



---

## Cine Ópera: resistência e performances de imagens e corpos

Salma Ribeiro, Universidade Federal do Pará, Brasil

salmanogueira@gmail.com

Cybelle Salvador Miranda, Universidade Federal do Pará, Brasil

cybelle1974@hotmail.com

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Cine Ópera; exibições erótico-pornográficas; cinemas de rua; pesquisa etnográfica; Belém do Pará.

### **RESUMO**

As primeiras exibições erótico-pornográficas que se tem notícia na cidade de Belém do Pará, são de 1911. Ao longo das décadas de 1970 e 1980, exibições do gênero eram frequentes na programação dos cinemas de rua da cidade, com sessões bastante prestigiadas pelo público, em sua maioria composto por homens. Restringindo sua programação apenas a filmes do gênero, a partir de 1986, o Cine Ópera permanece hoje como um dos dois remanescentes dos cinemas de rua de Belém. A pequena sala que apresenta a escala dos cinemas de bairro populares, (em comparação aos grandes cinemas de rua outrora presentes na Cinelândia do bairro de Nazaré), foi o único cinema que resistiu a crise dos cinemas de rua mantendo-se como uma propriedade privada, que sobrevive da receita de sua bilheteria. Considerando sua singularidade e a representatividade do mesmo como locus de sociabilidade na cidade,

o Cine Ópera torna-se ponto de resistência a partir da manutenção de suas técnicas antigas, reconhecido como único cinema do Brasil a exibir películas pornográficas com aparelhos de projeção movidos à queima de carvão. O método etnográfico mostrou-se o mais adequado para entender este lugar em que a tecnologia, a ambiência envelhecida e os aparelhos antiquados emolduram cenas em que a exibição da imagem na tela é mero pretexto para que diferentes performances se realizem na escuridão. Este objeto mênada torna-se exemplar para pensar as relações não ortodoxas entre as salas de projeção cinematográfica e as cidades, considerando ainda que o mesmo se situa em frente à Praça Santuário, clímax do percurso processional do Círio de Nazaré. Portanto, o Cine Ópera contribui para reforçar a centralidade do local, acolhendo públicos que ressignificam o cinema de lugar de fruição passiva a espaço em que os atores reais encenam novas e diferentes versões dos enredos projetados na tela.

## Introdução

O interesse pelo corpo em movimento é objeto de fascínio desde os primeiros registros de imagens, as quais, apesar das controvérsias de que pessoas, em países diferentes desenvolvessem ao mesmo tempo aparelhos destinados a realizar tal função, essa criação se atribui aos irmãos Lumière na França, o célebre registro 'A Saída dos Operários da Fábrica Lumière' (*La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière*, França, 1895) é considerado o primeiro filme a ser exibido para uma plateia e 'A Chegada de um Trem na Estação' (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, França, 1895) é conhecido por fazer as pessoas saírem correndo da sala de exibição quando viram o trem com toda sua potência se aproximar da tela. Mas também é atribuído ao cinematógrafo, que segundo os Lumière, tinha a intenção de registrar o real, o primeiro filme de ficção da história do cinema 'O Regador Regado' (*L'arroseur arrosé*, França, 1896).

A pornografia por sua vez, teve forte difusão primeiramente, segundo Maingueneau (2010, p.89) a partir da tipografia, uma vez que permitiu autonomização do pornográfico diante do obsceno, anteriormente Maingueneau (2010, p.16,17) explica que a produção pornográfica se estabelece a partir de dispositivos pornográficos, compartilhados a partir de um conjunto de práticas semióticas pornográficas, sendo assim, a escrita pornográfica pode ser representada mediante signos verbais que formam textos, diferenciando-se das práticas verbais que investem na sexualidade, as chamadas 'Histórias Obscenas', canções lascivas, insultos. Nesse contexto Maingueneau (2010, p. 25) explica posteriormente que a obscenidade é uma maneira imemorial e universal de dizer a sexualidade.

Ao que diz respeito a relação figura-fundo, discutida por Norberg-Schulz (2008, p.444 a 448), diariamente o Cine Ópera pode ser interpretado como fundo, para o encontro e a manifestação sexual de corpos, uma vez que esse espaço caracteriza-se como o lugar que possui propriedades que o façam ser reconhecidos como adequado para que tais atividades possam se desenvolver. A ideia de contrapor elementos que caracterizem interior e exterior, proposta por Norberg-Schulz (2008, p.446), ao citar como exemplo o poema de Heidegger, também pode se aplicar ao Ópera, no sentido de que simbolicamente o exterior, identificado como lugar na-

tural representa a vida que os usuários do cinema naturalizam como correta. Isso se deve ao fato de que grande parte dos frequentadores desse espaço é composta por homens os quais, em geral, no exterior estão engajados em relacionamentos heteronormativos, muitas vezes de caráter matrimonial, composta também por filhos, caracterizando uma condição na qual, a homossexualidade é reprimida, medida imposta por uma sociedade de discurso e tradição judaico-cristão. Em contraposição ao interior do cinema, no qual as pessoas vivem uma vida que não podem manifestar fora daquele limite onde a realização das fantasias é prioridade e no geral, homens, travestis, *crossdressers*, relação sexual com casais, orgias, *voyeurismo*, são os elementos que esses frequentadores buscam no interior desse espaço, que funciona como pano de fundo para tais manifestações e elementos como a penumbra, a faixa etária dos usuários, discricção do local e o reconhecimento desse espaço dentro de um circuito homossexual, são fatores atrativos.

Nesse contexto, o Cine Ópera, que é regularmente tido como fundo, nesse trabalho é figura e objeto de investigação, uma vez que a sua permanência remete a um período em que os cinemas de rua eram, juntamente com os teatros, a principal forma de diversão, entretenimento e cultura da cidade de Belém. O presente trabalho é um desdobramento da dissertação de mestrado proposta sobre o tema, a qual utiliza o método etnográfico como forma de abordagem e análise da relação dos usuários com o ambiente construído. Fruto de uma pesquisa iniciada em 2009 acerca dos antigos cinemas de rua de Belém-PA, nesse contexto, o Cine Ópera se configura como um remanescente de um período histórico que foi ressignificado ao longe de sua existência, como tantos outros cinemas de rua Brasil, que hoje ocupam uma condição de não cinema, o que por sua vez, lhes confere a condição de mênadas, segundo teoria de Walter Benjamin, levando em consideração que esses espaços são a expressão das mudanças que sofreram ao longo do tempo e que estão ainda em constante modificação, mas seguem como a materialização do seu tempo, com a tipologia e essência dos antigos cinemas.

## Do Cinema ao Pornô

A atração pelo corpo em movimento que se comporta de uma forma compreendida como lasciva, é interesse dos expectadores desde o início das primeiras exibições cinematográficas em Belém, as quais segundo Petit (2010) aconteceram no extinto Cine Odeon. Este espaço é considerado o primeiro cinema de Belém, construído com a finalidade específica de funcionar como cinema, mesmo que ainda nesse momento com acomodações modestas, uma espécie de barracão, modelo montados geralmente de forma improvisada para exibir filmes temporariamente em festividades sobretudo religiosas, mas este encontrava-se fixado no quintal da casa de seu idealizador, o empresário Joaquim Llopes. Este adquiriu na Europa mais de 20 películas erótico-pornográficas, encaminhadas a Belém em uma caixa cujo título em nada tinha a ver com seu conteúdo, mais uma dúzia de filmes classificados como verdes ou picantes, foram adquiridos na Argentina, além de outros tantos comprados no Brasil mesmo (PETIT, 2010).

Em Dezembro de 1911, Llopes conseguiu a autorização das autoridades locais para realizar no Teatro Odeon a exibição das películas eróticas, apenas na condição especificada do cartaz

colocado na bilheteria do tetro: “*Para Homens Adultos*”. No dia 21 de Dezembro de 1911, noite de estreia da programação, as quatro sessões oferecidas ao público foram prestigiadas por cerca de 900 homens. A divulgação do evento foi feita por meio de um pequeno convite dobrado em quatro partes, no qual se lia na capa: “Reservado: Queira ler e guardar sigilo”, em seu interior encontrava-se:

Theatro Odeon (Praça Justo Chermont). Instituto de Artes Novas. Sessões livres só para homens maiores de 20 anos. Espectáculos sicalyticos. Dão vigor aos fracos. Deleitam os solteiros. Educam os tímidos. Extasiam os casados. Neurasthenisam os viúvos. Viva o amor! ... a... a... A ultima palavra em cinematografia (...). Todas as Quintas-feiras, Sábados e Domingos! AVISO: É expressamente proibida a entrada de mulheres i menores (BAÑOS,1991 apud PETIT,2010).

As sessões eram toleradas pela polícia de Belém, uma vez que segundo Petit (2010) havia um acordo entre Llopis e o chefe de polícia, o qual recebia uma porcentagem dos lucros das exposições, novas sessões foram realizadas nos dias 23 e 24 de dezembro, “ante um público colossal”, que ao manifestar gargalhadas perante algumas cenas, um vidro era projetado com a seguinte orientação: “É favor de abster-se de manifestações que possam molestar aos seus vizinhos”. Devido à pressão dos jornais da época, iniciadas desde o dia 22 de dezembro, as quais solicitavam a intervenção da polícia contra as exposições dos filmes imorais que aconteciam no Odeon, no dia 30 de Dezembro o chefe de polícia informou que não poderia mais liberar a exibição dos filmes devido a motivações políticas, após várias tentativas de prosseguir com as exposições em outras salas de cinema da cidade, a experiência com a exibição pública de filmes erótico-pornográficos foi dada como encerrada.

Maingueneau (2010, p. 95) fala em um filme francês de 1908, com dez minutos de duração chamado ‘Ao escudo de ouro ou o bom albergue’ (*À l’écu d’or ou la bonne auberge*), entre outros filmes pornográficos desse mesmo período que tinham distribuição ultra confidencial. No entanto, na cidade de Salvador há indícios que desde a chegada do cinematógrafo na cidade em 1897, alguns filmes que foram exibidos eram prejudiciais à tranquilidade pública e ofendiam o decoro das famílias, como afirmou Boccanera Júnior (2007 apud PENA,2015), o que sugere que esses filmes tinham conteúdo sexual. Segundo Abreu (1996, p. 45) nas primeiras décadas do século XX, quando as produções cinematográficas ganham caráter ficcional, o pornô revestido de intenção pedagógica, começa a se insinuar. Passando pela espécie e voyeurismo proposto pelos *stags films* ou *dirty movies*, desenvolvidos primitivamente e com muitos efeitos de câmera, fazendo alusão ao ato sexual, ao longo dos séculos que se seguem, a pornografia vem se resignificando em filmes com temas como nudismo ou camuflados de caráter documental, entre o estilo *explotation* ou mesmo com a ousadia trazida pela *Nouvelle Vague* francesa.

A pornografia sempre deve ser consumida de forma velada. Nesse contexto, segundo Maingueneau (2010, p. 88) houve uma transição, do regime impresso para o audiovisual, sendo que o primeiro diz respeito ao livro e sua forte clandestinidade. Maingueneau (2010, p. 89 a 93) afirma que apenas com a tipografia a literatura pornográfica pôde se desenvolver plenamente, uma

vez que, enquanto a obscenidade permite uma variação infinita de um texto que conserva um vínculo com a memória e a oralidade, o impresso deixa uma versão única, nesse contexto, a autonomia do livro é paralela a constituição de uma autonomia da representação da atividade sexual, vinculada a evoluções sociais e ideológicas. No século XVI a França e a Itália foram os maiores produtores de livros pornográficos, até que em 1895 Paris assume o posto de maior produtor, a literatura pornográfica passa a partir disso a se tornar mais densa, os personagens e as relações mais complexos, os textos mais detalhados. A clandestinidade por sua vez, supõe o anonimato ou a utilização de pseudônimos.

Mas a consciência da pornografia como tal, só foi possível com o desenvolvimento da pornografia audiovisual, afirma Maingueneau (2010, p. 94 a 97), uma vez que apenas a partir de 1960 se passa a perceber a existência de uma especificidade da pornografia. Entre 1960 e 1970 o cinema é responsável por uma produção pornográfica em massa e passa a dominar o mercado do gênero, passando a comercializar seus produtos em locais específicos, como o *sex-shop*, o qual, por sua vez, pode ser considerado um substituto para os bordéis, como um outro espaço fechado e tolerado, a própria pornografia passa a ser entendida não mais como uma agressão contra a ordem social, mas um assunto privado, desde que não incomode os demais. As salas de cinema que exibem unicamente filmes do gênero começam a proliferar, a própria noção de ‘cinema adulto’ é desse período. Em 1970 com o surgimento do VHS e a possibilidade do consumo domiciliar da pornografia e da exibição de filmes do gênero na televisão, as salas de cinema adulto começaram a ser extintas, o pornô passa a designar o que diz respeito ao cinema, enquanto a pornografia evoca o desenho, a pintura ou a escrita, o cinema leva então a marginalização da literatura pornográfica, uma vez que seu poder de estimulação sexual parece fraco frente ao poder imposto pelas imagens articuladas do cinema. Em 1968, o desenvolvimento da pornografia pelo cinema assume uma força revolucionária denomina na época de ‘liberação sexual’.

A análise de Maingueneau se baseia na análise do discurso pornográfico, a análise de Abreu está amparada na representação cinematográfica da sexualidade, nesse contexto Abreu (1996, p.41) define que a indústria pornográfica divide-se em títulos eróticos (*softcore*) e títulos pornográficos (*hardcore*). A diferença entre erotismo e pornografia, devido ao contínuo emprego semântico errado, é tênue e para alguns, inexistente, sendo assim, para percebê-lo é preciso recorrer à origem das duas palavras. Pornografia origina-se do grego *phornographos*, que a tradução literal define como “escritos sobre prostitutas”, uma vez que os primeiros estudos científicos acerca da sexualidade humana e tratamentos de desordens e disfunções sexuais iniciaram em 1957, justamente com o estudo pioneiro do médico norte-americano William Masters, que devido à falta de interesse de investimento em um estudo desse gênero, iniciou sua pesquisa a partir do relato de prostitutas e de seus costumes e de seus clientes. Erotismo deriva de Erótico que advém de Eros, deus do amor e do desejo em sentido amplo, incluindo o sexual. Para Maingueneau (2010, p.90) o erotismo relaciona a sexualidade a códigos estéticos e a uma rede aberta de correspondências, já o pornográfico supõe e torna possível o acesso a representação de uma sexualidade sem alibi, uma representação na qual a Natureza se satisfaz, sem transcendência.

Segundo Abreu (1996, p.18, 19) ambas as definições relacionam-se diretamente com a definição de obsceno, literalmente traduzido como ‘fora de cena’, ou seja, colocar em cena o que deveria estar fora dela, ou aquilo que não se apresenta normalmente na vida cotidiana, o que por sua vez está relacionada à ideia de segredo ou secreto, revelação de algo que não deve ser exposto, opondo o prazer do mistério, ao prazer do desvendamento, ou as ideias de desejo e proibição. Para Maingueneau (2010, p.89) a obscenidade é indissociável a práticas de sociabilidade. Após a definição de tais conceitos para ambos os autores, dentro de seus pontos de vista de análise se faz importante a colocação de Maingueneau (2010, p.88) ao afirmar que a literatura pornográfica não evolui de maneira autônoma, ela se vale de outros discursos que só aparentemente lhe são ‘externos’; nesse contexto, o discurso pornográfico não poderia ser o mesmo em uma sociedade na qual se pratica maciçamente a confissão e em outra na qual sexólogos podem ser consultados, em uma sociedade com contracepção e uma outra sem contracepção.

Partindo desse ponto de vista é importante destacar a localização do cinema em relação a cidade de Belém. No momento da inauguração do Cine Teatro Ópera, no dia 28 de março de 1961, mesmo local onde antes funcionava o Teatro Coliseu, o qual, segundo Barbosa (2018, p.127 a 129) recebia atrações artísticas de fora do estado, principalmente durante as festividades do Círio de Nossa Senhora de Nazaré. No momento de sua construção, o cinema se localizava na principal cinelândia da cidade de Belém, iniciativa do libanês João Jorge Hage, em associação a esposa Geny Abinader, ao irmão mais novo Elias Jorge Hage e sua respectiva esposa Joana Hage, os quatro juntos, fundaram uma empresa em 19 de setembro de 1959 cujo objetivo era atuar no ramo de diversões públicas. O acordo entre os irmãos determinava que Elias disponibilizaria o capital para a construção do cinema e seria o responsável pela direção do escritório da firma. Enquanto João entregaria o terreno na Praça Justo Chermont, o qual adquiriu anteriormente, juntamente com a esposa, onde no momento de sua aquisição estava instalado o Teatro Coliseu e seria o responsável por administrar o cinema. João Jorge Hage era apaixonado pela sétima arte e construiu um cinema de grandes proporções, que não se equiparava as grandes salas de cinema que o cercavam, dentro de uma visão mercadológica que diz respeito a exibição de filmes.

Durante as entrevistas realizadas para a elaboração da dissertação, cujos consultados eram não frequentadores do Cine Ópera após a opção pelo gênero erótico-pornográfico, é recorrente a observação que o Cine Ópera não constava entre os cinemas que recebiam os filmes denominados por Veriano (1999, p.32) como “cabeças de produção”. As grandes produções que chegavam a Belém, sobretudo os filmes dos grandes estúdios norte-americanos, eram exibidos primeiro nos cinemas que conseguiam bancar o alto valor pedido por esses filmes, contrariamente o Ópera é constantemente reconhecido como um cinema menor entre os gigantes da cidade e da cinelândia do bairro de Nazaré, desde sua inauguração, justamente por exibir filmes estrangeiros que estavam fora do circuito norte-americano, como filmes russos, franceses, italianos, etc. Dentro de um gosto pessoal, algumas pessoas apontam como um fator atrativo, um diferencial do cinema a programação composta em sua grande maioria por filmes de *bang bang* e *kung-fu*, mas dentro de uma visão mercadológica, levando em consideração o tamanho da sala de cinema e os concorrente

ao seu redor, tal fator pode ser identificado como um grande indício do porquê se optou ou não houve outra alternativa, a não ser a eleição pelo gênero erótico-pornográfico, uma vez que este proporcionava o lucro elevado do espaço exibidor. O termo erótico-pornográfico é utilizado aqui dessa forma, dentro do conceito proposto por Abreu, uma vez que pensando na enorme variedade de filmes apresentados no cinema e a tênue diferença entre seus significados, de forma mais abrangente e democrática optou-se pela utilização do termo para se referir ao gênero único eleito pelo Cine Ópera a partir de janeiro 1985.

Opção que não veio sem o julgamento da sociedade e dos intelectuais da época, os quais, no entanto, de acordo com Barbosa (2018, p.139) discordavam quanto a como se referir a salas que exibiam filmes erótico-pornográficos. Por meio dos principais veículos de comunicação da época, os jornais impressos, são destaques os jornais A Província do Pará e O Liberal, o crítico de cinema Acyr Castro começou a se referir ao Cine Ópera e demais salas similares, como ‘salas especializadas’, o crítico de cinema Pedro Veriano, ao contrário, questiona o fato de não haver ‘salas especializadas’ em Belém, as salas especializadas foram impostas em algumas cidades como forma de restringir o uso e o público que frequenta determinadas salas, para que uma mesma sala de cinema não oferecesse pela parte da manhã sessões infantis pela parte da tarde/noite, sessões para “viciados em pornografia” (como se referiu aos frequentadores das salas que optaram pelo gênero, o crítico de cinema Acyr Castro, segundo Barbosa (2018, p.141).

### O Pornô e o Teatro da Vida “Real”

A imagem do pornô, do *underground*, da transgressão está completamente atrelada ao Cine Ópera atualmente. O que pode atrair, repelir ou simplesmente passar despercebido, uma vez que mesmo exibindo filmes erótico-pornográficos há 34 anos no mesmo local e conviver respeitosamente com um dos principais símbolos religiosos da cidade de Belém, qual seja a Basílica de Nazaré, muitas pessoas nem sabem que o Cine Ópera existe e permanece ativo. A exibição do gênero em questão torna-o reconhecido ora como cinema de resistência, ora como o não cinema ou antigo cinema. A imagem do Cine Ópera pode povoar a cabeça das pessoas de formas diferentes: como local do pecado, do profano; ou como local de catarse, de respiro; como um local que tem que ser ocupado e debatido; ou como um local que tem que assumir o que ele é hoje e se ressignificar novamente dentro dessa nova realidade, como forma de diversificar usos para se manter ativo. O Cine Ópera é uma fronteira de grandes possibilidades, já foi tema de peça de teatro, intitulada ‘Ópera Profano’, figura e fundo para seu próprio documentário, que foi filmado e exibido no próprio cinema, dirigido pelo artista Victor de La Rocque, local alugado para festa, na qual houve uma performance anal, considerada vulgar por frequentadores do cinema que estavam presentes no dia da festa.

O caminho para a escuridão wagneriana de um cinema é uma experiência estética de extraordinário poder e intensidade, segundo Moschini (2013, p.41). Naquele momento não estamos apenas entrando em um espaço dentro de um edifício, estamos entrando em outro lugar. O autor fala da relação do cinema com a arquitetura, mas sua teoria também pode ser associada

a relação do frequentador de um espaço, como o Cine Ópera por exemplo, com sua materialidade arquitetônica, a qual, nesse caso, foi idealizada como cinema e não deixa de sê-lo independente da intenção do espectador. Ao retomar a ideia já exposta, da diferença entre interior e exterior proposta por Norberg-Schulz, o interior do Cine Ópera, mantém elementos de um legítimo cinema de rua, as quais permitem, inclusive, a associação desse espaço aos novos modelos de cinema propostos pelos *shoppings centers*. A orientação e alinhamento das cadeiras na sala de exibição, a posição da tela em relação a sala, a localização da sala de projeção, são exemplos disso, princípios básicos para a ideia que se tem desses espaços, o hall de entrada (Figura 1 A), o mezanino (Figura 1 B), a localização dos banheiros, já lhes conferem características singulares, apenas associadas aos antigos cinemas, as cabines (Figura 1 C e D), os cartazes dos filmes erótico-pornográficos (Figura 1 E), são elementos mais específicos ainda de cinemas que optaram apenas por exibir filmes do gênero.



Figura 1: (A) Hall de entrada do Cine Ópera; (B) Mezanino do Cine Ópera; (C) e (D) Interior das cabines, são quadro cabines equipadas dessa forma, elas ficam trancadas ao longo das sessões, para solicitar a chave o pagamento deve ser feito na bomboniere localizada no hall de entrada do cinema; (D) Bomboniere localizada no hall de entrada do cinema, nas paredes os cartazes de filmes erótico-pornográficos que decoram todo hall. Fonte: Salma Nogueira Ribeiro, imagens (A) e (E) 2018, imagens (B), (C) e (D) 2013.

A penumbra da sala de exibição é outro fator primordial para as relações que se desenvolvem em seu interior, essa foi citada por apenas um dos frequentadores do cinema entrevistado ao longo da pesquisa etnográfica, mas percebida no discurso de outros tantos, pessoas que dentro de um circuito homossexual consolidado e reconhecido na cidade, dizem frequentar esse cinema espe-

cificamente, em busca de um sexo oral diferente ou mesmo em busca da 'putaria', ressaltada por outro frequentador. Nesse sentido há todo um jogo de sinais e códigos, que são mais simples do que parecem mais nada didáticos, como alguns textos já tentaram colocar, como por exemplo, ao sentar na segunda cadeira da fileira, deixando a cadeira da ponta vaga, é um convite. As manifestações são mais simples e as relações muito mais complexas, existe um decoro, um respeito entre os frequentadores do espaço que se manifesta silenciosamente, quem está incomodado com o *voyeur* troca de lugar tranquilamente, quem está se masturbando com uma mão, pode perfeitamente saudar o homem que se apresenta na cadeira ao lado, com a outra mão, não se percebe o toque, o contato, se não houver a permissão antes. Há um jogo de olhares dentro do pouco que se pode ver, pontos de luz específicos utilizados para ressaltar formas físicas, há o vai e vem de quem busca mais que a imagem em movimento projetada na tela, há a prostituição de travestis e há quem diga que essa é uma concorrência que atrapalha a pegação.

A tela de exibição, segundo Moschini (2013, p.42,) tem um caráter dual, representa uma metáfora, a tela em si, é simplesmente um plano plástico que bloqueia uma parede, mas, ao ser tocada pelo raio de luz do projetor cinematográfico é capaz de abrir a profundidade espacial do mundo fílmico e isso está muito além do que podem julgar os críticos cinematográficos ou condenar as instituições religiosas. A tela abre um mundo de possibilidades que aquelas pessoas provavelmente não podem experimentar fora desse lugar, sendo assim, a tela permite mais possibilidade do que as que expõe. A tela do cinema permite a manifestação do teatro da vida irreal, que não se pode ter no mundo da realidade cotidiana, a vida que restrita a esse lugar específico acaba por ampliar as possibilidades da tela ainda mais, então a vida que o Cine Ópera permite faz parte da realidade que só pode existir na sala escura do cinema que exibe filmes erótico-pornográficos. O Cine Teatro Ópera então, de acordo com Moschini (2013, p.41) torna-se o palco de uma representação que combina a teatralização da realidade e o realismo da ficção.

### O Cine Ópera como Mônada

O Cine Ópera se encaixa na definição de Moschini (2013, p. 41), quando ele afirma que há lugares que o tempo tornou estrangeiro, espaços que na realidade foram tão transformados que estão irreconhecíveis, mas que nas nossas memórias permanecem familiar, inconfundíveis. A imagem que retemos deles não é carregada de imobilidade estática, mas atrai um devaneio. Evocando outros lugares que compartilham uma profunda relação com o original, podemos comparar essa definição com as pistas voluntárias e rastros involuntários propostos por Bierrenbach (2015). As primeiras definidas como aquelas deixadas com a intenção de perdurar e que pretendem indicar determinados relatos dos acontecimentos que devem ser repetidos indefinidamente, tendendo a apontar sempre as mesmas interpretações da história. Quando os primeiros cinemas começaram a ser construídos, sua arquitetura marcante e imponente estava em consonância com a cidade que se erguia naquele momento, a modernização e transformação desses espaços acompanha uma nova realidade urbana que se impunha. Quando essa arquitetura se dilui em relação as novas imposições, quando ela não consegue acompanhar as novas demandas, ela se transforma em um rastro involuntário, constituído por elementos precários, dispersos, casuais, que não são criados

com intenção de perdurar e de relatar nada. São aqueles que constantemente passam sem serem notados e que estão permanentemente ameaçados de desaparecimento.

Nesse contexto, tanto o Cine Olympia quanto o Cine Ópera (Figura 2), passam a ser rastros involuntários, situação que segundo Bierrenbach (2015) acontece quando os elementos deixados intencionalmente passam a ser lidos a partir dos seus contrapontos, destacando outros elementos existentes que não foram inicialmente previstos para aparecerem e transmitirem informações. São elementos incontrolados que despontam, tornando possível rastrear traços de outras histórias existentes por detrás das histórias mais notórias que pretendiam ser contadas. O centenário Cine Olympia, considerado o cinema mais antigo do Brasil ainda em funcionamento, bem reconhecido como patrimônio histórico da cidade de Belém, é considerado o primeiro grandioso cinema de luxo de Belém, os inúmeros registros ao longo de sua história demonstram, como afirma Bierrenbach (2015) que o Olympia já foi um difusor de modernidade na cidade e justamente por isso, por sofrer tantas modificações ao longo do tempo, atualmente ele representa suas características mais do que as impõe e acaba transmitindo a ideia de que é uma arquitetura superada. Quando o espaço anunciou seu fechamento em 2006, uma manifestação popular fez com que o cinema passasse a ser administrado pela prefeitura da cidade e hoje funciona como espaço cultural, sem manutenção adequada, sem renovação ou restauração de seu mobiliário, o cheiro de mofo nas cortinas da sala e os inúmeros focos de umidade causadas pelos aparelhos de central de ar, o que conseqüentemente provoca o destacamento da pintura no interior da sala de exibição, não são um convite para retornar ao lugar.



Figura 2: Fachada Cine Ópera (A) 2013; (B) 2016; (C) 2018. Fonte: Salma Nogueira Ribeiro.

O Cine Ópera, por sua vez, é um modelo remanescente dos Cine Teatros, marcando um período distinto ao do Cine Olympia, este deveria dispor de um espaço abaixo da tela para o posicionamento da orquestra que acompanhava os filmes mudos, no Cine Ópera, abaixo da tela, há um palco, onde havia apresentações especiais voltadas sobretudo, para eventos musicais, sendo assim, o espaço apresentava um dinamismo de funções. No Cine Ópera ainda permanecem as poltronas de madeira (Figura 3 A), os elementos responsáveis pelo, na época, moderno sistema, de ar insuflado, que retirava o ar quente do ambiente, os projetores movidos a carvão e as películas estão armazenados no cinema (Figura 3 B, C e D). O Cine Olympia, por sua vez, tem projetores mais modernos, que não chegam a ser digitais, mas não necessitam da queima

de carvão, no entanto, ambos apresentam programações realizadas por meio da utilização de aparelho DVD player (Figura 3 E e F). A opção do Cine Ópera, já tão debatida até aqui pelos filmes erótico-pornográficos, é explicado por Bierrenbach (2015) como uma conduta inapropriada dos frequentadores, pois, uma vez que a modernização desses espaços os modifica em relação a cidade, o comportamento de seus usuários no interior deles, deve acompanhar as novas dinâmicas impostas pela sociedade, os filmes então, deveriam inspirar os cidadãos, fazê-los assimilar condutas morais e modernas. Comportamentos considerados adequados para uma cidade que se pretende moderna, mas que apenas inicia seu processo de modernização. Todavia, é inegável que esta mesma estrutura moderna que a cidade impõe, exclui, aliena e segrega, uma vez que não permite que todos se reconheçam como cidadãos e por vezes os filmes reforçam essa falta de identificação, o que acontece em geral com mulheres, negros e LGBTIs, sendo assim, espaços devem ser criados ou adaptados, para que essas pessoas se sintam representadas e acolhidas de alguma forma nesse novo modelo de cidade que se impõe.



Figura 3: (A) Interior da sala de exibição visto do mezanino, é possível observar o posicionamento da tela e orientação e alinhamento das poltronas de madeira, na porção superior da imagem os elementos do sistema de ar insuflado; (B) Aparelhos de projeção movidos a carvão, originais do cinema; (C) Aparelhos de projeção movidos a carvão, adquiridos após o fechamento do Cine Vitória, localizado no bairro da Pedreira em Belém-PA (D) Armazenamento das películas em sala ar refrigerada, que tem acesso a partir da sala de exibição; (E) Armazenamento do aparelho DVD player e dos títulos em DVDs que são exibidos na sessões diárias do cinema, na mesma sala onde ficam armazenadas as películas; (F) Aparelho de projeção de filmes, visto a partir da sala de exibição, próximo ao palco localizado abaixo da tela de projeção. Fonte: Salma Nogueira Ribeiro (2013).

Nesse sentido, ao perceber que um cinema centenário permanece por opção e reconhecimento da população de uma cidade é difícil não considera-lo uma pista, mesmo que involuntária, da sua importância histórica e mnemônica. Talvez, se o Cine Ópera, fechasse as portas hoje, o que pode de fato acontecer a qualquer instante, uma vez que este espaço encontra-se a venda e duas igrejas evangélicas já demonstraram interesse, não houvesse uma manifestação pública comovente que reconhecesse nesse espaço algum valor que justifique sua preservação, mas silenciosamente essa manifestação acontece diariamente, a quase sessenta anos, com ou sem pornografia o Cine Ópera resiste até hoje, motivado pelo público que o prestigia. A análise de Bierrenbach não leva em consideração o que foi ignorado durante muito tempo pelos teóricos do restauro e agentes do patrimônio, a importância das pessoas que vivem a cidade e ocupam esses espaços. Hoje as vivências desses espaços se impõem mais que sua própria arquitetura, a teoria de Viñas (2004) afirma que todos os objetos significam algo, e esse valor é acordado e concedido por um grupo de pessoas, sentimentos, crenças, ideologias e aspectos imateriais da realidade. Os objetos de restauração devem conter signos de aspectos intangíveis de uma cultura, história de vivências, de uma identidade, signos privilegiados por uma coletividade, tais objetos têm efeito de comunicar, a função do patrimônio não é gerar identidade, mas simbolizá-las e tanto o Cine Olympia quanto o Cine Ópera são aglutinadores dessas ideias.

Dentro da complexidade de significações que um monumento pode expressar, esse mosaico de particularidades compõem uma totalidade que o identificam segundo a monadologia de Gottfried Wilhelm Leibniz interpretada por Benjamin (1984, p. 35) dentro do contexto de sua obra, como mônada, que significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A representação da ideia impõe como tarefa, portanto, nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo. Para Leibniz “as mônadas das quais tratará meu texto, não são nada mais que substâncias simples, contidas no composto. Simples é aquilo que é sem partes.” (LEIBNIZ, 1979, p.13 apud OTTE, 1994, p.117). Ao analisar a obra de Walter Benjamin, Otte (1994, p. 117) explica que ao contrário da mônada leibniziana, a mônada benjaminiana é algo composto, necessariamente marcada por algum invólucro que a isola do seu ambiente. Este invólucro é indispensável, pois a formação de uma mônada é o único indício para o historiador que aponta para a existência de afinidades entre os diversos fragmentos da história.

Ao analisar o Cine Ópera dentro desse contexto pode-se perceber as singularidades das experiências vivenciadas unicamente nesse cosmos que foi se formando ao longo do tempo, tanto para aqueles que buscavam os filmes de *Kung-fu* e *Bang Bang*, quanto para quem busca hoje os filmes erótico-pornográficos, sem perder de vista o amplo universo que isso representa para a cidade e a vida cotidiana de seus frequentadores fora desse espaço, uma vez que esse tipo de realização no ambiente exterior ao cinema, lhes foi negada, seja por fronteiras pessoais ou sociais. O Cine Ópera pode ser considerado então um conjunto de micro-totalidades de realidades dotadas das tensões e contradições políticas e sociais presentes na sociedade, as quais assim como compõe uma totalidade que dão sentido ao lugar, também são totais em si, demonstrando um caráter particular que não deixa de ser

universal. A aceitação desse espaço que é fruto de um passado de opressão, daria lugar a um presente onde as particularidades de cada um seriam aceitas e celebradas. As possibilidades de vivências e realidades proporcionadas pelo Cine Ópera, são componentes desse espaço, tanto quanto o mantém único e necessário, mesmo que para isso ele precise manter seu caráter marginal.

### Considerações Finais

O Cine Ópera é um lugar constantemente rememorado pelo que já foi. Já foi um cinema comercial com exibições regulares de filmes ditos quase sempre como ‘normais’, já foi melhor frequentado mesmo depois de optar unicamente pelo gênero erótico-pornográfico. Esse trabalho se propõe a lançar um olhar sobre o que o Cine Ópera representa hoje, para seus frequentadores, para a cidade de Belém-PA e para as pessoas que pensam e vivem a cidade e que viveram os antigos cinemas de rua ou que vivem suas histórias e memórias ainda hoje. Interpretar os signos e significados desse espaço não deixa de ser um desafio, dizê-lo cinema talvez não contemple satisfatoriamente seu universo complexo de representatividades. Mas dizê-lo cidade sim. A expressão da cidade como um microcosmo de suas transgressões, perversões, do que não deve ser visto ou dito, mas não deixa de existir, sendo assim, tem caráter ontológico.

As pesquisas de campo com aplicação do método etnográfico e as entrevistas realizadas com não frequentadores do espaço se completam e muitas vezes se explicam, ou mesmo impõem novos questionamentos acerca do cinema, os quais se tentam explicar por meio dos teóricos selecionados. O auxílio recebido ao longo da pesquisa de campo, foi de fundamental importância para a leitura dos signos manifestados pelos usuários do espaço, bem como a percepção de dinâmicas e elementos fundamentais, dentro do contexto da paquera e pegação do universo LGBTI. O Cine Ópera é o tipo de campo que quanto mais se analisa, mais ele tem a dizer, um campo que já foi ignorado durante muito tempo no meio acadêmico e hoje desponta em diversas frentes, sobretudo a antropológica. É necessário valorizá-lo antes que mais esse espaço repleto de memórias e singularidades se extinga.

## Referências Bibliográficas

ABREU, Cesar Nunes. O olhar pornô: a apresentação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado das Letras, 1996.

BARBOSA, Raíssa Santos. O cinema dos sentidos: a especialização do Cine Ópera de Belém do Pará na exibição de filmes pornôs durante a década de 1980. Revista Livre de Cinema - RECILI, v. 5, n.3, p.119-160, set-dez, 2018.

BENJAMIN, Walter. A origem do drama barroco alemão. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. Luxo, luxúria e lixo. A presença e o esquecimento dos cinemas de Salvador. Arquitextos, São Paulo, ano 16, n. 187.03, Vitruvius, dez. 2015 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.187/5884>

MAINGUENEAU, Dominique. O discurso pornográfico. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MOSCHINI, Francesco. Architecture and cinema: visionary places. In: IEVA, Valentina; MAGGIORE, Francesco. Territori del cinema: stanze, luoghi, paesaggi. Un sistema per la Puglia. Letture e interpretazioni. Regione Puglia: Gangemi Editore, 2013.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2ª ed. rev., 2008.

OTTE, Georg. Linha, choque e mônada. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. Tese (Doutoramento em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1994.

PETIT, Pere. Ramon de Baños, um pioneiro do cinema catalão em Belém do Pará nos tempos da borracha (1911-1913). O Olhar da História, n. 15. Salvador, 2010.

VERIANO, Pedro. Cinema no tucupí. Belém: Secult, 1999.

VIÑAS, Salvador Muñoz. Teoría contemporánea de la restauración. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.