fatores sociais, políticos e simbólicos, funcionando como uma estratégia de manutenção do status quo (James Moura Jr; Verônica Ximenes, 2016).

No filme, desde a infância, Heathcliff é menosprezado por sua classe social tendo, frequentemente, sua identidade social estigmatizada e apelidado como mendigo cigano. O rapaz passa a introjetar esses pensamentos negativos dentro de si, lesando a estrutura de sua identidade. É notório ele mesmo dizer que sua única felicidade é estar ao lado de sua amiga Cathy, ao mesmo passo que este amor vai se transformando em uma atração sexual travestida de amor romântico, pode-se dizer que é um amor obsessivo.

Figura 21 - Heathcliff em um processo de depreciação social no filme O morro dos Ventos Uivantes (1939)



Fonte: O morro dos Ventos Uivantes (1939).

De acordo com James Moura Júnior, Verônica Ximenes (2016), a pobreza não parte apenas do cunho da insuficiência econômica, mas está impregnada de fatores de privação e de opressão simbólicos, sociais, psicológicos, estruturais e materiais. Deste modo, a pobreza é construída historicamente, fazendo parte da realidade do mundo. No Brasil, por exemplo, desde o Período Colonial, indo até os dias de hoje (Moura Júnior; Ximenes, 2016, p.77). O que nos faz questionar se diante dessas imagens alguns dos brasileiros pobres que assistiam ao filme se comparavam com tal situação. A resposta dessa questão, possivelmente, é sim, pois no Brasil o processo de colonização e escravidão foi extremamente cruel, fazendo com que muitos soubessem de suas situações de opressão, mesmo tendo continuado trabalhando e resistindo ao sistema capitalista. Segundo James Moura Júnior e Verônica Ximenes (2016), apesar de não ser exclusiva do capitalismo, depois do surgimento dele podemos observar claramente a expansão da pobreza, principalmente com as transformações econômicas, com o neoliberalismo, a reestruturação produtiva e a centralidade do mercado financeiro. Em suma, a situação que Heathcliff viveu no filme pôde estar associada à vivência de muitos paraibanos, uma vez que a situação de pobreza e analfabetismo do Brasil na década de 1930 era um fato.

Figura 22 - Heathcliff em situação vulnerável, sendo expulso de uma festa como um desafortunado em O morro dos Ventos Uivantes (1939)



Fonte: O morro dos Ventos Uivantes (1939)

Nesta cena da Figura 22, Heathcliff é expulso da festa de uns vizinhos aristocratas por ser o cuidador de cavalos do Morro dos ventos uivantes, enquanto Cathy é acolhida e socorrida pela família. Neste trecho do filme, Cathy é convidada para passar alguns dias na casa da família de Edgar Linton. Diante dessa situação, recorremos ao pensamento de Simone de Beauvoir (2009) quando nos diz que a propriedade privada aparece como dona do senhor de escravos e da terra e o homem torna-se proprietário da mulher. É nisto consiste a grande derrota do sexo feminino, porque o transtorno ocorrido na divisão do trabalho causa a mulher o confinamento nos trabalhos domésticos, essa mesma causa assegura a preponderância dos homens. Cathy retorna para casa com um misto de emoções, pois assim poderia sair de uma família burguesa em declínio e passar a viver financeiramente bem com Edgar Linton, mesmo que não fosse feliz.

Para Simone de Beauvoir (2009), o aparecimento da família patriarcal aparece é baseado na propriedade privada e é nesta família que a mulher é oprimida, ao mesmo passo que o homem reina soberano sobre outros caprichos, como a poligamia. A partir do momento em que os costumes se tornam reciprocidade possível, a mulher volta-se pela infidelidade. Na Figura 23, Cathy e Heathcliff se entregam ao primeiro beijo, mesmo ela sabendo que estava enamorada da dissimulação. De acordo com bell hooks (2021),) apoiada nos estudos de Lerner, destaca as várias formas de como o fingimento e a mentira constantes alienam as mulheres de seus verdadeiros sentimentos, e como isso leva à depressão e à perda da autoconsciência. Ou seja,

mentiras que são contadas para evitar conflitos e poupar sentimentos alheios, porém acabam ferindo nossos princípios fazendo nos revelar pessoas sem honestidade.

Figura 23 - Cathy e Heathcliff se beijam pela primeira vez em O morro dos Ventos Uivantes (1939)



Fonte: O Morro dos Ventos Uivantes (1939)

Desse modo, com o adultério a mulher se rebela contra a servidão doméstica a qual é mantida, a opressão social que ela sofre é consequência de uma opressão econômica (Beauvoir, 2009). Para Simone de Beauvoir (2009) a igualdade só se restabelecerá quando os dois sexos tiverem direitos juridicamente iguais e esta libertação exige a entrada de todo sexo feminino na atividade pública. Em suma, isto não ocorre na vida de Cathy por causa dos anos representados no filme, meados do século XIX, mas é válido ressaltar que toda expressão de resistência adquirida pelo gênero feminino serviu de exemplo para melhoramos de vida no século XXI.

A Figura 23 mostra a cena em que Cathy está se arrumando para encontrar-se com Edgar Linton. Nesta cena, ela usa os artifícios de sua beleza para tentar conquistar o coração de Linton, que irá visitá-la. bell hooks (2021) assegura que mulheres heterossexuais recebem conselhos de outras para mentirem para os homens, designando esse fato como arte da manipulação. Essas instruções de outras mulheres se dão em relação à sobrevivência dessas mulheres, principalmente quando elas não têm outras saídas a não ser a manipulação. Queiramos ou não, isto é uma tática de sobrevivência a qual se liga a diversos aspectos entre eles, o de melhorar de vida financeiramente. Embora no filme Cathy não receba conselhos diretos de uma mulher para casar-se com Edgar Linton, ela mesma progride com a ideia, visto que seu único destino seria ser uma boa senhora dona de casa.

Figura 24 - Cathy se arrumando para encontrar Edgar Linton em O morro dos Ventos Uivantes (1939)

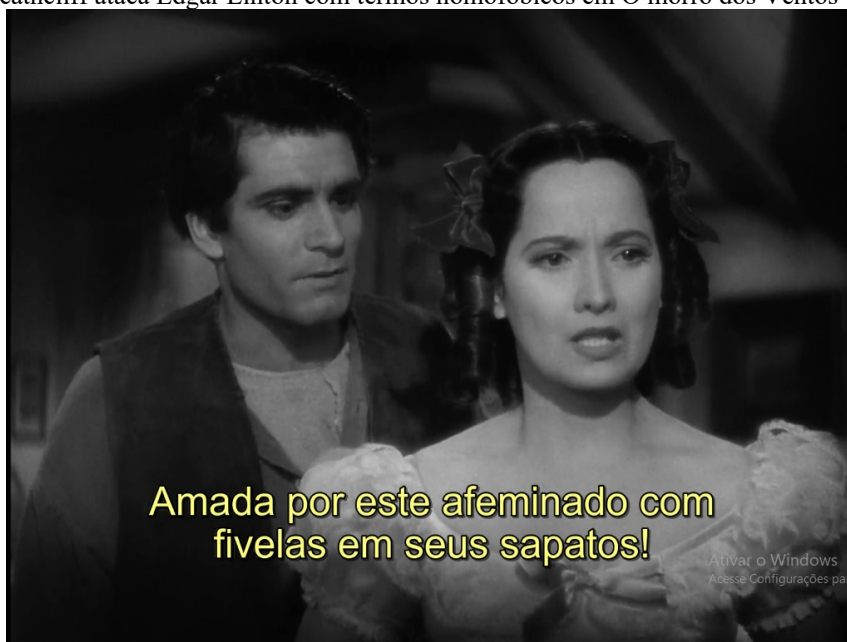


Fonte: O morro dos Ventos Uivantes (1939)

Desse modo, bell hooks (2021) chama atenção para o fato de defendermos essa técnica de manipulação assumida pelas mulheres, revelando que a máscara da “feminilidade” patriarcal frequentemente torna o fingimento das mulheres aceitável. No entanto, quando elas mentem, damos visibilidade aos estereótipos machistas, os quais insinuam que mulheres são menos capazes de falar a verdade, em virtude de serem do sexo feminino. As origens desse estereótipo machista remontam e reforçam até as antigas histórias sobre Adão e Eva, sobre a disposição de Eva de mentir até para Deus (hooks, 2021).

Na Figura 24, podemos ver o desprezo de Heathcliff em relação Edgar Linton quando, através de sua ira, mostra a discriminação homofóbica contra o futuro marido de Cathy, mesmo Edgar sendo um homem hétero. Para Guacira Louro (1997), a homofobia se caracteriza pelo medo voltado contra os/as homossexuais, podendo se expressar ainda numa espécie de “terror” em relação à perda do gênero, ou seja, no terror de ser mais considerado como um homem ou uma mulher “reais” ou “autênticos/as”. Podemos observar que este ataque advém de uma raiva por Heathcliff não poder casar-se com Cathy, assim ele prefere ofender a Edgar e a ela, como na figura 25, a seguir, em que ele a esbofeteia.

Figura 25 - Heathcliff ataca Edgar Linton com termos homofóbicos em O morro dos Ventos Uivantes (1939)



Fonte: O morro dos Ventos Uivantes (1939)

Em relação às questões de gênero, os homens preferem, quase sempre, desqualificar a mulher em várias situações, pois se o ódio proferido era contra outro homem, no caso Edgar, por que ele tenta o diminuir chamando-o afeminado? Enquanto ele poderia usar diversos termos pejorativos, a violência contra o gênero feminino prevalece, pois o que desqualifica Edgar é ele ter características femininas e não ser um homem rude, frio e calculista, como o irmão Hindley Earnshaw o era.

Figura 26 - Heathcliff agride Cathy em O morro dos Ventos Uivantes (1939)



Fonte: O morro dos Ventos Uivantes (1939)

Na cena da Figura 25, Cathy leva dois tapas no rosto proferidos por Heathcliff, porém, ao invés reagir, ela se sente perplexa. Rachel Soihet (2013) afirma que, no tocante às formas de violência ocorridas contra as mulheres, aquela relativa ao relacionamento entre homem e mulher, revestia-se de caráter especial. Isso se dava, porque diferente das mulheres de classes mais abastadas, a participação de mulheres pobres no mundo do trabalho era maior, embora mantidas numa posição subalterna, não se adaptavam às características dadas como universais ao sexo feminino: submissão, recato, delicadeza e fragilidade.

Estas últimas eram mulheres que trabalhavam muito, em sua maioria não eram formalmente casadas, assim brigavam nas ruas, proferiam palavrões, fugindo dos padrões estereotipados atribuídos as mulheres os quais seriam o “sexo frágil” (Soihet, 2013)). Diferentemente de Cathy, algumas dessas mulheres jamais aceitaram ser esbofeteadas sem retaliação. De tal modo, Rachel Soihet (2013) aponta que as mulheres se desbravaram em sua própria maneira de pensar e de viver, contribuindo para que se procedesse de forma menos inibida as de outras classes sociais, o que se configurava através de um linguajar, mais solto, maior liberdade de locomoção e iniciativa nas decisões.

Ellen Dean, personagem de Flora Robson, como mostra a cena da figura 25, é uma trabalhadora que faz o papel de governanta e empregada doméstica na casa da família Earnshaw. Ellen realiza os trabalhos domésticos e de cuidado os quais são definidos como “trabalho invisível” até os dias atuais. Esse é um trabalho informal que exige muito esforço, mas que não é valorizado enquanto um trabalho real, muitas vezes mal remunerado, quando em muitos casos não há nenhuma remuneração, a exemplo das mães e mulheres donas de casa que fazem tudo pela família. Essa realidade se entendia como essência da mulher, uma vez que a mulher é tida com um menor valor social, pois ela ocupava mais os âmbitos privados, já o homem recebe remuneração e é visto como um trabalhador produtivo.

Figura 27 - Ellen, empregada doméstica, aconselha Cathy em O morro dos Ventos Uivantes (1939)



Fonte: O morro dos Ventos Uivantes (1939)

Dessa forma, percebemos que este problema permanece durante vários séculos porque o cuidado é visto como uma responsabilidade individual do gênero feminino, recaindo sobre elas toda a responsabilidade dos afazeres domésticos: planejar, organizar, cozinhar, limpar, fazer compras, além dos atos de cuidado, a exemplo de alimentar, brincar, ensinar deveres escolares, fazer companhia, monitorar, levar para médicos, escolas, atividades sociais e outras. Isto posto, é digno de nota ressaltarmos a mudança de uma mentalidade coletiva para mudarmos a estrutura cultural do patriarcado, em que não devemos atribuir o cuidado como uma característica natural das mulheres, além de cobrarmos e fortalecermos as políticas públicas para que as mulheres sejam incluídas no mercado e quando ficarem em casa reivindique a divisão de tarefas.

Para Simone de Beauvoir (2009), quando escapam do domínio dos pais, as moças sentem-se inteiramente embaraçadas com uma autonomia a que não foram habituadas; quase não sabem, em geral, usá-la senão negativamente, caindo em caprichos e extravagâncias e para sim abdicarem novamente de sua liberdade. Na figura 26, Cathy remonta esta ideia de que, de acordo com Simone de Beauvoir (2009), a história da jovem caprichosa orgulhosa, rebelde, insuportável e que é amorosamente tomada por um homem sensato é um lugar-comum na literatura barata e nos filmes de cinema. É um clichê que permeia a ideia de homem e mulher nos romances e que está nesta mesma narrativa que a personagem de Cathy se encontra.

Figura 28 - Cathy se declarando a Edgar Linton após a fuga de Heathcliff no filme O morro dos Ventos Uivantes (1939)



Fonte: O morro dos Ventos Uivantes (1939)

De tal modo, Simone de Beauvoir (2009) assegura que, apesar do orgulho estampado ser característico das mulheres norte-americanas, os filmes de Hollywood nos apresentaram, muitas vezes, meninas insuportáveis domadas pela brutalidade sadia dos seus namorados ou maridos: uns bofetões, umas “boas” palmadas como meios eficientes de sedução. No entanto, a realidade da passagem desse amor ideal ao amor sexual não é simples, pois muitas mulheres evitam se aproximar do objeto de sua paixão por medo de uma decepção (Beauvoir (2009).

Assim sendo, Simone de Beauvoir revela que se o herói, o gigante ou semideus responde ao amor que inspira e o transforma numa experiência real, a mulher jovem se assusta; seu ídolo se torna um macho de quem ela se afasta. Com a personagem Cathy isto acontece de forma categórica, pois ela não ama o esposo, mas precisa dele financeiramente o que a faz deixá-lo sob seu domínio amoroso, porém sem se aproximar de um afeto verdadeiro. Isto soa paradoxalmente, mas Cathy aparece, no filme, como uma figura ambivalente mostrando-se incapaz de viver sozinha, uma vez que o amor dela com Heatcliff sempre é impossível. Assim sendo, Simone de Beauvoir (2009), tratando de amores românticos em sua obra O Segundo sexo, afirma que esse é o traço que caracteriza a jovem mulher quando se trata dessa questão, pois estas mulheres não aceitam o destino que a natureza e a sociedade lhe designam; no entanto não repudiam positivamente. Elas encontram-se interiormente divididas para entrar em luta com mundo; limitando-se a fugir da realidade ou contestá-las, somente, no campo do pensamento simbólico Beauvoir.

Na figura 27, a cena do filme *O morro dos ventos uivantes* mostra a indignação do personagem Heathcliff com as pessoas que tanto o humilharam quando ele era pobre. Ele diz que estas pessoas não poderiam dançar juntas, tais quais como ciganos, uma vez que os detestavam e em muitos momentos o chamaram de cigano mendigo. Assim sendo, percebemos o homem enquanto uma figura de poder, a exemplo de sua opressão para com as mulheres, mas também suas nuances, porquena sociedade as masculinidades são possíveis e não homogêneas, a exemplo de que a vida dos homens pobres difere da vida dos homens ricos.

Recorremos à definição de masculinidades possíveis apresentada por Miguel de Almeida (1996) quando ele afirma que masculinidade e feminilidade não são sobreponíveis, respectivamente, a homens e mulheres: são metáforas de poder e de capacidade de ação, como tal acessíveis a homens e mulheres. Para o autor é por isso que podemos falar de várias masculinidades possíveis e, sem essa definição, não poderíamos nem apontar as transformações nas relações de gênero. Sendo assim, é válida a diferenciação entre masculinidade hegemônica e a masculinidade subordinada. Esta primeira, masculinidade hegemônica, é um consenso vivido. Já a segunda, masculinidade subordinada, não representa versões excluídas, existem na medida em que estão contidas na hegemonia, são como que efeitos perversos desta, já lá estão potencialmente (como o "perigo" homossexual que a homossociabilidade comporta, ou o feminino que está sempre presente na sua forçada ausência dos universos masculinos).

Figura 29 - Heathcliff conversa com Isabella Linton no filme *O morro dos Ventos Uivantes* (1939)



Fonte: *O morro dos Ventos Uivantes* (1939)

Desta forma, é possível observar que o filme é dotado desse conflito entre as masculinidades hegemônicas contra as masculinidades subordinadas. O personagem de Heathcliff, na cena da figura 27, está em uma posição diferente da que ele estava no começo do filme. Mesmo assim ele, enquanto parte dos homens, agora hegemônicos, os critica, pois esse se mostra muito perturbado em relação a sua antiga situação, visto que o ódio contra quem o humilhou é mais forte que ele. Percebemos que Heathcliff consegue atingir o sucesso e ficar rico, mas a ideia de sucesso financeiro permeou toda sua vida, haja vista que ele comprou a casa do Morro dos ventos uivantes e voltou para o mesmo lugar onde viveu muitas humilhações.

Dessa forma, percebemos que a masculinidade hegemônica é um modelo cultural ideal que, não sendo atingível, na prática e de forma consistente e inalterada, por nenhum homem, exerce sobre todos os homens e sobre as mulheres um efeito controlador (Almeida, 1996)). Isso posto, analisamos a vida Heathcliff como infeliz e, de certo modo, a vida de muitos personagens, a exemplo de Isabela, arruinada por causa de um ideal de sucesso ilusório.

As representações sociais são formadas a partir de processos fundamentais ao longo da História, uma das questões que marca o campo da história das mulheres é o aspecto da rivalidade feminina. Tal aspecto leva as mulheres a competirem entre si por uma contrapartida criada pelas práticas da sociedade patriarcal, machista e sexista que resiste ao longo dos séculos. Essas práticas impedem as mulheres de ajudarem e olharem umas às outras através de uma ótica mais empática. Na figura 28, a imagem da cena da conversa entre Cathy e Isabela retrata esse quadro de rivalidade feminina, uma vez que Isabela queria engatar um romance com Heathcliff enquanto Cathy a alertava que isso não daria certo pelo motivo do rapaz não amar Isabela e, possivelmente, ainda gostar da própria Cathy.

Figura 30 - Isabella Linton conversa com Cathy sobre seu amor por Heathcliff no filme O morro dos Ventos Uivantes (1939)



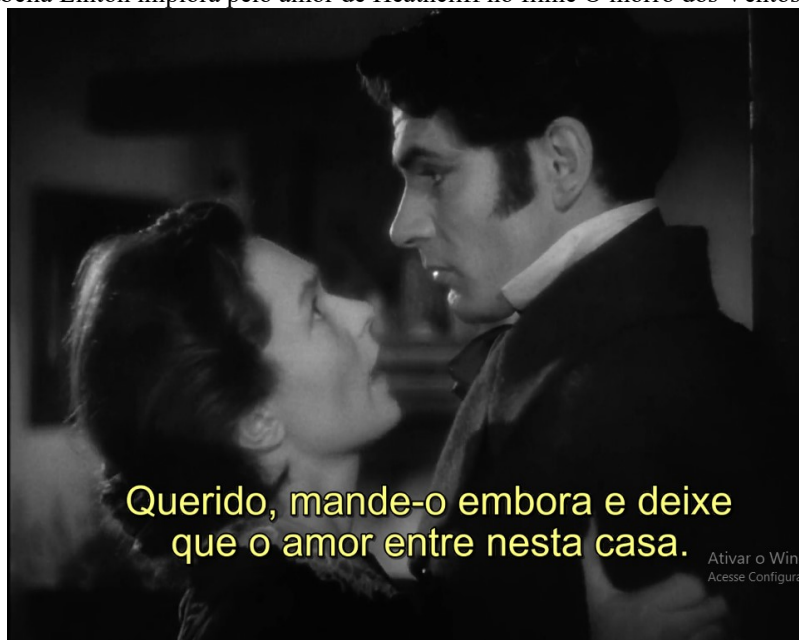
Fonte: O Morro dos Ventos Uivantes (1939)

A construção histórica e o preconceito criaram, ao longo dos séculos, um ambiente hospitaleiro para o surgimento da competitividade entre as mulheres. E isso reforça a permanência do machismo estrutural e alimenta a ideia de que só os homens são confiáveis enquanto as mulheres são falsas e não dignas de uma amizade verdadeira. Sem querer cometer anacronismos, mas, se a personagem Isabela tivesse ouvido Cathy, não teria sido tão infeliz quanto foi em seu casamento. Dessa forma, o fortalecimento das relações entre as mulheres é fundamental, pois, juntas, ao se unirem, são capazes de se fortalecerem e combaterem o patriarcado.

Seguindo ainda pela ótica das relações de gênero, podemos analisar a personagem Isabela como uma pessoa com pouco amor-próprio. Na Figura 29, na cena em que ela conversa com Heathcliff sobre o amor, Isabela está implorando a ele que a ame e ele pouco se importa com isto. Com um olhar de desdém, ele se pergunta, em voz alta, porque o cabelo dela não tem cheiro de flores. De acordo com bell hooks (2021), o amor-próprio não pode florescer em isolamento, tal sentimento não é fácil de se adquirir, pois os axiomas que fazem a gente pensar que já nascemos com amor-próprio tornam as coisas muito piores. Desse modo, o amor-próprio é uma construção que devemos aprender e tomarmos para si. É tão somente quando vemos o amor como uma combinação de confiança, compromisso, cuidado, respeito, conhecimento e responsabilidade, que podemos trabalhar para desenvolver essas qualidades em nós ou, se elas já forem parte de quem somos, podemos aprender a estendê-las a nós mesmos (hooks, 2021). Nesta cena da Figura 29, tanto vemos o homem quanto a mulher em disfunção deste amor-

próprio, pois Heathcliff também apresenta algumas características de Isabela em que, mesmo sabendo que sua amada Cathy não se separará do marido, ele ainda a quer, persistindo na ideia de sofrimento, tampouco se abre para um novo amor.

Figura 31 - Isabella Linton implora pelo amor de Heathcliff no filme O morro dos Ventos Uivantes (1939)



Fonte: O morro dos Ventos Uivantes (1939)

No caso de Heathcliff, podemos conectar a falta de amor ao abandono parental e sua vida difícil. Todavia, bell hooks (2021) ressalta que é importante observarmos os aspectos psicológicos ligados à nossa infância, porém isto não é tudo, é importante compreendermos as origens de uma autoestima frágil, também é possível ultrapassar esse estágio (a identificação de quando e onde recebemos socialização negativa) e ainda criar uma base para a construção do amor-próprio. “O coração ferido aprende o amor-próprio começando por superar a baixa autoestima” (hooks, 2021, p.76). Dessa forma, bell hooks aponta que a autoafirmação de si mesmo e o conhecimento sobre sua vida podem nos levar a caminhos poderosos em relação à construção do amor-próprio. O movimento feminista, que estava em constante ascensão durante a década analisada nesta pesquisa, realmente ajudou as mulheres a compreenderem o poder pessoal que se adquire com uma autoafirmação positiva. Já no caso dos homens, entende-se que há um movimento meio contrário, pois para bell hooks (2021), quando homens poderosos alcançam o topo do reconhecimento profissional em sua carreira, frequentemente sabotam tudo o que construíram agindo de forma autodestrutiva. Isto é o que acontece com Heathcliff, mesmo tendo atingido um padrão de vida social considerado como bem-sucedido através do seu trabalho nos EUA, ele se volta para a amargura, o ódio e a vingança contra aqueles que o fizeram mal durante sua infância.

Por fim, bell hooks (2021) reforça que precisamos parar de associar amor-próprio a egoísmo e sim vermos e respeitarmos nossas histórias e nossos limites concedendo ao nosso interior a oportunidade de termos o amor incondicional que talvez desejemos receber de outras pessoas, mas que este está em acolhermos a nós mesmos. Uma das dicas que a autora nos traz para alcançarmos o amor-próprio é nos voltarmos para aquilo que gostamos de verdade, a exemplo da autonomia e da força de trabalho aplicada com paixão, pois indivíduos que podem ser economicamente autossuficientes fazendo o que amam são abençoados. Suas experiências servem como um farol para todos nós, mostrando as maneiras como o modo de vida correto é capaz de fortalecer o amor-próprio, garantindo a paz e o contentamento na vida que levamos para além do trabalho.).

Na Figura 30, analisamos a cena em que Heathcliff se despede da amada Cathy em seu leito de morte. Sobre as cenas finais que compõem o drama do filme *O morro dos ventos uivantes* recorremos a bell hooks (2021) para falar do tema amor e morte, assim a autora nos revela que nossa obsessão cultural pela morte consome a energia que poderia ser dedicada a arte de amar. Dessa forma, a autora nos mostra que a civilização ocidental valoriza mais o amor pela morte do que pela vida, em sua maioria, perspectivas patriarcais moldaram os ensinamentos e as práticas religiosas. Isso acontece, porque nossas religiões preferem a redenção à criação, o pecado ao êxtase, e a introspecção individual à consciência e apreciação cósmicas. bell hooks (2021) chama a atenção do papel midiático nessa difusão desse amor fúnebre, pois ela elenca que quanto mais assistimos a espetáculos de mortes sem sentido, de violência e crueldade aleatórias, mais medo sentimos em nosso dia a dia. Assim, não conseguimos confiar confortavelmente nas pessoas, então não conseguimos abraçar um estranho com amor, pois tememos o estranho.

Figura 32 - Heathcliff se despede de sua amada Cathy, em seu leito de morte, no filme O morro dos Ventos Uivantes (1939)



Fonte: O morro dos Ventos Uivantes (1939)

No tocante ao medo da morte, bell hooks (2021) desenvolve a ideia de que nós acreditamos que o estranho é um mensageiro da morte que deseja a nossa vida. Sendo esse medo irracional, uma expressão da loucura, se pensarmos que a loucura significa perdermos o contato com a realidade. Interessante é colocarmos o ponto de vista de Cathy em que ela preferiu se isolar, adoecendo de tristeza, até morrer do que enfrentar a vida e reconhecer que amava Heathcliff. O medo de Cathy em abandonar a vida que já conhecia a fez definhar em um casamento sem amor. Isso deve ter acontecido com várias outras mulheres, pois, independente de séculos, muitas de nós mulheres não conseguiram alcançar autonomia, tampouco o amor-próprio. Não estamos negando que as mulheres, até mesmo Cathy, não desejem este amor-próprio, mas assumimos que os poderes hegemônicos, patriarcado, capitalismo, machismo estrutural, bem como as barreiras de opressão, como falta de oportunidade e de apoio, são difíceis de serem superadas.

A Figura 31 mostra a cena em que Cathy morre nos braços de Heathcliff, ao olhar de sua casa para os campos de hortelã do Morro dos ventos uivantes, lugar em que ela se divertia com seu amado Heathcliff, o quando era mais jovem. O filme traz uma imagem triste, mas para bell hooks (2021) o amor nos empodera para viver plenamente e morrer bem. Então, a morte se torna não o fim da vida, mas uma parte dela. Cathy descansou, mas Heathcliff ficou atormentado e sem chão. Para bell hooks essa consternação desoladora ocorre porque muitas pessoas tratam a morte com desespero, pois percebem que não viveram a vida como queriam e

nunca encontraram seu “eu verdadeiro” ou nunca encontraram o amor que seu coração desejava conhecer.

Figura 33 - Heathcliff toma Cathy, em seus braços, enquanto ela olha para o horizonte e falecendo nos seus braços, no filme *O morro dos Ventos Uivantes* (1939)

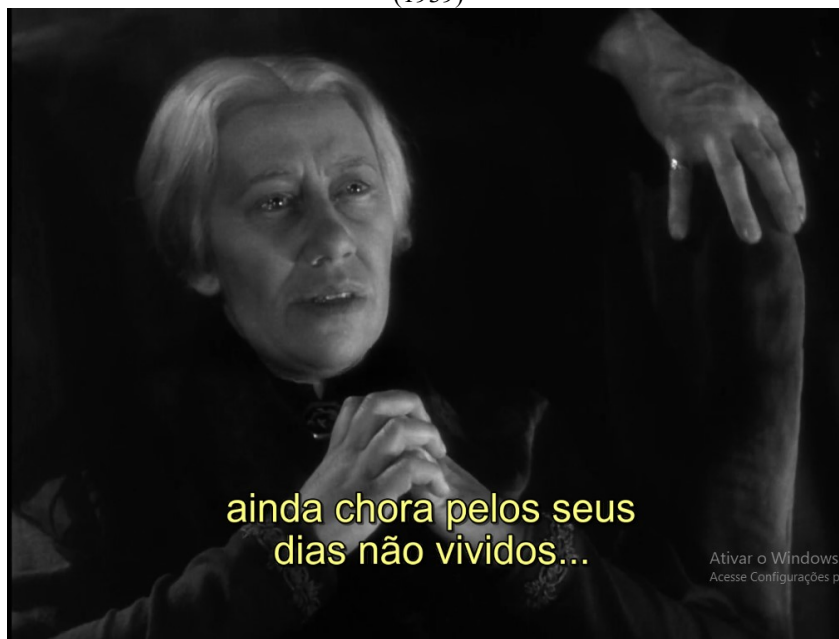


Fonte: *O morro dos Ventos Uivantes* (1939)

Dessa forma, algumas pessoas, ao encararem a morte, se dão conta do amor que não se concederam durante grande parte de sua vida (hooks, 2021). Esse é o caso de muitos personagens retratados no filme *O morro dos ventos uivantes*, os quais não perceberam que o amor incondicional a si próprio é o núcleo do amor-próprio. Talvez o diretor não tivesse a intenção de refletir sobre essas questões, mas o drama apresenta muitas de amor romântico como a única aspiração da vida desses personagens. Isto nos faz refletir a questão de uma época em que as mulheres não eram plenamente realizadas, não tinham direito a sua emancipação, tampouco autonomia. No entanto, para a interpretação das informações mostradas pelo filme, recorreremos ao debate teórico de duas pensadoras feministas que desenvolveram obras fundamentais para análises históricas, a exemplo de bell Hooks e Simone de Beauvoir.

Na Figura 32, vemos uma das cenas finais do longa-metragem *O morro dos ventos uivantes* (1939) em que a governanta Ellen Dean reflete sobre a morte de Heathcliff seu patrão e de sua querida Cathy. A personagem nos faz percebermos esse final do filme como devemos encarar a realidade da morte, pois o modo de falarmos sobre esse assunto, embora seja um tabu, nos faz refletir que é em vida que devemos amar. Assim, como temos dificuldade de falarmos sobre o amor, também devemos perder essa dificuldade de falarmos da morte como algo tão assustador. Desta feita, para bell hooks (2021) a morte está entre nós e vê-la sempre e somente como um assunto negativo é perder de vista seu poder de melhorar a cada momento.

Figura 34 - Ellen Dean reflete sobre a morte de Cathy e Heathcliff, no filme *O morro dos Ventos Uivantes* (1939)



Fonte: *O morro dos Ventos Uivantes* (1939)

O filme *O morro dos ventos uivantes* (1939), roteiro adaptado do livro de Emily Brontë, é considerado um dos clássicos de Hollywood, sendo premiado no New York Film critics de 1939, com o prêmio de melhor filme, bem como na 11ª edição do Oscar, ganhando a premiação de melhor fotografia preto e branco. Ao longo da análise deste filme, pudemos discutir sobre diversos assuntos envolvendo as questões de gênero, em seu sentido histórico, o qual se assemelha à real identidade de homens e mulheres da década 1930. Optamos por uma análise completa a qual faz uso das imagens cinematográficas ao mesmo passo que analisamos o roteiro, confrontando-o com as teorias em questão citadas ao longo desta seção. Desta feita, percebemos que a relação masculino e feminino adaptada no filme é uma oposição entre um polo dominante e outro dominado, bem como na realidade social que vivemos. As críticas ao filme, no quesito teórico, feito pela análise desta tese, reconhecem que é indispensável implodir essa lógica cultural de opressão ao gênero feminino, bem como a exploração e subalternização dos homens mais pobres, a fim de que haja mudanças sociais para melhorarmos as representações cinematográficas apresentadas pelo cinema as quais servem para educar pessoas culturalmente.

CAPÍTULO 3

3 DESVELANDO A CULTURA EDUCACIONAL CINEMATOGRAFICA NA PARAÍBA NOS ANOS DE 1930 NO JORNAL *A UNIÃO*

O presente capítulo tem como objetivo analisar o texto jornalístico presente nas colunas Telas e Palcos; Cinemas e Filmes e Cinêma no Jornal A União ao longo da década de 1930. Realizamos o mapeamento das colunas²¹, contudo neste capítulo desenvolvemos a análise de alguns textos da coluna, realizamos a seleção mediante o fator de impacto dos filmes que são o cerne da crítica cinematográfica. Priorizamos para análise as críticas aos filmes exibidos no período que expressam elementos acerca dos padrões de gênero para a época.

Ao mapearmos toda a década de 1930 do Jornal A União, observamos que as colunas Telas e Palcos; Cinemas e Filmes e Cinêma são publicadas entre os anos de 1932 e 1940. As três colunas têm o mesmo formato e diagramação. Foram criadas pelo próprio editorial do jornal, por isso refletem o discurso oficial do Estado.

As colunas tiveram diferentes momentos de destaque ao longo da década de 1930, mas é notável que a abordagem de seu discurso se manteve consistente, variando apenas em nomes e datas. Por exemplo, "Telas e Palcos" começou em 1932 e durou até 12 de agosto de 1933, retornando em junho de 1936 e seguindo até 1937, desaparecendo por um tempo e ressurgindo nos meses de novembro e dezembro de 1940. Já a "Cinemas e Filmes" esteve ativa de 13 de agosto de 1933 a abril de 1936. Por fim, a coluna "Cinêma" iniciou em 7 de maio de 1938 e continuou até setembro de 1940.

Os impressos que circularam o Brasil não só testemunham, registram e veiculam nossa história, eles são partes intrínsecas da formação do nosso país (Martins; Luca, 2013, p.8). Ainda para as autoras Martins; Luca (2013, p.8), a história do Brasil e da Imprensa caminham juntas, logo, reciprocamente formam um painel integrado de suas composições. Assim, é imprescindível conhecermos o meio social, cultural e histórico no qual está inserido o nosso objeto de estudo.

O jornal A União foi fundado em 2 de fevereiro de 1883, por Álvaro Machado, presidente do Estado, logo o jornal tornou-se um órgão oficial do governo da Paraíba. Salientamos que o governo de Álvaro Machado foi de 1892 a 1896, posteriormente de 1904 a 1908. De acordo com Rodrigues (2015), o governo de Álvaro Machado realizou uma série de melhorias na Paraíba, tais como: pagamento de salários atrasados da administração pública, redução da dívida do período imperial, entre tantos outros aspectos.

²¹ O mapeamento das colunas supracitadas pode ser verificado no Anexo A.

Sendo a grande imprensa repleta de sentidos e significados peculiares, é fundamental conhecermos a história do periódico estudado neste trabalho, bem como a posição política de sua administração, o aparelhamento técnico, perfil dos patrocinadores, e a que grupos, em termo de circulação, políticos, econômicos, sociais estes estão associados.

O primeiro grupo redacional do jornal era composto por Gama e Melo, Joaquim Moreira Lima, Ivo M. Borges da Fonseca, José Ferreira de Novaes, Diogo Velho Sobrinho, Dias Pinto e João Leopoldo Loureiro. No início foi administrado pelo jornalista Tito Henrique da Silva, já a parte operacional do Jornal, a exemplo de diagramação paginação, revisão e impressão estava a cargo da equipe técnica composta por Francisco Aranha de Farias, Francisco Rodrigues Godinho, João Cândio da Silva, Cassiano Hipólito R dos Santos e José Ulisses Noronha.

Sendo um instrumento de grande alcance, o jornal A União foi tido como um agente cultural concreto a fim de aglutinar o ideário político com a comunicação. Para Rodrigues (2015, p.4) “Não havia partido político que não mantivesse o seu jornal. Era para onde ocorria a leitura do povo. Da fração de povo aquinhoadas com a instrução escolar.” Não só ideário político era mantido nas veias jornalísticas, como também a igreja já se prontificava para manutenção de sua ortodoxia, da monarquia e pela contenção da agitação de uma nova época. Na tentativa de publicizar seus princípios, a Igreja de Dom Adauto cria o jornal A Imprensa, de caráter diário, mantido até os anos 1960.

A sede inicial do jornal A União estava localizada em uma casa na Rua Visconde de Pelotas, esquina com a Rua Miguel Couto. Com intuito de novos projetos de urbanização, a primeira sede foi demolida e o jornal foi transferido para a Rua Duque de Caxias. Atualmente, o jornal A União encontra-se localizado no distrito industrial da capital paraibana.

No jornal do governo, não havia tantas mudanças políticas no segmento da direção. Tito Silva, um dos fundadores, permaneceu no cargo, provavelmente até 1913, quando ingressou em uma atividade comercial. Carlos Dias Fernandes, empossado em 13 de fevereiro 1913, permaneceu na direção do jornal durante quinze anos, passando por quatro governos: Castro Pinto, Camillo de Hollanda, Solon de Lucena e João Suassuna. Carlos Dias Fernandes saiu do jornal apenas quando ocorreu a posse de João Pessoa como presidente do estado da Paraíba. Por conseguinte, Celso Mariz foi o diretor subsequente. Contudo, pediu demissão do cargo em menos de um ano na função. Em seguida, a direção foi assumida por Nelson Lustosa, de acordo com Rodrigues (2015)

Para Rodrigues (2015, p.4), durante a década de 1930, o jornal teve um enorme alcance local e nacional, “o jornal chegava a níveis recordes de tiragem. Dr. Osias Gomes, diretor no período revolucionário, a tiragem registra um crescente que vai de 10 mil exemplares, naquele

tempo, a 30 mil exemplares.” Osias Gomes ocupou o cargo de diretor durante 1930, logo após foi substituído por Samuel Duarte, que dirigiu o jornal até 1932. O diretor seguinte foi José Leal, que permaneceu na função até 1941.

No que diz respeito ao contexto histórico de 1930, não podemos deixar de mencionar que a Paraíba, assim como em todo o Brasil, a modernidade impactava a sociedade em termos culturais. À medida em que avançamos no tempo, novas práticas e representações emergem. Chagas (2004, p. 143) salienta “Quem é moderno sai de casa e vai à praça”, indicando que a modernidade não se limitava em consumir e adotar novas necessidades, mas também envolvia as vivências de lazer.

No início do século XX, à medida em que uma nova sociedade se formava, constituiu-se o processo de urbanização das cidades, avanço tecnológico, revolução industrial e o crescimento do sistema capitalista. Assim, de acordo com Waldeci Chagas (2004), a partir de 1910 o lazer passou a ser incorporado como um hábito para as elites. Vejamos no trecho abaixo:

Não bastava apenas vestir-se elegantemente e morar decente. Eram necessários ‘palcos’ capazes de ostentar para o público os sinais de modernidade expressos nos vestuários, nas posses e na arquitetura da residência. Tais atos tornaram-se complementos de outras ações, e todas, embora distintas e aparentemente diferentes, compunham a mesma engrenagem, chamada e tomada como modernidade (Chagas, 2004, p.143).

Surgiam, assim, espaços de sociabilidade e entretenimento, indicando a necessidade do deslocamento do âmbito privado para socializar em outros ambientes. Chagas (2004) aponta que, por isso, os administradores públicos e moradores do centro da capital paraibana passaram a se preocupar com as condições estruturais das praças, do jardim público e dos eventos que lá ocorriam, porque não bastava a diversão - a intenção era afirmarem-se modernos.

Nas primeiras décadas do século XX, observar o surgimento de novas formas de diversão pública, além de festas religiosas, impulsionadas pela chegada da luz elétrica e do bonde. Sobretudo os homens tiveram acesso a novos espaços na cidade, especialmente no tocante a programas de diversão noturna. Desse modo, Chagas (2004) nos revela que aos homens foi acrescentado o bem-estar do lazer noturno, enquanto às mulheres isso não era permitido. Elas limitavam-se aos seus lares e festas religiosas, fora isso os passeios de bonde nos fins de tarde e as idas às lojas completavam o lazer para as mulheres.

Desse modo, essa mudança no cenário dos espaços de sociabilidade na Paraíba é refletida nos primeiros anúncios sobre cinema na capital paraibana. Em nossa pesquisa no jornal A União, observamos que, na década de 1930, não consta nenhuma das colunas que

correspondem ao nosso objeto de estudo. Salientamos que a única ocorrência existente em 1931 sobre cinema corresponde ao dia 01 de outubro, onde consta o artigo intitulado “De cinema”, o qual tem como objetivo anunciar que em João Pessoa haveria a inauguração de um cinema com instalações modernas.

Todavia, neste artigo de 01 de outubro de 1931, é enfatizado que o cinema serve como meio de educação, o qual reúne uma série de vantagens que nenhum outro veículo de informação é capaz de suprir, além da arte cinematográfica ser o maior orgulho da civilização americana. Isto vai ao encontro do que Rosália Duarte (2002) reflete sobre o cinema e educação, quando diz que o espectador é um sujeito social que interage ativamente na construção dos sentidos que circulam nos filmes. O espectador se identifica psicologicamente com um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro, vivendo com os personagens as circunstâncias dramáticas dispostas na narrativa fílmica.

Por fim, no artigo mencionado, consta a afirmação de que o cinema se constitui como uma força e como uma influência que pode ser utilizada da maneira mais eficiente enquanto um agente de cultura. Mais uma vez, recorremos ao pensamento de Duarte (2002) ao refletir acerca da atividade intelectual ao sugerir que o conhecimento advindo de um espaço formal de educação não parece ter uma relevância maior do que os recursos utilizados na interpretação de um filme.

Isto significa que, quando nos dispomos, de fato, a ver um filme, podemos ser seduzidos/as por ele independente do nosso grau de escolaridade. Desta forma, tudo indica que os conhecimentos adquiridos pela escolarização atuam de modo mais significativo em etapas posteriores do processo de significação, ou seja, quando deixamos o cinema e construímos o nosso discurso sobre o que vimos. (Duarte, 2002, p. 73).

Partindo desse pressuposto, nos apropriamos do debate acerca da estética material proposta por Kracauer (1960) para analisarmos os artigos das colunas ‘Telas e Palcos’, ‘Cinemas e Filmes’ e ‘Cinêma’ do Jornal A União, ratificamos a inviabilidade de analisar todos os artigos publicados ao longo da década de 1930, portanto realizamos uma seleção de alguns mediante a relevância do debate e a presença de elementos reprodutores dos padrões de gênero da época.

Salientamos que a nossa escolha teórica pela obra de Kracauer (1960) se deve ao fato de buscarmos perceber a abrangência cultural da sociedade paraibana por meio do conteúdo dos artigos presentes nas referidas colunas do jornal A União. Concordamos com James Andrew (2002) ao elucidar que a teoria de Kracauer nos revela que a realidade física detém potencial para reprodução da realidade no meio cinematográfico. Assim, do ponto de vista de

Kracauer, é função do cineasta ler tanto a realidade quanto o seu veículo, com isto ele pode ter certeza de que emprega técnicas apropriadas ao assunto específico.

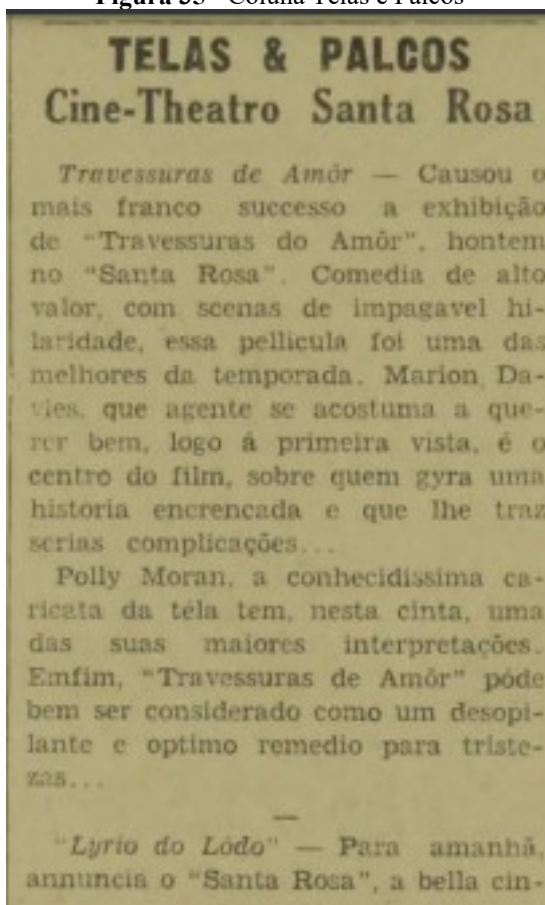
Entende-se que Kracauer observa a estética material, por duas vertentes: o domínio realidade e o domínio das capacidades técnicas do cinema. Para James Andrew (2002, p. 95), Kracauer avalia o cinema como um instrumento científico criado para explorar alguns níveis ou tipos particulares de realidade, baseando-se no conteúdo o que diferencia de outros teóricos da teoria do cinema os quais se baseiam pela forma artística.

No intuito de apresentarmos as nossas análises das colunas ‘Telas e Palcos’; ‘Cinemas e Filmes’ e ‘Cinêma’ do Jornal A União ao longo da década de 1930 de maneira sistemática, apresentamos as seções subsequentes.

3.1 A coluna Telas e Palcos do Jornal A União nos anos 1932, 1933, 1937, 1938 e 1940

A primeira coluna sobre cinema a ser mostrada no jornal A União na década de 1930 é a Telas e Palcos. Esta aparece no jornal no dia 28 de outubro de 1932 apresentando a inauguração do Cine Theatro Santa Roza. Segundo a coluna Telas e Palcos, o teatro passaria a ser um cinema, sendo arrendatário da firma Leal & Cia e instituído como o primeiro cinema falado da Paraíba. Destacamos que a solenidade não foi aberta ao público em geral, tendo participado apenas alguns grupos seletos, a exemplo do Interventor Federal, autoridades civis, militares e a Imprensa. Na Figura 35 abaixo, podemos visualizar uma imagem da coluna.

Figura 35 - Coluna Telas e Palcos



Fonte: Jornal A União (1932).

O artigo da coluna Telas e Palcos do dia 03 de novembro de 1932 apresenta o filme *Tenente Seductor* como um dos trabalhos mais perfeitos do ator francês Maurice Chevalier. A coluna avalia o filme como uma obra excelente por ser cantada, falada e musicada baseando-se na opereta sonho de valsa de Straus. Por fim, a coluna Telas e Palcos avalia o filme como uma das mais finas produções da Paramount-Pictures.

A defesa da coluna em relação às transformações do Cinema acerca do processo sonoro nos faz suscitar o debate sobre a questão de a coluna estar em defesa dos grandes estúdios enquanto indústria, pois como aponta algumas pesquisas, (Nascimento, 2015), a chegada do Cinema falado norte-americano às salas de Cinema do Brasil ameaçam as produções locais, visto que estas estavam produzindo os filmes ainda no modo silencioso.

O cinema mudo de Pernambuco foi ofuscado pelas inovações técnicas norte-americanas gerando assim dificuldades financeiras. Diante das reivindicações dos cineastas brasileiros, o governo de Getúlio Vargas, iniciado em 1930, vai buscar incentivar o cinema nacional através de leis e financiamentos voltados às produções brasileiras (Nascimento, 2018, p. 1).

Segundo Arthur Nascimento (2018, p.12), a modernidade cinematográfica instituída pelas circulações das novas tecnologias modifica não só as experiências no ver e no sentir o

Cinema, mas também a própria representação do mundo. Assim, o cinema trouxe para os seus espectadores uma aproximação com os seus ídolos. “Como era fascinante, exaltavam os jornais, por exemplo, ouvir a voz da Corinne Griffith.” (Nascimento, 2018, p.12). Dessa forma, o autor destaca que devemos ponderar as questões tecnológicas tanto para compreender as transformações no campo do cinema quanto para vermos a recepção dessas mudanças bem como as estruturas sociais.

No artigo de 22 de novembro de 1940, da coluna Telas e Palcos, temos os comentários jornalísticos de um colunista das iniciais A.L, o qual reflete sobre a exibição do filme *Maria Antonieta* (1938). Ao apresentar o filme, exibido no Cine Rex, o colunista se refere à personagem histórica Maria Antonieta como uma rainha infortunada, revelando uma posição machista a respeito da personagem. Provavelmente, este comentário se dá porque Maria Antonieta e seu marido, o rei Luís XVI, não tinham mais relação sexual, o que fazia ela ocupar seu tempo frequentando festas e jogando. Nesse tempo, Maria Antonieta encontra e se envolve romanticamente com o Conde sueco Axel de Fersen, acreditamos que para o colunista, bem como alguns dos espectadores homens, este modelo de mulher que se rendia aos prazeres sexuais e estéticos fossem mal-visto.

Outra opinião do colunista A.L em relação ao filme *Maria Antonieta* (1938) é a analogia à perspectiva histórica do longa-metragem, a qual ele reforça que a trama está igual como refletem os livros de história. Ele ainda ressalta o desenvolvimento profissional da atriz Norma Shearer, que interpreta Antonieta, dizendo: a atriz expressa um talento dramático tanto neste filme quanto *Romeu e Julieta*, também feito por ela, e em outras películas que Norma Shearer atuou.

Por fim, a grande lição legada pelo colunista neste artigo foi seguinte comentário: “*Maria Antonieta* é todos esses títulos um filme para uma plateia de elite.” Esse comentário discrimina a população mais pobre que também era espectadora do cinema. A concepção subjacente é imputar a falha ou perda pessoal à suposta falta de esforço do indivíduo. Essa mentalidade não apenas responsabiliza a pessoa, mas também perpetua uma discriminação em relação à pobreza, insinuando que a condição financeira precária resulta exclusivamente de uma falta de empenho ou dedicação. Tal visão ignora as complexas barreiras sociais e econômicas que muitas vezes impedem o progresso pessoal, reforçando estereótipos negativos e marginalizando ainda mais aqueles em situação de vulnerabilidade econômica. Esta representação dos pobres é feita por um discurso perigoso, pois perpetua a ideia de meritocracia a qual se refere a um conjunto de crenças em que qualquer indivíduo pode ascender socialmente

tendo coragem de vencer. Quanto à pertinência das representações, Chartier (2011) defende que:

Qualquer fonte documental que for mobilizada para qualquer tipo de história nunca terá uma relação imediata e transparente com as práticas que designa. Sempre a representação das práticas tem razões, códigos, finalidades e destinatários particulares. Identificá-los é uma condição obrigatória para entender as situações ou práticas que são o objeto da representação. Mas essa posição metodológica não significa de modo algum a redução e, menos ainda, a anulação das práticas nos discursos e as representações que as descrevem, as prescrevem, as proíbem ou as organizam. Tampouco implica uma renúncia à inscrição social tanto dos esquemas de percepção e juízo que são as matrizes das maneiras de dizer e fazer, que designei em diversos textos mediante o termo de “apropriação” (Chartier, 2011, p. 16).

Portanto, ao entendermos que a representação do mundo social está ligada à noção de que conceitos como a meritocracia foram estabelecidos por um grupo específico, neste caso os reacionários de direita, percebemos que o objetivo era promover a passividade social. Isso foi feito por meio da discriminação e do preconceito contra os mais pobres, buscando excluir políticas públicas que poderiam reduzir o abismo social. Essa reflexão nos leva a questionar as divergências entre os comentários feitos na coluna e os princípios expressos nas bases legais, que buscavam assegurar o direito à cidadania para todos durante a década de 1930. Além disso, ressalta a importância de considerar o contexto da Constituição Federal, que estabelece o bem-estar das pessoas como um dos seus pilares fundamentais. A Constituição, ao defender os direitos e garantias individuais, visa promover a igualdade e a justiça social, contrastando com as discrepâncias observadas na realidade prática.

Essa análise sublinha a necessidade de alinhar os discursos e as ações à ética e aos valores consagrados na lei maior do país, com o objetivo de efetivamente promover o bem-estar e a dignidade de todos os cidadãos. Por fim, como defende Chartier (2010, p.47) “Daí se depreende que o principal desafio se apresenta a história cultural: como pensar a articulação entre os discursos e as práticas.”

3.2 A coluna Cinemas e Filmes do Jornal A União de 1933 a 1936

De acordo com Beatriz Dornelles (2017, p.130), o modelo de coluna social em jornais foi desenvolvido por um colunista norte-americano chamado Walter Winchell. Esse modelo foi adotado com êxito em Hollywood, especialmente durante as décadas de 1930 e 1940, conhecidas como a "Era dourada" dos estúdios. Neste período, os produtores de cinema

buscavam encantar os colunistas sociais para assegurar ampla divulgação para seus filmes e atores.

As colunas sociais, parte fundamental dos jornais, contavam com colunistas que gozavam de grande estima e admiração do público americano. Em contraste, no Brasil da mesma época, a coluna social ainda estava em desenvolvimento. Notícias sobre eventos e personalidades importantes continuavam a ser publicadas, mas ainda não existia a figura do colunista social propriamente dito (Dornelles, 2017, p.130).

A coluna Cinemas e Filmes inicia no jornal A União no dia 13 de outubro de 1933 e tinha o formato de coluna social, ela era igual às outras duas colunas alisadas na tese. Nelas contêm relatos respeitosos sobre personagens da alta sociedade relacionados ao cinema, a divulgação dos cartazes dos filmes, artigos sobre a exibição dos filmes, bem como notícias dos cinemas da capital. A Figura 36 representa a coluna Cinemas Filmes no jornal A União, nesta fotografia ela parece como página inteira do jornal, mas em outros dias aparece como coluna de nota. Isso porque Beatriz Dornelles (2017, p.131) afirma que o avanço das colunas sociais no Brasil aconteceu simultaneamente às transformações no jornalismo ao longo do século XX. Esse processo culminou em colunas modernas de notas contemporâneas, e as colunas com temas como política e economia em formato maiores, as quais ganhavam mais proeminência em comparação com as notícias de outras seções do jornal.

Figura 36 - Coluna Cinemas e Filmes (1935)



Fonte: Jornal A União (1935)

No dia oito de dezembro de 1933, a coluna Cinemas e Filmes do Jornal A União traz um artigo com a opinião de um crítico de cinema, Danilo Torreão, a respeito do filme *Scarface: a vergonha de uma nação*. De acordo com Blaise Cendrars (1990, p.32), em Hollywood da década de 1930, um delito era aumentado mil vezes, o que era um fato banal, a exemplo de um furto, era relatado na imprensa nas primeiras páginas dos jornais e com manchetes sensacionalistas. De acordo com Blaise Cendrars (1990, p. 33), um dos fenômenos da ótica americana é a ilusão. Assim, é retratada a vida norte-americana a partir do exagero e histerismo, conforme se desenvolve no filme.

Scarface, aclamado pelos críticos do mundo todo, como é definido no anúncio do jornal A União, apresenta uma eterna celeuma em relação a história dos gangsters. Assim, remontando uma ótica sob a condição da violência como característica masculina, possivelmente, o filme pode ter causado grande afeição ao público. Durante sua crítica ao filme, o autor, Danilo Torreão, inicia o texto dizendo que decidiu assistir ao longa-metragem por causa do desconhecimento do diretor, Howard Hughes, bem como a ausência de aspecto espetaculoso e a pouca originalidade por produzirem mais um filme de gangsters.

Em seguida, Danilo Torreão afirma ter se enganado completamente, pois o filme o surpreendeu no sentido positivo, porque “Scarface é qualquer coisa de definitivo sobre gangsterismo”. O crítico destaca que o filme é muito bom e acrescenta que jamais produzirão um trabalho tão soberbo, completo e satisfatório. Danilo Torreão salienta que é contra a apologia da violência, pois se refere ao filme como excelente ao apresentar o horrível e hediondo panorama da criminalidade das gangues norte-americanas.

Mesmo não tendo a intenção de fazer apologia a comportamentos transgressores que assolam nossa sociedade, o cinema se mantém com um caráter educativo para os espectadores, pois as imagens transmitem um sentido e um significado simbólico acerca de qualquer temática abordada. Mesmo que o autor da crítica nos diga que: “É um filme que nem acusa nem defende. Narra, apenas.”, a visão do telespectador pode atentar para outro tipo de discurso. A possibilidade de colocar um personagem criminoso como herói, a violência como natural, o estilo de vida norte-americano como ideal e a aspiração pela máxima de um crime compensar, porque o tornará rico e poderoso. Assim, tratando-se de Hollywood, Blaise Cendrars vai nos mostrar que:

[...] porque me parece uma ilustração típica da mentalidade americana que uma ótica em escala grande demais, num cenário desmesurado, exerce fatalmente e inculca na razão do homem, a ponto de tornar-se absurda sua lógica e monstruosamente complexo seu método de simplificação de padrão de vida (Cendrars, 1990, p.35).

Como Blaise Cendrars retrata o exagero como característica da sociedade norte-americana, podemos ver no texto de Danilo Torreão que o espectador é impactado com as ações criminosas das gangues. O autor chega a citar que o país se apresenta enquanto uma nação arruinada pelo banditismo organizado.

Um artigo da coluna Cinemas e Filmes apresenta a sua opinião acerca da película *A Grande Jornada* se faz grande quanto a própria natureza e que a força que vive no desenrolar do filme traduz o dinamismo que ninguém chega a controlar, onde o homem não conseguiria apenas com o auxílio da fantasia. Desta feita, o artigo segue a ótica de observação da estética material de Kracauer em que as técnicas cinematográficas existem para operar sobre os mais diversos assuntos da vida. “O assunto do cinema deve ser, em consequência, ser o mundo para cujo serviço se inventou a foto parada: o ‘infinitável’, ‘espontâneo’, mundo visível de ‘ocorrências acidentais’ e repercussões infinitamente cronometradas” (Andrew, 2002, p. 95).

Ainda seguindo por esta ótica de Kracauer em *Theory of film* (1960) em que a matéria-prima do cinema é sempre o mundo visível, assim a fotografia em seu aspecto técnico determina muito o modo do cinema operar. Na coluna Cinema e filmes do dia 15 de abril de 1934, há muitas características cinematográficas das propriedades básicas do cinema, isto é: as imagens. O mundo existe como fotografado ou como fotografável e é esse mundo a matéria-prima do cineasta (Andrew, 2002, p. 95).

Em suas categorias, Kracauer enumerou os aspectos da natureza que têm ligação com a fotografia e o cinema: o infinito, o espontâneo, o muito grande, o muito pequeno e outros. Imbuído de muitas argumentações, Kracauer desenvolve o conceito de abordagem cinemática. Esta é uma abordagem realista, integrando a tendência do homem de seguir a natureza, não importando para onde ela o leve, de esperar pelo fluxo de vida em vez das construções fixas de sua própria imaginação. É a tecnologia do cinema que dá substâncias a essas tendências humanas. Então, Kracauer se aprofunda nesta ideia para examinar a história do veículo e assim nos mostrar quando e como uma abordagem cinemática foi bem utilizada e quando se desviou para outros objetivos triviais.

Na Figura 37, podemos observar a relevância das fotografias paradas. Estas, de caráter emblemáticos, fazem-nos prestar atenção nos filmes que estão sendo exibidos na capital paraibana. No entanto, poderíamos caracterizá-las como um registro de uma abordagem cinemática bem utilizada, pois a imagem faz a história render, o que implica transmitir uma mensagem para o leitor do jornal sobre o que ele vai ver e ouvir na tela de cinema.

O potencial narrativo da imagem vende a ideia oferecida pelo filme, além de deixar o público com os sentidos aguçados ao verem a imagem em movimento. A fotografia por si só já inclui elementos dramáticos. Vejamos que a fotografia do filme *Mulher só aquela* inclui uma justaposição de possíveis acontecimentos. É possível oferecer aos leitores um mundo de imaginação sobre quem seria essa mulher? Uma amante ou a esposa? E sobre esse título, eles irão ou não ficar juntos? Uma vez que a imagem passa a tranquilidade de um amor, porém será que o filme condiz com a realidade da fotografia?

Figura 37 - A coluna Cinemas e Filmes do Jornal A União.



Fonte: Jornal A União (1936)

Do mesmo modo, como em uma obra de arte pintada, a imagem cinematográfica apresenta a possibilidade de uma narrativa. Na fotografia do filme *Destino Rubro*, no canto direito da Figura 37, a composição da imagem está voltada para uma cena de paixão, porém o filme traz uma história conturbada abordando a história de dois amantes, David Lunch e Betty, os quais passam o verão juntos, mas são postos no meio de uma celeuma entre duas famílias onde haverá um assassinato no local.

A segunda fotografia remonta a um quadro de uso judicioso. De acordo com James Andrew (2002, p. 97), Kracauer avalia o registro cinemático da realidade tem dois objetivos: o registro da realidade pelas propriedades básicas de seu instrumento e a revelação de uma realidade extravagante. Esta última destrói a abordagem cinemática quando opera desautorizada por conta própria. Portanto, quando esta realidade é usada apropriadamente, ajuda a realizar um dos deveres do cineasta, que é: deixar a realidade aparecer e então penetrar nela. Não forçando algo que não está posto no filme ou maquiando a realidade da película (Andrew, 2002, p. 97).

No dia 09/03/1935, a coluna Cinemas e Filmes aparece em forma de artigo e o autor nos convida a assistir ao filme *I'm No Angel* (Santa não Sou – título em português) dirigido por Wesley Ruggles. Este filme foi avaliado pela crítica como o mais bem atuado por Mae West. O jornalista, não identificado, apresenta a atriz como a estrela mais querida da atualidade. Ao mesmo tempo, o jornalista nos faz observar um papel duplo entre a atriz e a personagem, pois ele afirma que Mae West está tentando criar: “um novo tipo de mulher fatal”, certamente se referindo a algum comportamento sexual que a personagem apresenta no filme.

Seguindo em sua crítica, ele afirma que o filme é uma história terrível e apimentada em que a mulher movimenta-se arrastando vários homens de todas as classes sociais, mas que, ao final, ela acaba nos surpreendendo com uma lição de moral inesperada. Destacamos que o filme *I'm No Angel* e *Lição de Amor* foram exibidos no Cine Theatro Rio Branco, o primeiro é visto como fino e luxuoso, enquanto o segundo filme é anunciado como um filme sentimental e de grande dramaticidade.

Em 12 de abril de 1934, foi anunciada a estreia no Cine Theatro Santa Rosa, em João Pessoa, a sessão das moças, horário reservado para as mulheres. Como revela o artigo, essa sessão sempre foi desejada e concorrida pelos cinemas da capital como um acontecimento social de fino gosto. Até esse momento, somente o Santa Rosa não realizava tais sessões por causa do preço dos ingressos determinado pela empresa *Leal & CIA*.

Segundo a coluna Cinemas Filmes, a empresa *Leal & Cia* tinha a programação dos filmes mais aclamados de Hollywood, fato que requer aluguéis fabulosos naquela época. Com o tempo, o valor dos aluguéis começou a diminuir, assim foi possível realizar a sessão das moças sem reduzir a qualidade da programação ofertada pelo cinema. O artigo chama a atenção para empolgação das mulheres pessoenses com essa notícia, pois elas enquanto fãs do Santa Rosa reclamavam que essa era a única falta do estabelecimento.

A estreia da sessão ocorreu no dia 13 de abril de 1934, e foi convidada a presença das *jeunes filles* (moças) que embelezam a capital paraibana. Por fim, o artigo revela que a companhia de filmes *A Leal* avisou que os filmes exibidos na sessão das moças serão filmes “apropriados”, além dos baixos preços, sendo: senhoras, senhoritas e estudantes 800 réis e cavalheiros 1\$600 réis.

A partir do artigo sobre a sessão das moças, podemos analisar a condição da emancipação feminina na década de 1930. Vemos que a vida moderna, a qual promove a emancipação de mulheres, é debatida na imprensa, uma vez que uma companhia de filmes decide o que é ou não apropriado para uma mulher assistir, salientamos a atuação do conservadorismo controlando a vida dessas mulheres. Por isso, entendemos que a violência simbólica contra as mulheres é uma grande ameaça à sua liberdade, uma vez que a sociedade decide controlar os ímpetos das mulheres para definirem um papel social, considerado adequado a elas.

De acordo com Simone Costa (2014, p.21) muitos agentes sociais atuaram para manter essas situações de controle sobre o gênero feminino, a exemplo dos médicos, intelectuais, a

igreja católica e a sociedade patriarcal como um todo. Estes agentes divulgaram seus discursos, nos mais diversos periódicos de todo o país, em defesa de um modelo ideal feminino que atendesse aos padrões morais estabelecidos há séculos e ao processo de modernização e progresso em curso na sociedade brasileira.

A representação desse controle na coluna do jornal A União é percebida com um certo nível de apreensão. Contudo, é reconhecido que tal controle visa preservar a estrutura da família tradicional conservadora, cujo pilar central é a valorização da mulher enquanto mãe e guardiã do lar. Esta postura reflete uma defesa firme dos valores familiares tradicionais, destacando o papel atribuído à mulher na sociedade. Caracterizada pelas transformações ocorridas na sociedade brasileira do início do século XX, a modernidade permite que as mulheres ocupem espaços, antes, exclusivos dos homens. “Neste contexto, a mulher moderna, representada pela mulher emancipada, assumia uma função pública, mas sem abandonar os cuidados com o lar, seu papel social primordial” (Costa, 2014, p.21). Ou seja, essas mudanças comportamentais poderiam ocorrer para as mulheres, porém deveriam ser mantidas dentro do controle dos grupos hegemônicos.

Não podemos negar que o avanço no processo de industrialização abriu espaços para as mulheres no mercado produtivo, o que sobrecarrega a mulher que deveria conciliar o trabalho fora do lar com os afazeres domésticos, assim como uma divisão sexual econômica, em que ela recebia menos, como justificativa de não ser a provedora da renda família (Costa, 2014, p. 21). Portanto, não era - não é - um caminho fácil para as mulheres o processo de desenvolvimento da autonomia. Ratificamos que jamais devemos facilitar o discurso sexista de que todos são iguais, pois as realidades são bem diferentes para ambos os gêneros.

Mesmo tendo acesso a essas descobertas tecnológicas, como é o caso do Cinema, as mulheres paraibanas deveriam transitar entre a tradição e o moderno, sendo configurado um novo padrão de vida para o gênero feminino. Destarte, é preciso lembrarmos do pensamento de Simone de Beauvoir (2009) em que ela nos alerta para nos mantermos sempre vigilantes durante toda a vida, haja vista que nossos direitos estão em constantes questionamentos.

Por sua vez, Simone Costa (2014, p.24) elenca que a emancipação feminina tanto no trabalho quanto em outras atividades da sociedade era vista como uma grande ilusão e um equívoco, visto que retirava a mulher de seu verdadeiro ofício para lhe emprestar a função temporária que poderia ser tomada de volta a qualquer momento. Isso gerava a ideia de uma falsa emancipação, pois faziam equiparações ilusórias nas aptidões e nos destinos das mulheres,

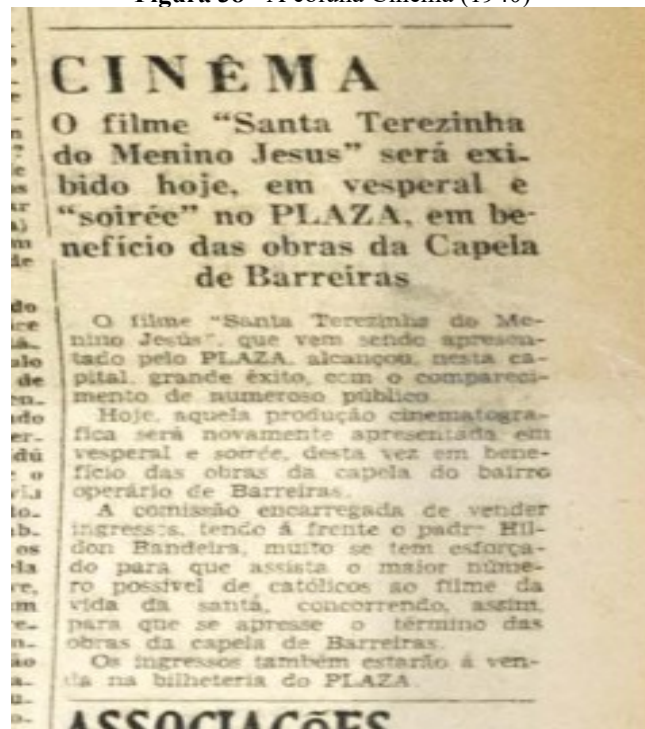
dizendo: “a mulher sempre será uma mulher e nunca se poderá confundir com o homem” (Costa, 2014, p.24).

Por fim, Simone Costa (2014, p.26) revela que, nesse início do século XX, é possível vermos uma riqueza na produção das ideias e suas formas de expressão, cujos agentes são membros da sociedade civil organizada de autênticos projetos de intervenção social, movimentos associativos de cunho nacionalista, sanitarista, feminista etc., realizando ações por meio de conferências, campanhas, artigos de jornais, revistas em defesa das causas femininas. Mesmo tentando conciliar os avanços da modernidade com o ideário da moral cristã e dos bons costumes, e incomodando o patriarcado, as mulheres conseguiram galgar espaços e ampliar as possibilidades para manter sua condição ativa nos meios de trabalho, escolas, imprensa bem como na cena pública na sociedade.

3.3 A Coluna ‘Cinêma’ do jornal A União nos anos de 1938 a 1940

A coluna Cinêma tem seu primeiro anúncio divulgado no dia 7 de maio de 1938 e sua permanência no jornal A União se dá até setembro de 1940. Nesta coluna observamos artigos sociais, bem como o cartaz, em formato de anúncio, dos filmes em exibição na capital paraibana diariamente. Todavia, não há um jornalista fixo para a apresentação dos artigos, acreditamos que, assim como as outras colunas cinematográficas deste jornal, sejam elaboradas pelo próprio editorial do jornal. De tal modo, é sabido que a evolução das colunas sociais no Brasil acompanhou as significativas mudanças ocorridas no campo do jornalismo ao longo do século XX. Nesse contexto de 1930, havia uma variação nos escritos das colunas, às vezes elas vinham em formas de artigo, outras só com o cartaz do dia dos filmes em exibição e outros momentos ocupavam a página inteira do jornal. Isso se deu porque as colunas sociais passaram por intentas mudanças até se modernizarem e passarem a abordar uma variedade mais ampla de temas. Enquanto anteriormente focavam em eventos sociais e personalidades. Essa mudança refletiu uma tendência mais ampla no jornalismo de expandir o escopo das colunas para abranger tópicos mais diversos e relevantes ao cenário nacional e internacional, proporcionando aos leitores uma visão mais abrangente dos acontecimentos.

Figura 38 - A coluna Cinêma (1940)



Fonte: Jornal A União (1940)

A coluna Cinêma tem seu primeiro anúncio divulgado no dia 5 de maio de 1938, e sua permanência no jornal A União se dá até setembro de 1940. Nesta coluna observamos artigos e o cartaz, em formato de anúncio, dos filmes em exibição na capital paraibana diariamente. Todavia, não há um jornalista fixo para a apresentação dos artigos, acreditamos que, assim como as outras colunas cinematográficas deste jornal, sejam elaboradas pelo próprio editorial do jornal. Reafirmamos a relevância da utilização da imprensa como fonte histórica desse estudo, bem como estas colunas cinematográficas do jornal A União, para construção e reconstrução da história enquanto nosso objeto.

Em 5 de maio de 1938, temos a primeira aparição da coluna Cinêma, em que apresenta um artigo sobre a exibição do filme: *A donzela de Salém* (1937), no cine Rex da capital paraibana. Neste artigo não há assinatura de um colunista específico o que, possivelmente, pode ter sido escrito pelo próprio editorial do jornal A União. O autor do texto começa afirmando que o Rex apresentará uma grande produção da Paramount e que esse filme retrata episódios históricos acontecidos nos EUA durante as perseguições a pessoas acusadas de bruxaria no século XVI. Ele elenca que em Salém foram queimados milhares de mortos por serem acusados de praticar bruxaria e por isso as lendárias fogueiras pairam sobre as histórias mundo afora. Assim, reforça que é sob esse cenário sombrio que os atores Claudette Colbert e Fred MacMurray atuaram nesse drama sob a direção de Frank Lloyd.

O filme, que visava atrair diferentes públicos, sofreu nas bilheteiras devido à escolha considerada inadequada de Claudette Colbert e Fred MacMurray como protagonistas. Esse malogro comercial foi exemplificado em Nova Iorque, onde uma exibição da obra foi recebida com vaias e interrupção abrupta. A audiência estava mais interessada em Benny Goodman e sua orquestra, que eram as atrações principais daquela noite. Essa resposta negativa refletia não apenas a seleção do elenco, mas também outras questões, como a possível desconexão entre a narrativa do filme e as expectativas do público. A escolha de Colbert e MacMurray, ambos atores renomados na época, era vista como uma tentativa de alavancar o sucesso do filme, mas acabou não correspondendo às preferências do público-alvo.

No dia 7 de março de 1940, encontramos o anúncio de exibição do premiado filme com o Oscar de melhor fotografia, *O Morro dos Ventos Uivantes* (1939) do diretor William Wyler. O filme nos traz a problemática das questões sociais evidenciadas pela diferença de classe social. Este tema se refere à divisão socioeconômica do mundo em um sistema capitalista a qual nos faz perceber a existência de uma hierarquia de grupos sociais, que possuem diferentes importâncias e ocupam distintos cargos dentro da divisão social do trabalho.

Para discutirmos sobre a teoria do materialismo histórico-dialético, trazemos à tona verdades expostas pelo filme aos espectadores da capital paraibana, recorremos à teoria de Simone de Beauvoir (2009, p. 1273) sobre o segundo sexo em relação ao ponto de vista do materialismo histórico. Assim, descobrimos que a sociedade humana é uma *antiphysis*: ela não sofre passivamente as ações da natureza, ela a retoma em suas mãos (Beauvoir, 2009, p. 1273). Esta retomada de poder não tem uma ação subjetiva, pois efetua-se na práxis²².

Diante da discussão elaborada por Simone de Beauvoir (2009, p. 1278), a mulher não poderia ser considerada apenas um organismo sexuado, como defendia a biologia, a consciência que a mulher assume não é definida pela sexualidade. Ela reflete uma situação que depende da estrutura econômica da sociedade, estrutura que traduz o grau de evolução técnica a que a humanidade chegou. De tal modo, a mulher é, estritamente, submetida à espécie, mas esses fatos assumem um valor diferente segundo seu contexto econômico e social (Beauvoir, 2009, p. 1273).

Desse modo, o artigo do dia 7 de março de 1940 discute o filme, porém não se aprofunda em direção a uma discussão densa sobre as estruturas sociais impostas pelo capitalismo. No tempo que a imprensa fazia defesa do cinema como um instrumento de educação, o colunista

²² Neste contexto Marx explica que a práxis gira em torno de uma construção e aprofundamento de três formas de práxis, notadamente, a filosófica, a produtiva, e a práxis política (revolucionária). Estas não agem separadas, todas são ações humanas formando um conjunto independente e dialético.

ratifica a magnitude desse veículo, reforçando sua influência no quesito da propaganda relatando que a cidade está infestada de cartazes com a sugestão para assistirem ao filme no Cine Plaza, em João Pessoa.

Quanto às questões estéticas do filme *O morro dos ventos uivantes* (1939), o colunista exalta, com grande animação, dizendo ser “um filme de rara beleza penetrante, um drama profundo, sobretudo um drama diferente, que transcende espiritualidade e realismo”. Prosseguindo com sua análise, o colunista, cuja identidade não é revelada no artigo, emprega uma abordagem crítica focada nos aspectos cinematográficos ao destacar que o filme é notavelmente rico em detalhes, capturando a atenção do espectador para as nuances da narrativa fílmica. Essa imersão é intensificada pela composição dos quadros, que apresentam profundidade e delineiam um epílogo de cenas extraordinário, enriquecendo a experiência visual e emocional do público.

Salientamos acerca das questões operacionais de um filme, segundo James Andrew (2002, p.98), o cinema é uma expressão de significado do mundo, conforme o homem pode vê-lo, sendo indeterminado, não unificado; e aberto, não fechado na estrutura, não existindo para transcender seu material, a exemplo da arte, mas para honrar e servir este material. Isso significa, possivelmente, que o colunista possui alguma habilidade para fazer a crítica ao cineasta e as técnicas empregadas no filme, explorando o veículo para mostrar o adequado conteúdo do seu trabalho.

Por fim, o colunista enfatiza o triunfo de Hollywood e demarca a grandeza da produção do filme *O morro dos ventos Uivantes* (1939), bem como chama atenção para a atuação do ator Laurence Olivier (no papel de Heathcliff) como protagonista. No artigo, o colunista afirma que o ator se tornou o maior intérprete de filmes em cartaz dos anos 1930. Em segundo plano, ele destaca a atuação da atriz Merle Oberon (no papel de Cathy) e reflete que a atriz fez uma boa atuação, em relação à película grandiosa, mas o destaque maior é dado ao filme. Mais uma vez, vemos a sociedade exaltar o trabalho masculino em primazia, enquanto a mulher, duramente, auxilia este espaço.

Em 10 de abril de 1940, na coluna Cinêma, temos o artigo intitulado “Escola Dramática” que traz como referência o filme *A Escola Dramática* (1938), do diretor Robert B. Sinclair. No artigo, o colunista Filgueira Júnior afirma que ele achava que o Cinema era um grande inimigo do Teatro, este último seria afetado pelo crescimento do primeiro. No entanto, o colunista revela que o filme é uma produção que desmente esta ideia que as pessoas acusam o Cinema de ser o destruidor do Teatro. Na verdade, os dois são coisa distinta, uma não precisou necessariamente

excluir a outra, pois o público veria atrações diferentes, uma versão ao vivo de um espetáculo difere de um longa-metragem filmado.

Nesta perspectiva, Marcelo Àdams (1994, p.5) afirma que o controle sobre todos os aspectos do trabalho artístico é significativamente maior no cinema do que nas artes cênicas. Comparando o teatro com outras formas de arte, como a pintura, escultura e música, fica evidente que o teatro é a arte mais sujeita a imprevistos e acidentes. Não importa quantos ensaios sejam feitos, o teatro só se concretiza no momento da apresentação diante do público; e, enquanto ocorre, também se desfaz, pois, ao final da peça, ele deixa de existir: é como uma folha de papel queimando, onde a fumaça representa o impacto das ações na audiência, e as cinzas, ao fim, são apenas resquícios que não podem ser completamente restaurados. Restam somente pedaços carbonizados, impossíveis de serem integralmente reconstituídos.

O colunista Filgueira Júnior relata que Louise Muban, a personagem principal da trama interpretada pela atriz Luise Rainer, é apaixonada por arte e é aluna da famosa escola de drama Paris. Filgueiras Júnior relata que Luise é uma operária que tem o palco como sua grande aspiração e que, mesmo sofrendo com as zombarias das colegas da escola dramática, a garota persegue seus sonhos. O colunista reflete que o sacrifício de Luise o comove, pois, sendo uma trabalhadora, ela tem seu ideal profissional tão contrariado que, ao final, seu esforço é recompensado.

Face ao exposto, é interessante observarmos que, através desta obra cinematográfica, o colunista Filgueiras Júnior tenha abordado o debate do Cinema enquanto uma arte que destruiria o Teatro. Ele refletiu sobre um longa-metragem que, embora não tivesse como objetivo principal transmitir essa mensagem, permitiu-lhe perceber que os fundamentos da expressividade teatral precedem o Cinema. E este último não tinha intenção de tomar o espaço do tablado, pois seu panorama filmado difere das posturas corporais interpretadas nas peças.

Face ao exposto, é interessante observarmos que, através desta obra cinematográfica, o colunista Filgueiras Júnior tenha abordado o debate do Cinema enquanto uma arte que destruiria o Teatro. Ele refletiu sobre um longa-metragem que, embora não tivesse como objetivo principal transmitir essa mensagem, permitiu-lhe perceber que os fundamentos da expressividade teatral precedem o Cinema. E este último não tinha intenção de tomar o espaço do tablado, pois seu panorama filmado difere das posturas corporais interpretadas nas peças. Assim, segundo Marcelo Àdams (1994), ao analisar as trajetórias de Méliès e Chaplin na transição do teatro para o cinema, observamos abordagens distintas. Méliès manteve um estilo teatral em seus filmes, utilizando um plano geral constante que fazia a experiência cinematográfica assemelhar-se à teatral, especialmente em termos de recepção pelo público.

Por outro lado, Chaplin começou com uma abordagem mais rudimentar na linguagem cinematográfica, mas evoluiu para uma sofisticação crescente no uso desses elementos. Essa evolução foi influenciada pelos avanços realizados por pioneiros do cinema, como Dziga Vertov, David Wark Griffith e Serguei Eisenstein, moldando progressivamente a linguagem fílmica ao longo das décadas.

3.4 A Era dos estúdios: O cinema como construtor de identidades

Desde a primeira exibição de filmes feita pelos irmãos franceses, Auguste e Louis Lumière, “o Cinema é intencional desde o início” (Wanderley, 1985, p.23), pois logo forma-se o comércio de filmes em que os Lumière começam a produzir os primeiros jornais cinematográficos, além de pequenos filmes de um minuto. Assim, vemos que a ligação do cinema com os jornais vem de longa data, podendo ser a imprensa uma colaboradora ativa para a notoriedade da arte cinematográfica.

De acordo com Múcio Wanderley (1985, p.24), “Ao apresentar projeções animadas em uma tela grande, tal como era desejado por todos os demais pesquisadores, e a que o público, admirado conferiu atributos da realidade”. Os irmãos Lumière não tinham noção de que tal feito mudaria a cultura mundial, impondo, sobretudo, a participação do próprio espectador. Este se sacrifica como o herói que ele não conseguiu ser, sem querer, se transporta para tela e vive experiência tanto se assustando com a arremetida de um trem em sua direção quanto com o disparo de um revólver em seu rosto (Wanderley, 1985, p.24).

Desta feita, o autor ainda relata um caso ocorrido numa cidadezinha do interior da Paraíba em que um homem vulgo “cabra macho”, assistindo ao filme de *bang-bang* se revoltou com os maus tratos sofridos pela mocinha do filme nas garras do vilão, sacou a arma 38 e atirou na tela no cinema. Assim, “Era mais um a atirar, entre tantos atiradores de munição inesgotável (...)” (Wanderley, 1985, p.24).

Múcio Wanderley (1985, p.24) destaca que o cinema, desde o início, abarcou todos os gêneros usados na sétima arte, sendo por curiosidade, ou por cultura e até pelo meio de funcionamento da bilheteria. Acredita-se que intencionalmente Louis Lumière escolheu *O jardim Regado*, precisamente uma cena cômica para rodar seu primeiro filme de enredo e Edison filmou o primeiro beijo cinematográfico interpretado pelos atores May Erwin e James Rice, fazendo com que a sociedade conservadora ficasse horrorizada com tal cena erótica (Wanderley, 1985, p.24).

Desta forma, o campo da imagem cinematográfica educava as pessoas através do seu filtro. A habilidade do cinema se dispunha a agradar ao público em geral, seja ele mais liberal

ou os mais conservadores, o realizador dos filmes seria, portanto, a própria sociedade. Vejamos o excerto abaixo:

O erotismo, aliás, esteve sempre presente desde as primeiras filmagens, mas reconheçamos que, se houve licenciosidade, houve também projetos mais circunspectos e até piedosos, e desse modo, os mesmos produtores de gêneros mundanos e frívolos, também se voltam para o filme de fundo religioso, rico filão mais tarde explorado por um pioneiro chamado Cecil B de Mille, que, entre uma tirada e outra, jogava um sexozinho para amenizar... (Wanderley, 1985, p.24).

Há filmagens que retratam vários aspectos religiosos, a exemplo de milagres de santos, martírios e biografias de personagens históricos importantes. Múcio Wanderley (1985, p.24) relata que o filme, *A paixão de Cristo*, tido como mais famoso e mais exibido de todos os tempos é dos irmãos Lumière. Por sua vez, a capital paraibana teve acesso à cópia do filme *A paixão de Cristo* produzido pelos Lumière, feita por Ferdinand Zecca, de propriedade do pioneiro do Cinema paraibano Einer Svendsen. O filme tinha doze partes e era colorido à mão, a última exibição desta película na capital paraibana aconteceu no Cine Glória de Cruz das Armas na década de 1940.

No tocante às relações de classe econômica, podemos observar a dinâmica de dois eixos específicos, o cinema norte-americano adquiriu a ideia das Penny Arcades, lugares em que continham dez Kinetoscopes, os quais proporcionam visões individuais do filme custando um penny. Estes locais eram frequentados por todas as classes sociais dominantes no seu auge de vida, como as projeções se limitavam aos quadrinhos, os filmes do estúdio Black Marry dos irmãos Lumière ficaram obsoletos. Por sua vez, as Penny Arcade dos bairros operários e centros de imigrantes das grandes cidades foram se transformando no Cinema Poeira, assim eram chamados os primeiros galpões e armazéns sem nenhum conforto que exibiam os filmes através do novo invento de Edison e Dickson. A partir da invenção do Vitascópio, para telas grandes os irmãos Lumière criam a companhia Bigrapf e inventam uma nova forma de fazer Cinema. Assim, o eixo do Cinema Exibidor nasceu mesmo na modalidade “poeira” “galpões, ninhos prováveis de ratos e pulgas, verdadeiros barris de pólvora” (Wanderley, 1985, p.34).

Ainda de acordo com Múcio Wanderley (1985, p.34), foram registrados no ano 1908 em Nova Iorque mais de seiscentos Cinemas Poeiras, com uma bilheteria diária de aproximadamente trezentos mil ingressos, a maioria deles espalhados por bairros e guetos de operários e imigrantes. Em contraposição aos Cinemas Poeiras, no início dos anos 1910, Mitchell Mark teve a visão de criar um cinema que fosse um verdadeiro exemplo de luxo, uma

espécie de "palácio cinematográfico", uma inovação que se tornaria popular ao longo do século XX. A estreia desse novo conceito de cinema ocorreu na Broadway com o lançamento do Strand, que por muitos anos foi o local de estreias brilhantes, atraindo estrelas e personalidades de renome. Independentemente do nível de luxo ou conforto, ou da sua localização, o cinema começava a se emancipar das feiras Vaudevilles, buscando sua independência artística e econômica. Essa transformação o consolidou como o entretenimento favorito de todas as classes sociais ao redor do mundo (Wanderley, 1985, p.34).

No tocante à capital da Paraíba, o Cinema começou voltado para as classes abastadas. Empresários buscaram locais centrais, geralmente alugando e adaptando grandes casas para o negócio, incluindo a instalação de cabine, palco e tela. Com o tempo e o crescimento urbano, esses "poeiras" começaram a aparecer também nos bairros (Wanderley, 1985, p.34).

Em novembro de 1911 na cidade de Natal, Rio Grande do Norte, Alberto Leal foi o pioneiro nas exibições de filmes no nordeste brasileiro por meio do cinema chamado Polytheama. Destacamos que o autor Múcio Wanderley é neto de Alberto Leal. A localização do Polytheama era na cidade baixa, na chama Ribeira, de frente a praça Augusto Senhão, sua vizinhança contava com a loja mais chique da cidade, na época, a loja Paris em Natal do comerciante Aureliano Medeiros.

Na Figura 39, vemos a fotografia do Cinema Polytheama no de 1913. Múcio Wanderley (1985, p.35) relata que, antes do Polytheama, a cidade de Natal vivenciou as fases iniciais da era do cinema, semelhante ao que ocorreu com os irmãos Lumière, embora de forma mais modesta. Essa fase inicial era caracterizada por ocasionais apresentações de lanterna mágica ou atividades similares.

Figura 39 - Foto do Cinema Polytheama em Natal-RN, 1913.



Fonte: Livro – Coisas de Cinema: Flashback de um exibidor de província, 1985.

O Polytheama tinha um estilo semelhante ao de uma Penny Arcade. O local era composto por salões com vários jogos, além de oferecer serviços de bar e *buffet*. O destaque era o salão de exibição de filmes, que contava com frisas e camarotes, onde as diferentes atrações se complementam. Os clientes podiam desfrutar de uma cerveja alemã bem gelada no bar enquanto assistiam ao que acontecia na tela. Havia também a opção de conversar com amigos na mesa ou jogar uma partida de bilhar, intercalando jogadas com momentos de apreciação da atriz Lídia Borelli na tela (Wanderley, 1985, p.36).

O Cinema Polytheama pertencia à empresa Gurgel e Paiva. O sócio Petronildo Paiva, natural do município de Catolé do Rocha, Paraíba, parecia ter laços familiares com os Maias, já que era casado com Maria Maia Paiva, tia da esposa do escritor paraibano Celso Mariz. Petronildo adquiriu um edifício próximo à loja Paris, no município de Natal, Rio Grande do Norte, e realizou as adaptações necessárias para transformá-lo em um cinema (Wanderley, 1985, p.36).

De acordo Wanderley (1985), o Velho Leal, seu avô, nome pelo qual ficou conhecido ao longo dos anos, assumiu seu novo cargo no Polytheama um mês após sua inauguração, mais precisamente em 8 de dezembro de 1911. Ele vinha de um exílio político voluntário e estava começando uma nova vida, carregando consigo a saudade incessante de seu amado Recife, com suas maxambombas e pastoris, as corridas de cavalos, as ruas Aurora e do Livramento, o engenho Roncaria e o sítio Tacaruna. O Velho Leal iniciou sua jornada como gerente da firma, recebendo um salário de 250 mil réis e uma participação nos lucros. Com o tempo, ele passou

a se dedicar e amar sua nova ocupação de exibir filmes, atividade que ele carinhosamente chamava de ‘os calungas’, e continuou nessa função até o final de sua vida.

Na Tabela 2 abaixo, vemos a programação inicial do Cinema Polytheama. Assim podemos perceber por que Múcio Wanderley (1985, p.36) comparava o Polytheama com as ‘Penny Arcade’. Desse modo, Múcio Wanderley (1985, p.37) traça um paralelo entre o Polytheama e as ‘Penny Arcades’ americanas. Ele justifica essa comparação pelo fato de o cinema de Natal exibir os populares filmes curtos de um minuto, característicos das ‘Penny Arcades’ dos EUA. Ele destaca que o programador do cinema selecionou cuidadosamente filmes de diversos gêneros: dramáticos, fantásticos, cômicos, ultracômicos e cômico-dramáticos. Na programação do segundo dia, já começavam a aparecer os nomes das produtoras, como Gaumont e Pathé, importantes no cinema francês, o que explicaria a inclusão de temas como a Revolução Francesa em alguns filmes. "O mau exemplo" possivelmente foi um dos primeiros da série "o crime não compensa", enquanto o cômico "atribulações de um amante" parece indicar uma tentativa de atrair público com um título pseudo-erótico.

Tabela 2 - Programação para a inauguração do cinema Polytheama

Especial de inauguração	
1	Em Busca da Felicidade (episódio dramático)
2	Espada de Espírita (fantasia cômica)
3	Paciência (sentimental)
4	Bebê Atacada da Peste (ultracômico)
5	Miss Jones e o Oficial de Justiça (cômico dramático)
Para domingos e segundas-feiras	
1	O Mau Exemplo (dramático) da Gaumont
2	O Novo Comissário (policial) da Gaumont
3	Bigodinho e Testemunha (cômico) da Pathé
4	Melle. Somberenill (episódio da Revolução Francesa)
5	Atribulações de um Amante (cômico) da Gaumont

Fonte: A REPÚBLICA – 8/11/11

3.5 O surgimento dos estúdios e a nova dinâmica do Cinema como o maior veículo de comunicação mundial nas primeiras décadas do século XX

No começo da década de 1910, o Cinema já estava solidamente estabelecido como uma forma de entretenimento, além de ser um negócio lucrativo na economia dos Estados Unidos. Alguns pioneiros do cinema começaram a ganhar notoriedade e reconhecimento. W. L.

Dickson, por exemplo, cofundou a Biograph em 1908, que produziu os primeiros filmes de Mary Pickford e Griffith, antes de ser fechada em 1912. Gilbert M. Anderson, em 1909, criou a Essanay, famosa por seus westerns estrelados pelo personagem Broncho Billy, interpretado pelo próprio Anderson, e por algumas comédias com Chaplin (Wanderley, 1985, p.42).

Por sua vez, Vitagraph, fundada em 1899 por James Stewart Blackton e Albert Smith, foi uma das mais significativas produtoras do início do cinema, destacando-se especialmente nos desenhos animados. Blackton, um homem visionário, realizou em 1909 uma versão de "A Vida de Moisés" em cinco partes, uma iniciativa ousada para uma época ainda focada em filmes curtos (Wanderley, 1985, p.42).

Paralelamente, Thomas Edison, que havia se descuidado da patente do kinetoscope em mercados internacionais, finalmente percebeu o potencial lucrativo de "vender filmes". Interessante notar que a expressão "vender filmes" se tornou um termo padrão na indústria cinematográfica até a década de 1940. Durante esse período, embora os distribuidores na verdade apenas alugassem os filmes por preços e períodos variados, eles ainda usavam a palavra "vender". Esse costume provavelmente permaneceu como uma tradição desde os primórdios do cinema, quando as cópias dos filmes realmente eram vendidas diretamente aos exibidores (Wanderley, 1985, p.42).

Segundo Múcio Wanderley (1985, p.43), Thomas Edison tinha a ambição de monopolizar a indústria cinematográfica. Para alcançar esse objetivo, ele fez uso das patentes de suas várias invenções e descobertas relacionadas ao cinema, incluindo câmeras de filmagem, componentes de projetores e o celulóide perfurado. Com um total de dezesseis patentes em seu nome, Edison colocou os demais interessados na produção cinematográfica numa posição onde, para operar dentro do campo, eles não tinham outra escolha senão aderir às condições impostas por suas patentes.

Em dezembro de 1908, Thomas Edison consolidou seus inventos na indústria cinematográfica com a formação da Motion Picture Patents Company, composta inicialmente por oito companhias produtoras. Entre estas estavam a própria empresa de Edison, a Vitagraph, Essanay, Kalem, Selig, Lubin, e as francesas Pathé Frères e Méliès. *A Biograph*, que tinha sua própria patente, juntou-se ao grupo após uma batalha judicial.

De acordo com o contrato estabelecido, apenas as companhias associadas estavam autorizadas a produzir filmes, os quais eram fornecidos a exibidores licenciados. Em 1910, a estratégia de controle foi intensificada com a criação da General Film Company, uma distribuidora que gerenciava toda a produção e a distribuição de filmes nos mercados sob seu

domínio. Essa foi a origem do primeiro truste cinematográfico, conhecido como "O *Trust*", que permaneceu em operação até sua dissolução em 1917 (Wanderley, 1985, p.43).

Embora o *Trust* exercesse uma influência considerável, ele não conseguia exercer um controle total sobre o mercado cinematográfico, inclusive no mercado dos Estados Unidos. Uma lacuna neste domínio era causada pelos cinemas "poeira", situados nos bairros mais pobres e em locais de difícil acesso. Devido à sua simplicidade e dispersão geográfica, esses cinemas não chamavam a atenção dos dirigentes da Motion Picture Patents Company. Os produtores independentes, como ficaram conhecidos, enfrentaram diversos desafios e logo demonstraram que haviam escolhido a indústria cinematográfica como sua carreira definitiva. Eles estavam determinados a prosperar e enriquecer por meio desse setor. (Wanderley, 1985, p.43).

Quando a Motion Pictures descobriu que os produtores independentes arrecadavam cerca de um milhão de dólares anuais, a retaliação da empresa agiu de forma violenta, centenas de ações nos diversos tribunais do país foram imputadas contra os produtores independentes. Desse modo, O Trust encetou uma campanha contra os independentes e a História registou isso como a "A guerra das patentes".

A resposta dos independentes foi agir desesperadamente, filmando clandestinamente, mascarando as câmeras patenteadas com etiquetas estranhas, trocando títulos de filmes e nomes de produtoras, exibido em cinemas poeiras diferentes a cada dia. Múcio Wanderley (1985, p.44) afirma que alguns desses produtores independentes tiveram seus nomes conhecidos durante anos, a exemplo de Adolph Zukor. Este mostrou sua inteligência e visão de mundo fundando e dirigindo um dos maiores estúdios de Hollywood, a Paramount Pictures (Wanderley, 1985, p.43).

Segundo Múcio Wanderley (1985, p. 45), Willian Fox e Zukor foram os pioneiros em direcionar seus esforços para o público da classe média, que até então era dominado pela Motion Picture Patents Company. Já em 1908, Fox possuía 12 cinemas "poeiras" em Nova Iorque, distanciando-se consideravelmente de seu passado como proprietário de uma tinturaria, um negócio que iniciou como imigrante. Nos cinemas de Fox, era exibido um programa duplo, consistindo em um filme e uma apresentação no palco, tudo isso pelo preço acessível de dez centavos. Essa estratégia resultava em casas cheias todos os dias.

Múcio Wanderley (1985, p. 45) elenca em um parêntese que, para os paraibanos, durante muitos anos, o Cineteatro foi uma realidade e não era raro o espectador encontrar na fachada do Cinema um cartaz anunciando um programa de "tela e palco", quase sempre constituído do filme um tripé itinerante. Para ele, Fox descobriu o óbvio, isto é, que o sucesso do mercado cinematográfico repousava no tripé produção-distribuição-exibição, e logo estava atuando nos

três setores. Assim, Fox foi o fundador e presidente da Fox Film Corp., o descobridor de dois mitos – Tom Mix e Theda Bara, o lançador do “Movitone”, e o seu estúdio, já sem sua presença, inovaria mais uma vez o mercado com o Cinemascope.

Outro nome dos pioneiros dos estúdios foi Carl Laemmle, imigrante alemão, abandonou o emprego para montar uma Nickel Odeon em Nova Iorque. Este negócio correu tão bem que tempos depois ele fundou a Universal City, responsável maioria dos maravilhosos filmes seriados que encantaram a nossa juventude paraibana. Dessa forma, Múcio Wanderley (1985, p. 45) ratifica que foram os cines poeiras, instalados nos armazéns e prédios desocupados, que derrubaram o *Trust*. Enquanto a Motion Pictures deixava de lado mais de 3.000 cinemas poeiras sem abastecimento regular, é desse mercado valioso que se valeram os produtores independentes (Wanderley, 1985, p. 45).

Para Múcio Wanderley (1985, p.45-46) é diante desse combate sistemático à Motion Patents que os independentes, conscientes ou não, estavam criando outro e mais poderoso Trust, com reflexos internacionais, esse novo Trust seriam os estúdios. Continuando a lista de produtores os quais dão origem a criação dos estúdios Múcio Wanderley (1985, p. 46) destaca que Marcus Loew, descendente de imigrantes judeus, iniciou sua carreira como dono de uma "Penny Arcade". De possuir 40 Nickel Odeons em 1907, expandiu seu império para 150 cinemas de alto padrão até 1919, estabelecendo-se como um dos cineastas mais influentes da América. Para controlar esse império Marcus Loew, cria a Leow Incorporated, após sua morte passa a ser dirigida pelo seu filho Arthur Loew, criador dos estúdios Metro Goldwyn Mayer.

Por fim, a Motion Pictures terminou liquidada pelo lado dinâmico dos produtores independentes. O que não anula o grande feito de Thomas Edison, um dos gênios do século XX, pela sua vigorosa criatividade como o grande pioneiro da cinematografia americana. Então, uma das lutas de alguns dos pioneiros dos estúdios, foi aderida por todo o mundo, que era a batalha para que os filmes tivessem maior metragem, após as experiências iniciais com o sucesso de *a Paixão de Cristo*, *A vida de Moisés* e *A Rainha Elizabeth*, ficou evidente o interesse dos espectadores de mundo por assistir aos filmes em tempos maiores. (Wanderley, 1985, p. 45).

3.6 Os Cinemas da Capital paraibana na década de 1930 e sua importância sociocultural na formação educacional dos paraibanos

Tendo como referência teórica a obra de Múcio Wanderley (1985) a qual faz um apanhado histórico sobre a chegada e permanência do Cinema na Paraíba do século XX, buscamos analisar o contexto histórico da capital paraibana estabelecendo relações entre as

significações do universo cultural com a história do Cinema no século XX. Nesta seção analisamos a importância dos Cinemas da Capital evidenciando a relevância de seu caráter pedagógico como uma forma de cultura que cria seu próprio discurso educativo.

Ao longo do século XX, palácios de cinema com requintes arquitetônicos foram construídos ao redor do mundo. Em Paris, existia um cinema cujo teto se abria em noites especiais, proporcionando aos espectadores uma visão simultânea da tela do filme e do céu noturno, seja ele estrelado ou iluminado pela lua. No México, foi criado o majestoso Cine Alameda, de estilo barroco, cujo interior lembrava uma catedral, adornado com vitrais coloridos. No Brasil, destacava-se o Cinema Ouro em São Paulo, um exemplo desses palácios cinematográficos (Wanderley, 1985, p.47).

Durante a década de 1920 no Rio de Janeiro, iniciava-se a Era da Cinelândia, marcada por cinemas como o 'Império', 'Odeon', 'Pathé' e o 'Capitório'. Era costume da alta sociedade da época frequentar as sessões matinais de sábado nesses locais, seguidas ou precedidas pelo tradicional chá com torradas na Confeitaria Colombo. A Cinelândia foi um projeto ousado do exibidor pioneiro Francisco Serrador e sua Companhia Brasileira de Cinemas. Este circuito incluía também o renomado Palácio Theatro, localizado na Rua do Passeio, conhecido como 'o Cinema de todo o Rio Chic', conforme divulgado em folhetos publicitários. Essa era perdurou até a chegada dos três luxuosos e atraentes cinemas Metro-Passeio, Copacabana e Tijuca, que atualmente se resumem ao Metro Boa Vista (Wanderley, 1985, p.47).

De acordo com Múcio Wanderley (1985, p.47), Luiz Severiano Ribeiro, natural do Ceará, tornou-se dono da maior cadeia de cinemas do Brasil e da América do Sul, administrando mais de cem estabelecimentos. Entre eles, destacavam-se três: o S.Luiz no Largo do Machado no Rio de Janeiro, um em Recife e outro em Fortaleza. Contudo, no panorama global de palácios cinematográficos, o Rádio City Music Hall no Rockfeller Center em Nova York, também conhecido como Roxy, destacou-se pela sua magnificência.

O Roxy tinha 6.200 assentos e seu saguão principal exibia espelhos de 18 metros com molduras douradas, refletindo a luz de dois imensos candelabros de cristal de 9 metros. O teto desse elegante saguão era todo revestido com folhas de ouro. Antes do início dos filmes, uma pesada cortina de brocado dourado, pesando três toneladas, revelava um palco giratório. Ali, uma orquestra sinfônica de 60 músicos tocava peças relacionadas ao filme ou acompanhava as famosas "Rocket's Girls", um grupo de 46 dançarinas idênticas em peso, altura e com no máximo 25 anos de idade. O Roxy funcionava das 12h à meia-noite, com o preço dos ingressos aumentando ao longo do dia (Wanderley, 1985, p.47).

No Nordeste, o exibidor pioneiro, ainda pouco reconhecido, fazia o que estava ao seu alcance para acompanhar a tranquilidade da vida nas pequenas cidades. Ele se empenhava, frequentemente, além de suas capacidades financeiras, para aprimorar o visual do seu cinema. Esses espaços eram tipicamente equipados com cadeiras de madeira ou palhinha, uma tela feita de etamine e um espaço destinado ao piano Dörner, usado para o acompanhamento musical dos filmes. (Wanderley, 1985, p.48).

No Cinema Pathé, situado no Ponto de Cem Réis, em João Pessoa, Paraíba, o português Manuel Castro, pioneiro na exibição de filmes na região, tinha o privilégio de contar com duas orquestras: uma no saguão e outra na sala de exibição. Já o Polytheama, de propriedade do Sr. Leal em Natal, ostentava características consideradas sofisticadas para a época. Possuía um palco, grandes espelhos bisotados, cortinas elegantes, frisas, camarotes e áreas exclusivas para as autoridades mais importantes. (Wanderley, 1985, p.48).

O cinema é um resultado das mudanças advindas do processo de modernização, os quais revelam o progresso técnico-científico do século XX. Este processo criou um cenário dominado por máquinas, alterando significativamente os ambientes urbanos e dando origem a novos métodos de comunicação em massa. A modernidade emergiu como uma força poderosa, alterando radicalmente as relações humanas e os espaços habitados na capital paraibana. Desta forma, com a finalidade de situar o leitor deste trabalho sobre os cinemas existentes na capital paraibana da década de 1930, apresentaremos a tabela abaixo que indica o processo de transformação da cena cultural paraibana.

Tabela 3 - Listagem de cinemas em atividades por ano

Ano de Permanência	Estabelecimentos
1932	Cine- Theatro Santa Rosa
1933	Cine-Theatro Santa Rosa
	Cine Filipéia
	Cine- Theatro Rio Branco
1934	Cine Santa Rosa
	Cine Rio Branco
	Cine Filipéia
	Cine Jaguaribe
1935	Cine Rio Branco
	Cine Filipéia
	Cine-Theatro Santa Rosa
	Cine Jaguaribe
	Cine Rex
1936	Cine São Pedro
	Cine República
	Cine Santa Rosa

	Cine Filipéia
	Cine Jaguaribe
	Cine Rex
1937	Cine Morse
	Cine Plaza
	Cine Rex
	Cine República
	Cine Metrópole
	Cine Filipéia
	Cine Jaguaribe
	Cine Plaza
1938	Cine Rex
	Cine Filipéia
	Cine Metrópole
	Cine República
	Cine São Pedro
	Cine Rex
1939	Cine Plaza
	Cine Filipéia
	Cine Santa Roza
	Cine República
	Cine Metrópole
	Cine São Pedro
	Cine Plaza
1940	Cine Rex
	Cine Filipéia
	Cine Santa Rosa
	Cine Jaguaribe
	Cine São Pedro
	Cine Metrópole
	Cine Astória

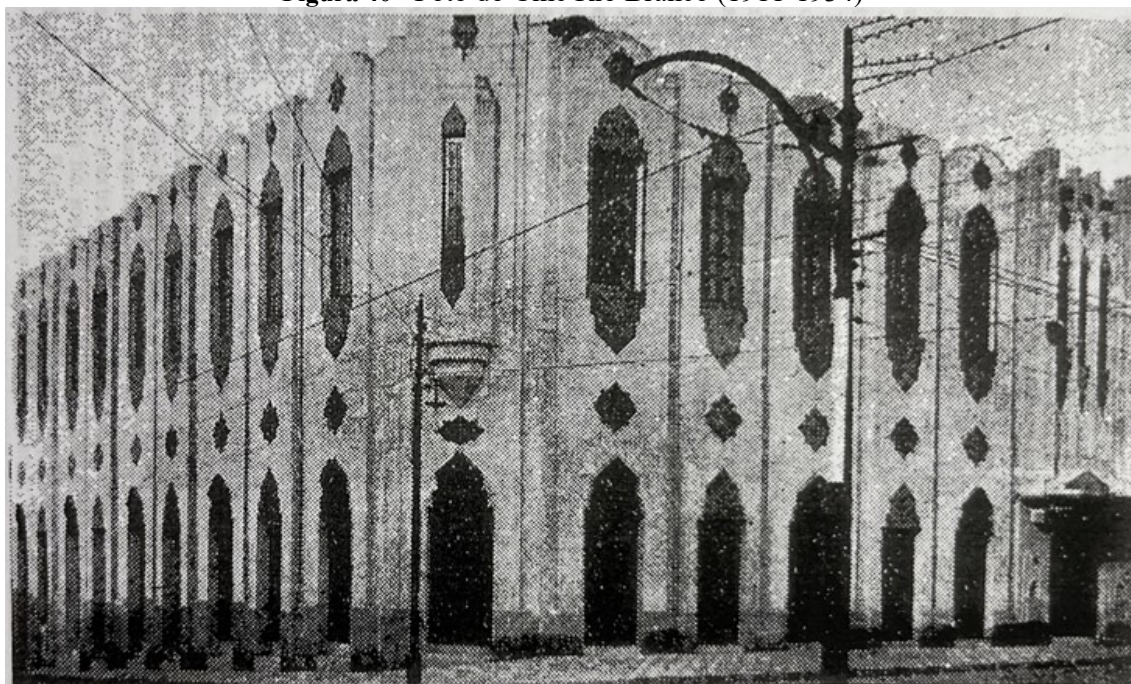
Fonte: Sistematização elaborada pela autora a partir dos dados obtidos no Jornal A União.

Os cinemas apresentados por esta tabela, na década de 1930, já estão sob a ótica da universalização dos estúdios. Um formato que, atendendo aos desejos de crescimento de mercado dos grandes estúdios, enquanto indústria, tornou-se o principal artigo de exportação cultural dos Estados Unidos. Esse formato adquiriu uma posição dominante no cenário global, atuando como um difusor dos ideais e padrões americanos.

A efeito das transformações que se fizeram presentes na capital paraibana na década de 1930, vimos a necessidade de apresentar a localização desses Cinemas em João Pessoa da década supracitada. Os cinemas Plaza, Rex e Municipal se destacaram como ícones do cinema de rua em João Pessoa. O Plaza foi o mais duradouro na cidade, com quase 70 anos de operação e exibições. Enquanto isso, o Rex e o Municipal preservaram quase completamente suas

arquiteturas originais. O encerramento desses cinemas foi resultado da popularização da televisão, um fenômeno intensificado posteriormente pela chegada da internet e dos shopping centers. (Wanderley, 1985, p.172). Na figura 35, temos a fotografia do Cine Rio Branco, com duração de 1911 a 1934, localizado, atualmente, na Rua Peregrino de Carvalho no centro de João Pessoa-PB.

Figura 40 - Foto do Cine Rio Branco (1911-1934)



Fonte: Livro – Coisas de Cinema: Flash Back de um exibidor de província (1985)

De acordo com Múcio Wanderley (1985, p.169), durante esse período, em meio ao intenso cenário político do Brasil e particularmente da Paraíba, conhecida como o berço da Revolução de 1930, diversos eventos sociais rompiam a rotina provinciana da cidade.

No âmbito empresarial, em 4 de janeiro de 1931, uma reunião foi realizada na casa do professor Viana Filho, localizada na então pouco povoada Av. Epitácio Pessoa. Nesse encontro, um grupo de paraibanos discutiu a criação de uma empresa cinematográfica na cidade, motivados pela situação precária do cinema Rio Branco e sua iminente demolição, o que deixaria a cidade com poucas opções de lazer. Apesar da promessa de informar o público sobre os resultados dessa reunião, aparentemente não houve avanços imediatos. Foi apenas em 1934, três anos depois, que a meta foi atingida com a fundação da Companhia Exibidora de Filmes por um grupo de destacados comerciantes e industriais paraibanos.

Na Figura 41, podemos ver a sala de exibição do Cine Theatro Santa Roza, localizado atualmente na praça Pedro Américo no centro da capital paraibana. No dia 3 de novembro de 1932, o Cine Theatro Santa Rosa se destacou como o primeiro a introduzir o cinema sonoro na

Paraíba, equipado com projetores RCA. Segundo Múcio Wanderley (1985, p.142), foi nessa data que o estado teve seu primeiro contato com o cinema falado, com exibições regulares e contínuas no Teatro Santa Roza. Esse marco foi alcançado pela empresa A Leal & Cia, que já havia realizado um feito semelhante em Natal no teatro Carlos Gomes, com a exibição do filme *O tenente sedutor*. A estreia atraiu uma multidão ao antigo teatro, criando uma situação difícil de gerenciar. Eventuais incidentes foram evitados graças à ação do então chefe de polícia, Dr. Severino Procópio, embora isso tenha, em certa medida, afetado a cerimônia de inauguração.

Figura 41 - Cine Theatro Santa Roza



Fonte: Fotografia do jornalista André Dib, disponível em: Mapa do circuito exibidor de João Pessoa no século XX.

Múcio Wanderley (1985, p.169) destaca que o Santa Roza tinha o aspecto do teatro juntamente com o Cinema. Em maio de 1931, o autor chama atenção para o espetáculo *Mulatas brasileiras*, que em junho faria o Carlos Gomes, com números de Vaudeville de grande sucesso, onde se destacavam belas mulheres. Nesta época o teatro apresentava tanto as operetas quanto os filmes.

Na Figura 42, podemos ver o Cine Rex, inaugurado em 1935 e tendo as atividades encerradas no ano de 1981. O Rex funcionou no prédio do antigo, Rio Branco, localizado, atualmente, na Rua Peregrino de Carvalho no centro da capital paraibana. Os proprietários do Cine Rex eram José Leal e Olavo Wanderley (Cia Exibidora de Filmes).

Figura 42 - Cine Rex



Fonte: Fotografia do jornalista André Dib, disponível em: Mapa do circuito exibidor de João Pessoa no século XX.

Conforme Múcio Wanderley (1985, p.170), o Cine Rex destacou-se como um dos últimos a oferecer a funcionalidade dual de cinema e teatro, alternando entre exibir filmes e apresentar espetáculos ao vivo. Entre os artistas que se apresentaram lá estavam nomes renomados como Bidu Sayão, trazida pelo prefeito Dr. Osvaldo Trigueiro, a pianista Guiomar Novaes, apoiada pela sociedade dos amigos da música, e Maria Della Costa, acompanhada de Graça Melo e Itália Fausta, além de Iracema de Alencar, Renato Viana e o Teatro Anchieta. No campo dos espetáculos itinerantes, destacava-se Barreto Júnior, incansável em suas peças como *A pensão de D. Stela* e *O marido nº5*.

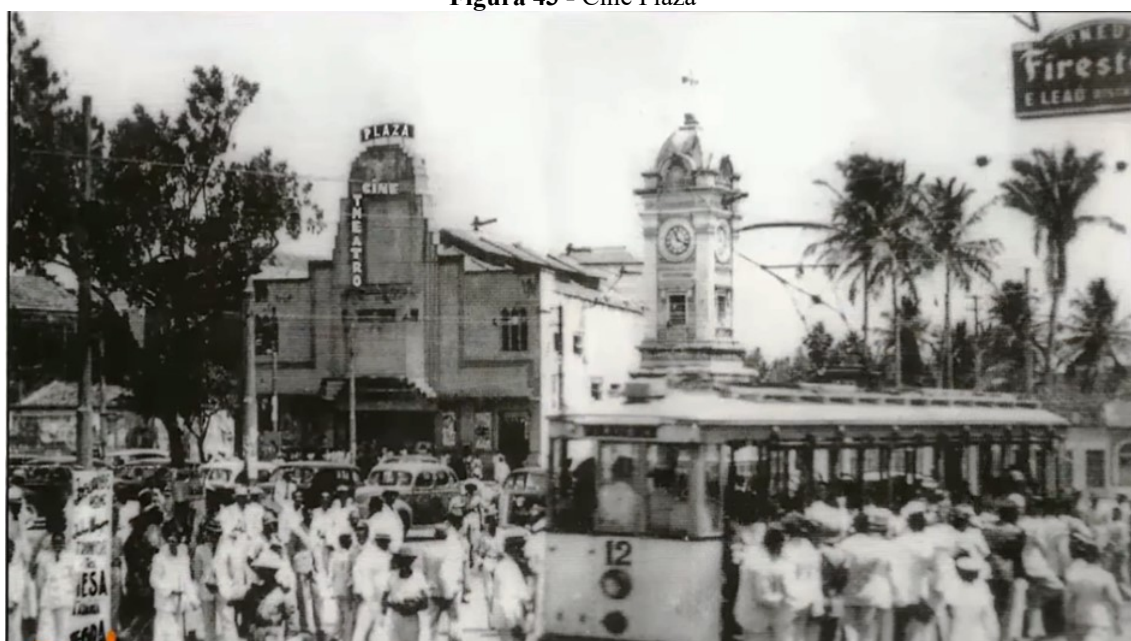
Na imagem da Figura 43, podemos ver o imponente Cine Plaza com duração entre os anos de 1937-1986. A obra arquitetônica do Cine Plaza foi projetada pelo arquiteto Mário di Lascio, com influência dos cinemas italianos, contando com 816 lugares para os espectadores.

O Cine Plaza foi inaugurado em um momento de grande popularidade das estrelas de Hollywood, com atores como Clark Gable estrelando em dois filmes em um único mês, Jeanette Mc Donald, Myrna Loy e Robert Montgomery em três filmes, além de Charles Boyer e Marlene Dietrich atuando juntos. Essa inauguração ocorreu em 11 de setembro de 1937, durante um período politicamente turbulento marcado pela implantação do Estado Novo no Brasil, a Guerra Civil Espanhola e o conflito entre China e Japão. O Cine Plaza surgiu de um desacordo entre os diretores e acionistas da Companhia Exibidora de Filmes. A propaganda veiculada anunciava entusiasticamente: "A Paraíba vai ter um Cinema", lançando indiretas aos concorrentes.

Segundo o jornal A União, a inauguração contou com a presença do Governador Argemiro de Figueiredo e outras autoridades, além da banda da Polícia Militar, gentilmente cedida por seu comandante, uma prática comum em eventos oficiais da época (Wanderley, 1985, p. 173).

Enquanto isso, para contrastar com as sombrias notícias dos correspondentes de guerra que dominavam os jornais, uma nota da diretoria do ‘Sport Clube Cabo Branco’ informava sobre duas novidades: a mudança da sede social da Rua Direita para o Jaguaribe, próximo ao campo de futebol, e a realização da festa da Primavera no dia 23 de setembro, sendo esta a primeira reunião social a oferecer mesas reservadas (Wanderley, 1985, p. 173).

Figura 43 - Cine Plaza



Fonte: Fotografia do jornalista André Dib, disponível em: Mapa do circuito exibidor de João Pessoa no século XX.

Para Múcio Wanderley (1985, p.171), o Cine Plaza era um local frequentado por muitos paraibanos, incluindo o empresário Júlio Martins, que acabou se tornando sócio do cinema após assistir a inúmeros filmes. As irmãs Recatazzo tinham o costume de chegar meia hora antes da primeira sessão de domingo, usando um carro de praça. Elas preferiam sentar-se nas duas primeiras cadeiras da última fila do lado esquerdo, e se esses lugares já estivessem ocupados, Etelvino habilmente persuadia outros espectadores a trocarem de assento. Otávio Cordeiro, dono de uma loja de discos, emprestava suas gravações para serem tocadas nos intervalos e fazia questão de chegar cedo para sentar-se sempre no mesmo lugar.

Boanerges frequentava apenas para assistir aos noticiários do jornal falado, como o Fox Movietone ou o Metro Jornal, por isso tinha entrada gratuita. Seu Mesquita, do Banco do Brasil, e Afonso Maia, da mercearia, iam ao cinema para tirar um cochilo, com o chapéu de palha de Afonso caindo frequentemente durante seu sono profundo. Seu Mesquita, nosso velho

conhecido, uma vez saíram reclamando, em tom de brincadeira, que não havia conseguido dormir devido ao barulho excessivo. Naquele dia, estava sendo exibido um filme de faroeste com Randolph Scott, e o som dos tiros era muito alto.

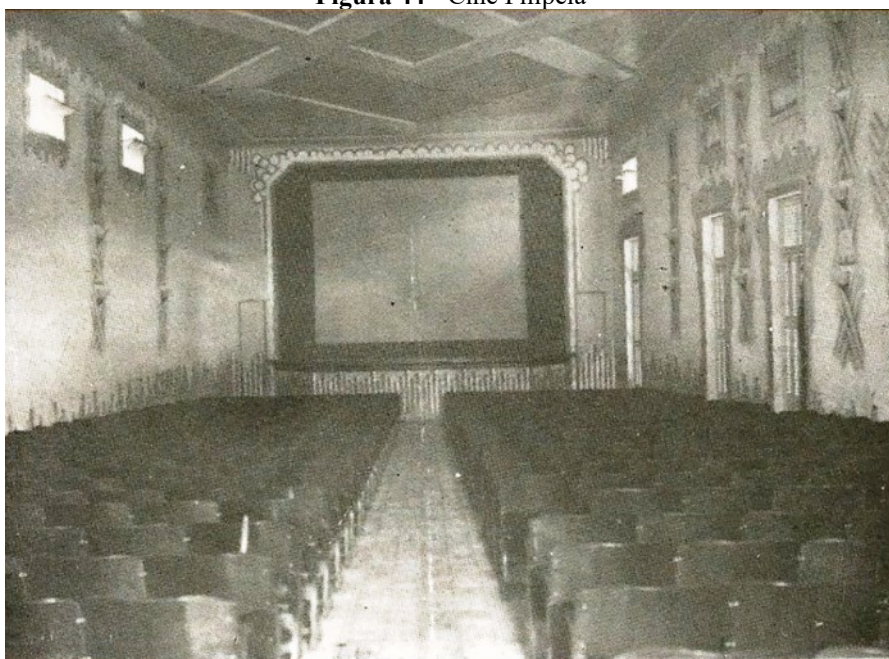
Relacionado à história da Paraíba, o desenvolvimento do cinema na capital está profundamente associado ao Einer Svendsen, pioneiro e fundador da companhia de cinema paraibana, sendo um dos primeiros exibidores da região Nordeste (Wanderley, 1985, p. 140). De tal modo, a entrada de Einer Svendsen no mercado cinematográfico da Paraíba ocorreu graças a um italiano de nome Comte.

Naquela época, cinemas como o Rio Branco, o Pathé e o Popular já operavam, focando principalmente em filmes franceses e italianos da Pathé, Gaumont e Eclair. Nos anúncios desses filmes, a ênfase era dada à metragem, enquanto os atores e os diretores, geralmente desconhecidos, eram ignorados. Por exemplo, em março de 1913, o cinema Popular apresentava o filme *Um Drama no Circo*, da Eclair, com 1.200 metros de filme. Paralelamente, o Royal, em Natal, exibia *O Espião Francês*, dividido em três partes e com 1.500 metros de filme (Wanderley, 1985, p. 141).

De acordo com Múcio Wanderley (1985, p. 141), quando Signore Comte se afastou do Brasil por dois anos, ele transferiu a propriedade de sua empresa para Einer, que já possuía os cinemas Filipéia e São João. Após a saída de Osvaldo Pessoa, seu ex-sócio e uma figura política conhecida, Einer assumiu a gestão tanto do São João quanto do Filipéia. Enquanto isso, a Empresa Cinematográfica Paraibana ficou responsável pelo Rio Branco e pelo Popular. No entanto, essa divisão foi breve, pois logo Einer estendeu seu controle ao cinema Filipéia também.

Na Figura 44, temos a imagem interior do Cine Filipéia, que foi inaugurado em 1926 sob o nome de Cine Edson e posteriormente renomeado para Cine Felipéia. Este passou por duas grandes reformas, a primeira em 1933 e a segunda em 1942 e esteve em operação até o ano de 1976.

Figura 44 - Cine Filipéia



Fonte: Fotografia do jornalista André Dib, disponível em: Mapa do circuito exibidor de João Pessoa no século XX.

Em relação ao Cine Jaguaribe da Cia Exibidora de Filmes, o qual aparece no jornal A União dos anos 1934 a 1940, não encontramos nenhuma foto, bem como não há relatos históricos no Livro de Wanderley (1985) utilizado como fonte para esta pesquisa doutoral. Já o Cine São Pedro e o Cine Metrópole, mencionados na tabela 1, encontramos duas fotografias as quais disponibilizamos, respectivamente, nas figuras abaixo. Primeiramente, na Figura 45, vemos o Cine São Pedro, fundado em 1936 e encerrado no ano 1961, os proprietários eram a Cia. Exibidora de filmes S.A e ele contava 450 lugares para os espectadores.

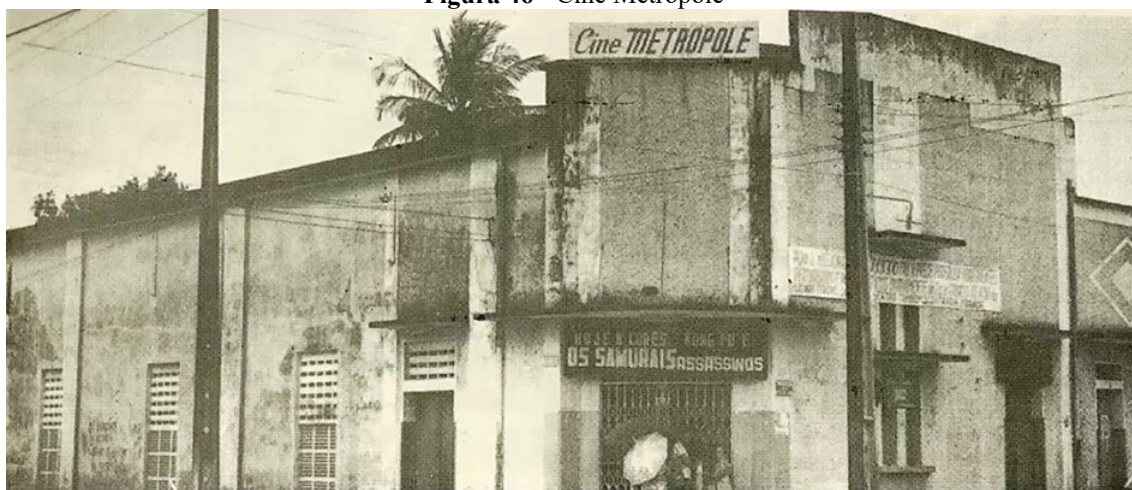
Figura 45 - Cine São Pedro



Fonte: Fotografia do jornalista André Dib, disponível em: Mapa do circuito exibidor de João Pessoa no século XX.

Respectivamente, na Figura 46 observamos a imagem do Cine Metrôpole, fundado em 1937, como consta no Jornal A União e segue até 1940 de acordo com nossas análises, porém o jornalista André Dib, em seu *site* intitulado *Mapa do circuito exibidor de João Pessoa no século XX*, afirma a fundação do Cine Metrôpole se deu em 1935. De toda forma, salientamos que os proprietários integravam a empresa Wanderley e Cia.

Figura 46 - Cine Metrôpole

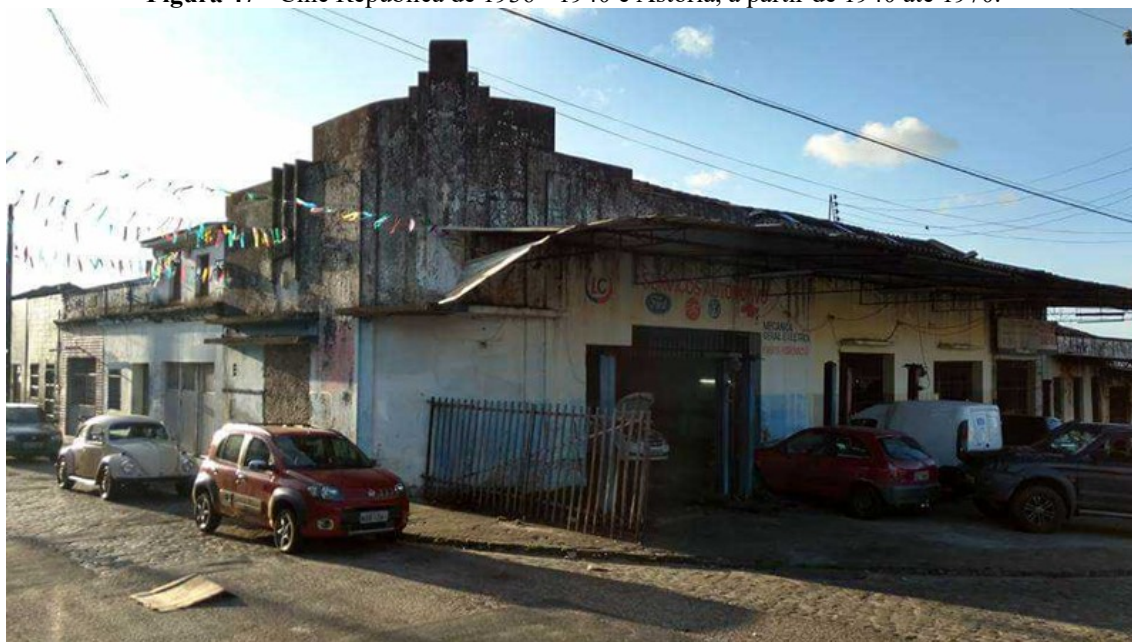


Fonte: Fotografia do jornalista André Dib, disponível em: Mapa do circuito exibidor de João Pessoa no século XX.

Por último, na Figura 47, apresentamos o Cine- República de 1936 a 1940 e Astória, no mesmo prédio fundado a partir de 1940 e encerado no ano de 1970. Com capacidade para 370 espectadores, o local era originalmente uma fábrica de sorvetes. Foi inaugurado como Cine República, sob a propriedade de Enedino Gonçalves, e era conhecido por exibir principalmente

filmes da Metro. Em 1939, foi adquirido pela empresa Ramos & Cia. Nas décadas de 1950, passou para a gestão da Cinemas Reunidos, permanecendo em funcionamento até seu fechamento no final dos anos 1960²³.

Figura 47 - Cine República de 1936 - 1940 e Astória, a partir de 1940 até 1970.



Fonte: Fotografia do jornalista André Dib, disponível em: Mapa do circuito exibidor de João Pessoa no século XX.

Por fim, salientamos a importância do conceito de representação de Roger Chartier (1990) o qual possibilitou o desenvolvimento de trabalhos acadêmicos que, em vez de focar exclusivamente no filme, passaram a considerar o Cinema como um campo cultural. Neste contexto, as disputas sociais se manifestavam através das próprias películas cinematográficas exibidas no próprio Cinema.

Chartier (1990, p.24) analisa como os indivíduos formam intelectualmente seus universos e percebem a realidade ao seu redor. A representação não é universal, mas sim um produto de posições sociais específicas. Longe de ser neutra ou objetiva, ela emerge e opera com base em interesses. Portanto, a representação não é ingênua, mas sim comprometida e vinculada a necessidades concretas ou sociais. A partir dessa definição, vimos o que era veiculado sobre o Cinema na capital paraibana na década de 1930, esses reflexos refletem que tipo de representação o Cinema tinha para aquela sociedade. De acordo, com Chartier (1990, p.24).

²³ Informação retirada do Site do jornalista André Dib, disponível em: Mapa do circuito exibidor de João Pessoa no século XX. <https://www.google.com/maps>

No ponto de articulação entre o mundo do texto e mundo do sujeito coloca-se a necessidade uma teoria de leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo.

Dessa maneira, consideramos a obra de Múcio Wanderley (1985) enquanto uma fonte que é produto de um sentido, bem como nos faz compreender o discurso dado através de diversos significados. Estes significados, percebidos por nós pesquisadores, os quais manejamos a fonte histórica, não se encontram demonstrados explicitamente na fonte, eles são apropriações nossas. Chartier (1990, p.36) revela que as apropriações culturais permitem também que não se considerem totalmente eficazes e radicalmente aculturando os textos ou as palavras que pretendem moldar os pensamentos ou as condutas.

Concordamos com Chartier (1994) quando faz esta afirmação, pois a leitura, as apropriações e o entendimento de valores não são verdades absolutas e nem campos totais, são sim uma dinâmica de significados. Assim, para Chartier (1994, p.136) em *A ordem dos livros*, a leitura é “por definição, rebelde e vadia”. Portanto, o controle tido ao analisar a fonte, a partir da leitura e absorção de suas representações, não é e nem pode ser total.

Desta feita, ao analisarmos a relevância do Cinema enquanto discurso de uma pedagogia cultural para a Paraíba, também podemos ver outras facetas desse veículo de informação. Múcio Wanderley (1985, p.171) descreve como Einer Svendsen, exibidor de filmes, compartilhava com seu colega, meu avô, sua visão cética sobre o negócio de exibição de filmes em uma cidade como João Pessoa, predominantemente habitada por funcionários públicos. Ele resumia sua perspectiva da seguinte forma: “Ao final do ano, o frequentador habitual vai para a praia e não retorna à noite para o cinema, especialmente pela falta de transporte. Seguem-se as festas de fim de ano, que consomem o dinheiro das pessoas; depois vem o carnaval, que resulta em um recuo nas idas ao cinema e um aumento nos empréstimos rápidos no Montepio. Então, chegam as chuvas e maio, com igrejas cheias e cinemas vazios, seguidos por junho com as festas de Santo Antônio, São João e São Pedro; e julho e agosto com a festa de Nossa Senhora das Neves, reiniciando o ciclo.” E o interessante é que essa visão pessimista não era tão enxergada na exposição do desiludido dinamarquês.

Diante dessa discussão de Wanderley (1985), reiteramos que o papel educacional do cinema se constituía, fundamentalmente, em educar através de uma pedagogia cultural, porém esta sua forma não era unânime, pois sua faceta industrial, principalmente com a consolidação dos estúdios, queria vender a exibição filmica a todo custo, fazendo o que se pratica em uma sociedade capitalista.

Desse modo, Chartier (1991.p.185-186), afirma que “a representação se transforma em máquina de fabricar respeito e submissão, num instrumento que produz uma exigência interiorizada, necessária exatamente onde faltar o possível recurso à força bruta”. A concepção tratada por Chartier nos faz interligá-la com o contexto histórico da universalização dos estúdios, no qual a representação do cinema é colocada enquanto indústria, limitando-o somente ao quesito de veículo de comunicação de entretenimento. Portanto, este embate pode ser interpretado como uma disputa de representações entre o aspecto educacional e a crescente influência industrial que começava a caracterizar o Cinema.

CAPÍTULO 4

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos últimos cinquenta anos, observou-se uma intensificação significativa dos estudos acadêmicos e científicos focados em explorar a complexa e multifacetada relação entre os espectadores e os filmes. Este período foi marcado por uma profunda investigação sobre como o cinema interage com a cultura. Uma análise que se estendeu para entender as intersecções entre a indústria cinematográfica e o consumo cultural. Esta linha de pesquisa tem sido fundamental para compreender a maneira pela qual o cinema não apenas reflete, mas também molda as tendências culturais e sociais, desempenhando um papel educacional na formação de identidades e na percepção do mundo por parte dos espectadores.

No que se refere à historicidade desta pesquisa, compreendemos o que o discurso cinematográfico nos disse sobre a sociedade que o produziu, revelando aspectos culturais e sociais da época. As colunas do jornal A União sobre cinema, influentes na década de 1930, educaram as pessoas através de uma pedagogia cultural, refletindo e moldando as percepções sociais. E, ao analisarmos os discursos cinematográficos dos filmes daquele período, observamos as questões de gênero que eram predominantes, evidenciando como o cinema era um reflexo das normas e valores da sociedade da década de 1930. Deste modo, chegamos a problemática da tese: Como as colunas cinematográficas do jornal "A União" na década de 1930 contribuíram para a construção e consolidação dos significados culturais associados aos padrões de gênero, influenciando a percepção pública e estabelecendo normas sociais específicas em relação aos papéis masculino e feminino na sociedade da época?

Desta forma, no decorrer da pesquisa, observamos que há um discurso crítico nas colunas analisadas que o poder do Cinema é exercido de maneira fundamental sobre os leitores desse jornal, estes são educados através de uma pedagogia cultural narrada tanto pelos escritos da coluna social quanto pelos filmes divulgados por elas, conforme analisamos ao longo do Capítulo 4.

Tradicionalmente, as escolas têm sido consideradas como os principais espaços de educação, onde a pedagogia, a didática e o currículo são os pilares do processo educacional. Contudo, reconhecemos que existem outros ambientes que também são importantes centros de aprendizado, oferecendo conhecimentos, maneiras de ser e atuar na sociedade.

A pedagogia cultural, em suas diversas formas, tem gerado diferentes tipos de conhecimento, apresentando uma crítica implícita a si mesma e desafiando sujeitos envolvidos em práticas ideológicas e hegemônicas. Este estudo buscou explorar como a pedagogia cultural

expande a compreensão da educação para além da escola, destacando a relevância dos significados sociais criados em espaços culturais e promovendo uma troca de saberes pedagógicos.

Adotando uma perspectiva pós-estruturalista na educação, observamos que a pedagogia em sua função social vai além do ensino formal. Ela ocorre em ambientes culturais que refletem e disseminam diversos saberes. O conceito de Pedagogia Cultural visa estender o processo educativo para além das fronteiras físicas da escola, enfatizando que a educação acontece em uma variedade de espaços sociais. Estes espaços incluem bibliotecas, televisão, cinemas, jornais, revistas, brinquedos, publicidade, videogames, livros, esportes e outros, funcionando como locais onde o conhecimento é não apenas transmitido, mas também construído e negociado (Steinberg, 2001). Este enfoque mais abrangente sobre a educação ressalta a importância significativa de colunas como Telas e Palcos, Cinemas e Filmes, e Cinêma, além de outros espaços culturais, na formação de ideias e comportamentos. Ele demonstra como esses meios podem tanto perpetuar quanto questionar as normas sociais vigentes, desempenhando um papel crucial na influência e no desafio das percepções e práticas sociais.

Nesta tese ao escolhermos as colunas cinematográficas enquanto objeto de estudo, bem como os filmes como fontes históricas para nossa pesquisa seguimos teoria de Kracauer *Theory of film* (1960), quando revelou que o cinema tem uma responsabilidade primária sobre a significação do mundo, de que o homem pode ver a impressão dos segmentos de existência física do modo documental. Isto é, a demonstração de padrões que narra uma história de interesse humano. Portanto, entendemos o conceito de tendência realista o qual se afasta do lado do cinema, visto como uma arte de entreter, mas não se pode excluir essa segunda opção, pois a tendência realista não exclui a tendência formativa, ou seja, a arte, elas estão bem equilibradas em alguns filmes, de forma que a realista segue em liderança da formativa.

Na questão do Cinema enquanto um campo analítico para a pesquisa histórica, ele representa um fenômeno social abrangente e, por essa razão, não se adequa facilmente a análises científicas rigorosas. Isso se deve ao fato de que o cinema envolve uma complexidade multidimensional que vai além do filme em si. Esta complexidade inclui elementos que precedem, sucedem ou são externos à obra cinematográfica, como a infraestrutura de produção, os mecanismos de financiamento, a seleção de equipes técnicas e atores, a tecnologia utilizada em equipamentos e estúdios, as biografias dos cineastas, o contexto sociocultural, os processos de filmagem e montagem, o lançamento, as reações do público e as críticas. O filme, neste contexto, é apenas um elemento dentro deste vasto sistema, sendo um produto que emerge de uma configuração específica de elementos que são característicos do cinema.

Sob a ótica da pesquisa histórica, um filme representa uma fonte de estudo mais definida em comparação com o cinema como um todo. É possível compreender, interpretar e analisar um filme como se fosse um texto, analisando suas diversas camadas de significado. Entende-se que as camadas de significado em um filme não se originam exclusivamente de seus elementos internos, visto que estão profundamente interligadas ao contexto cultural no qual o filme é produzido e assistido. Assim, um filme é, invariavelmente, uma fonte histórica, isto é, um trabalho que mescla elementos culturais com os métodos empregados na criação de suas imagens e narrativas.

Ao longo desta pesquisa, analisamos as contribuições das colunas cinematográficas do jornal A União na década de 1930 para a construção e consolidação dos significados culturais associados aos padrões de gênero, influenciando a percepção pública e estabelecendo normas sociais específicas em relação aos papéis masculino e feminino. Percebemos que as contribuições das colunas são importantes, haja vista que elas informam ao mesmo tempo que educam através da representação do cinema.

As colunas tinham como foco expor a realidade cinematográfica da década de 1930 para os seus leitores fazendo com que este público leitor se tornasse um espectador das salas de cinema. Dessa forma, as colunas deixaram de ser apenas uma configuração da diagramação do jornal A União para assumir uma identidade, uma característica específica, própria de quem a escreve. Embora não tenhamos conseguido identificar a permanência dos colunistas, acreditamos que os discursos apresentados nas colunas sejam compostos, majoritariamente, pelo editorial do jornal, o qual aparenta ter uma ligação direta com as companhias exibidoras de filmes em João Pessoa dos anos de 1931 a 1940.

Assim, vemos a coluna como uma instância educacional formadora de identidades, de notável popularidade, que mobilizou seus leitores, através da representação cinematográfica e não era completamente independente desta, com intuito político e econômico para consumirem o discurso do cinema. Portanto, essas colunas tinham a habilidade de orientar os leitores paraibanos sobre quais temas refletir e tomar posição, embora não determinem exatamente como ou o que pensar, exercendo uma função educativa significativa através de textos e imagens que emanavam das narrativas do cinema.

Desta feita, em consonância com os objetivos específicos desta pesquisa, selecionamos e analisamos uma amostra de quatro filmes destacados nas colunas cinematográficas “Telas e Palcos”, “Cinemas e Filmes” e a “Cinêma” do jornal A União, nos anos de 1931 a 1940. Configurado como o Capítulo 3 da tese e intitulado: Gênero na dinâmica de cena: Feminilidades

e Masculinidades. Identificamos as temáticas, enfoques e abordagens relacionadas aos papéis de gênero desta pesquisa.

Assim, foram construídas seis seções sobre a dinâmica de gênero expostas nos filmes de Hollywood da década de 1930. Os quatro filmes analisados foram: *E o vento levou* (1939), *O pugilista e a Favorita* (1933), *Scarface: a vergonha de uma nação* (1932) e *O morro dos ventos uivantes* (1939) apresentados nas colunas cinematográficas do jornal A União. A escolha dos filmes como um instrumento para analisar as representações de gênero mostradas aos espectadores paraibanos da década de 1930 implicou no uso da Etnografia de Telas, uma técnica frequentemente empregada em pesquisas antropológicas. Por meio dessa abordagem etnográfica, conseguimos explorar as interações de gênero, sexualidade e raça, além de revelar as histórias que espelham as estruturas de poder que operam por trás delas. Este método concentra-se em interpretar os contextos dos textos e imagens divulgados pelos meios de comunicação, revelando as representações sociais presentes, com ênfase particular na televisão e no cinema.

O primeiro filme analisado foi o longa-metragem *E o vento levou* (1939) em que analisamos as representações de gênero e raça na cultura cinematográfica, utilizando o filme como fonte histórica. Do mesmo modo, observamos o lugar do gênero e da raça na cena fílmica de *E o Vento Levou* analisando o filme à luz da teoria da autora Grada Kilomba (2020) a qual elenca vários conceitos sobre o racismo, bem como discute sobre o fascínio dos brancos pela hierarquização, e como a escravidão está posta em defesa da representação do privilégio.

Seguindo no capítulo de análise dos filmes, temos o segundo analisado: *O Pugilista e a Favorita* (1933). Na análise teórica da representação das masculinidades no filme "*O Pugilista e a Favorita*" (1933), discutimos a relação de superioridade e identidade masculina presente na obra. Para essa reflexão, utilizamos as teorias de Sócrates Nolasco (2001) e da historiadora Michelle Perrot (2017) para compreender o padrão de masculinidade originário do patriarcado, bem como a história das mulheres, tanto das classes populares urbanas quanto das personagens femininas de classes mais abastadas. No contexto das questões de gênero, utilizamos a obra da professora Isabelle Anchieta (2020) a qual propõe o conceito de categoria de hibridação para analisar a construção da imagem de uma mulher como estrela, integrando a biografia real das atrizes com a de suas personagens. Esse método considera cada imagem individualmente, baseando-se na premissa biográfica de uma pessoa real, ao invés de uma simples representação, ou seja, "um rosto marcado por narrativas e imagens" Anchieta (2020)

O terceiro filme analisado nesta pesquisa foi *Scarface: a vergonha de uma nação* (1932). Nele foi analisada a representação das masculinidades na medida em que concluímos que

muitos homens são criados para desenvolver defesas que os protejam de seus sentimentos e frustrações. E, aportados por Nolasco (2001), vimos que isso se manifesta em um sentimento de fragilidade, que os leva a se restringirem para cumprir as expectativas de seu papel social. No contexto do patriarcado, enfrentar limitações e frustrações é frequentemente visto como um sinal de fracasso. Assim, os esforços para evitar o fracasso acabam falhando, expondo-os à vulnerabilidade, uma emoção que também tendem a reprimir. Logo, Nolasco (2001) ressalta que para o homem, os sentimentos de identidade estão intimamente ligados à sua identidade sexual, algo que é moldado por experiências desde a infância até a vida adulta, bem como pela cultura na qual está inserido.

O último filme analisado foi *O morro dos ventos uivantes* (1939), o qual analisamos as questões de gênero de acordo com as definições de amor romântico sob a perspectiva de bell hooks (2021), onde observamos que o amor-próprio não emerge automaticamente nem pode ser cultivado no isolamento. Ela ressalta que é um desafio adquirir esse sentimento, particularmente porque as noções prevalentes de que nascemos com amor-próprio podem na verdade ser um obstáculo. Portanto, concordamos com ela que o amor-próprio deve ser ativamente construído e internalizado. Ratificamos o pensamento da autora, especialmente no que concerne a chave para desenvolver o amor-próprio é entender o amor como uma mistura de confiança, comprometimento, cuidado, respeito, conhecimento e responsabilidade, bem como trabalhar ativamente para incorporar essas qualidades em nós mesmos, ou, caso já as tenhamos, aprender a direcioná-las para nós próprios.

No filme *O morro dos ventos uivantes* (1939), analisamos também as questões de vulnerabilidade social seguindo a ótica de James Moura Jr. e Verônica Ximenes (2016), em que eles afirmam que a pobreza, entendida como uma forma de opressão, tem impactos prejudiciais na vida daqueles que se encontram nessa situação. Por isso vimos que é essencial abordar a pobreza em toda a sua complexidade, reconhecendo que ela é moldada por fatores sociais, políticos e simbólicos, e serve como uma ferramenta para a perpetuação do status quo.

Por fim, recorremos a Simone de Beauvoir (2009) ao analisarmos o gênero feminino enquanto a perspectiva de um segundo sexo, assim a teórica argumenta que a igualdade entre os gêneros só será alcançada quando homens e mulheres tiverem os mesmos direitos jurídicos e quando o sexo feminino estiver plenamente inserido na esfera pública. Embora essa realidade não se aplique às personagens do filme, retratando a sociedade inglesa do século XIX, é importante destacar que cada ato de resistência realizado pelas mulheres serviu como um marco para a evolução e melhoria das condições de vida feminina no século XXI.

Em relação ao quarto capítulo, intitulado “Desvelando a cultura educacional cinematográfica na Paraíba dos anos de 1930 no jornal A União” fizemos a análise das colunas Telas e Palcos, Cinemas e Filmes e a Cinêma. Nas análises das colunas, pudemos observar temas, como: a defesa das mudanças no Cinema ao longo da década; o favoritismo ao crescimento do cinema enquanto indústria; diferenças de classes sociais entre os espectadores paraibanos; comportamentos transgressores e gangsters; o potencial narrativo da imagem parada nas colunas; a atuação dos agentes sociais no controle do gênero feminino; a violência contra a mulher na idade moderna; a hierarquia de grupos sociais nas masculinidades; o triunfo de Hollywood nas produções cinematográficas da década de 1930; a questão do teatro enquanto inimigo do cinema e outros.

No cerne da questão, a Paraíba como foco de análise, discutimos a história do Cinema desde sua invenção com os irmãos Lumière, passando pelas relações de classe econômica, as quais pudemos observar a dinâmica de todos os eixos, passando pelas Penny Arcades, os cinemas poeira, os cinemas exibidores, as brigas do trust pelo monopólio das exibições filmicas no mundo, a universalização dos estúdios, o cinema já consolidado enquanto estabelecimento, o empreendedorismo paraibano na luta pelos seus estabelecimentos cinematográficos, a participação do público paraibano na construção da história do cinema na capital paraibana, a relevância dos dez cinemas da capital, bem como as apropriações culturais representadas por eles.

Assim, ressaltamos que a função educativa do cinema era fundamentada por meio de uma pedagogia cultural. Contudo, essa abordagem não era consensual, já que o aspecto industrial do cinema, especialmente com o fortalecimento dos estúdios, buscava maximizar a venda de ingressos a qualquer custo, seguindo as práticas de uma sociedade capitalista. Recorremos a Chartier (1991) e concordamos que a representação evolui para um instrumento eficaz na geração de respeito e obediência, um mecanismo que fomenta uma exigência internalizada, crucial especialmente em situações em que o recurso à força bruta é inviável.

Desta feita, mapear os conteúdos das colunas cinematográficas do jornal “A União” durante os anos de 1931 a 1940 foi um trabalho árduo, tendo vista o contexto pandêmico de 2020 e 2021, que impossibilitou a coleta dos dados empíricos. Fato que me desestabilizou emocionalmente. No entanto, consegui analisar os filmes e qualificar o texto em fevereiro de 2021, deixando o capítulo quatro para depois da qualificação. Assim o fiz, cataloguei todos os dias, meses e anos da década de 1930, folheando e colhendo as fontes mais atrativas para a pesquisa.

Desse modo, organizei as tabelas que estão disponíveis no anexo I desta tese com intuito de promover uma organização histórica mapeada que irá contribuir com pesquisas futuras. Por fim, conseguimos identificar as temáticas, enfoques e abordagens relacionadas aos papéis de gênero nas colunas supracitadas observando a enunciação jornalística, em sua essência. Portanto, fomos guiadas a trabalhar com a pesquisa qualitativa, a qual envolve métodos definidos que estabelecem o que constitui o jornalismo, considerando o contexto organizacional em que o discurso é produzido.

Concluimos que, nos anos 1931 a 1940, as colunas "Telas e Palcos", "Cinemas e Filmes" e "Cinêma" do jornal A União desempenharam um papel crucial na reprodução dos padrões de gênero e na valorização do cinema de Hollywood. Nestas colunas, o discurso do Cinema era proeminente, refletindo as tendências e preferências culturais da época. Essas seções não apenas ecoavam os ideais de gênero prevalentes, mas também serviam como uma importante plataforma de promoção para filmes hollywoodianos, influenciando significativamente as preferências e percepções cinematográficas do público brasileiro naquela época.

Observa-se que a manutenção ou libertação dos padrões de gênero impostos depende da perspectiva de análise adotada. Observamos que as representações culturais dentro de uma sociedade têm o potencial de serem extremamente emancipadoras. No entanto, historicamente, o Cinema também tem sido um meio para perpetuar os discursos hegemônicos os quais enfatizam as normas dominantes, muitas vezes de natureza excludente, moralista e patriarcal. Exemplos disso incluem a maneira como as mulheres e as minorias têm sido retratadas nos filmes ao longo das décadas, frequentemente através de estereótipos ou em papéis secundários, refletindo e reforçando as dinâmicas de poder existentes na sociedade.

Dessa forma, defendemos a tese de que as colunas cinematográficas do jornal A União, na década de 1930, "Telas e Palcos"; "Cinemas e Filmes" e a "Cinêma", desempenharam um papel significativo na construção e consolidação dos significados culturais associados aos padrões de gênero, com o subsídio do discurso cinematográfico produzido por Hollywood através de uma pedagogia cultural que facilita a disseminação de conhecimento pelo contexto pedagógico dado pelos espaços onde o poder se manifesta e se dissemina.

REFERÊNCIAS

ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da mulher no Ocidente Moderno: Stars de Hollywood**. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tradução DE Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ALMEIDA, Miguel Vale de. Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal. **Revista Anuário Antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

ARAUJO, José Carlos Souza. SCHELBAUER, Analete Regina. **História da Educação pela Imprensa**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2007.

BARTHES, Roland. **Elementos da Semiologia**. Tradução de Isidoro Blikstein. 16^a ed. São Paulo- SP: Cultrix, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2^a ed. 2009.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e Poder – a questão das cotas para negros. **Revista Scielo**, An. 1 Simp. Internacional do Adolescente. 2005.

BERNSTEIN, B. **Pedagogía, control simbólico e identidad: teoria, investigación y crítica**. Madrid: Ediciones Morata, 1998.

CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. **Revista de Estudos Feministas**, UFSC, v. 22, n.3, 2014.

CENDRARS, Bleise. **Hollywood 1936**. Tradução de Fátima Murad. 1^a ed. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1990.

CARVALHO, Eurídice Mota Sobral de. **Pedagogias do Cinema em Ação: representações de mulheres gordas em comédias Hollywoodianas**. 2009. f 150. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São João Del-Rei. Canoas, 2009.

CERTEAU, M. de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CERTEAU, M. de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

CIPRIANO, M do. S. O adultério Feminino e o Fantasma da Infidelidade (1920 – 1930). In: ABRANTES, A.; SANTOS NETO, M. G. D. (Org.). **Outras Histórias: cultura e Poder na Paraíba (1889 – 1930)**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2010, p. 115-134.

CHAGAS, Waldeci Ferreira. **As Singularidades da modernização na cidade da Parahyba nas décadas de 1910 a 1930**. 2004. f 281. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2004.

COSTA, Simone da Silva. **Revista Paraibana de História**, ano I, n. 1, Paraíba – ANPUH, 2º semestre de 2014.

DAVIS, ANGELA. **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEVINCENZI, Isabel Speggiorin. **The Underground Railroad, De Colson Whitehead: Metaficção, História E Política Na Discussão Pós-Moderna**. 2019. 129 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2019.

DORNELLES, Beatriz. Evolução da coluna social ao longo do século XX. **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 6, n. 2, 2017.

ESCOLA Britannica, **Quacre**, Britannica Escola. 2021. Disponível, em: <https://escola.britannica.com.br/artigo/quacre/482313>.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002

FABRIS, Eli Terezinha Henn, **Representações de espaço e tempo no olhar de Hollywood sobre a escola**. 1999. 188 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 1999.

FANTON, Marcos; MAIA, Tatiana Vargas. O Significado do 4 de julho para o negro, de Frederick Douglas. **Revista de Ciências Sociais**. v. 17, n. 02, mai-ago., São Paulo, 2017.

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

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FIGUEIREDO, Priscilla Kelly. **Recônditos da Belleza: as práticas corporais em Cinearte e Cena Muda (1921-1941)**. 2007. 101 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

GALLERY, Sarah and Angelina Grimké. **Organização de Historiadores Americanos**. 2021. Disponível, em: <https://www.oah.org/resources/scholarship/civilwar/gallery/sarah-and-angelina-grimke-gallery/>

GIARD, L. O Anônimo inominável. In: CERTEAU, M. de; GIARD, L.; MAYOL, P. **A invenção do Cotidiano 2: morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 2013.

GRESSION III, Aron David. Luta Livre Profissional e a Cultura Juvenil: provocação, sarcasmo e a contenção da civilidade. In: STEINBERG, Shirley; KINCHELOE, Joe L. (Org). **Cultura infantil: A construção corporativa da infância**. Tradução de George Eduardo Japiassú Bricio. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

HALL, Stuart. **Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

HOOKS, bell. Black Looks: Race and Representation: The Oppositional Gaze: Black Female Spectators (1992). Boston: South End. Press Tradução do inglês: Maria Carolina Moraes. Disponível em: <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks>. Acessado em 14 Jan de 2021.

HOBBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX**. 2ª. ed. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda 2009.

KIMEL, Michael S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v.4, n. 9,1998. p. 103-117. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v4n9/0104-7183-ha-4-9-0103.pdf>. Acesso em: 25 jul. 19.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano**. São Paulo: Editora Cobogó, 2020.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: J. Zahar,1988.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: The redemption of physical reality**. Princeton University Press, 1997.

LENK, Erika. **Carlitos: história de vida e obra de Charles Chaplin**. 2012. 109 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. In: LOPES, E. M. T.; FARIA FILHO, L. D. M.; VIEGA, C. G(Org.). **500 anos de Educação no Brasil**. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2015, p. 423- 443.

MACHADO, C. J. S.; NUNES, M. L. S. O Feminismo Paraibano: Associação Paraibana Pelo Progresso Feminino (APPF) – 1933. In: MACHADO, C. J. S.; NUNES, M. L. S. (Orgs). **Gênero e Sexualidade: perspectivas em debate**. 1ª ed. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007, v.1, p. 163-176.

MARROU, Henri-Irenée. **Sobre o conhecimento histórico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. p. 62

MILLS, Charles Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MOURA JÚNIOR, James Ferreira; XIMENES, Verônica Moraes. A identidade social estigmatizada de pobre: uma constituição opressora. **Fractal: Revista de Psicologia**. Fortaleza. v 28, p. 76-83, jan – abril, 2016.

NASCIMENTO, Arthur Gustavo Lira. “O cinema falado é o grande culpado da transformação”: a chegada do cinema sonoro em Pernambuco (1930). **Revista de Pesquisa Histórica: CLIO**. Recife. n. 36, Jan-Jun, 2018.

NOLASCO, Sócrates. **De Tarzan a Homer Simpson: banalização e violência masculina na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

NOLASCO, Sócrates. **O mito da Masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

NUNES, M. L. S.; VILAR, A. M.; SILVA, E. C.; FERREIRA, T. C. Vocação, Missão Profissão: a docência na visão de educadoras paraibanas (1935). In: **Anais IX Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas “História, Sociedade e Educação no Brasil”**, 2012. João Pessoa: Editora universitária da UFPB, 2012. p. 319-332.

PACHECO, Elisa Riffel. **Entre a beleza, o luxo e o glamour das passarelas. Meninas Fantásticas e o sonho do universo fashion: Vale tudo para ser uma top model?**. 2014. f 172. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

PENN, Gemma. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

PERROT, Michelle. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. Dossiê: História das Mulheres no Ocidente. **Cadernos Pagu**, Campinas (4), 1995.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2ª. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da História**. 7ª. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017.

PINHEIRO, A. C. F. Instrução e Cultura Escolar: considerações sobre cultura educacional no oitocentos. In: CURY, C. E.; MARIANO, S. (Org.). **Múltiplas Visões: cultura histórica no oitocentos**. João Pessoa: UFPB, 2009.

PONTES, Heloisa. Destinos Mistos. **Os críticos do Grupo Clima em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO, L. C. O casamento e as relações extraconjugais. In: **Manual de Terapia Familiar**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

RAMOS NETO, Luiz Araújo et al. **O jornal A Imprensa e o cinema sob o olhar da Igreja Católica paraibana (1936-1942)**. 2021. 116 f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2021.

RIPOLL, Daniela. **Não é ficção científica, é ciência**: a genética e a biotecnologia em revista. 2001. 125 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2001.

RIAL, Carmem. **Mídia e Sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia**. In: GROSSI, Miriam Cois (Org.) **Movimentos Sociais, educação e sexualidades**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

RODRIGUES, G. Uma viagem no tempo - Surgimento de A União. **A União**. João Pessoa, 19 jan. 2023. Disponível em: <https://auniao.pb.gov.br/institucional/jornal-a-uniao>. Acesso em: 31 jun. 2023.

ROSE, DIANA. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

RÜDIGER, F. **Comunicação e teoria crítica da sociedade: Adorno e a Escola de Frankfurt**. Porto Alegre: Ed. PUCRS, 1999.

STEINBERG, Shirley; KINCHELOE, Joe L. (Org.). **Cultura infantil: A construção corporativa da infância**. Tradução de George Eduardo Japiassú Bricio. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SANTOS, Tiago Xavier dos. **A representação do usuário de maconha no cinema contracultural das décadas de 1960 e 1970**. 2016. f 179. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2016.

SANTOS, Ronaldo Alves Ribeiro dos. **“Juventude em fúria”**: representações, tensões e política no governo Reagan. 2017. 127 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Mato Grosso. Cuiabá, 2017.

SAYÃO, D. T. **Corpo, poder e dominação**: um diálogo com Michelle Perrot e Pierre Bourdieu. Florianópolis/SC: Perspectiva, v. 21, n. 01, p. 121-149. jan./jun. 2003.

SCOTT, Joan. Prefácio à Gender and Politics of History. **Cadernos de Pagu**, Campinas, n.3, 1994.

SILVA, Renato Andriolla da. **O conceito de práxis de Marx**. 2017. 104 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2017.

SIMIONATO, I. **Gramsci: sua teoria, incidência no Brasil, influência no Serviço Social**. Florianópolis: Ed. Da UFSC; São Paulo: Cortez, 1995.

SOARES, Magda; MACIEL, Francisca. **Alfabetização / Organização (Série estado do Conhecimento)**. Brasília: MEC/INEP/COMPED, 2000.

SPENCER, Suzette. **Brown, Henry Box (1815 or 1816–1897)**. Encyclopedia Virginia, 2021. Disponível, em: <https://encyclopediavirginia.org/entries/brown-henry-box-1815-or-1816-1897/>. Acesso: 15 de novembro de 2021.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy et al (Org.). **Estrutura de poder na Paraíba**. João Pessoa, PB: Universitária/UFPB, 1999. (Coleção História Temática da Paraíba, v. IV)

SIMIS, A. **Estado e Cinema no Brasil**. 1ª. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

TANAKA, Elder Kôei Itikawa. O American Dream e a cultura das aparências em Little Caesar, de Meryvn LeRoy. **Revista Scielo**. Ilha do Desterro v. 70, nº1, p. 233-247, jan/abr, Florianópolis, 2017.

VASCONCELOS, LARISSA. MEIRA. **Esculpindo Corpos e Formando Habitos: uma abordagem histórico-educacional sobre as construções de gênero na imprensa paraibana (1913 – 1932)**. 2015. 106 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2015.

VASCONCELOS, LARISSA. MEIRA de. **Homens em Reclame!: educação e masculinidade em anúncios publicados durante o Estado Novo (1937 -1945)**. João Pessoa - PB 2018, f 188. Tese

WANDERLEY, M. L. **Coisas de Cinema: ‘flash back’ de um exibidor de província**. 1ª. ed. João Pessoa: A União superintendência de imprensa e editora, 1985.

WOMEN, History blog. MARIA WESTON CHAPMAN: Author And One Of The First Female Abolitionists.2012. Disponível, em: <https://www.womenhistoryblog.com/2012/11/maria-weston-chapman.html>. Acesso: 15 de novembro de 2021

WOTTRICH, Laura Hastenpflug. **Os “Justiceiros De Internet” E Suas Práticas De Contestação Da Publicidade**. Disponível em: <https://www.compos.org.br/>. Acesso em: junho 2019.

‘... E o Vento Levou’ faz 75 anos como maior bilheteria da história. **Veja**, São Paulo, dez, 2014. Seção Cultura. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/e-o-vento-levou-faz-75-anos-como-maior-bilheteria-da-historia>. Acesso em: 15. Jan de 2021.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A MULHER FAZ O HOMEM. Direção: Frank Capra. EUA: Columbia Classics. 1939. DVD (2h 05 min).

EU NÃO SOU SEU NEGRO. Direção: Peck Raoul. EUA: Amazon Studios. 2017. Streaming (96 min).

E O VENTO LEVOU. Direção: Victor Fleming. EUA: Selznik International Pictures. 1939. DVD (238 min).

JUVENTUDE TRIUNFANTE. Direção: Sam Wood. EUA: Archive Colletion. 1932. DVD (1932).

O PUGILISTA E A FAVORITA. Direção: W.S. Van Dyke. EUA. W.S. MGM. 1933. DVD (102 min).

SCARFACE, A VERGONHA DE UMA NAÇÃO. Direção: Howard Hughes. EUA: The Caddo Company. 1932. DVD (1h 30 min).

ANEXO A – MAPEAMENTO

1931

1931	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Janeiro																															
Fevereiro																															
Março																															
Abril																															
Maio								An																							
Junho																															
Julho																															
Agosto																															
Setembro																															
Outubro	No																														
Novembro																															
Dezembro																															

An - Anúncio sobre o 1º estúdio de cinema falado do Brasil

No - Primeira notícia sobre o Cinema da década

1932

1932	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Janeiro																															
Fevereiro																															
Março																															
Abril																															
Maiο																															
Junho																															
Julho																															
Agosto																															
Setembro																															
Outubro																												TP			
Novembro								cTP	cTP		TP	cTP	TP		cTP		cTP	cTP	TP	cTP			cTP	TP							
Dezembro	cTP	cTP	cTP	cTP		cTP	TP	cTP		TP	TP		cTP		cTP	cTP	cTP					cTP	TP	TP				TP	TP		TP

TP - Coluna Telas e Palcos

cTP - Cartaz do dia da coluna Telas e Palcos

1933

1933	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Janeiro	TP					TP		TP		TP	TP		TP	TP	TP		TP	TP	TP	TP	TP	TP		TP		TP	TP	TP	TP		TP
Fevereiro	TP	TP		TP	TP		TP		TP	TP	TP			TP	TP	TP			TP		TP	TP	TP			TP					
Março		TP		TP	TP		TP	TP	TP	TP	TP			TP		TP		TP	TP		TP	TP		TP						TP	TP
Abril																															
Maio					TP		TP			TP	TP		TP			TP		TP					TP			TP	TP	TP		TP	
Junho	TP					TP		TP	TP					TP	TP		TP	TP			TP	TP						TP			
Julho	TP	TP				TP		TP	TP		TP		TP	TP		TP		TP		TP						TP		TP	TP	TP	
Agosto	TP	TP	TP	TP	TP			TP	TP	TP	TP	TP	CF		CF		CF	CF	CF	CF		CF	CF	CF	CF	CF	CF		CF		CF
Setembro	CF	CF	CF							CF		CF	CF	CF	CF	CF	CF		CF	CF	CF	CF	CF	CF		CF	CF	CF			
Outubro			CF	CF	CF	CF	CF	CF		CF	CF	CF	CF		CF			CF	CF	CF		CF		CF	CF	CF		CF	CF		CF
Novembro	CF		CF	CF				CF	CF	CF	CF	CF		CF	CF		CF	CF	CF		CF	CF	CF		CF	CF		CF	CF	CF	
Dezembro	CF	CF	CF		CF	CF	CF	CF		CF		CF	CF	CF	CF		CF				CF	CF	CF	CF			CF	CF	CF		CF

TP - Coluna Telas e Palcos

CF - Coluna Cinemas e Filmes

1934

1934	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Janeiro				Ar																											
Fevereiro																															
Março																															
Abril										CF	CF	CF	CF				CF	CF	CF	CF				CF	CF	CF		CF			
Maio	CF		CF	CF	CF				CF	CF		CF				CF	CF	CF	CF				CF	CF	CF				CF	CF	CF
Junho					CF	CF		CF					CF			CF			CF	CF						CF	CF		CF		
Julho	CF				CF		CF			CF		CF	CF	CF		CF		CF		CF											
										An																					
Agosto		CF	CF	CF			CF	CF			CF		CF	CF		CF					CF	CF	CF	CF	CF			CF	CF	CF	CF
		cd																													
Setembro	CF			CF			CF		CF		CF	CF	CF							CF		CF					CF	CF	CF		
Outubro		CF		CF	CF	CF	CF		CF	CF	CF	CF	CF			CF	CF		CF	CF				CF		CF				CF	CF
																										ft					
Novembro	CF								CF	CF	CF		CF	CF						CF	CF	CF			CF		CF	CF	CF	CF	
Dezembro		CF		CF	CF	CF	CF									CF		CF	CF		CF							CF	CF		

CF - Coluna Cinemas e Filmes
 Ar - Coluna Juventude Triunfante (artigo)
 An - Anúncio de sessão parada

cd - Cartaz do dia
 ft - Foto do Cine RB

1935

1935	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Janeiro				CF		CF		CF	CF	CF	CF	CF	CF		CF	CF	CF		CF	CF		CF	CF		CF	CF			CF	CF	CF
Fevereiro	CF	CF			CF	CF	CF		CF				CF		CF	CF				CF	CF										
Março							CF		CF			CF	CF	CF					CF		CF		CF	CF					CF		
Abril		CF	CF	CF	CF	CF	CF		CF	CF	CF																				
Maio	CF			CF			CF		CF							CF	CF						CF	CF	dc	CF		CF	CF		
Junho	CF			CF				CF				CF								CF		CF	CF					CF			
																						nt									
Julho					Ar				CF	CF		CF	CF								CF					CF					
Agosto																	CF			CF					CF	CF		CF		CF	CF
Setembro																	CF	CF	CF	CF	CF										
Outubro										CF						CF		CF	CF	CF			CF	CF							
Novembro															CF											CF	CF				
Dezembro					CF						CF				CF						CF			CF			CF	CF			

CF - Coluna Cinemas e Filmes

dc - Decreto sobre censura

nt - Nota sobre censura

Ar - Artigo sobre rádio e cinema na escola

1936

1936	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Janeiro															CF		CF								CF						
Fevereiro					CF							CF			CF			CF										CF			
Março					CF			CF										CF		CF	CF										
Abril	CF	CF		CF			CF		CF												CF							Cr	Cr		
Maio	Não há exemplares no arquivo																														
Junho		TP														24															
Julho																															
Agosto														TP																	
													Ar																		
Setembro	Não há exemplares no arquivo																														
Outubro																															
Novembro																															
Dezembro																															

CF - Coluna Cinemas e Filmes
TP - Coluna Telas e Palcos

Cr - Crônica cinematográfica
Ar - Artigo de Rita Grande

²⁴ Nesses dias aparecem um informe chamado Telas e Palcos, porém não há artigo de opinião, mas mostra o cartaz do dia dos cinemas da capital. Possivelmente, este informe substituiu a coluna em alguns meses da década de 1930, pois este aparece mais de uma vez nas páginas do jornal A União.

1937

1937	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Janeiro						TP																									
Fevereiro																									TP cd						
Março																															
Abril																															
Maio																															
Junho																															
Julho																															
Agosto																															
Setembro												An			TP										TP						
Outubro	TP														TP																
Novembro				TP																											
Dezembro							TP																								

TP - Coluna Telas e Palcos

cd - Cartaz do dia

An - Inauguração do Cine Plaza

1938

1938	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Janeiro				TP																										TP	
Fevereiro																							TP								
Março																															
Abril														TP					TP												
Maio					nt ¹	cC						cC			cC										cC	cC					
Junho	cC				cC				cC	cC	cC	cC																		cC	
Julho			cC				cC	cC	cC	cC														cC	cC						
Agosto									cC	cC		cC	nt ²					cC	cC	cC	cC			cC		cC				cC	
Setembro		cC		cC									cC					cC							cC					cC	cC
Outubro		cC							cC						cC							cC	cC	cC							cC
Novembro																															
Dezembro	cC	cC	cC					cC						cC	cC																

TP - Coluna Telas e Palcos

cC - Cartaz do dia da coluna Cinema

nt¹ - Nota com uma breve apresentação do cartaz do dia de uma coluna chamada Cinema

nt² - Nota sobre os filmes prejudiciais no Brasil contra a Columbia sobre fazer propaganda contra o café.

1939

1939	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
Janeiro																																
Fevereiro	cC											cC				cC																
Março					cC																											
Abril	cC	cC		cC	cC	cC					cC												cC		cC		cC	cC	cC	cC		
Maiο				cC	cC	cC	cC						cC				cC									cC	cC	cC	cC			
Junho	cC	cC	cC	cC			cC	cC			cC	cC			cC			cC	cC			cC	cC	cC	cC							
Julho	cC	cC		cC	cC	cC	cC	cC	cC		cC	cC		cC	cC	cC		cC	cC	cC	cC	cC				cC			cC	cC		
Agosto	Não há exemplares no arquivo																															
Setembro																																
Outubro																																
Novembro																																
Dezembro																																

cC - Cartaz do dia da coluna Cinema

1940

1940	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Janeiro	Não há exemplares no arquivo																														
Fevereiro											cC		cC	cC	cC	cC	cC	cC		cC	cC	cC	cC	cC	cC		cC	cC	cC		
Março	cC	cC	cC		cC	cC	Ci	cC	cC	cC		cC	cC		cC	cC	cC		cC		Ci			cC		cC	cC	cC	cC	cC	cC
							mu																	TP							
Abril		cC	cC	cC	cC	cC	cC			Ci	cC	cC	cC	cC		cC	cC	cC	cC		Ci		cC		cC	Ci		Ci		cC	
Maio	cC			cC	cC		cC			cC				cC	cC		cC		cC			cC	cC		cC	cC			cC		cC
Junho	cC					cC	cC		Ci			cC	cC			cC					cC	cC	cC					cC	cC		
Julho			cC		cC	cC	cC		cC	cC	cC		cC	cC			cC			cC			cC			cC					
Agosto							Ci		Ci	Ci															Ci					Ci	Ci
Setembro	Ci						Ci			cC		Ci			Ci		Ci		cC	cC	Ci	cC			cC	cC	cC	cTP	TP		
Outubro	Não há exemplares no arquivo																														
Novembro	cTP	cTP					cTP	TP									TP					TP	TP	TP	TP				TP		TP
Dezembro	TP		TP	TP	TP					TP										cTP							cTP	cTP	cTP		cTP

cC - Cartaz do dia da coluna Cinema

TP - Coluna Telas e Palcos

Ci - Coluna Cinêma

cTP - Cartaz do dia da coluna Telas e Palcos

mu - Morro dos ventos uivantes