



PALÁCIOS DA DISTRAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE OS CINETEATROS EM CUIABÁ E EM GOIÂNIA NA DÉCADA DE 1940

ANTONIO RICARDO CALORI DE LION*

«Construídos no período de vigência do Estado Novo, os Cine-Teatros são obras de promoção privada que conciliam os princípios programáticos dos espectáculos de cinema e teatro num edifício único e se assumem como o grande equipamento cultural das localidades onde se inserem. O desenvolvimento que alcançaram por todo o território nacional contribuiu para o desenho e reforço de novas centralidades. Dentro de uma “arquitetura para o cinema”, os Cine-Teatros tiveram um modo próprio de interpretar questões de enquadramento urbano, programáticas e arquitectónicas que se analisam, com o recurso e estudos de caso, em diversos temáticas.»

Susana Constantino Peixoto da Silva. *Arquitetura de Cine Teatros: Evolução e Registro [1927-1959]*. Coimbra: Edições Almedina, 2010.

Este texto tem como bases reflexões e apontamentos de Siegfried Kracauer presentes no ensaio *Culto da distração*, escrito em 1926 e a partir das ideias expostas neste trabalho do autor faremos uma reflexão sobre os grandes cineteatros construídos nas capitais da região Centro-Oeste pelo governo estado-novista na década de 1940. Propomos, então, dois momentos para esta reflexão: primeiramente, será discutido o ensaio aqui citado e, posteriormente, serão abordados os cineteatros construídos em Cuiabá e Goiânia.

O ensaio de Kracauer intitulado *Culto da Distração* é precedido por alguns ensaios que tratam sobre os primeiros grandes “palácios de cinema” inaugurados na Alemanha nos anos 1920. Como não tivemos acesso a tais textos, nos basearemos apenas no ensaio que compõe a obra *O Ornamento da Massa* aqui apresentado.

É mister dizer que Kracauer é arquiteto de formação e claramente vemos as conexões entre a análise dos hábitos da sociedade da época com a forma arquitetônica dos cineteatros presente ao longo de seu ensaio sobre os “grandes cineteatros de Berlim”. Desta forma, a arquitetura aparece como característica marcante de um novo estilo de edificação, desde a estética do edifício até a decoração interna dos cineteatros.

* Mestrando em História na FCL UNESP/Assis. Projeto orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Romero de Oliveira e fomentado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Membro do grupo de pesquisa Arte.com. E-mail: antonio_calori@hotmail.com.

O objeto de reflexão de Kracauer neste ensaio é o grande cineteatro *Gloria-Palast* em Berlim. Este palácio da distração traz para os grupos artísticos, ou como diz Kracauer (2009, p. 344) “a comunidade dos aficionados”, um espaço de culto, “uma estância digna” para suas reuniões. Das formas e símbolos produzidos nestes grandes cineteatros, conseguimos apreender pelas ideias do autor que a arquitetura é tida como (ou clama) uma estética que seria reverenciada, sendo uma obra de arte. O alto nível alcançado pelas proposições arquitetônicas se tratando das formas dos edifícios seria também almejado pela qualidade (intensidade, talvez) dos espetáculos produzidos para as massas.

Cineteatros grandiosos como o *Gloria-Palast* eram usados para a produção de apresentações espetaculares: luzes, músicas, o uso do corpo (na dança, artes dramáticas) e a projeção de filmes que marcariam grandes estreias como no caso de *O Anjo Azul* com a atriz Marlene Dietrich nos anos 1930.

Esta miscelânea artística produz o que Kracauer chama de “a obra de arte total dos efeitos” (2009, p. 344) que é feito para as massas atingindo, por meio da distração, sua cultura com todo o aparato gerado por esses espetáculos. Essa massa que Kracauer está se referindo por todo o texto é o que o próprio declara como “homogêneo público cosmopolita”, ou seja, aqui se perde a individualidade, torna-se um grupo uno com necessidade de se entreter, as pessoas são fios que compõe uma malha urbana.

Em uma passagem do ensaio, Kracauer aponta que:

Os aparatos dos grandes cineteatros têm um único fim: manter o público amarrado ao que é periférico para que não se precipite no vazio. Nestes espetáculos a excitação dos sentidos se sucede sem interrupção, de modo que não haja espaço para a mínima reflexão. (KRACAUER, 2009, p. 346)

Esta afirmação nos norteia por toda esta reflexão que conecta, assim, os motivos da produção destes espetáculos com a distração, ou seja, outras possibilidades de leitura do significado da palavra *distração*: não somente ligada ao entretenimento, à diversão, mas também à falta de atenção, à desatenção, a não reflexão por parte de quem assiste aos espetáculos. O termo usado por Kracauer, então, garante a ambiguidade nos sentidos de sua análise.

O objetivo dos cineteatros aparece com clareza: tarefa estética, que leva - ou deveria, a uma ação social – o entretenimento das massas. Para tanto, une-se as artes dramáticas (o teatro) e o cinema em um único espaço que, como uma explosão sonora e ótica, faz emergir

um estilo estético espetacular para a não reflexão. É importante se atentar para que se unindo tantos elementos artísticos em um único espaço produzindo um espetáculo haveria perdas de sentido de um desses elementos. Para Kracauer (2009, p. 348), “o filme de fato perde a sua possível eficácia se é inserido em um programa já completo”. Neste caso, a “limitação” bidimensional do filme em meio a toda a produção artística tridimensional que nestes cineteatros são realizadas antes da projeção de películas, faz com que se apague como ilusão retirando seu sentido.

Kracauer reivindica para os filmes um espaço de “direito”, pois, para ele, enquanto os cineteatros “flertarem com o teatro e não procurarem mais reproduzir reverentemente uma cultura ultrapassada” (KRACAUER, 2009, p. 348) a função do filme não ocorrerá como deveria, parafraseando o autor seu “engano é revelado”.

A abertura desses cineteatros nos anos 1920 na Alemanha com capacidade para milhares de pessoas, arquitetura contrastante são, nas palavras de Carlos Eduardo Jordão Machado (2012) “obras ciclópicas”. Todo este aparato analisado por Kracauer seria um anúncio prévio da indústria cultural, ainda nas palavras de Carlos Machado (2012, p. 64) “é a “Indústria Cultural” a galope”.

Esses “locais de magia ótica”, onde seria realizado o culto da distração, estão associados com as igrejas, ora se apresentam enquanto lugar de novas práticas culturais que mesclando variadas formas e usos artísticos resultariam em um espetáculo total. Os cineteatros, portanto, seriam templos onde o culto da distração é elevado a sua apoteose.

CINE-TEATRO CUIABÁ E CINE-TEATRO GOIÂNIA – A DISTRAÇÃO COMO NOVA TRADIÇÃO

Na década de 1940, a região Centro-Oeste brasileira passava por um intenso processo de urbanização marcado pela ideologia do progresso ditada por Getúlio Vargas e sua política de Integração Nacional levada a cabo pela chamada Marcha para o Oeste. Tanto nas obras públicas em Cuiabá, quanto nas obras para a construção da cidade de Goiânia, a idealização de “civilizar” este sertão já foi estudada de inúmeras formas, por diversos temas.

Nossa reflexão está ancorada nas construções dos grandes cineteatros nas capitais citadas tendo como referencial teórico a noção de “invenção de tradições” de Eric Hobsbawm e também as discussões já apresentadas de Kracauer.



Atual Teatro Goiânia. Disponível em: <http://www.goiasagora.go.gov.br/wp-content/uploads/2014/09/10200328096_f283c3eb18_o-602x340.jpg>. Acesso em março de 2015.

No contexto de uma possível dicotomia entre o *arcaico* e o *moderno* notamos que existe a continuidade de práticas passadas, na qual são dadas novas “roupagens” para mascarar aquilo que não se faz necessário à imagem que se quer instaurar em um dado momento. Essa tentativa recai sobre a construção de símbolos no qual possam se firmar enquanto produto cultural daquela sociedade se estabelecendo, talvez, como uma nova tradição. Seria uma “tradição inventada” que é entendida como:

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSBAWM, 1997, p. 9)

Essas *invenções* não são rupturas com o passado histórico da sociedade no qual estamos estudando, mas sim uma “continuidade bastante artificial”, parafraseando Hobsbawm, deste passado. É nos dado uma “atualização” naquela sociedade que nada mais é do que uma característica da modernização. Obviamente estamos tratando de uma interpretação deste passado e, por assim dizer, vemos as formas, os usos e as imagens dos

edifícios teatrais enquanto uma criação ideológica de uma tentativa de estabelecimento de novas práticas socioculturais.

É de suma importância notar que há certas necessidades de se colocar *novos padrões* para um contexto social quando se reestrutura rapidamente, demandando práticas diferentes das já instituídas. Desta forma, entendemos que isso se apresenta por uma questão essencial do mundo moderno que, de certa maneira, inventam, produzem, instituem ideologias e espaços voltados a suprir “necessidades” presentes nesta ou noutra sociedade. Assim, é mister apontar a observação de Hobsbawm em que diz aparecer com mais frequência a produção dessas “tradições inventadas”

[...] quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as “velhas” tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis, quando as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade; ou quando são eliminadas de outras formas. (HOBSBAWM, 1997, p. 12)

Estas “novas práticas” instauradas pela frequência de projeções filmicas predominantemente hollywoodianas ou pelas artes dramáticas nestes cineteatros são, em suma, a ideia de um progresso enquanto “atualização” segundo Walter Benjamin (1984). Diferentemente dos cineteatros abordados no texto de Kracauer, os grandes cineteatros em Cuiabá e Goiânia não são espaços tão amplos e com espetáculos tão grandiosos, tendo em vista a diferença marcante do contingente populacional dos centros urbanos que são nosso cenário e o de Kracauer: Berlim contava na década de 1920 com 4 milhões de habitantes, Cuiabá e Goiânia juntas na década de 1940 atingiam pouco mais de cem mil habitantes¹.

Pensando então que o *culto da distração* nestes cineteatros em Cuiabá e Goiânia teriam outras proporções, notamos na junção de vários elementos artísticos em um único espaço, diferentemente do apontamento de Kracauer de que o “filme perderia seus direitos”, na realidade social cuiabana e goianiense as perdas seriam para as artes dramáticas, elevando as projeções de películas e cinejornais a uma importância maior para aquele público. Segundo Maria de Arruda Müller (1994), as artes dramáticas (o teatro, a dança, os recitais etc.) não

¹ Dados estatísticos retirados do próprio texto de Kracauer (sobre Berlim) e do site do IBGE (Cuiabá e Goiânia), disponível em <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>>. Acesso em março de 2015.

eram tão praticadas devido à dificuldade em se desmontar a tela onde eram projetados os filmes.

A distração aqui toma outra forma, mas os sentidos são equivalentes ao que Kracauer se refere. Os templos do entretenimento são construídos clamando uma estética imponente e livre de excessos: o estilo *art déco* são suas opções estilísticas.



Atual Cine-Teatro Cuiabá. Foto captada pelo autor em 2013.

Este processo de mudanças urbana – que é o caso referido, diferentemente do caso berlinense – temos como um contraponto observado por nós que seriam as peças teatrais escritas no período que evocam as antigas tradições daquela sociedade. Escolhemos uma delas para análise da autora Zulmira Canavarros, que viveu em Cuiabá na década de 1940.

O esquete *Só Pra Num Perdê* provavelmente escrito em [1943?] apresenta um diálogo entre dois personagens denominados de *Caipira* e *Almofada*. Podemos compreender pela construção desses dois personagens que a polarização entre campo e cidade aparece representada por ambos, donde há referência a um rapaz de classe média cidadão pelo personagem Almofada; e o pobre da zona rural representado pelo Caipira. Este esquete

acontece em cena única, tomando duas páginas, apenas, do caderno de *Sketchs* de Zulmira Canavarros². Nesta estória o Caipira e Almofada seguem um diálogo sobre casamento:

Almofada- (vem da Direita, e encontra com um Caipira que vem da esquerda) Ó meu caro senhor, quem sabe o senhor pode me dar um conselho.

Caipira- Se vuncê péde, eu dô, praque conseio é cumo áua, só se dá-se a quem péde. Pode desarroiá a língua e fala que eu iscuito.

Almofada- O senhor acha, que eu devo me cazar?

Caipira- Home, prá te fala que eu acho, eu num acho, e num sei si eu devo acha, o não. (CANAVARROS, 1944, p. 63)

Nos primeiros trechos, já sabemos que o contexto que se desenrolará será sobre um pedido de conselho sobre a dúvida de Almofada em se casar ou não. A característica do esquete é ser uma cena de curta-duração, talvez cômico a fim de apresentar um tema cotidiano, social ou cultural.

Seguindo o texto do esquete analisado, há em uma última parte do diálogo uma discussão entre os personagens sobre o casamento de Almofada:

Almofada- Eu desejo saber a sua opinião. Devo me cazar?

Caipira- Devê, deve, eu num sei si deve, ou num deve.

Almofada- O senhor ficou engasgado com o meu pedido?

Caipira- Chá. Deus quando tira os dente, abre a guêla, quanto mais...

Almofada- Quanto mais o que?

Caipira – Quanto mais a porquerá do casamento. Eu tô costumado a lutá cum essas imundícias.

Almofada- Eu estava mesmo sabendo que esse assumpto não é para qualquer, é um assumpto fino, requer talento, inteligências.

Caipira- Óia, vuncê num me ofende, proque eu num me abaixo a essa baxeiza. Casá é a merma coisa que compra fumo.

Almofada- Como assim...

Caipira- Tá cráro, só merma quem num qué incherdá.

Almofada- Explique melhor.

Caipira- Escuita. Vuncê gostô d'uma moça.

Almofada- Gostei. Ela é um anjo.

Caipira- Num me atrapáia. Vuncê gosta da moça, vai na casa dela, e fais a pidição.

Almofada- Espére ahi, o casamento depende de pensar bem.

Caipira- Puis é, vunce iscóie uma que se dá cum seu jeito, pide e casa, num é assim memo.

Almofada- É. E d'ahi?

Caipira- Ahi é que é a merma coisa que compra fumo. As primera vórta vuncê pita cum gosto, tá munto bom, mais o resto...Chá...Vuncê pita prá num esperdiça. (CANAVARROS, 1944, p. 64)

² A caligrafia dos manuscritos deste caderno não é de Dunga Rodrigues segundo nota apresentada no início do documento, o que leva a crer que se trata de Zulmira Canavarros, já que em algumas peças que estão no caderno levam a assinatura dela e foram escritas com uma mesma caligrafia.

A autora usa em outros textos teatrais também a linguagem coloquial³ como forma a mostrar a simplicidade do homem rural frente ao cidadão urbano. Essa apropriação do ambiente rural na obra de Zulmira Canavarros não é exclusiva e nem novidade para a cena teatral brasileira. Segundo Rosangela Patriota, “sob diferentes períodos históricos, temas, gêneros e estilos, a questão rural desde o início do século XIX esteve presente na dramaturgia do país, a começar, por exemplo, pelas comédias de costumes de Martins Pena [1815-1848]” (PATRIOTA, 2013, p. 30).

A discussão presente no esquete analisado, revela – talvez – uma narrativa marcada pela crítica ao contexto social em que a autora (con)vivia, mas também há o reforço do estigma de arcaico, como sinônimo de atraso, presente no personagem caipira. Desta forma, a ambiguidade na construção do universo do personagem se apresenta na obra analisada em um panorama marcado pela ideologia do progresso, onde o “novo” era a voga.

A contradição se dá pela tensão entre a invenção de uma nova tradição, ao estabelecimento de novas práticas pela construção dos cineteatros presente na ideologia de uma política cultural de Getúlio Vargas, contra o olhar da autora atenta as mudanças tanto no espaço urbano quanto nas práticas sociais, como pudemos notar lendo suas peças teatrais.

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. IN: _____. *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANAVARROS, Zulmira D’Andrade. Só Pra Num Perdê. IN: RODRIGUES, Dunga. *Comédias e SKETCHS*. IN: *Patrimônio Vivo de Firmo e Dunga*. Universo de Interesse 255 – Teatro, caderno. Cuiabá: Casa Barão de Melgaço, 1944.

³ Sobre esta discussão a respeito do uso da linguagem coloquial no teatro, Larissa Neves de Oliveira ao analisar a obra de Artur Azevedo traz um ponto de vista interessante: “O uso da linguagem coloquial, elaborada a partir do tipo social a quem a personagem visa representar, favorece, essencialmente, a sua caracterização, ao ressaltar as personalidades cômicas criadas a partir de elementos da realidade cotidiana. A crítica teatral do século XX, como vimos, esqueceu-se, de certa maneira, dessa qualidade primordial das personagens das comédias de Azevedo, ao privilegiar um ponto de vista negativo, baseado na falta de introspecção psicológica das mesmas; porém, mesmo sem o aprofundamento psicológico — exigência de dramas ou tragédias, mas, de maneira alguma, essenciais nas comédias de costumes ou nas burletas — a veracidade dos caracteres os aproxima do real, facilitando a crítica social alcançada através do humor. As aventuras vividas pela família de Eusébio, por exemplo, embora caricatas, baseavam-se em situações comumente vividas no dia-a-dia da Capital.” Cf. NEVES, Larissa de Oliveira. *As Comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006, p. 45.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. IN: _____; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

KRACAUER, Siegfried. Culto da Distração. IN: *O Ornamento da Massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009,

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. O asilo para os sem-teto e a construção da “falsa consciência” – segundo Siegfried Kracauer. IN: *Verinotio*, n. 14, Ano VIII, jan./2012.

MÜLLER, Maria de Arruda; RODRIGUES, Dunga. *Cuiabá ao longo de cem anos*. Cuiabá: Federação das Indústrias no Estado de Mato Grosso, 1994.

NEVES, Larissa de Oliveira. *As Comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

PATRIOTA, Rosangela. Interlocução Entre a História e a Ficção – a posse e a luta pela terra em narrativas cômicas, dramáticas e épicas no teatro brasileiro. IN: _____; RAMOS, Alcides Freire; CAPEL, Heloisa Selma Fernandes (Orgs.). *Narrativas Ficcionalis e a Escrita da História*. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

RODRIGUES, Dunga. Comédias e SKETCHS. In: *Patrimônio Vivo de Firmo e Dunga*. Universo de Interesse 255 – Teatro, caderno. Cuiabá: Casa Barão de Melgaço, 1944.