

Memórias dos cinemas no Vale do Mamanguape¹

José Muniz Falcão Neto - mestrando pelo PPGA (Programa de Pós-Graduação em Antropologia) - UFPB/Campus IV e I-Rio Tinto/João Pessoa.

Resumo

Com base em métodos da antropologia visual (foto e vídeo elicitação, câmera compartilhada, etnografia virtual) reuni um acervo de fotografias antigas, entrevistas, comentários em rede e filmagens realizadas para um Trabalho de Conclusão de Curso em Antropologia, o qual serviu de base para um projeto desenvolvido atualmente no Curso de Mestrado em Antropologia. No momento trabalho com análises fílmicas, com filmes exibidos em dois cinemas instalados e localizados no interior do litoral norte da Paraíba, Cine Teatro Orion (1944) e Cine Teatro Eldorado (1965), respectivamente, construídos na cidade de Rio Tinto e Mamanguape. Para esta comunicação escolhi o filme *Teixeirinha Coração de Luto* (1967) dirigido por Eduardo Llorento, para estudar as dinâmicas que são apresentadas no filme que se correlacionam com as cidades pesquisadas, o objetivo é apresentar como o filme exhibe relações simbólicas entre tipos sociais populares, rurais e urbanos, expressando a visão de uma sociedade em um processo de transformação marcado pela tensão entre tradição e modernidade. Tentarei observar através de uma análise fílmica correspondências entre modelos sociais destacados no filme e a sociedade de rio Tinto e Mamanguape da época, onde ele teve grande público e ainda é referência na memória de moradores locais. O Vale do Mamanguape é uma região predominantemente formada por trabalhadores rurais e indígenas marcada pelo êxodo e pela transformação da cultura tradicional dentro do processo de modernização do país.

Palavras-chave: Cinema, cultura popular, modernidade.

Introdução

Durante a graduação em Antropologia na UFPB campus IV Rio Tinto, desenvolvi uma pesquisa antropológica sobre as memórias coletivas dos cinemas no vale do Mamanguape, com o trabalho de conclusão de curso intitulado *Cinema no vale do mamanguape: aproximações antropológicas*, orientado por João Martinho Braga de Mendonça. Apesar de haver relatos sobrecinemas campais e outras salas de exibição na

¹Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.

região, a pesquisa se concentrou em dois cinemas antigos, administrados pela família David, Walfredo David e Abel David, Cine Teatro Orion (1964) e Cine Teatro Eldorado(1965), respectivamente, localizados nas cidades de Rio Tinto-PB e Mamanguape-PB². No entanto, o Cine Orion foi construído e administrado pela Fábrica de Tecidos Rio Tinto em 1944, só no ano de 1964 é que a fábrica arrendou o cinema à família David, que após um ano, esta mesma família, construiu o Eldorado em Mamanguape. Nesta pesquisa tive como interlocutor Júnior da locadora, Walfredo David Júnior, filho de Walfredo David, que me proporcionou um fio condutor da pesquisa. Júnior da Locadora possibilitou e possibilita a imersão dentro deste universo e a coleta de fotografias antigas que estão em sua página no facebook, intitulada “Mamanguape conta suas histórias”³. Muito contribui na procura de outros interlocutores que participaram diretamente deste fenômeno, entre eles espectadores, projetionistas, lanterninhas e outros trabalhadores do cinema.

Na finalização do trabalho de conclusão de curso, ficou nítido os grandes níveis de sociabilidade gerados pelo cinema e suas influências na vida cotidiana dos antigos moradores. Nas conversas sobre o passado, os filmes e as experiências vividas dentro dessas salas eram constantemente lembradas. Muitos moradores se conheceram dentro do cinema, formaram casais e tiveram as primeiras experiências com o mundo moderno através das imagens projetadas dos filmes por estes cinemas.

Durante a pesquisa realizei coleta de fotografias antigas pela rede mundial de computadores e diversas filmagens em diferentes contextos (cine clube, entrevistas nas casas de moradores, mostra de filmes antigos e filmagens nas ruas das cidades de Rio Tinto e Mamanguape), construindo um acervo imagético de aproximadamente 8 horas, podendo então, finalizar a pesquisa escrita e fílmica, elaborando um filme de 15min 43s intitulado *Imagens e memórias: o cinema no vale do Mamanguape-PB*⁴.

Com a aprovação e seleção no Programa de Pós Graduação em Antropologia (PPGA) na UFPB Campus I e IV/João Pessoa e Rio Tinto, continuo a pesquisa⁵ sobre os cinemas, entretanto, com outras perspectivas analíticas e interpretativas. Na reanálise do material coletado em acervo e na coleta de dados pelo Facebook, com print's das imagens compartilhadas relacionadas a elementos dos antigos cinemas na região, muitas

² Estes cinemas ficaram em atividades sobre a administração da família David durante a década de 60 até o final dos anos 80.

³<https://www.facebook.com/search/top/?q=mamanguape%20conta%20suas%20hist%C3%B3rias>

⁴Link para acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCWlKOdgLY&t=503s>

⁵Linha de pesquisa: Imagem, arte e performance, orientador: João Martinho Braga de Mendonça.

destas imagens compartilhadas são cenas e capas de filmes que marcaram a época destes antigos cinemas, foco agora nas análises dos antigos filmes que foram projetados nestes cinemas, assim como em suas possíveis influências na cultura local.

Como perceber o filme enquanto um artefato cultural provocador de mudanças na concepção de mundo e no *ethos* de uma população composta, em sua maioria por operário de uma pequena fábrica de tecidos, trabalhadores rurais e indígenas? O artigo procura abordar, através da análise do filme *Teixeirinha Coração de Luto* (1967), as relações entre o tradicional/rural e o moderno/urbano como temas fortes do filme e como vivência da sociedade brasileira dos anos 60 e perceber como o tratamento de tais temas afetavam o contexto local do Vale do Mamanguape. De que maneira o filme de *Teixeirinha* nos apresenta tipos sociais que vivenciam conflitos sociais dentro do pano de fundo de modernização da sociedade e seu conseqüente crescimento urbano. Sabendo que o filme é produzido especificamente para um público interiorano (SOUZA, 1998), onde a narração fílmica passa no interior do Rio Grande do Sul, contando a trajetória do músico Teixeira, que tipo social é captado pelo diretor Eduardo Llorento, como é criado este personagem e sua representação social? Quais dinâmicas são apresentadas no filme que determinam posições do homem e da mulher nas quais compõem a formação de uma sociedade rural e urbana-moderna? Como perceber a modernização do país e das cidades pesquisadas, através das imagens e a narração fílmica de deslocamento do personagem à cidade grande?

Filme enquanto produto cultural

Procurar bibliografias antropológicas que trabalhassem com o cinema como um objeto em si foi necessário para conseguir referências que permitissem discussões acerca das análises fílmicas e a percepção do filme como produto cultural. Foi assim que cheguei até o trabalho de dissertação da Rose Satiko intitulada *Imagens e violências: mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes* (1998), o qual foi base para construir as argumentações antropológicas na interpretação dos filmes enquanto produtos culturais que envolvem os indivíduos e a sociedade.

Com o advento do cinema abrem-se as portas das representações, das magias, dos imaginários, tinha-se a imagem em movimento, agora o efeito mimético era reproduzido de maneira mais real, começa uma maior identificação com os objetos e símbolos reproduzidos nas imagens cinematográficas. O cinema dá a capacidade de nos tornarmos o outro, abre-se a comporta do mito, da sombra e da magia. "Operam-se

verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo da tela" (HIKIJ, 2012, p. 28 apud Morin, 1970, p. 40). Neste fenômeno são liberados os anseios e desejos dos indivíduos, os mais inescrupulosos e ardentes segredos são transportados da tela ao olhar do espectador, atrelando-se ao seu cognitivo e atuando diretamente no seu comportamento. As salas de cinema são espécies de laboratórios ritualísticos onde transitam as realidades, os mundos e os imaginários, uma convocação xamânica de iniciação fílmica.

"O filme é detentor de algo equivalente a um condensador ou a um *agente* de participação que lhe mime com antecedência os efeitos. Na medida, pois, em que ele executa, por conta do espectador, toda uma parte do seu trabalho psíquico, dá-lhe satisfação, com um mínimo de despesa. Faz o trabalho de uma máquina de sentir auxiliar. Motoriza a participação. É uma máquina de projeção-identificação. E próprio de toda a máquina é mastigar o trabalho do homem" (MORIN, 1983, p. 161).

Outro autor que nos ajudará nas percepções das análises fílmicas é o Massimo Canevacci com sua Antropologia do Cinema, no qual aborda uma série de preceitos sobre o Cinema, sua constituição, influência na psique humana e questionamentos antropológicos sobre filmes e o cinema. Sua visão esclarece um amontoado de interrogações não abordadas por alguns autores que trabalham especificamente com o Cinema.

Com o desenvolvimento do Estado moderno várias foram as formas de domesticação por parte da Burguesia em relação no seu domínio social, cultural e artístico, para firmar suas ideias sem que elas fossem contestadas ou se algo acontecesse, ela faria de algum modo estratégico e manipulativo uma maneira de tal grupo ou indivíduo cair na sua ideologia civilizatória. Sabemos das subversões dos grupos sociais, indivíduos e suas agências em relação as forças hegemônicas, o que quero transparecer com o ponto de vista do autor, é o poder imposto por este determinado grupo social às sociedades.

Com a construção do Estado burguês junto com a força judaico-cristã, este grupo social consegue instalar-se em vários segmentos da sociedade, sejam eles artísticos, sociais ou culturais. Por se aproximarem em seus interesses, a burguesia e a religião conseguiram erguer-se juntas no sentido de fortalecimento ideológico, estético e político.

“A miséria da burguesia reside nisto: ela conseguiu chegar aos conceitos de liberdade, justiça, igualdade, a usá-los para seus próprios interesses de classe (ou seja, de absoluta parcialidade), mas foi imediatamente obrigada a bloquear aquele movimento histórico-social que, de sua parte, levava a sério esses conceitos, pretendendo sua imediata realização material. A paralisia e a posterior reprivatização dos conceitos de liberdade, felicidade, etc., obrigou assim tanto o pensamento quanto o Estado burguês a fazerem um acordo com as formas pré-capitalistas da ideologia, em particular a religião” (CANEVACCI, 1990, p. 11)

Nesse sentido, as formas encontradas pela burguesia de se encontrar e firmar na sociedade vai além das meras relações de trabalho. O autor vai falar que bem antes do capital havia os modos de produção pré-capitalista, a relação do homem e a natureza que constituiria a “ideologia originária”, ou seja, “os sedimentos mágicos, mitológicos e rituais dessa extensão da dominação chegaram, com toda a sua carga subversiva - regressiva, até nossos dias, transfigurados na e pela moderna ideologia⁶” (Ibdem, 1990, p. 13).

O autor relata que um dos elementos constituídos em nossa sociedade que conseguiu aglutinar várias atividades e esses sentimentos dentro de um só plano foi o Cinema, aqui ele conseguiu filtrar toda espiritualidade burguesa dentro das imagens, esta mercadoria foi uma das que conseguiu mexer a psique-humana, de forma a moldar o pensamento humano, sendo que esta mudança e interferência fossem oniscientes e onipresentes.

O cinema produto de mercadorias interior, “as idéias parecem ser geradas a partir do interior das mercadorias”(CANEVACCI, 1990, p. 16), as ideias são passadas através das projeções dos meios de massa e são internalizadas de forma até mesmo inconsciente dentro das salas de cinema, numa espécie de mimeses. “Essa talvez seja uma das motivações mais profundas que estão por trás de sua invenção técnica: induzir no espectador percepções socialmente disciplinadas, que se fazem passar por representações de um mundo interior” (MACHADO, 1997, p. 55).

O cinema fruto do Capitalismo e da modernidade europeia e dos EUA, concebe as sociedades através dos filmes, símbolos, comportamentos e aspectos de uma vida

⁶ Aqui podemos lembrar dos conceitos das imagens cinematográficas esboçadas por Benjamin, na obra *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que o cinema teve a capacidade de reatualizar histórias, mitos e religiões (BENJAMIN, 1955).

moderna e urbana. Muitos filmes seguem a perspectiva que reproduzem valores sociais historicamente constituídos que subordinam e reprimem outras organizações, culturas e dinâmicas sociais. Estas formações fílmicas são encontradas em sua maioria nos filmes produzidos pela indústria hollywoodiana, os quais tomaram conta das salas de exibição no Brasil.

Entretanto, no Brasil também tivemos a produção de filmes por empresas estatais. Apesar da desigual concorrência com os filmes estrangeiros, muitos filmes brasileiros entraram no circuito dos cinemas de rua. A exemplo de *Teixeirinha Coração de Luto* (1967), que foi sucesso de público nos cinemas no Brasil, inclusive nos Cine Orion e Cine Eldorado. O filme é dirigido por Eduardo Llorento pela empresa Leopoldis do Rio grande do Sul. Sua produção e distribuição foram especificamente para a população do interior, pois retrata aspectos da cultura popular da região interiorana do Rio Grande do Sul, contando a história de vida do músico Victor Teixeira.

“Para satisfazer o público do interior e à boa parcela dele que migrou para as grandes capitais, há um gênero alimentado pelo vigor da música sertaneja – pura ou espúria -, no qual as estrelas podem ser Teixeirinha ou Waldik Soriano, Sérgio Reis ou Milionário e José Rico. São geralmente melodramas com raízes em nosso mambembe e podem assumir uma forma cômica ou sentimental ou aventureira ou religiosa: *Luar do sertão*, *Coração de luto*, *As duas lágrimas de Nossa Senhora Aparecida*, *O menino da porteira*” (SOUZA, 1998, p. 132).

Outro ponto importante a ser discutido é a respeito das memórias locais que nos oferecem informações sobre o passado. As memórias não só mais estão contidas no imaginário dos sujeitos sociais, mas em fotografias, imagens e capas de filmes e comentários compartilhados no Facebook⁷, como também, em alguns casos apresentados perante as interlocuções com os sujeitos da pesquisa, em filmes em dvd que muitos compraram durante a vida, estes que passaram nos antigos cinemas da região.

⁷Na coleta de fotografias antigas sobre os cinemas, Júnior da Locadora apresenta sua página no Facebook para me dar acesso às fotos digitalizadas na página *Mamanguape conta suas histórias*⁷, no estado atual da pesquisa de mestrado, faço print's das imagens dos filmes que são compartilhadas pelo seu perfil e sua página, como também, busca e análise dos relatos-memória postados no compartilhamento destas imagens.

Em uma das atividades de campo no evento Cine Saudade, na busca de relatos sobre os filmes com os interlocutores, Saulo Cavalcanti⁸ relata que o filme de Teixeirinha iria lhe "tirar lágrimas dos olhos", pois "a história é muito bonita e emocionante". O relato foi no dia 02 de abril de 2016⁹, neste mesmo dia José Fernandes em conversa com Júnior¹⁰, diz ter o filme *Coração de Luto*, relatou que seria o dia que daria mais público, pois o filme era "muito bonito", sabendo disto, Júnior o pede emprestado para exibir no dia 04 de abril de 2016.

José Fernandes¹¹ além de *Coração de Luto* tem outros filmes de Teixeira, no dia da exibição com o término do filme com alguns espectadores fora do cinema conversando, um espectador-morador antigo pede para José Fernandes gravar o filme para ele. Neste dia havia muitos moradores antigos em casais, na formação homem e mulher, em que alguns levaram seus filhos e moradoras antigas com suas amigas, nas quais algumas já eram mães e avós. "Assim, ao lado da duração pelas coisas, e não nas coisas, há a duração de um pensamento que investiga—"O que permanece? O que é que dura?", sinalizando-se, então, que permanece "apenas aquilo que tem razões para recomençar" (ERCKET; ROCHA, 2001).

O Cinema recomeça cotidianamente nos compartilhamentos e comentários postados em rede e no imaginário destes moradores. É uma época de extrema importância para suas vidas, em que guardam e continuam a recordar aquela magia da sala escura, através dos novos aparatos tecnológicos e nas conversações do cotidiano.

"Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de

⁸Além de espectador foi lanterninha do cinema Orion e delegado do juizado de menores da cidade de Rio Tinto-PB, atualmente está aposentado.

⁹Nestedia acontecia a exibição do filme Django (1966), no evento organizado por Júnior da Locadora intitulado Cine Saudade, o qual exibiu durante uma semana filmes antigos dentro do antigo Cine Orion na cidade de Rio Tinto-PB. Segundo o interlocutor, a intenção foi dar a oportunidade aos moradores antigos de reviver as antigas experiências dos tempos antigos do cinema.

¹⁰Além de filho dos antigos donos dos Cines Orion e Eldorado, foi projetorista do Eldorado, atualmente é funcionário da prefeitura administrando uma sala de cinema na cidade de Mamanguape, no auditório do Centro Cultural Fênix.

¹¹Atualmente trabalha de radialista na Rádio interação da cidade de Rio Tinto-PB.

credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo”. (POLLAK, 1992, p. 5)

Conforme a pesquisa foi sendo desenvolvida vamos tendo contato com as memórias dos sujeitos e podendo fazer algumas reflexões, estudar as memórias é entender o passado e um passo para poder interpretar e compreender o presente.

“Estudar as memórias coletivas fortemente constituídas, como a memória nacional, implica preliminarmente a análise de sua função. A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, sindicatos, regiões, clãs, famílias, nações e etc. A referência ao passado serve para manter a coesão do grupo e das instituições que compõe a sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis” (POLLAK, 1989: p. 9).

Teixeirinha Coração de luto(1967)

O filme se passa de acordo com a narrativa da música, contando a história da morte da mãe do personagem principal, Teixeira, e sua ida para a cidade continuar a vida e sobreviver. Torna-se, então, um grande compositor no estado do Rio Grande do Sul. Pelo convite do diretor Eduardo Llorento, Teixeira se dispõe a realizar o filme como ator, tendo sua música como base para o roteiro do filme. Realizam, assim, o filme intitulado *Teixeirinha Coração de luto*.

A narrativa fílmica está entorno da melancolia da morte de sua mãe, a relação com seus pais, que com a morte de seu pai a mãe encarrega-se de cuidá-lo até a sua morte, a qual ocasiona a odisséia de Teixeira à grande cidade em busca dos prazeres, benefícios e oportunidades que a cidade de Porto Alegre pudera lhe oferecer.

Ainda quando criança, na sua caminhada para Porto Alegre, conhece Rosa Maria. Os dois fazem um juramento de sangue prometendo voltar e reencontrar-se. No passar do tempo fílmico torna-se um grande compositor e retorna à sua antiga cidade

para revisitar o tumulto de sua mãe e cumprir sua promessa com Rosa Maria. Diante de alguns conflitos casa-se com Rosa Maria e migra para a cidade, e assim termina o filme.

Os personagens principais nos primeiros tempos do filme são sua mãe e o próprio Teixeira e seu violão de brinquedo, após a morte de sua mãe apenas Teixeira, logo em seguida, Rosa Maria e sua família que tentam quitar uma dívida de terras ao meio irmão de Teixeira que é integrante e representa a elite local da pequena cidade. Entretanto, em primeiro plano está Teixeira, sua mãe, sua musicalidade e seu amor por Rosa Maria, os quais são os personagens e elementos principais da narrativa fílmica. A película é bastante religiosa e sentimental, remete ao amor romântico e às estruturas da família condicionada pela Igreja Católica.

Este modelo de indivíduo construído no personagem Teixeira, está vinculado à moralidade católica predominante na década de 60, um homem dito responsável e paternalista, que busca a ascensão social imposta pelo liberalismo econômico e a moralidade burguesa. Este tipo ideal de "homem novo", de origem popular e rural e inserido na sociedade liberal, se contrapõe a outros modelos construídos, a exemplo do filme *Deus e o Diabo na terra do sol* de Glauber Rocha. Na obra de Glauber o homem está ligado ao cangaço, à luta armada contra os coronéis e contra a fome, um tipo popularativo nas suas posições políticas contra uma política hegemônica constituída no Nordeste. Este tipo ideal de Teixeira se contrapõe também, ao jovem católico revolucionário, os quais estavam diretamente na luta contra o golpe de 64, o filme Teixeira, é um filme de 1967, três anos antes acontece o golpe militar, sua ida a cidade e a composição com Rosa Maria declaram a aceitação das hierarquias formadas naquele contexto social da época, em que o filme mostra enfaticamente esta ascensão social do personagem quando se estabelece como um homem do povo, tornando-se grande músico na cidade grande inserindo-se nas perspectivas liberais e individualistas da sociedade brasileira, que se construía com o regime militar.

A musicalidade popular de Teixeira, um cidadão vindo do interior, entrelaça e se encaixa no modelo hegemônico daquela situação social, tornando sua música universal e distribuída por vários meios de comunicação. O estilo rural, "sertanejo", de suas canções, valorizando o campo e as tradições populares porém inseridos dentro de um mercado fonográfico midiático e moderno, mostra o quanto o fazer popular também se atualiza e não se prende a um suposto autêntico e distante. Como diz Michel de Certeau: "Não é possível prender no passado, nas zonas rurais ou nos primitivos os

modelos operatórios de uma cultura popular. Eles existem no coração das praças-fortes da economia contemporânea" (CERTEAU, 2004, p.87). Tanto a trajetória de Teixeira na vida real, quanto na sua representação no tempo fílmico, seu personagem, enquanto um tipo social, alcança os grandes veículos de comunicação: rádio, televisão e o próprio cinema que dissemina sua música e história.

Diferente de outras produções a exemplo de *Deus e o Diabo na terra do sol*, o filme tem uma posição muito religiosa sobre os aspectos da vida, denota-se um grande foco e exposição da fé em Deus, baseando-se na autoridade institucional da Igreja Católica, o casamento monogâmico, o pecado, isto é, instituições que regem a sociedade. Já na obra de Glauber Rocha, a fé está vinculada a um tipo popular messiânico que luta pela sobrevivência do povo pobre contra as regras vigentes imposta pelo coronelismo.

O que venho propondo como hipótese de análise é que a filmografia nacional elencou ao longo de sua história tipos sociais populares que retratam o povo brasileiro e que ao mesmo tempo estão carregados de perspectivas ideológicas, sejam mais individualistas e liberais como o tipo Teixeira, cantor de sucesso e respeitoso da Igreja Católica, ou tipos revolucionários como os dos filmes de Glauber, ligados atavicamente ao sertão nordestino e questionador das ordens e dos status vigentes.

A história se passa no interior do Rio Grande do Sul, o Brasil é predominantemente católico e as cidades dos interiores são mais fechadas e arraigadas com a religião, sua proximidade com o catolicismo é bem maior que na grande cidade, pelas relações sociais serem e estarem mais rígidas entre os indivíduos. Entretanto, mesmo indo a grande cidade, o personagem preza suas características interioranas que é bem traduzida na sua musicalidade. Apesar do liberalismo e o individualismo criado e projetado nas relações das grandes cidades, o personagem se moderniza sem perder seus traços moralistas calcado na tradição da família católica.

Em muitos momentos do filme as cenas em seus primeiros planos, são colocados para exibir elementos, símbolos, objetos, rituais que exprimem o Cristianismo e suas características que regem e impõe a formação da família, a posição da mulher e do homem dentro da sociedade. É claramente perceptível a composição fílmica pelo *ethos* cristão-burguês em torno do que seja a vida e o mundo. O amor romântico, o casamento em igreja, os momentos que Rosa Maria está condicionada as decisões paternalistas, expressam nitidamente o *ethos* cristão e paternalista da composição da sociedade civilizatória.

O filme mostra também as relações interioranas do estado de Porto Alegre, as dinâmicas de uma região rural e a vida em menor fluxo que diverge das grandes cidades, o filme é voltado particularmente a população interiorana. O diretor Eduardo Llorento produz o primeiro longa-metragem da empresa Leopoldis -Som¹², o filme reflete um tipo social da cidade do interior no qual o personagem vai à capital em busca de uma melhoria de vida, a imigração do rural ao urbano, os aspectos tradicionais ao moderno ficam bem explícitos no filme nesta transição. O simbolismo existente no filme deixa clara esta separação entre o ambiente moderno e tradicional, quando Teixeira volta da cidade grande para sua cidade natal e alguns diálogos entre os personagens são construídos, percebe-se estas diferenciações entre os modelos sociais que se construíram durante o processo civilizatório das sociedades.

O consumo do cinema pelas cidades do interior foi imensa, sendo suas exibições em sua maioria filmes americanos. Para atingir o público e as dinâmicas do interior, filmes como o de Eduardo Llorento foram realizados. Nos perguntamos: no contexto local como os espectadores-moradores absorveram e receberam estas estruturas simbólicas do filme *Teixeirinha*? O que a linguagem fílmica inflama e significa nos contextos destes moradores?

Analisando estas transições do meio rural ao urbano no filme, percebe-se as diferenciações entre estes ambientes sociais, os personagens, as relações, as estéticas das cidades, o qual promove a metrópole como frutos de oportunidades para o desenvolvimento dos indivíduos, tendo como exemplo a ascensão de Teixeira, que com sua música relata os aspectos de sua vida e da vida no interior, tornando sua arte conhecida em todo o Brasil.

A saída de uma criança para a grande cidade em busca de boas condições sociais está ligada ao processo do liberalismo econômico brasileiro e o processo modernizador das sociedades. Tal êxodo rural já acontecia desde as décadas de 50, com maior plenitude no governo de JK¹³. Na década de 60, o país era reflexo das políticas protecionistas americanas as quais encadeiam o golpe de 64. Em algum momento do filme é mostrado os grandes edifícios da cidade de São Paulo, que naquele contexto, era a referência do desenvolvimento da vida moderna e urbana no país.

¹²Empresa de produção de filmes do Rio Grande do Sul.

¹³Com slogan transformar o Brasil em cinco anos, a construção de Brasília e o Congresso nacional teve uma alta mão de obra da imigração de populações dos mais diversos cantos do Nordeste e Norte.

Fica claro durante o tempo fílmico que a cidade é vista como protótipo de novas oportunidades e caminho universal de desenvolvimento (DUSSEL; LANDER, GÓMEZ, 2005), sendo as grandes metrópoles fruto da urbanização e modernização da vida cotidiana e das relações sociais, o meio rural é colocado num estilo de vida "ultrapassado" e "atrasado". Não obstante, o filme também expressa um caráter de hibridização, quando personifica Teixeira como um homem do povo simples, mas que agora desfruta das oportunidades oferecidas pelas novas tecnologias de distribuição de som e imagem desenvolvidas pelo Capitalismo. O personagem se populariza e se insere na vida moderna, sem perder suas características adquiridas nos tempos de vivência numa sociedade predominantemente rural.

Sabendo que o processo de modernização na América Latina se deu de forma distinta da Europa e EUA, "como estudar as culturas híbridas que constituem a modernidade, as quais tem perfil específico na América Latina" (CANCLINI, 2000, p.20)? Como o filme nos apresenta um personagem que se constrói em duas sociedades com dinâmicas e estruturas distintas?

A seguir apresentarei a análise do filme, com recortes de algumas cenas para apresentar nossa discussão.

Remontagem

Figura 1: Cena de Teixeira segurando a mão de sua mãe antes de morrer. Na cena sua mãe aconselha seu filho: “Meu filho o mundo tem vários caminhos. Mas Deus escreve, Deus escreve sempre certo por linhas tortas, perdoa aos que te ofenderem, tenha dó dos pobres de espírito, vive com amor a vida inteira, amor aos pobres e aos humildes, ame! E crer em Deus, agora só Deus pode ficar contigo, tenha ele sempre em teu coração”.



Nota-se que mesmo com a morte do seu pai, a mãe de Teixeira ainda usa o anel de casada no dedo da mão esquerda, a câmera enquadra centralmente o momento de despedida do filho e da mãe nas mãos dos personagens.

Figura 2: Ritual fúnebre de dona Ledurina (mãe de Teixeira), canto recitado em latim.



Nesta cena se dá início a memória maternal (MULVEY, 1988) que se instala sobre o personagem da sua mãe e é carregada em todo tempo fílmico por Teixeira. É interessante notar o aspecto do ritual fúnebre característicos das pequenas cidades do interior, que é a caminhada de casa até o cemitério para o sepultamento. A reza do funeral e caminhada é recitado em latim.

Figura 3: Primeira conversa com Rosa Maria, Teixeirinha ainda quando criança. Na cena Rosa Maria faz um pedido e pergunta quando ele voltará: “Eu queria que você ficasse comigo, mas papai não quer. Quando é que podíamos nos encontrar para pecar”?



Na cena se estabelece um diálogo entre os personagens, de Teixeira falando que irá migrar para Porto Alegre. Rosa Maria: “Pra quê mais gente se eu posso brincar com você? Depois eu gostei de você.” Vitor Teixeira: “Pra ganhar dinheiro, ser homem, pra isso só, pra comprar pratos de comidas desse tamanho e roupas bonitas iguais as

peças que vem de lá.” Após o diálogo os dois fazem um juramento de sangue para se reencontrarem novamente.

Figura 4, 5 e 6: Ambiente moderno: experiências pós-coloniais através das imagens do cinema.



Nestas três figuras podemos perceber ambientes que foram exibidos para os espectadores dos antigos cines que representam elementos da modernidade e do processo de urbanização e desenvolvimento das grandes cidades. Como já relatado por alguns dos personagens e interlocutores da pesquisa, na década de 70 ainda era difícil o acesso a televisores por parte da população das cidades de Rio Tinto e Mamanguape, o novo até o final da década de 80 foi sendo exibido pelas imagens do Cine Teatro Orion e Cine Teatro Eldorado.

A própria televisão é exibida no filme, o avião e os grandes edifícios das grandes cidades, a película expõe a urbanização e desenvolvimento naquele momento das grandes cidades, as quais se oferecem como modelos a serem seguidos por outras localidades, movimento de desenvolvimento universal do Capitalismo. Os novos modos de comportamento oferecidos pelas dinâmicas das grandes cidades são apresentados neste filme. Estas dinâmicas foram discursadas por Teixeira ao falar para Rosa Maria

"de ganhar dinheiro, ser homem e ter roupas bonitas iguais as pessoas que vem de lá", quando explica a sua ida a Porto Alegre.

Estas cenas compõem parte do filme que Teixeira volta de Porto Alegre a sua cidade natal para visitar o túmulo de sua mãe e reencontrar Rosa Maria na pequena cidade onde nasceu e viveu sua infância.

A cena da televisão é quando Teixeira se apresenta a uma emissora de TV, apesar de estar ligado as novas dinâmicas oferecidas pela cidade urbanizada, o personagem não perde suas características interioranas que foram construídas numa sociedade predominantemente rural.

Figura 7: Meio irmão de Teixeira em cena diz: “Aqui por essas bandas não é como lá na cidade.” (...) “essa moça é de propriedade particular.”



Denota-se através do discurso deste personagem a diferença estabelecida entre a grande e a pequena cidade, isto é, as relações sociais que se constroem e se promovem de maneiras distintas. Expressa-se uma espécie de localismo e de relações estreitas de posse em relação à mulher que estava em conversa com Teixeira. O próprio personagem se configura com uma figura bem patriarcal e autoritária, o dono de grandes terras que casará com Rosa Maria no intuito de adquirir os títulos do pai de Rosa que ainda os falta a pagar. O discurso do personagem vincula a mulher (Rosa Maria) a propriedade de um homem, submissa ao patriarcado, o qual foi trocada para quitar os títulos (dívidas) do seu pai.

Ocorreram muitos casos na cidade de Rio Tinto-PB, dirigentes da Fábrica e o próprio Lundgreen obrigava os trabalhadores da fábrica a negociar suas filhas para que os mesmos não perdessem os empregos. Esta relação coronel do interior, patriarcal, autoritária á baseada na hierarquia de um modelo mítico de autoridade arcaica do interior, algo muito tradicional no contexto do interior que está sendo superado pelas dinâmicas da cidade-urbana moderna, regada pelas estruturas e relações liberais -

individualistas desenvolvidas pela expansão do Capitalismo e encorporificadas em Teixeira, músico sertanejo vitorioso, de grande sucesso na cidade, mas que ainda guarda valores tradicionais e de apreço pela sua terra e pela memória de sua mãe e fiel a suas promessas. Um personagem híbrido seguindo uma análise inspirada em Canclini.

No decorrer do filme Rosa Maria vai até o seu pai e conversa indagando do por que dele forçá-la a um casamento para quitar as dívidas da família. Sem ter uma resposta de seu pai, o mesmo diz ser necessário fazer isto para resolver as dívidas com as terras, Rosa Maria recorre à entidade mística cristã para resolver os seus problemas, sem voz e passiva no meio social que convive, não tem mais a quem recorrer a não ser à Virgem Santa. Condicionada às vozes e decisões patriarcais paternalistas, sua representação fílmica é passiva enquanto a dos homens são ativas. A aflição, a oração e a condição de servidão e súplica à Virgem Santa, representa mais um modelo do popular.

Figura 8: Plongée, câmera de cima para baixo, Virgem Santa acima de Rosa Maria, exaltação da entidade mística cristã. Detalha-se que a sombra da personagem tem bastante semelhança com a Santa, a personagem meio que se caracteriza com a representação da entidade.



Figura 9: Contra-plongée, câmera de baixo para cima remetendo ao olhar da personagem que está abaixo da Virgem Santa, e que no seu meio social é a única que escuta e procede sobre suas preces, causas e anseios. [ver próxima página]



Na sequência, Victor Teixeira e o delegado conversam sobre o meio irmão de Teixeira, grande dono de terra, o qual se casará com Rosa Maria para quitar as dívidas do pai de Rosa. O delegado em diálogo afirma que: “No Brasil não há mais espaço para o coronelismo.” Refere-se ao meio irmão de Teixeira que faz parte de uma elite local na cidade. Como pensar este discurso no contexto de Rio Tinto que vivia sob as regras dos Lundgreen? Por um momento a cidade constrói sua primeira delegacia tendo seu primeiro delegado, como pensar esta transição entrelaçada com a narrativa fílmica? Pensando as mudanças na estrutura política do Brasil?

O filme é lançado em 1967, três anos antes acontece o golpe militar, a formação de uma nova constituição e administração nacional pelos militares. Exibido na década de 70 nas cidades pesquisadas, Rio Tinto nesta época está com a Fábrica de Tecidos em decadência e estruturas administrativas sendo desintegradas do poderio da Fábrica, formando-se delegacias, prefeituras e repartições administrativas ligadas a mesma, começar uma nova estruturação organizacional, e em Mamanguape, se tem elites locais, formadas por famílias tradicionais, exercendo os poderes políticos da cidade. A década de 70 ainda era marcada pelo regime militar, com o golpe de 64 a Fábrica coloca seu próprio prefeito na cidade, não havia espaço para o coronelismo, mas para militares de reserva. De certa forma, o filme se entrelaça com mudanças e contextos sociais dos moradores destas duas cidades.

Figura 10: Após estas cenas o irmão de Teixeira vai casar-se com Rosa Maria na igreja, no entanto, por já ter reconhecido Rosa Maria, o personagem Victor Teixeira vai até a igreja impedir o casório. [ver próxima página].



Após esta cena o meio-irmão de Teixeira a xinga e Teixeira beija Rosa Maria, em prosseguimento, os dois personagens iniciam uma briga na frente da igreja.

Figura 11: Início da briga entre eles para quem ficará com Rosa: “Um de nós está sobrando”. Um detalhe é a iniciativa do dono de terra que começa a briga com o puxar de uma faca. Mostra-se desta forma um aspecto interiorano que é a briga entre pessoas utilizando a faca como uma arma. Dois personagens em disputa por uma mulher que dentro da estrutura fílmica é passiva a todas as decisões patriarcais, de um lado um personagem que se personifica sobre as estruturas "arcaicas" ou rurais, do outro Teixeira o indivíduo moderno urbano capitalista da grande cidade que ainda preserva suas tradições católicas e a memória da sua família. Dois tipos sociais representando simbolicamente duas estruturas sociais em uma sociedade em processo de transformação.



Figura 13: Teixeira se casa com Rosa Maria



Casório acompanhado da música de Teixeira, a música remete à morte de sua mãe e à felicidade do encontro de Rosa Maria. Na própria música se fala no desejo de ter um filho no ano seguinte ao casório. Continuação das relações afetivas monogâmicas e hegemônicas, a mulher caracterizada como reprodutora, que dentro do filme e na música está caracterizada pela maternidade, o “juramento sagrado” de amor e às condições do seu pai. Percebe que há uma transferência da memória maternal a Rosa Maria, o qual a estrutura do filme se baseia sobre a morte da mãe de Teixeira, o encontro e reencontro com Rosa Maria, ascensão social através da música, a mudança para a grande cidade (Porto Alegre), o casório e a formação da família como expressa a música cantada do próprio personagem que finaliza o filme.

Conclusão

Partindo de métodos antropológicos expus cenários, discursos, planos e enquadramentos que dentro do respectivo filme estão colocados como maior visualidade seu conteúdo social, moral, estético e religioso, que se correlacionam a concatenação da urbanização e a modernização das cidades de Mamanguape e Rio Tinto através do cinema.

Como equacionar o sentido antropológico do cinema no contexto da modernização e urbanização (ou neocolonização?) em regiões interioranas (diferentemente das grandes metrópoles)?

Portanto, pensando nas cidades de Rio Tinto e Mamanguape, como cidades onde viveram e vivem operários, indígenas e trabalhadores rurais, como este filme agiram (sobre) e afetaram essa população? Em que medida referendam as instituições locais ou as colocam sob questão? Como entender a percepção do que sejam as relações sociais na formação da família monogâmica, do trabalho e da sociedade, correlacionadas com a urbanização e o desenvolvimento destas instituições hegemônicas?

Neste sentido, o filme *Teixeirinha Coração de luto* nos apresenta dinâmicas que se correlacionam com dois tipos sociais de sociedade, uma voltada ao meio rural e outra ao meio urbano, desta forma, o filme é um produto cultural que nos expõe certas transformações na sociedade brasileira e nos contextos locais, que envolvem a cultura popular e a homogeneização da cidade-urbana moderna.

Referências

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1955. Trata-se da segunda versão do texto, iniciada por Walter Benjamin em 1936 e publicada em 1955. Paris. Manuscrito.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. 3^a. ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **La Poscolonialidad explicada a los niños**. (Capítulo: La Poscolonialidad explicada a los niños) Cauca: Universidad del Cauca/Instituto Pensar - Universidad Javeriana, 2005.

CANEVACCI, Massimo. **ANTROPOLOGIA DO CINEMA**: do mito à indústria cultural. São Paulo: Editora brasiliense, 1990.

CERTEAU, Michel. Culturas populares. In CERTEAU, Michel. (org) **A invenção do cotidiano**. 15^a ed. - Petrópolis - RJ: Editora vozes, 2014.

DUSSEL, Enrique. Ciências Sociais e saberes etnocêntricos. In LANDER, Edgar. (org.) **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas. Colección SurSur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.

ECKERT, Cornélia; ROCHA, Ana Luiza de Carvalho. Imagens do tempo nos meandros da memória. In ____ KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (org) **Imagem e memória**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência**: etnografia de um cinema provocador. São Paulo: terceiro Nome, 2012. 200p. ; 21 cm.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas-SP: Papyrus, 1997.

MULVEY, Laura. "Prazer Visual e Cinema Narrativo". In XAVIER, Ismael. (org.) **A Experiência do Cinema**. Col. Arte e Cultura, no 5. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

MORIN, Edgar. O Cinema ou o homem imaginário. In XAVIER, Ismael. (org.) **A Experiência do Cinema**. Col. Arte e Cultura, no 5. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SOUZA, Carlos Alberto. **Nossa aventura na tela**: A trajetória fascinante do cinema brasileiro, da primeira filmagem a "Central do Brasil". São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.