

Luciana Maria Baude de Cristo

Nívea Terumi Miyakawa

Cinelândia curitibana: O marco de uma época

Projeto teórico apresentado à disciplina
Trabalho de Conclusão de Curso III, sob a
orientação do professor Luiz Paulo Maia,
do curso de Comunicação Social –
Habilitação em Jornalismo, do Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal do Paraná.

Curitiba

2006

“Um jornalista precisa gostar de contar histórias.”

Roberto Civita

“Com alguma sorte, o novo gênero jamais será santificado, jamais será exaltado, jamais receberá uma teologia. Eu provavelmente nem devia me dar ao trabalho de defendê-lo. Tudo o que eu queria dizer ao começar é que o Novo Jornalismo não pode mais ser ignorado num sentido artístico. O resto eu retiro... que se dane... que reine o caos...”

Tom Wolfe

Sumário

Introdução ao projeto de pesquisa e produto escolhido.....	06
PARTE I – O advento do <i>new journalism</i> e o surgimento do livro-reportagem.....	07
1. Jornalismo e literatura.....	08
1.1 <i>A incompatibilidade de gêneros</i>	10
1.2 <i>O retorno à origem</i>	10
2. Jornalismo: um novo gênero literário.....	11
2.1 <i>Os gêneros literários</i>	12
3. Jornalismo interpretativo.....	13
4. Jornalismo cultural.....	15
5. <i>New journalism</i> : inovação e um novo modo de se praticar jornalismo.....	15
5.1. <i>O jornalismo literário e a conquista das revistas estadunidenses</i>	17
5.2. <i>A grande reportagem no Brasil</i>	24
5.2.1. <i>Revista Realidade</i>	25
5.2.2. <i>Jornal da Tarde</i>	25
5.2.3. <i>Jornal O Pasquim</i>	26
6. O advento do livro-reportagem.....	27
6.1. <i>Conceito básico de livro-reportagem</i>	28
6.2. <i>Características do livro-reportagem</i>	29
6.3. <i>Justificativa do suporte</i>	30
6.4. <i>Particularidades do livro-reportagem</i>	31
6.5. <i>Tipos de livro-reportagem</i>	32
6.6. <i>As vertentes no livro-reportagem</i>	34
6.7. <i>A história imediata</i>	34
6.8. <i>Livro-reportagem no Brasil</i>	35
PARTE II – Cinelândia curitibana como livro reportagem.....	37
1. Proposta de desenvolvimento de um livro-reportagem.....	38
2. Justificativa do suporte livro-reportagem.....	38

3. O jornalismo holístico.....	41
4. Caso a ser desenvolvido.....	41
5. Tema.....	42
6. Problema.....	42
7. Objetivos.....	42
8. Fundamentação teórica.....	43
9. A função da memória.....	45
PARTE III – Curitiba: história, costumes e cinema.....	47
1. Curitiba: as novas tecnologias de comunicação e a influência nos hábitos e nos costumes.....	48
2. Os cinemas da Cinelândia.....	49
2.1. <i>O Cine-Teatro Palácio</i>	49
2.2. <i>O Palácio Avenida</i>	50
2.3. <i>O Cine Morgenau e a Cinelândia curitibana</i>	50
2.4. <i>A Cinemateca de Curitiba</i>	51
2.5. <i>Novas salas da Fundação Cultural de Curitiba</i>	52
3. A Avenida Luiz Xavier.....	52
4. O cinema mudo.....	52
5. O surgimento dos centros de compras.....	53
6. Estrutura política e desenvolvimento da cidade.....	54
7. As grandes produtoras do cinema brasileiro da década de 1950.....	54
8. Os curitibanos: paquera, status e mulheres.....	55
9. As décadas de 1970 e 1980.....	57
10. Ponto de encontro e confluência de interesses: o calçadão da Rua XV de Novembro.....	57

11. O cinema como fator social.....	57
12. A influência da tecnologia.....	58
13. Projeto Centro Vivo.....	59
14. Cineclubismo.....	60
14.1. Cineclubismo no Paraná.....	61
15. Projeto Cinema nos Bairros.....	62
16. Metodologia.....	63
17. Estruturação do livro-reportagem.....	65
Referências.....	69
<i>Referências bibliográficas.....</i>	<i>69</i>
<i>Referências de periódicos.....</i>	<i>73</i>
<i>Referências filmográficas.....</i>	<i>81</i>
<i>Sites consultados.....</i>	<i>82</i>

Introdução ao projeto de pesquisa e produto escolhido

A proposta de projeto a ser desenvolvido é um livro-reportagem que faça uma reconstrução histórica dos cinemas de rua de Curitiba, que constituíram o que ficou conhecida como Cinelândia curitibana, ou ainda os cinemas mais afastados do centro (de bairro ou de clube). Isso foi possível a partir de pesquisa de dados referentes às salas de cinema da cidade, bem como de periódicos que abordassem o assunto, além dos relatos de personagens que vivenciaram os momentos de auge e declínio dessas casas, a maioria que data por volta das décadas de 1940 e 1960, até os dias atuais. O trabalho é também amparado por uma ampla pesquisa histórica, por meio de bibliografia especializada.

Nessa linha, o suporte de livro-reportagem foi escolhido por agregar aspectos da reportagem jornalística com a literatura, característica que aumenta a qualidade do relato e proximidade dos fatos, além de apresentação de imagens, que se acredita contribuir para a história a ser contada.

PARTE I

O advento do *new journalism* e o
surgimento do livro-reportagem

1. Jornalismo e literatura

Jornalismo e literatura sempre tiveram uma estreita relação de interdisciplinaridade. Especialmente em seu início, o jornalismo foi provido da mão-de-obra especializada nas cátedras literárias, fato amplamente difundido durante muitos anos, em praticamente todas as redações do mundo. Essa relação representou algumas gerações de grandes literatos jornalistas, que, unindo desenvoltura textual com toques de estilo e ficção, fundaram as bases de uma nova linguagem, que, dentro dos jornais, não podia ser apenas uma transposição dos modelos de linguagem já conhecidos. No Brasil, nomes como Machado de Assis, Euclides da Cunha, Lima Barreto e outros grandes escritores fundaram nas redações um período de ouro do jornalismo, que aliava à imprensa uma “forma de contar” a vida cotidiana muito particular.

Para Nelson Werneck Sodré, os escritores procuravam no jornalismo condições que a literatura não daria: notoriedade e dinheiro. É por este motivo que grande parte da melhor literatura brasileira deste momento passou pelas páginas da imprensa. Essa interpenetração foi comum até o início do século XX, quando a imprensa teve seu grande surto de profissionalização. A mudança nos hábitos dos próprios profissionais e nos valores notícia foram cada vez mais minando o espaço conquistado pelos escritores nos jornais:

“A tendência ao declínio do folhetim, substituído pelo colunismo e, pouco a pouco, pela reportagem; a tendência para a entrevista, substituindo o simples artigo político; a tendência para o predomínio da informação sobre a doutrinação; o aparecimento de temas antes tratados como secundários, avultando agora, e ocupando espaço cada vez maior. (...) Aos homens de letra, a imprensa impõe, agora, que escrevam menos elaborações assinadas sobre assuntos de interesse restrito do que o esforço para se colocarem em condições de redigir objetivamente reportagens, entrevistas, notícias”¹

Assim, no início do fazer jornalístico, a literatura revelou-se grande fonte de inspiração, ao emprestar estilos, técnicas e conceitos à prática do jornalismo. Na sua passagem à empresa jornalística, a situação se inverte: neste momento, é a própria literatura que vai buscar no jornalismo novas características para que ela se atualize no contexto sócio-cultural da contemporaneidade: a necessidade da precisão, da clareza e da simplicidade. Essas características denotam uma nova forma de se viver em sociedade no mundo; as relações de trabalho mudam, as evoluções econômicas, políticas e culturais

¹ SODRÉ, Muniz *apud* LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p.138.

parecem viver em eterna efervescência. O mundo não tem mais tempo a perder com o texto muito trabalhado, pois, para esta realidade, não passam de “firulas”.

Para o crítico literário ucraniano Boris Schnaiderman, jornalismo e literatura apropriam-se mutuamente de suas técnicas, e ambos são beneficiados por essa troca. A literatura pela vivacidade conseguida pela visão jornalística, e o jornalismo pelo requinte emprestado da literatura. “Em tempos modernos, a literatura e o jornalismo são vasos comunicantes, são formas diferentes de um mesmo processo”.²

Com o surgimento da grande imprensa, no século XIX, que implementou nas redações de todo o mundo a rotina industrial, a reportagem em série e, especialmente, a notícia como grande protagonista da produção jornalística, surgem os primeiros jornais com amplas tiragens a preços populares, destinados às massas. Figuras como Joseph Pulitzer e William Randolph Hearst ajudaram a consolidar essa nova forma de se lidar com a notícia. Empresários de todo o mundo perceberam que a notícia poderia abrir um grande leque de oportunidades também nos negócios.

Assim, surgem os primeiros grandes jornais, como o *New York Sun* – vendido a um centavo de dólar nos Estados Unidos – e o *The Guardian*, até hoje um respeitável periódico da Inglaterra. O mundo via crescer significativamente a produção dos diários, que acompanhava o avanço da chamada Indústria Cultural, termo cunhado pelos estudiosos da escola de Frankfurt.

No Brasil, a grande imprensa demora um pouco mais a se desenvolver, em virtude, principalmente, da proibição e da censura das tipografias na colônia, impostas pela coroa portuguesa. Em 1808, surgem quase na mesma época o *Correio Braziliense* – editado e impresso em Londres – e a *Gazeta do Rio de Janeiro*, cuja publicação foi possibilitada com a transferência da Corte portuguesa para a então capital brasileira, como publicação oficial, editada pela imprensa régia.

“São trinta os jornais significativos no país, com uma tiragem global aos domingos de 2.900.000 exemplares. O *Estado de S. Paulo* tira, nesse dia, cerca de 450 mil exemplares: a *Folha de S. Paulo*, quase isso, enquanto o *Jornal do Brasil*, do Rio, 300 mil exemplares. Enquanto isso, o *New York Times* tira uma média de 935 mil exemplares e o *Le Monde*, da França (país com menos da metade dos habitantes do Brasil) roda 360 mil em média”.³

² BORIS *apud* LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 139.

³ COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2003. p. 71.

1.1 A incompatibilidade de gêneros

Em meio à explosão da grande imprensa, a literatura passa da “menina dos olhos” para a “moça indesejada” pelos jornais, pois, para esta nova forma de se fazer jornalismo, o mundo das letras estava ultrapassado. A partir desse momento, jornalismo e literatura começam a trilhar caminhos distintos, pois seus objetivos já se encontravam muito distantes um do outro.

No Brasil, a idéia de jornalismo objetivo e profissionalizado veio, como muitas outras influências, do jornalismo norte-americano. A implantação de leis de formato como a pirâmide invertida e os seis preceitos básicos para uma matéria – o quê, quem, quando, como, onde e por quê – representam o rompimento entre jornalismo e literatura.

Deve-se considerar que este rompimento reflete uma situação que a sociedade vivenciava na época; a industrialização em velocidade galopante invadia os países em desenvolvimento com a promessa de uma nova realidade, na qual as pessoas estavam fadadas a se especializarem cada vez mais, e, conseqüentemente, a viverem em um mundo cada vez mais impessoal e “objetivo”. A notícia tornou-se, com o advento da publicidade nos jornais, mercadoria, com preço e espaço definidos. Essa visão permaneceu por várias décadas, uma vez que o modelo de jornalismo profissional invadiu praticamente todas as redações que desejavam continuar existindo em um mercado cada vez mais exigente por este tipo de trabalho.

1.2 O retorno à origem

No entanto, a relação jornalismo-literatura não teve sua morte perpetuada por muito tempo. A estabilização do processo de modernização das redações trouxe consigo o encerramento de uma fase. O jornalista profissional já não se realizava mais apenas com o trabalho possível dentro das redações: faltava-lhe algo. Para o jornalista Edvaldo Pereira Lima, este movimento começou nas décadas de 1960 e 1970, nos Estados Unidos. A efervescência cultural pela qual passava a sociedade da época – o movimento hippie e todas as correntes contra-culturais – desencadeou um processo que chegaria ao jornalismo.

“Aos poucos, alguns profissionais isolados foram percebendo que tudo aquilo formava um extraordinário painel de mutações, sem equivalente na sociedade americana deste século. E compreenderam que registrar, relatar e narrar aquela revolução em movimento exigia um outro

procedimento, bem diferente das fórmulas clássicas do jornalismo. Passo a passo, foram despontando experiências em veículos alternativos, em jornais até da grande imprensa, depois passando com vigor para revistas e finalmente alcançando sua forma de expressão máxima em livros-reportagem”.⁴

2. Jornalismo: um novo gênero literário

A concepção literária de jornalismo para muitos autores, como Alceu Amoroso Lima, funda-se primeiramente na sua função social, pela sua responsabilidade na formação e esclarecimento da opinião pública. O valor do jornalismo como gênero literário está além da beleza estética, pois liga-se à função e à finalidade para-estética-social, política, moral, coletiva, civilizadora. Portanto, para que o jornalismo se insira no universo da literatura, ele deve respeitar algumas características que ultrapassam os conceitos clássicos de gênero literário. Segundo Amoroso Lima, constituem-se como características do gênero literário jornalismo:

- função social – formação da opinião pública;
- objetividade;
- liberdade.

Para o autor, o advento das novas tecnologias de informação e comunicação possibilitou profundas mudanças na própria função do jornalismo. “Assim como a fotografia ‘libertou a pintura’ na frase famosa de Jean Cocteau, o rádio e a televisão libertaram o jornalismo de suas funções subalternas. E com isso vai ele consolidando a sua ascensão literária a gênero de primeira grandeza, ao lado da antiga genealogia”.⁵

Mesmo assim, a atividade jornalística ainda era considerada um “parente menos nobre” da família literária; autores consagrados não admitiam que o jornalismo poderia, sim, constituir-se em um gênero literário de fato. Segundo Edvaldo Pereira Lima, o uso de artifícios como a estruturação cena a cena, diálogo, imagens, humor, ironia e personalização denotavam a presença da influência literária nos relatos jornalísticos, e um refinamento estilístico cada vez mais forte.

Assim, o gênero jornalístico encontra-se na concepção racional de que os gêneros literários não são limitados e não prescrevem regras aos outros. Eles podem se misturar e os

⁴ COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2003. pp.45-46.

⁵ LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. São Paulo: Com-Arte: Edusp, 1990. p. 24.

autores podem, ainda, negá-los em busca de uma nova forma, que contemple suas necessidades. Para que esta percepção se torne mais clara, é preciso fazer uma rápida imersão nos conceitos clássicos de gêneros literários.

2.1 Os gêneros literários

O gênero literário, segundo a concepção de Alceu Amoroso Lima, pode apresentar quatro concepções diferentes: a clássica, a integral, a nominalista e a racional. Para o autor, o gênero se caracteriza por uma soma de esquemas estéticos à mão, à disposição do escritor e já inteligíveis ao leitor. De acordo com essa sistematização, a divisão proposta apresenta as seguintes características:

- *Gênero clássico*: construção estética baseada em um conjunto de normas objetivas. Na concepção greco-romana, a literatura era um meio e não um fim e si mesma.

- *Gênero integral*: a literatura está subordinada formalmente aos gêneros literários. Concepção do *Homo homini lupus* de Hobbes, século XVII, entendida por Brunetière como a própria lei da história da literatura.

- *Gênero nominalista*: Benedetto Croce – os gêneros são considerados conceitos ontológicos, pois derivam da própria natureza da arte, e devem ser considerados válidos por si só, sendo superiores aos artistas e às próprias obras. A concepção nominalista também toma o gênero literário como um conceito ontológico, assim como a integralista, mas separa a idealização estética da definição.

- *Gênero racional*: deixa de lado a visão ontológica ao defender um caráter simplesmente metodológico dos gêneros. O próprio sujeito criador estipula e segue as normas e limites para a sua produção. Os gêneros são vislumbrados como princípios ordenadores determinados pela própria arte.

Para Amoroso Lima,

“o gênero é assim compreendido (concepção racional) não como uma imposição ou modelo, de fora para dentro, mas como uma livre disciplina, de dentro para fora, como princípios ordenadores determinados pela própria arte em sua função criadora. Não desaparece, como em Croce, nem se impõe, como em Brunetière, nem dita regras e se exclui um ao outro, como na retórica tradicional”.⁶

3. Jornalismo interpretativo

No final dos anos 1910, a imprensa norte-americana enfrenta um dilema. Já existe o telégrafo, as agências noticiosas estão a pleno vapor, o volume de informações com que o leitor é brindado pelos jornalistas é considerável, mas, mesmo assim, este leitor é surpreendido com a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Percebe-se, então, que a imprensa estava muito presa aos fatos, ao relato das ocorrências, tornando-se incapaz de costurar uma ligação entre elas, de modo a auxiliar o leitor em relação ao sentido e ao rumo dos acontecimentos. Nos Estados Unidos, é exatamente vindo a favorecer o atendimento a esta necessidade que surge a revista *Time*, voltada ao relato dos bastidores, para a busca de conexões entre os acontecimentos, de modo a oferecer uma compreensão aprofundada da realidade contemporânea.

Com o tempo, consolida-se a prática da grande reportagem e se fortalece uma de suas formas de expressão por excelência, que é o *jornalismo interpretativo*. Este momento é bem representado no Brasil com o surgimento e sucesso de revistas voltadas a esse segmento, principalmente a revista *Realidade*, considerada um dos grandes marcos da grande reportagem brasileira.

Como defendem Cremilda Medina e Paulo Roberto Leandro, no jornalismo interpretativo, “as linhas de tempo e espaço se enriquecem: enquanto a notícia fixa o *aqui*, o *já*, o *acontecer*, a reportagem interpretativa determina um sentido desse *aqui* num circuito mais amplo, reconstitui o *já* no *antes* e no *depois*, deixa os limites do acontecer para *um estar acontecendo atemporal*, ou menos presente”.⁷

Na prática do jornalismo interpretativo, a elucidação do que está mal explicado se corporifica mediante a inclusão de alguns ou todos esses ingredientes:

⁶ LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. São Paulo: Com-Arte: Edusp, 1990. p. 29

⁷ LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993. p. 25

- O *contexto*, quando se trata de um tema mais duradouro e que não reflita apenas uma ocorrência menor, quase isolada, para que se tenha uma visão clara de toda a rede de forças, naquele fenômeno sendo focalizado, que lhe determina, impele, faz ser como é;

- Os *antecedentes*, para resgatar no tempo as origens do problema, como veio crescendo até eclodir do fato que se examina ou a maturação da situação que se aborda;

- O *suporte especializado*, por meio de enquete, pesquisas de opinião pública ou entrevistas com especialistas e testemunhas do assunto em questão, para lhe dar a sustentação que evita a informação oca;

- A *projeção*, visando inferir do presente e do passado os desdobramentos do caso, suas conseqüências possíveis, seu alcance futuro;

- O *perfil*, que é o lado da humanização da reportagem.

E tudo isso voltado para uma abordagem multiangular, para uma compreensão da realidade que ultrapasse o enfoque linear, ganhando contornos sistêmicos no esforço de estabelecer relações entre as causas e as conseqüências de um problema contemporâneo. O jornalismo interpretativo não se contenta com a relação simplista de causa e efeito. A base da procura de entendimento para os problemas transita pelo conceito de causalidade múltipla para um mesmo fenômeno, com conseqüente multiplicidade de efeitos. É tecer esse encontro de relações entre a rede de causas e a rede de efeitos o objetivo do jornalismo interpretativo, ao procurar fornecer uma leitura precisa, ampla, da complexa realidade que nos cerca.

Para Cremilda Medina, “a preocupação real do jornalismo é entender a contemporaneidade. (...) Por meio do saber jornalístico, podemos também ir a especulações mais profundas que ultrapassam o imediatismo da notícia, sem perder a diretriz básica, que é se situar na contemporaneidade”.⁸

⁸ MEDINA apud LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993. pp. 31-32.

4. Jornalismo cultural

Mesmo com todos esses conceitos, no jornalismo cultural diário, como situa PIZA (2004)⁹, percebe-se um empobrecimento técnico, que vem da banalização do seu alcance. A limitação imposta nesse contexto foi uma das origens para o movimento do *new journalism*, nascido nos Estados Unidos, que trouxe consigo uma nova forma de se trabalhar o jornalismo, reformulando-o.

5. *New journalism*: inovação e um novo modo de se praticar jornalismo

Humanizar a narrativa, colocar aspectos no texto até então ignorados pelo jornalismo tradicional, despertar uma maior curiosidade e interesse do leitor pela história que seria contada nas linhas da reportagem. Essas são algumas das carências que começaram a ser questionadas por um grupo de jornalistas norte-americanos e que acabou se consolidando com o que ficou sendo chamado de *new journalism* – ou novo jornalismo.

“Considerado um ‘jornalismo de autor’, (...) o novo estilo abandonava dogmas do jornalismo tradicional, como neutralidade, distanciamento e narrativa sempre na terceira pessoa, para valorizar a figura do repórter no meio dos acontecimentos, dando a ele liberdade para criar e ousar a partir do registro de detalhes”.¹⁰

De acordo com Lima¹¹, a especificidade jornalística seria a chave para que o jornalismo encontrasse seu espaço dentro do mundo literário. Para isso, ele teria que refinar seus instrumentos de expressão, ao mesmo tempo em que melhorasse o processo de captação do real. E foi isso que o *new journalism* se propôs a fazer.

Algumas questões propunham um novo jeito de se fazer jornalismo. A perseguição pelo furo de reportagem e todas as suas conseqüências éticas; a divisão do trabalho dentro das redações, que reduzia os jornalistas a obsessivos por matérias quentes e a desvalorização das matérias de pesquisa eram realidades que denunciavam uma decadência na qualidade do trabalho jornalístico. Fora das redações, o mundo via uma efervescência cultural pela qual

⁹ PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.

¹⁰ RIO DE JANEIRO (cidade). Secretaria Especial de Comunicação Social. **New Journalism: a reportagem como criação literária** Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. (Cadernos de Comunicação. Série Estudos; v. 7). Rio de Janeiro: A Secretaria, 2003. p. 5.

¹¹ LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

os Estados Unidos da década de 1960 passavam como poucas vezes ocorrera. Esse cenário apontava a alguns jornalistas que alguma coisa estava por vir. Tom Wolfe descreve da seguinte maneira:

“No começo dos anos 60, uma curiosa idéia nova, quente o bastante para inflamar o ego, começou a se insinuar nos estreitos limites da *statusfera* das reportagens especiais. Tinha um ar de descoberta. Essa descoberta, de início modesta, na verdade, reverencial, poderíamos dizer, era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser... lido como um romance.”¹²

Assim como os movimentos de contracultura que explodiam em todos os cantos, o *new journalism* combinava seu tom com a sensualidade, a loucura da liberdade, a experimentação sem pudores desses movimentos. Ou seja, ele buscava falar a mesma língua da nova sociedade ao somar à objetividade da captação linear, lógica, a subjetividade do repórter, impregnada de impressões do real.

“O *new journalism* resgataria para esta última metade do século a tradição do jornalismo literário e conduzi-lo-ia a uma cirurgia plástica renovadora sem precedentes. Mesmo no Brasil, é possível conjecturar que o novo jornalismo americano tenha influenciado dois veículos lançados em 1966 – portanto no auge da produção dos novos jornalistas americanos –, que se notabilizariam exatamente por uma proposta estética renovadora: a revista Realidade, considerada a nossa grande escola da reportagem moderna, e o Jornal da Tarde”.¹³

Em meio ao furacão de mudanças pelas quais a sociedade passava, os representantes da literatura oficial não se arriscavam em vôos que remetesse ao realismo social, ferramenta que certamente ajudaria a vislumbrar melhor o contexto em que estavam. Esta situação abre, então, a chance tão esperada pelo jornalismo de procurar a sua identidade e reconhecimento.

Segundo Tom Wolfe, considerado o pai do movimento literário *new journalism*, o surgimento do gênero romance na literatura tradicional já revela uma vontade de os

¹² WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 19.

¹³ LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 146

escritores praticarem uma literatura da realidade. Autores como Balzac¹⁴, Dickens¹⁵, Dostoievski¹⁶ e outros são exemplos claros de reportagem de um tempo para o mundo.

Essa prática caiu em desuso a partir dos anos 1870, quando alguns autores propuseram um retorno aos princípios característicos da literatura, por acreditarem que a narrativa do real pura e simplesmente não contempla a missão maior da literatura, que seria moral, mítica. Este processo de enfraquecimento acaba por fechar por completo este ciclo literário na década de 1920, quando o realismo social caiu finalmente no ostracismo. Na América do Norte, esse tipo de literatura fez sucesso tardiamente, no período pós-Primeira Guerra Mundial. Nomes como William Faulkner¹⁷ e Ernest Hemingway¹⁸, dentre outros, abriram as portas para uma renovação estilística da narrativa do real, que virá a ser, em última instância, o livro-reportagem.

5.1. O jornalismo literário e a conquista das revistas estadunidenses

Os vanguardistas do *new journalism* nos Estados Unidos foram, aos poucos, ganhando espaço em jornais, passando para as revistas dominicais de alguns veículos e ganhando mais força ao alcançarem revistas de vanguarda – em especial a *The New Yorker* e a *Esquire*.

Vale lembrar que, nos anos 1930, uma verdadeira escola de reportagem despontou nas revistas norte-americanas, como, além das já citadas *New Masses* e *True*. Essas revistas marcaram época com reportagens de Ernest Hemingway, Truman Capote e John Hersey – este último com a publicação integral e em edição exclusiva na *The New Yorker* do mais famoso relato das vítimas da bomba atômica lançada pelos Estados Unidos na cidade japonesa de Hiroshima, que mais tarde se tornaria referência em livros-reportagem.

¹⁴ Figuram entre as obras mais conhecidas do romancista francês *A Prima Bette* e *A Mulher de Trinta Anos*.

¹⁵ Inglês do século XIX, Charles Dickens tem como obras principais *Oliver Twist* e *David Copperfield*.

¹⁶ Já o russo Fiódor Dostoievski escreveu, durante o século XIX, obras como *Crime e Castigo* e *Os Irmãos Karamazov*.

¹⁷ *O Som e a Fúria* configura-se como uma das obras representativas do autor norte-americano.

¹⁸ Autor de *O Velho e o Mar* e *O Sol Também se Levanta*, dentre outros.

Planejada para ser editada em série para a revista *The New Yorker*, a grande reportagem de Hersey acabou ganhando uma edição especial com 68 páginas. O livro trazia depoimentos de sobreviventes da bomba atômica de Hiroshima, o que deu

“...um rosto às estatísticas que saturavam a mídia e exigiam uma explicação pública. Para quem acreditava que a bomba ajudara a pôr um fim na guerra ou que teria sido um mal inevitável, *Hiroshima* era uma resposta. Pela voz dos sobreviventes, o autor nos transmite, com estilo sóbrio, o medo, a confusão, o pânico e a resignação de indivíduos enfrentando uma força cataclísmica”.¹⁹

Quatro décadas depois, o autor escreveu um capítulo final, com a história das mesmas personagens que havia entrevistado, para a nova versão do livro.

Mas o reconhecimento definitivo do novo gênero jornalismo literário viria em 1966, quando o escritor e jornalista Truman Capote lança a obra *A Sangue Frio*²⁰. Com este livro, nasce então uma nova etapa na literatura jornalística, agora amparada pela maturidade narrativa do livro-reportagem. Para Tom Wolfe, a obra constituiu o ponto crucial para a continuidade do novo jornalismo, sendo lida por pessoas das preferências literárias mais variadas.

“Foi uma sensação – e um baque terrível para todos os que esperavam que o maldito Novo Jornalismo ou Parajornalismo se esgotasse como uma moda. Afinal, ali estava não um jornalista obscuro, nem algum escritor freelance, mas um romancista de longa data... cuja carreira estava meio parada... e, de repente, de um só golpe, com aquela virada para a maldita forma nova de jornalismo, não só ressuscitava sua reputação, mas a elevava mais alto que nunca antes...”²¹

A edição “New Journalism” da coleção *Cadernos de Comunicação da prefeitura do Rio de Janeiro* justifica a amplitude e importância da obra até os dias atuais.

“Mas o que faria um leitor do século XXI abrir o livro por livre e espontânea vontade, mesmo já sabendo o enredo? A vontade de ler uma reportagem que ultrapassou os limites do ‘temporal’ e acabou se transformando não só no retrato de um crime, mas em uma aula de apuração e estilo. O trunfo de Capote está nos detalhes de sua investigação e na destreza com a qual ele maneja as informações a respeito das quatro mortes. Cada passo é documentado com

¹⁹ RIO DE JANEIRO (cidade). Secretaria Especial de Comunicação Social. **New Journalism: a reportagem como criação literária**. Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. (Cadernos de Comunicação. Série Estudos; v. 7). Rio de Janeiro: A Secretaria, 2003. p. 28

²⁰ Este “romance de não ficção”, como denominado pelo próprio autor, narra o assassinato brutal dos quatro integrantes da família Clutter, no estado do Kansas, por dois supostos ladrões. Enviado pela revista *The New Yorker*, inicialmente para produzir uma matéria sobre o caso, Capote passou cinco anos escrevendo o livro. Primeiramente, o trabalho tinha sido publicado em capítulos na revista, um ano antes.

²¹ WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.45.

rigor. Os detalhes, contudo, longe de perturbarem o curso da ação, permitem que o autor reconstrua os cenários e dê vida às personagens”.²²

Em 1968, Norman Mailer, outro escritor norte-americano renomado, alega que o seu livro *Os exércitos da noite* seria uma “história como romance, romance enquanto história”. Os escritores passam, então, a “correr atrás” do jornalismo. A corrente estava estabelecida. Inspirado no realismo social, a narrativa desses jornalistas se apropriava dos recursos técnicos como o ponto de vista autobiográfico em terceira pessoa, o registro fiel dos traços do cotidiano, a construção cena a cena, o diálogo registrado por completo e o fluxo de consciência. A utilização, principalmente deste último elemento, gerou protestos e combates aos novos jornalistas – como eram chamados – por parte da comunidade literária e também dos próprios colegas de profissão. A alegação era de que as situações do real eram levadas a extremos que se confundiam com delírio, o que comprometia a verossimilhança dos relatos.

23

Nos comentários que Wolfe tece a respeito de um texto de Gay Talese – este também um novo jornalista -, publicado na revista *Esquire* em 1962, intitulado “Joe Louis: o Rei na meia-idade”, o qual discorria sobre a intimidade deste esportista, percebe-se como as mudanças poderiam ser feitas naquele texto padronizado das redações, que tanto incomodavam os novos jornalistas:

“(…) Com muito pouco esforço, o texto podia se transformar num conto de não-ficção. A coisa realmente única a respeito do texto, porém, era a reportagem. Isso eu francamente não entendi de início. (...) Minha reação instintiva, defensiva, foi achar que o sujeito tinha viajado, como se diz... improvisado, inventado o diálogo... Nossa, ele talvez tenha criado cenas inteiras, o nojento inescrupuloso... O engraçado é que essa foi precisamente a reação que incontáveis jornalistas e intelectuais da literatura teriam ao longo dos nove anos seguintes, à medida que o Novo Jornalismo ganhava força. *Os filhos-da-mãe estão inventando!* (...) A reportagem realmente estilosa era algo com quem ninguém sabia lidar, uma vez que ninguém costumava pensar que a reportagem tinha uma dimensão estética.”²⁴

²² RIO DE JANEIRO (cidade). Secretaria Especial de Comunicação Social. **New Journalism: a reportagem como criação literária**. Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. (Cadernos de Comunicação. Série Estudos; v. 7). Rio de Janeiro: A Secretaria, 2003. p. 17

²³ A verdade, segundo a concepção de Marilena Chauí, é a conformidade da idéia com o fenômeno; ou seja, é um juízo de valor. Ela é ainda condicionada pela linguagem, sem a qual não pode existir. Conseqüentemente, a verdade está no enunciado. Nessas condições, pode-se desmembrar a verdade em três situações: a verdade (que é inatingível para a grande maioria dos filósofos), a verossimilhança (que é a aparência de verdade transmitida pelo enunciado) e a veracidade (que por sua vez é a aparência de verdade do fato). In: CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2002.

²⁴ WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 22.

Com a disseminação do gênero e com a ampliação de seguidores do novo jornalismo, alguns elementos foram sendo incorporados, como são apresentados por Wolfe: “Por meio de experiência e erro, por ‘instinto’ mais que pela teoria, os jornalistas começaram a descobrir os recursos que deram ao romance realista seu poder único”.²⁵

Ainda de acordo com este autor, o principal elemento era a construção cena a cena, “recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica”. Em seguida, viria o uso do diálogo realista, que corresponderia ao recurso que mais prende a atenção do leitor. O chamado “ponto de vista da terceira pessoa”, por sua vez, consistia no terceiro recurso, o que passava a sensação ao leitor de se estar dentro da cabeça do personagem, “experimentando a realidade emocional da cena como o personagem a experimenta”.²⁶ Por último, trata-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos dos personagens, que seria, segundo Wolfe, o recurso menos entendido pelos críticos do estilo.

Por trás dos valores pregados pelos praticantes do novo jornalismo, estava a necessidade que tinham de instigar ainda mais o leitor para a narrativa.

“O que me interessava não era simplesmente a descoberta da possibilidade de escrever não-ficção apurada com técnicas em geral associadas ao romance e ao conto. Era isso – e mais. Era a descoberta de que é possível na não-ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio ao fluxo de consciência, e usar muitos tipos diferentes ao mesmo tempo, ou dentro de um espaço relativamente curto... para excitar tanto intelectual como emocionalmente o leitor”.²⁷

Para eles, interessava exercitar o diferente, testar o impacto que aquilo teria nos leitores.

“Eu tinha a sensação, certa ou errada, de fazer coisas que ninguém havia feito antes no jornalismo. Costumava imaginar a sensação dos leitores ao encontrar tudo aquilo (...) E gostava da idéia. Não me sentia parte de nenhum grupo jornalístico ou literário normal.

Tenho certeza de que muitos que faziam experiências com artigos para revistas, como Talese, começaram a sentir a mesma coisa. Eles estavam indo além dos limites convencionais do jornalismo, mas não apenas em termos de técnica. O tipo de reportagem que faziam parecia muito mais ambicioso também para eles. Era mais intenso, mais detalhado e sem dúvida mais exigente em termos de tempo do que qualquer coisa que repórteres de jornais ou revistas, inclusive repórteres investigativos, estavam acostumados a fazer. Eles tinham desenvolvido o hábito de passar dias, às vezes semanas, com as pessoas sobre as quais escreviam. Tinham de

²⁵ WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 53.

²⁶ WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp. 53-55.

²⁷ WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 28.

reunir todo o material que o jornalista convencional procurava – e ir além. Parecia absolutamente importante *estar ali* quando ocorressem cenas dramáticas, para captar o diálogo, os gestos, as expressões faciais, os detalhes do ambiente. A idéia era dar a descrição objetiva completa, mais alguma coisa que os leitores sempre tiveram de procurar em romances e contos: especificamente, a vida subjetiva ou emocional dos personagens”.²⁸

Sobre os novos rumos que o jornalismo poderia vir a tomar a partir de então, Wolfe escreve que, na época, não imaginava que aquele novo estilo pudesse ter tamanho impacto.

“Eu não fazia a menor idéia de que essa história pudesse ter algum impacto no mundo literário ou em qualquer outra esfera, fora do pequeno mundo do jornalismo das reportagens especiais. Mas eu devia ter pensado melhor. Em 1966, o Novo Jornalismo já pagara à vista seus tributos literários: especificamente, amargura, inveja e ressentimento”.²⁹

Entretanto, as novas práticas não foram consenso e geraram protestos, logo no seu início. Jornalistas tradicionais não viam com bons olhos os novos rumos que o jornalismo estava tomando e as críticas eram constantes, como a tecida por Haynes Johnson, do jornal *Washington Post*:

“Quando Tom Wolfe e as pessoas que se intitulam elas próprias de Novos Jornalistas inventam as personagens e nos dizem o que as pessoas pensam porque falaram com muitas delas, bem, elas estão fazendo o papel de Deus... Ninguém pode inventar citações e personagens e dizer que isso é jornalismo. É uma coisa diferente e deveria ser catalogada diferentemente”.³⁰

Em contrapartida, Wolfe rebate as acusações e o receio de outros profissionais sobre o novo gênero que começava a se delinear: “(...) eu e outros seríamos acusados de ‘entrar na cabeça das pessoas’... Mas exatamente! Entendi que essa era mais uma porta em que o repórter tinha de bater”.³¹

Já Truman Capote, no prefácio do seu livro “Os Cães Ladram”, que reúne textos jornalísticos com o estilo único do autor, justifica a sua opinião sobre a forma de se fazer jornalismo. Forma esta que se espalhou entre os adeptos do *new journalism*.

“Tudo o que consta aqui é factual, o que não significa que seja a verdade, embora dela se aproxime o quanto pude conseguir. De todo modo, o jornalismo nunca pode ser totalmente

²⁸ WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 37.

²⁹ WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 41.

³⁰ RIO DE JANEIRO (cidade). Secretaria Especial de Comunicação Social. **New Journalism: a reportagem como criação literária**. Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. (Cadernos de Comunicação. Série Estudos; v. 7). Rio de Janeiro: A Secretaria, 2003. pp. 21-22.

³¹ WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 38.

puro – e nem a câmera, pois afinal a arte não é água destilada: impressões pessoais, preconceitos e a seletividade subjetiva comprometem a pureza da verdade cristalina. (...) Minha alegação era que a reportagem poderia ser uma forma de arte tão elaborada e excitante quanto qualquer outra modalidade da prosa – ensaio, conto, novela – uma teoria que poucos defendiam até 1956, (...), em oposição a hoje, quando sua aceitação tornou-se até algo exagerada.”³²

O autor de *A Sangue Frio* foi sempre duramente criticado por usar unicamente a memória para reconstruir os relatos que ouvia, as entrevistas que fazia. A esses comentários, ele respondia que qualquer anotação retirava o talento e assustava a possível fonte:

“(...) o principal ingrediente é o talento para registrar mentalmente longas conversas, uma habilidade que desenvolvi com muito esforço (...), pois acredito piamente que tomar notas – e principalmente o uso de um gravador – gera interferências e distorce ou destrói qualquer naturalidade que possa existir entre o observador e o observado, entre o nervoso beija-flor e seu predador potencial”.³³

Entretanto, em meio a essa efervescência do novo estilo, no fim dos anos 1970, a grande maioria dos movimentos contra-culturais esvaece, e a sociedade absorve os elementos de contestação, na chamada *onda larga*. Este conceito é apresentado por Edgar Morin³⁴, que defende que todo movimento revolucionário na cultura passa por dois grandes momentos. O primeiro deles é chamado *onda de choque*, quando há uma convergência de diversos movimentos contra-culturais, a exemplo dos vigentes na década de 1960, como o feminista, o hippie e o rebelde. Nesta fase, há um conflito radical entre as idéias vigentes e as de forte contestação. É um momento mais agressivo, em que antigos valores são questionados frente a novas e diversas causas.

Logo após, a sociedade passa pelo que ficou denominada por Morin como *onda larga*, que pode ser considerada a contra-reforma cultural, que absorve as idéias de contestação, pasteuriza e as transforma nos próprios conceitos do sistema.

Dessa forma, morre a grande fonte de inspiração e de objetivos para o *new journalism*, e este também acaba esvaecendo. Lima acredita que o principal legado desse

³² CAPOTE, Truman. **Os cães ladram**. Porto Alegre: L&PM, 2006. p. 10.

³³ CAPOTE, Truman. **Os cães ladram**. Porto Alegre: L&PM, 2006. p. 11.

³⁴ MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: necrose**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

novo estilo é a porta que ele deixou aberta para o aparecimento e desenvolvimento do livro-reportagem:

“Resta acrescentar que o principal legado do *new journalism* – a de que a melhor reportagem, no sentido de captação do campo e fidelidade para com o real, pode combinar-se muito bem com a melhor técnica literária – encontrou sua mais refinada expressão no livro-reportagem. Exatamente porque este, apesar dos avanços da reportagem literária em veículos cotidianos, ainda oferece as condições ideais para a narrativa jornalística que precisa escapar à produção industrial cerceadora do jornalismo criativo. Cerceadora pelo tempo cronometrado, pela pauta condicionada, pela cosmovisão comprimida por valores de um universo empresarial inerentemente conservador, devido aos compromissos conjunturais aos quais obrigatoriamente se atrela”.³⁵

O *new journalism* deu um passo na direção de uma apuração e redação mais abrangente, ao introduzir monólogos interiores dos personagens nas suas matérias e fluxos de consciência, até então só empregados na literatura de ficção. Tecnicamente, esse recurso manifestava-se por meio do “ponto de vista autobiográfico em terceira pessoa”, que Tom Wolfe assim explica:

“a técnica de apresentar cada cena ao leitor através dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da mente do personagem e experimentando a realidade emocional da cena tal qual ele a experimenta. Os jornalistas vinham usando freqüentemente o ponto de vista em primeira pessoa, (...), mas isso é limitador (...), um ponto de vista que freqüentemente revela-se insignificante para a matéria e irritante para o leitor. Entretanto, como poderia o jornalista, escrevendo não-ficção, penetrar precisamente nos pensamentos de outras pessoas?

A resposta provou-se maravilhosamente simples: entrevistá-las sobre seus pensamentos e emoções, assim como sobre tudo o mais”.³⁶

A edição “*New Journalism*” da coleção Cadernos de Comunicação da prefeitura do Rio de Janeiro alerta para o equívoco que seria deduzir que o fenômeno se desenvolveu apenas nos Estados Unidos. A opinião de Gianni Carta é de que o *new journalism* praticado no Reino Unido é superior ao norte-americano e aponta alguns argumentos para essa defesa: a maior amplitude de visão dos jornalistas britânicos em relação aos norte-americanos; o senso de humor no texto, que viria da tradição literária e o compromisso moral com a informação.

“Por tabela, a investigação aqui é levada a sério. E apurada *ad nauseam* por uma simples razão: o leitor vem em primeiro lugar. O produto final, como, por exemplo, o serviço de notícias e documentários da BBC, é uma escola para qualquer um. Diários como o *The*

³⁵ LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura.** São Paulo: Editora da Unicamp, 1993. pp.159-160

³⁶ WOLFE *apud* LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura.** São Paulo: Editora da Unicamp, 1993. p.102.

Guardian, e seminários, como o *The Observer*, com correspondentes em todos os cantos do planeta, são um prato cheio para quem aprecia o novo jornalismo”.³⁷

Na América Latina, durante a década de 1950, destaca-se o jornalista colombiano Gabriel García Marquez. Já no Brasil, como veremos adiante, publicações como os jornais *Pasquim* e *Jornal da Tarde*, além da *Revista Realidade*, desenvolveram uma grande produção de qualidade durante as décadas de 1960 e 1970.

5.2. A grande reportagem no Brasil

No jornalismo brasileiro, o início do século XX trouxe, junto com a modernização das cidades e das fábricas, alguns indícios de mudança na narrativa das reportagens. O primeiro grande nome é Euclides da Cunha, que em 1902, enviado pelo jornal *O Estado de São Paulo* para cobrir aquela que seria uma das mais enigmáticas guerras civis da história brasileira, produziu um material de extrema qualidade. A liberdade que o profissional teve para produzir a sua impressão de tudo o que estava ocorrendo no coração do sertão brasileiro rendeu-lhe *Os Sertões*, uma das grandes obras literárias universais, e trouxe renovações estéticas ao escrever jornalístico que influenciaria gerações a fio.

Outra grande inovação narrativa jornalística no Brasil veio com o jornalista João Paulo Alberto Coelho Barreto, ou, mais conhecidamente, João do Rio. No início do século XX, João lança no jornal brasileiro uma nova postura técnica quanto à coleta de informações, que seria feita de forma detalhada com a entrevista de fontes. Era o nascimento de um jornalismo interpretativo, com um olhar mais humano sobre as fontes e sobre os personagens.

Após este período de inovações estilísticas, a reportagem brasileira se vê estagnada por um longo período, influenciada pela pressão, primeiro da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e, mais tarde, do Estado Novo getulista (1937-1945). No entanto, o término da guerra abriu espaço para o surgimento de uma nova modalidade de jornalismo de revista, muito influenciada pela experiência estrangeira. Iniciava-se a era das grandes revistas de reportagem. *O Cruzeiro* é a publicação fundada em 1928 e que atinge seu auge na década de

³⁷ RIO DE JANEIRO (cidade). Secretaria Especial de Comunicação Social. **New Journalism: a reportagem como criação literária**. Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. (Cadernos de Comunicação. Série Estudos; v. 7). Rio de Janeiro: A Secretaria, 2003. pp. 41 e 42.

1950. Grandes repórteres despontam nessa época, como David Nasser, Joel Silveira e Edmar Morel, que, entre outros, marcam época nas páginas da revista. No entanto, o ápice desse movimento vem de fato com *Realidade*, que em novembro de 1965 lança a primeira das poucas edições que marcaram uma geração de profissionais da comunicação ávidos por um novo ar no jornalismo brasileiro.

5.2.1. Revista *Realidade*

O indiscutível sucesso de *Realidade* (que, como já mencionado, surgiu em novembro de 1965) é analisado por Lima pela sua forma e, acima de tudo, por sua proposta, resumida em fatores inovadores decisivos: a universalidade temática ampliada – não há preconceito na escolha de pautas; as múltiplas facetas de um país continental que eram consideradas a cada nova reportagem; a transformação do conceito “atualidade” em “contemporaneidade” na visão durante a produção do material jornalístico; o avanço em documentação; a captação cálida do real e o texto literário.

Realidade lançou uma proposta totalmente nova no jornalismo brasileiro, que rompia com as fórmulas tradicionais, mas que não chegaram ao nível de experimentalismo do *new journalism*. “O mérito de encontrar uma expressão literária própria, ajustada ao relato do real que, se não fazia avançar a técnica literária – de ficção ou de factualidade – para rumos completamente novos, adaptava às suas necessidades o arsenal de artifícios correntes naquele momento histórico”.³⁸

Os textos de *Realidade* não chegaram a atingir um grau de profundidade muito grande, mas deram condições aos jornalistas de dominarem o instrumental narrativo, muito conveniente para a escrita do livro-reportagem. Além de *Realidade*, a grande reportagem encontrou, no Brasil, espaço nos jornais *Pasquim* e *Jornal da Tarde*.

5.2.2. *Jornal da Tarde*

O *Jornal da Tarde* (*JT*), que começou a circular em 4 de janeiro de 1966, começou com um mês de “ensaios” entre sua equipe, com discussão constante sobre os rumos que a nova publicação deveria seguir, estilos de textos, busca por imagens e diversos detalhes que

³⁸ LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1993. p.172.

tentavam ser acertados. Comandado por Mino Carta, o *JT* tinha Murilo Felisberto como secretário de redação e Ruy Mesquita como diretor. De acordo com depoimentos de Mesquita, uma das idéias básicas era não competir com os outros jornais, pois a proposta seria “construir uma coisa que seria um misto entre um jornal diário e uma revista semanal”.³⁹

Um dos lemas do jornal era a criatividade e, para isso, imagens eram bastante exploradas. Como exemplo, cita-se a derrota do Brasil na Copa do Mundo de 1982: na capa, apenas o rosto de um menino chorando, e a data. “Na reportagem, a valorização da visão pessoal do repórter, trânsito livre para o texto mais literário. Na reportagem policial, fim do jargão, estímulo às histórias no estilo dos contos e romances policiais”.⁴⁰

O novo veículo apareceu em cena com mudanças: combinava excelência na linguagem plástica, criatividade no texto e interpretação. O núcleo de repórteres que passaram pelo jornal se tomaria, num futuro próximo, fonte de autores de livros-reportagem de sucesso, alguns com temas derivados de reportagens feitas para o próprio jornal. Com o endurecimento da ditadura militar, a censura aumentou o cerco dos jornais, e essas iniciativas foram, aos poucos, sendo abandonadas.

5.2.3. *Jornal O Pasquim*

O início da idéia para a produção do jornal *O Pasquim* iniciou em setembro de 1968, com a morte de Sérgio Porto (conhecido pelo pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta), com a equipe inicial composta por Claudius, Jaguar, Prósperi, Sérgio Cabral e Tarso de Castro. O lançamento ocorreu no ano seguinte, no dia 26 de junho.

A proposta inovadora para a imprensa nacional já nasceu condenada à morte pelos seus muitos opositores. E incomodava pelo novo estilo, pelo formato, pela estrutura e pela linguagem, que constituíam tentativas de produzir materiais diferentes e que instigassem os

³⁹ MESQUITA, Ruy *apud* ANGELO, Ivan *In*: RIO DE JANEIRO (cidade). Secretaria Especial de Comunicação Social. **New Journalism: a reportagem como criação literária**. Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. (Cadernos de Comunicação. Série Estudos; v. 7). Rio de Janeiro: A Secretaria, 2003. p. 76.

⁴⁰ ANGELO, Ivan *In*: RIO DE JANEIRO (cidade). Secretaria Especial de Comunicação Social. **New Journalism: a reportagem como criação literária**. Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. (Cadernos de Comunicação. Série Estudos; v. 7). Rio de Janeiro: A Secretaria, 2003. p. 78.

leitores. Era algo para realmente causar estranheza e incomodar, principalmente a ditadura militar instaurada no país, como expressa Sérgio Augusto:

“Assumidamente nanico, moleque, paroquial e abusado, nasceu sob a suspeita de que duraria pouco tempo; menos até que os oito números da *Pif-Paf*, criada em 1964 por Millôr Fernandes e inviabilizada pela censura dos milicos que naquele ano haviam assumido o poder. Mas durou, afinal, 1.072 números – o equivalente a 22 anos de vida.

As suspeitas iniciais tinham sua razão de ser. Onde já se viu um jornal sem patrão, onde todos os colaboradores podiam escrever o que bem entendessem e como bem entendessem? Pois a velha utopia de dez em cada dez jornalistas revelou-se, mais do que factível, um sucesso – fulminante e retumbante (...)

E ainda que nos primeiros tempos fosse mais folgazão, gozador, festivo (...) e atento a questões de comportamento, aos poucos deixou-se contaminar pelo inevitável: a indignação política. Sem, contudo, abrir mão do velho preceito de Horácio (...): o riso é a melhor arma contra todas as imposturas”.⁴¹

Juntaram-se à equipe fundadora, mais tarde, Henfil, Ivan Lessa e Paulo Francis e, entre os diversos convidados, destacam-se Antonio Callado, Caetano Veloso, Carlos Heitor Cony, Chico Buarque, Fernando Sabino, Ferreira Gullar, Flávio Rangel, Jô Soares, Luis Fernando Veríssimo, Rubem Fonseca, Ruy Castro e Vinicius de Moraes. Havia, inclusive, colaboradores estrangeiros, como André François, Copi, James Thurber, Jules Feiffer, Santos Fernando, Tomi Ungerer e Wolinski.

6. O advento do livro-reportagem

O livro-reportagem foi, então, o ponto de chegada de um processo que pode ter seu início considerado nos primórdios do jornalismo, o qual buscava na literatura uma forma de se comunicar com a realidade. Ironicamente, a literatura novamente alcança, com o livro-reportagem, o *status* que perdera com a modernização das redações.

Edvaldo Pereira Lima classifica em três as categorias que abordam as categorias de obras quanto ao uso de elementos literários: as puramente ficcionais, as jornalísticas por excelência e as que fazem uma mescla de elementos ficcionais e factuais. Para o autor, o modelo livro-reportagem é, de todas as formas de comunicação jornalística, a que mais se aproxima da literatura de fato. O jornalista, inspirado intuitivamente, encontrou neste suporte ferramentas que o auxiliassem na narrativa do real, aproximando-se da ficção.

⁴¹ AUGUSTO, Sérgio. In: AUGUSTO, Sérgio e Jaguar (org.). **O melhor do Pasquim**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. pp. 9-10.

6.1. Conceito básico de livro-reportagem

Segundo definição de Lima,

“o livro-reportagem é o veículo de comunicação impressa não-periódico que apresenta reportagens mais densas e completas que o tratamento costumeiro dedicado a elas nos meios de comunicação jornalística regulares. A obra amplia, para o leitor, a compreensão da realidade e há, portanto, maior ênfase de tratamento ao tema, quer no aspecto extensivo, de horizontalização do relato, quer no aspecto intensivo, de aprofundamento, seja quanto à combinação desses dois fatores”.⁴²

E, sendo uma forma de relatar uma determinada realidade, o livro-reportagem pode ser considerado uma extensão da chamada grande reportagem. Ele assegura na literatura aspectos que endossem a carga de fluência para o relato de um acontecimento ou de uma realidade, que não teriam o mesmo impacto sob os auspícios do jornalismo tradicional, moldado nos aspectos mercadológicos do jornal. Para Lima, o livro-reportagem foi a saída encontrada pelo jornalismo para um limite por ele mesmo imposto:

“Veículo de comunicação jornalística não-periódica, o livro-reportagem é um produto cultural contemporâneo bastante peculiar. De um lado, amplia o trabalho da imprensa cotidiana, como que concedendo uma espécie de sobrevida aos temas tratados pelos jornais, pelas revistas e pelas emissoras de rádio e televisão. De outro, penetra em campos desprezados ou superficialmente tratados pelos veículos jornalísticos periódicos, recuperando para o leitor a gratificante aventura da viagem pelo conhecimento da contemporaneidade”.⁴³

A ultrapassagem dessas fronteiras é o principal mérito do livro-reportagem. Para dar conta de uma sociedade cada dia mais complexa, o jornalismo buscou no suporte uma saída; neste contexto, a multidisciplinariedade é, em grande parte, auxiliadora no seu resultado. Áreas como literatura, história e sociologia são de importância fundamental na execução desta modalidade de jornalismo. Elas refletem as diferentes esferas de influência existentes na sociedade contemporânea e auxiliam na reprodução de uma realidade mais verossímil.

Desse modo, o livro-reportagem entra como um contraponto do que se tomou o jornalismo; a liberdade com que o repórter pode trabalhar nele, sem as rédeas da chamada linha editorial – a qual veta ou impõe determinadas pautas à rotina das redações –, a disponibilidade de um tempo maior para a produção e espaço ilimitado para a publicação do trabalho. De acordo com Lima, uma das maiores vantagens é a libertação de dois conceitos

⁴² LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 29

⁴³ LIMA, Edvaldo Pereira. **O que é livro-reportagem**. São Paulo: Brasiliense, 1998. p.7.

que se tomaram sagrados ao jornalismo convencional: a atualidade e a periodicidade. Para ele,

“os acontecimentos não são estanques, nem tampouco desaparecem, sem estar interligados a um processo dinâmico em que fatores causais antecedem a eclosão central de um evento e conseqüências e desdobramentos de alguma forma que lhe dão continuidade. Na verdade, o passado não é estanque, algo que acabou e ponto final. Muito do que já ocorreu há tempos é o que governa o nosso dia-a-dia de hoje, dimensional. Existem, podemos dizer assim, diferentes “passados”, ou diversificados níveis do tempo que já se foi, capazes de simultaneamente afetar o nosso presente.”⁴⁴

6.2. Características do livro-reportagem

A realidade essencial do livro-reportagem é determinada a partir das características e dos princípios que regem o jornalismo como um todo. O jornalismo, por sua vez, está envolvido por realidades maiores, externas, que condicionam seu comportamento, em um jogo contínuo de ação-reação com seu ambiente. “(...) é preciso examinar o problema no seu enquadramento geral: informação jornalística como produto da comunicação de massa, comunicação de massa como indústria cultural e indústria cultural como fenômeno da sociedade urbana e industrializada”.⁴⁵

Entretanto, entre suas especificidades, está a de que o livro-reportagem possibilita experimentações impraticáveis nas redações regulares, que muitas vezes tornam-se superficiais nos assuntos que abordam diariamente. De acordo com Lima, ele desempenha um papel específico de prestar informação ampliada sobre fatos, situações e idéias de relevância social, abarcando uma variedade temática expressiva. Além disso, o livro-reportagem preenche vazios deixados pelo jornal, pela revista, pelas emissoras de rádio, pelos noticiários da televisão. Mais do que isso, o suporte avança para o aprofundamento do conhecimento do nosso tempo, eliminando, parcialmente que seja, o aspecto efêmero da mensagem da atualidade praticada pelos canais cotidianos da informação jornalística.

É no livro-reportagem que se encontra o ápice do exercício da grande reportagem, que possibilita um mergulho de fôlego nos fatos e em seu contexto, oferecendo, a seu autor ou a seus autores, uma dose ponderável de liberdade para escapar aos grilhões normalmente

⁴⁴ LIMA, Edvaldo Pereira. **O que é livro-reportagem**. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 19.

⁴⁵ MEDINA, Cremilda *apud* LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 20.

impostos pela fórmula convencional do tratamento da notícia, com o *lead* e a pirâmides invertida, por exemplo.

Muitas vezes, o livro-reportagem é fruto da inquietude do jornalista que tem algo a dizer, com profundidade, e não encontra espaço para fazê-lo no seu âmbito regular de trabalho, na imprensa cotidiana, como já mencionado. Também pode configurar o desejo e a necessidade de realizar um trabalho que permita ao profissional da comunicação utilizar todo o seu potencial de construtor de narrativas da realidade.

6.3. Justificativa do suporte

Como espaço de um jornalismo autoral, o livro-reportagem entra como suporte para uma proposta de reportagem em grande profundidade. É um gênero alternativo, em termos de prática jornalística, em que o repórter pode sair da rotina da redação e criar conforme a demanda do tema.

Isso tudo porque o jornalismo diário tem como característica a fragmentação da realidade, o que pode ser suprida com o livro-reportagem, espaço em que há maior respeito neste sentido, com contextualização e levantamento de informações com caráter qualitativo. Proporciona, dessa maneira, maior liberdade de trabalho e estruturação do produto, o que satisfaz a inquietude do profissional de comunicação. Essa liberdade citada pode ser desmembrada em várias outras, que oferecem a seu autor a possibilidade de criar e ir além da mera reprodução de fatos. Essas liberdades, listadas por Lima, ajudam a compreender melhor como o livro-reportagem pode ultrapassar a imprensa, lançando luz a fatos despercebidos pelos periódicos:

- *Liberdade temática*: a obra é capaz de abarcar qualquer tema. Como exemplos, pode-se citar livros-reportagem que tratam de biografias de personagens famosos como *Olga*⁴⁶, de Fernando Morais; de episódios históricos de impacto mundial, como em *Os dez dias que abalaram o mundo*⁴⁷, de John Reed; que explicam temas locais, como em *Notícia de um seqüestro*⁴⁸, de Gabriel Garcia Márquez; que denunciam situações nacionais, como

⁴⁶ *Olga* trata da vida da mulher de Luis Carlos Prestes, resgatando a história política dos anos 1920 em diante.

⁴⁷ Em *Os dez dias que abalaram o mundo*, John Reed descreve a revolução comunista de 1917.

⁴⁸ Esta obra, escrita em 1996, faz um resgate importante da história colombiana: o poder paralelo exercido por Pablo Escobar nos anos 1980 e início dos anos 1990.

no caso de *A Guerra dos Meninos*⁴⁹, de Gilberto Dimenstein, entre outros. Além disso, essa autonomia liberta o autor do sensacionalismo da imprensa cotidiana, que precisa seduzir o leitor a qualquer custo. Assim, o jornalista pode escrever sobre temas aparentemente sem apelo jornalístico imediato ou publicitário.

- *Liberdade de angulação*: o autor é livre para tratar seu tema da maneira que melhor lhe aprouver. O trato autoral transparece durante o texto pela forma como aborda o tema, pois o livro-reportagem, como qualquer outro livro, é uma obra pessoal e não tem o compromisso de ser imparcial e objetivo como as notícias diárias. Assim, o autor é capaz de estabelecer uma relação estreita e estimuladora com seu leitor, colocando suas opiniões e pontos de vista.

- *Liberdade de fontes*: o livro-reportagem, por não estar preso ao ritmo do jornalismo periódico, pode – e deve – fugir às fontes legitimadas e dar voz a fontes que normalmente não são ouvidas.

- *Liberdade temporal*: uma das vantagens do livro-reportagem é não estar preso ao estritamente factual, podendo resgatar antigos assuntos que ainda hoje causem efeitos na sociedade. O livro-reportagem relata a contemporaneidade, uma espécie de tempo amplo, que precisa do presente, passado e futuro para melhor ser entendido.

- *Liberdade do eixo de abordagem*: Não estando preso aos fatos imediatos, o livro-reportagem pode ir mais fundo em cada história, sendo capaz de retratar os conflitos em toda a sua complexidade.

- *Liberdade de propósito*: os objetivos que um livro-reportagem busca alcançar podem ser os mais diversos. Como o autor não está preso à factualidade e à reprodução dos fatos para apenas informar o leitor, ele pode aspirar a outros objetivos, como elucidar temas controversos ou produzir algum tipo de mobilização social.

6.4. Particularidades do livro-reportagem

O livro-reportagem distingue-se das demais publicações classificadas como livro por três condições essenciais:

⁴⁹ Neste livro, Gilberto Dimenstein denuncia a chacina de meninos e meninas brasileiros, feita por grupos de extermínio nos anos 1980.

1. Quanto ao *conteúdo*, o objeto de abordagem de que trata o livro-reportagem corresponde ao real, ao factual. A veracidade e a verossimilhança são fundamentais.

2. Quanto ao *tratamento*, compreendendo a linguagem, a montagem e a edição do texto, o livro-reportagem apresenta-se como eminentemente jornalístico. O livro-reportagem obedece, em linhas gerais, às particularidades específicas à linguagem jornalística, facilmente identificáveis na mensagem que veicula, mas naturalmente oferece maior maleabilidade de tratamento.

3. Quanto à *função*, o livro-reportagem pode trabalhar sua narrativa de uma maneira apenas extensiva – com horizontalização de dados e fatos, mas sem um salto verticalizador significativo, direcionado à apreensão qualitativamente intensiva do objeto abordado – superior aos periódicos, cumprindo, desse modo, um trabalho que se poderia denominar muito próximo ao *jornalismo informativo arredondado*.

Apesar de se caracterizar pela *universalidade* – a temática é tão variada quanto nos jornais e nas revistas – e pela *difusão coletiva* – pois também circula publicamente para uma audiência heterogênea, dispersa geograficamente, o livro-reportagem não apresenta *periodicidade*, tem quase sempre caráter monográfico, bem como seu conceito de *atualidade* deve ser compreendido sob uma ótica de maior elasticidade do que o que se aplica às publicações periódicas.

Entre as diversas possibilidades que podem ser exploradas, encaixa-se a defesa de uma visão unilateral de uma questão específica, defendendo um conjunto de princípios definidos e, dessa maneira, praticar o *jornalismo opinativo* ou, ainda, o exercício de uma abordagem multiangular de uma questão, à procura de sua variedade de causas e conseqüências, de diversificados pontos de vista, praticando, assim, o *jornalismo interpretativo*. Há, inclusive, as possibilidades de se explorar o chamado *jornalismo investigativo*, de denúncia, ou ainda o *jornalismo diversional*.

6.5. Tipos de livro-reportagem

Edvaldo Pereira Lima divide a produção de livros-reportagem em várias categorias, sendo:

- *Livro-reportagem-perfil*: obra que procura evidenciar o lado humano de uma personalidade pública ou de uma personagem anônima que, por algum motivo, torna-se de interesse.

- *Livro-reportagem-retrato*: exerce papel parecido, em princípio, ao do livro-perfil. Mas, ao contrário deste, não focaliza uma figura humana, mas sim uma região geográfica, um setor da sociedade, um segmento da atividade econômica, procurando traçar o retrato do objeto em questão. Visa elucidar, principalmente, seus mecanismos de funcionamento, seus problemas, sua complexidade. É marcado, na maioria das vezes, pelo interesse em prestar um serviço educativo, explicativo. Por isso, trabalha a metalinguagem, na troca em miúdos de um campo específico do saber para o grande público não especializado. Em decorrência, seu estilo o caracteriza, por vezes, em *quote-story*.

- *Livro-reportagem-depoimento*: reconstitui um acontecimento relevante, de acordo com a visão de um participante ou de uma testemunha privilegiada. Apreende-se, daí, que o tom é passar ao leitor uma narrativa quente, com bastante clima de bastidores, movimentada. Por isso, seu estilo é, normalmente, o da *action-story*.

- *Livro-reportagem-ciência*: serve ao propósito de divulgação científica, geralmente em torno de um tema específico. Pode também apresentar um caráter de crítica ou reflexão.

- *Livro-reportagem-ambiente*: vincula-se aos interesses ambientalistas, às causas ecológicas. Pode apresentar uma postura combativa, crítica ou simplesmente tratar de temas que auxiliem na conscientização da importância da harmonia nas relações do homem com a natureza.

- *Livro-reportagem-história*: focaliza um tema do passado recente ou algo mais distante no tempo. O tema, porém, tem geralmente algum elemento que o conecta com o presente, dessa forma possibilitando um elo comum com o leitor.

- *Livro-reportagem-nova consciência*: focaliza temas das novas correntes comportamentais, sociais, culturais, econômicas e religiosas que surgem em várias partes do mundo, resultantes de duas ebulições significativas do mundo ocidental nos anos 1960. Uma foi a contracultura, a outra, o conjunto de movimentos de aproximação à cultura e civilização do Oriente Médio, e do continente asiático.

- *Livro-reportagem instantâneo (livro flash)*: debruça-se sobre um fato recém-concluído, cujos contornos finais já podem ser identificados.

- *Livro-reportagem-atualidade*: aborda um tema atual, como faz o livro-instantâneo, mas apresenta a diferença de selecionar os temas atuais com maior perenidade no tempo, cujos desdobramentos finais ainda não são conhecidos. Assim, permite ao leitor resgatar as origens do que ocorre, seu contorno do presente, as tendências possíveis do seu desfecho no futuro.

- *Livro-reportagem-antologia*: cumpre a tarefa de reunir reportagens agrupadas sob os mais distintos critérios, previamente publicadas na imprensa cotidiana ou até mesmo em outros livros.

- *Livro-reportagem-denúncia*: com propósito investigativo, esse tipo de livro apela para o clamor, contra as injustiças, contra os desmandos do governo, os abusos das entidades privadas ou as incorreções de segmentos da sociedade, focalizando casos marcados pelo escândalo.

Pode haver, ainda, o estilo *livro-reportagem-ensaio* e o *livro-reportagem-viagem*.

6.6. As vertentes no livro-reportagem

Na construção do livro-reportagem, pode-se optar por dois caminhos na abordagem. A segunda opção citada abaixo por Lima é o caso do trabalho em questão, que pretende ter sido desenvolvido.

“Quanto maior a necessidade de o autor efetuar um corte verticalizado, mais terá de expandir a sua lente narrativa, enriquecendo-a com as realidades de um mesmo fato que são iminentes ao acontecimento nuclear, pois é desse modo que o abarca numa dimensão superior, enquadra seu significado. Por outro lado, quando o jornalista, no livro, está mais interessado em discutir uma questão geral, desce ao particular, para aí encontrar ações e acontecimentos que, costurados num conjunto, ajudam a discutir o tema global que propõe. E, nessa circunstância, também enfatiza o elemento intensidade e, às vezes, o elemento ambiente, porque quer tirar daí os resultados que serão reconduzidos ao plano da discussão maior que realiza”.⁵⁰

6.7. A história imediata

O sucesso de livros que abordavam histórias curtas, de pouca reflexão e trabalho, mostrou um novo filão no mercado dos livros de cunho jornalístico. O interesse comercial neste tipo de produção foi imediato; o estilo falado, com um trabalho de pesquisa e coleta de

⁵⁰ LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p.113.

informações em equipe deu os contornos a um produto que poderia ser classificado basicamente como fruto da indústria cultural. No Brasil, Fernando Morais é um caso expoente nos chamados livros de bolso. No seu caso, a concepção básica de história imediata foi transferida para o contexto brasileiro como uma forma não de instantaneidade – característica dos livros de história imediata na Europa – mas de ineditismo dos temas, trabalhado de forma simples e direta.

Para que se tornasse popular, esse tipo de trabalho era editado da forma mais simples possível, geralmente com impressão em papel jornal, diagramação e estética praticamente inexistentes, grande tiragem e pontos de vendas populares, como as bancas de revistas. Os livros eram divididos em muitos capítulos, todos curtos, com um texto leve e de rápida leitura. Uma editora em especial apostou neste filão: a Alfa-Omega, que entre outros nomes tinha a conta de Fernando Morais. A empresa explorou, no período da ditadura militar, temas geralmente censurados nos jornais, o que explica o declínio e extinção do projeto após a abertura política no país.

Para Lima, existem basicamente dois tipos de livro-reportagem: um que se assemelha mais à estrutura do conto, e um segundo que se aproxima mais da estrutura do romance. É neste segundo momento que o autor acredita que o livro-reportagem pode se desenvolver em sua forma plena. Para ele, ambos possuem uma gama de objetivos a cumprir ao longo da narrativa que os une. Por terem uma visão antropocêntrica, buscam um conhecimento da realidade humana.

“O romance, então, reveste-se de ambições grandiosas. Deseja explicar a realidade humana através de um conjunto de personagens em interação. Desdobra essas interações no tempo. Mostra a contingência que interfere em cada interação. E tenta mostrar a pluralidade de sentido que o tempo pode apresentar. Em outros termos, expõe a cadeia de conflitos que constitui a seqüência episódica, ou seja, seu enredo, sua trama ou sua intriga”.⁵¹

6.8. Livro-reportagem no Brasil

O livro-reportagem configura como um sucesso de mercado editorial a partir dos anos 1990, no Brasil, angariando, inclusive, um novo público, que até então não era assíduo dos livros de ficção. Sua origem está ligada ao movimento do novo jornalismo. Dessa maneira, para Lima, o livro-reportagem contempla a leitura da realidade, que permite ao

⁵¹ LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 188.

leitor apreender o contexto histórico, social e econômico de uma época. A contemporaneidade não está mais ligada somente aos fatos do cotidiano com o livro-reportagem. Ela se estende a todo o contexto de um período histórico, abrangendo o passado, o presente e lançando olhares para o futuro.

Configuram entre os principais escritores de livro-reportagem brasileiros os jornalistas Caco Barcellos, autor de *Rota 66*⁵² e *Abusado*⁵³, e Fernando Morais. Dentre suas diversas publicações, destacam-se *Olga e Chatô, o rei do Brasil*⁵⁴.

⁵² *Rota 66* conta a história dos assassinatos indiscriminados praticados pela Polícia Militar de São Paulo, durante a segunda metade da década de 1990.

⁵³ Narrativa sobre um dos maiores traficantes da história do país, o tráfico de drogas e a situação das favelas cariocas.

⁵⁴ Biografia de um dos maiores empresários da comunicação nacional.

PARTE II

Cinelândia curitibana como livro-reportagem

1. Proposta de desenvolvimento de um livro-reportagem

De acordo com o que é apresentado por Lima, tanto os integrantes iniciais da Escola de Frankfurt, quanto estudiosos nos Estados Unidos - pelo menos Dwight MacDonald – que se dedicaram ao estudo da comunicação massiva, parecem ter encontrado variáveis que tecem uma mesma leitura: a comunicação praticada pela indústria cultural exerceria exclusivamente funções negativas, nocivas, quanto ao grau de conscientização da massa. Entende-se que, a partir daí, o livro-reportagem seria, então, uma opção que vai de encontro a essa concepção e que poderia suprir, de algum modo, esse tipo de comunicação que é tanto criticada.

Seriam duas principais funções – a de atribuição de *status* e a de reiteração das normais sociais – e uma disfunção – a narcotizante – as exercidas pela comunicação de massa. Todas encaradas com olhos muito críticos por esses teóricos, formados à luz de uma visão em que a cultura espontânea popular e a cultura de elite se encontravam obrigadas a conviver, agora no século XX, com a nova cultura elaborada e empacotada pela indústria cultural. Só aos poucos é que se conceberia a existência amenizadora dos *gatekeepers*, os líderes de opinião que na prática intermedeiam o fluxo da comunicação entre os veículos massivos e as comunidades receptoras.

Atualidade, no conceito mais moderno, ganha novas roupagens. Passa a significar a ocorrência que muitas vezes não é a rigorosamente atual, mas ganha essa condição seja por um novo fato que “desperta” o interesse público para uma ocorrência antiga, seja por um artifício que a traga para o presente.

2. Justificativa do suporte livro-reportagem

A partir de seu vínculo com a atualidade, pode-se colocar duas categorias básicas de livro-reportagem:

1. O livro-reportagem que aproveita um fato de repercussão atual, para explorá-lo com maior alcance, enquanto o impacto reverbera pela sociedade. É o caso do chamado *livro-flash* (que Lima denomina *livro-instantâneo*), cuja versão mais completa nasceu da efervescência político-sócio-cultural de 1968, particularmente na França.

2. O livro-reportagem que não se limita ao rigorosamente atual, trabalhando temas um pouco mais distantes no tempo, de modo que possa, a partir daí, trazer explicações para as origens, no passado, das realidades contemporâneas; ou que aborde temas não atrelados a um

fato nuclear específico, no sentido restrito do termo, e que mais se relacionam à explicação de uma situação mais ou menos perene.⁵⁵

Desse modo, um dos objetivos do projeto a ser desenvolvido, de acordo com o que é apresentado por Lima, é cobrir o vazio do tempo, entre o presente e o passado histórico – que supõe um distanciamento mais prolongado do atual. Nessa linha, o livro-reportagem em questão é constituído de histórias obtidas por meio do resgate histórico e social de uma época que marcou, delineou e foi delineada, simultaneamente, pelos cinemas de rua na cidade de Curitiba.

Outro recurso muito utilizado em livros-reportagem é o do perfil humanizado, assim como as histórias de vida, aspectos que se pretendeu explorar no projeto em questão, visto que essas histórias de vida são fundamentais como *fonte complementar* no levantamento do tema. Elas funcionam como *suporte de pesquisa*, em que as entrevistas e os depoimentos constituem-se na base mesma da reportagem. Por sua vez, esse elemento cobre as limitações de uma cobertura corriqueira, realizada pelos veículos periódicos.

“As limitações e as inadequações do jornalismo cotidiano, manifestadas na pauta, prosseguem na etapa da captação. Quando a meta final é a busca de conhecimento aprofundado da contemporaneidade, a questão da pauta ganha especial relevância porque é de um planejamento de abordagem bem realizado que nascem as diretrizes para a coleta, por via da pesquisa de material registrado – livros, matérias de imprensa, gravações em fitas cassete, sonoras ou audiovisuais, documentos etc -, de entrevistas, pesquisas do tipo sociométrico e observações”.⁵⁶

Na mesma linha, houve a preparação de uma estratégia em relação à captação das entrevistas propostas, seguindo a orientação de Lima: “A captação, todavia, não se resume à entrevista, à observação. Envolve também a documentação, no sentido da coleta, exame, classificação e uso de dados registrados disponíveis na sociedade moderna, em seus mais diversos meios”.⁵⁷

⁵⁵ LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 34.

⁵⁶ LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 73.

⁵⁷ LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 82.

Acredita-se, portanto, que não basta ter material informativo à disposição para documentar. De acordo com a análise de Gaudêncio Torquato, é preciso desempenhar esta função com propriedade.

“Isso exige sensibilidade do profissional e condições nem sempre compatíveis com a rotina burocratizada industrialmente nos jornais e revistas modernos. Também envolve, neste tempo de rápida mutação e alcance de ampliada possibilidade de apreensão do real, um sentido mais vasto para essa tentativa de leitura, abarcando cada vez mais *realidades* das que se justapõem na ordem hierárquica estabelecida sistemicamente, e uma *abertura* para a incorporação das novas lentes.

O livro-reportagem não estando preso à rotina industrial dos veículos periódicos, tem o potencial, teoricamente, para se livrar da captação premida pelo tempo. Pode experimentar novas formas de captação, expandir o leque de fontes de consulta, criar novas maneiras de interação entre o repórter e seus entrevistados, munir-se de instrumentos inovadores na observação do real em suas múltiplas complexidades, já que, a princípio, não há necessidade de se submeter a um ‘gosto médio’.”⁵⁸

Entrevistas de compreensão

O livro-reportagem quase sempre despreza a espetacularização nas entrevistas prévias, pois estas são realizadas, na maioria dos casos, com o propósito de compreensão e ampliação de um tema em questão.

“Muito mais do que na reportagem do jornalismo impresso cotidiano, a entrevista desponta no livro como uma forma de expressão por si, dotada de individualidade, força, tensão, drama, esclarecimento, emoção, razão, beleza. Nasce daí o diálogo possível, o crescimento do contato humano entre entrevistador e entrevistado, que só acontece porque não há a pauta fechada castrando a criatividade”.⁵⁹

A partir das histórias contadas, lembranças, reminiscências e relatos coletados, uma meta pretendida pelo projeto da Cinelândia Curitibana é o de dar voz a essas pessoas que têm – ou tiveram – de fato suas vidas relacionadas com a história desses cinemas. A pretensão é ir de encontro ao que geralmente acontece no jornalismo cotidiano. Citando Dulcília Schroeder Buitoni:

“Se não é aplicável o esquema de perguntas e respostas programadas, o repórter acha que não está diante de um fato jornalístico, pois não acredita que haja perguntas e respostas que ele não conheça. Só trabalha com narrativas fechadas e com probabilidades previamente

⁵⁸ TORQUATO, Gaudêncio. *In*: LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. pp. 83-84.

⁵⁹ LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 85.

conhecidas. Ora, essa improbabilidade de enxergar além do padrão aumenta muito a pobreza de conhecimento pertencente à notícia”.⁶⁰

Ao contrário do que costuma ocorrer, o livro procura preencher uma lacuna ao dar importância aos modos de agir e pensar de cada entrevistado, pois, como coloca Cremilda Medina, “o que menos interessa é o modo de ser e o modo de dizer daquela pessoa. O que efetivamente interessa é cumprir a pauta que a redação de determinado veículo decidiu”⁶¹.

3. O jornalismo holístico

Para avaliar um livro-reportagem, é necessário que se leve em consideração seu programa técnico, o projeto estético e a natureza da sua visão de mundo, com o enfoque na realidade. No jornalismo diário, uma das maiores falhas está na falta não de uma visão crítica dos acontecimentos, mas sim de uma postura construtiva dos profissionais, de apontar direções e possibilidades para os problemas apresentados. E é esta a brecha que o livro-reportagem vem preencher. O determinismo que prevalece nas redações de modo geral é um grande empecilho para que um processo de mudança de sentidos aconteça.

4. Caso a ser desenvolvido

A profundidade de abordagem de um livro-reportagem pode se dar horizontalmente – sentido extensivo -, verticalmente – sentido intensivo – ou uma mescla de ambos. Lima diferencia as vertentes e define o aprofundamento extensivo, ou horizontal, que é o caso a ser tratado, como sendo

“quando o leitor é brindado com dados, números, informações, detalhes que ampliam quantitativamente sua taxa de conhecimento do tema. O aprofundamento é intensivo, ou vertical, quando o leitor é alimentado de informações que lhe possibilitam aumentar qualitativamente sua taxa de conhecimento. Isto é, existe uma análise multiangular de causas e consequências, de efeitos e desdobramentos, de repercussões e implicações”.⁶²

⁶⁰ BUITONI, Dulcília Schroeder. *apud* LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 74.

⁶¹ MEDINA *apud* LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 75.

⁶² LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 37.

5. Tema

A partir da escolha do suporte, o tema a ser desenvolvido é o resgate da história dos antigos cinemas de rua de Curitiba, que encontraram seu ápice nas décadas de 1950 e 1960, com a apresentação de personagens para o enriquecimento da reconstrução. Será abordado, ainda, o período de decadência dessas salas, que perderam espaço e público para os modernos complexos de cinema, construídos em shoppings centers, mudança impulsionada pela chegada do capital estrangeiro.

6. Problema

A questão da transposição do cinema de rua pelos cinemas de empresas multinacionais será analisada a partir da ótica dos Estudos Culturais e de Recepção, que buscam compreender a evolução dos meios de comunicação a partir de uma análise social desse desenvolvimento. Isto significa que o estudo será focado na análise do indivíduo como ser atuante no processo, e que está submetido a uma indústria cultural, mas que responde individualmente aos acontecimentos de uma forma ativa, e não totalmente passiva.

Essa visão propõe que a mudança física dos cinemas acarreta e, simultaneamente, é uma demanda da própria sociedade, que procura, além do entretenimento, segurança e outras formas de lazer agrupadas em um mesmo local. Percebe-se, assim, que a transposição leva a implicações culturais de uma época, que são decorrentes de emissor e receptor.

7. Objetivos

Os objetivos principais e iniciais deste trabalho serão o resgate histórico dos personagens que fizeram parte do desenvolvimento e da mudança nas salas de cinema em Curitiba; será analisada ainda a mudança de hábitos e costumes a partir da transferência das salas de projeção para dentro dos complexos de lazer, a partir de uma lógica capitalista. Outro objetivo deste trabalho será perceber e analisar como o receptor atua em todo esse processo, conforme a ótica dos estudos de recepção. Por fim, uma análise de como o estabelecimento da indústria cultural na América Latina influenciou neste fenômeno, obedecendo a uma onda de globalização nos meios de comunicação e lazer.

8. Fundamentação teórica

A linha de trabalho em questão seguirá uma pesquisa qualitativa, em que será priorizada uma análise sócio-econômico-cultural. Para isso, os estudos culturais e de recepção mostram-se pertinentes, assim como um estudo mais aprofundado. Entretanto, uma pesquisa quantitativa servirá para a coleta inicial de dados e informações imprescindíveis para o desenrolar do trabalho, além de embasar entrevistas e trabalhos posteriores. Desse modo, serão abordadas as mudanças de costumes e hábitos da sociedade curitibana do início do século XX até os dias de hoje.

Percebe-se que, durante este período, ocorreu a passagem dos cinemas de rua para os cinemas que se encontram em shoppings centers, na sua maioria, atualmente. Salas de cinemas de rua borbulhavam no período dourado, em Curitiba, que configurou no que ficou conhecida como Cinelândia curitibana. No ano de 2006, restam dois sobreviventes, Cine Luz e Cinemateca, excetuando-se as salas com exibição estritamente pornográfica. Entretanto, estas últimas salas encontram-se em declínio e deterioradas, mantendo-se com subsídios próprios, privados ou públicos, mas praticamente sem lucro de bilheteria. A permanência destes cinemas se deve, principalmente, pelos investimentos da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), mantenedora tanto do Luz quanto da Cinemateca.

Nesse sentido, foi exatamente esta queda de público que desencadeou o fechamento de várias salas de cinema ou a adaptação das salas à nova realidade que se apresentava e se impunha. Estes cinemas de rua até fizeram algumas adaptações, mas não se encaixavam mais no novo modelo e na lógica capitalista, preocupando-se em atender às imposições sociais. O último sobrevivente das iniciativas fora da proposta da FCC, em Curitiba, foi o Cine Plaza, localizado na Praça Osório e que teve seu fechamento no primeiro semestre de 2006. A crescente queda do público acarretou inúmeras dívidas, que foram acumulando-se ao longo do tempo.

Assim sendo, os estudos de Canclini⁶³ mostram-se pertinentes para a compreensão da análise em questão. O autor defende que a evolução dos *mass media* em uma sociedade não pode ser analisada fora do contexto de uma evolução do sistema de significação da sociedade em que está inserida. A interferência de ambas é um processo indissociável que,

⁶³ CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

na sua “hibridização”, produz um sentido real. No caso dos cinemas, as mudanças vividas não eram alheias a todo um processo de re-significação. A passagem para uma sociedade individualista aponta para mudanças de hábitos e estruturais. A evolução do cinema – e dos costumes de seus freqüentadores – acompanhou este movimento.

Com o estudo, pretende-se detectar e evidenciar as diversas mudanças que ocorreram mutuamente com a transposição de locais dos cinemas. As primeiras transformações observadas estão relacionadas ao público espectador, aos horários das sessões, aos hábitos decorrentes da ida ao cinema e da programação escolhida (ou imposta, como em vários casos).

Outro estudo que merece atenção para a compreensão da presente análise é o de Economia Política, de Armand Mattelart⁶⁴. Vertente que começa a se desenvolver nos anos 1960, a Economia Política assume a forma de um questionamento sobre o desequilíbrio dos fluxos de informação e produtos culturais entre os chamados países de centro e países periféricos. A partir de 1975, a Economia Política encaminha-se para uma reflexão que não versa mais sobre a indústria cultural, mas sobre as indústrias culturais. Nota-se que a transposição dos cinemas está contida em uma dessas indústrias culturais, além de não ser um fenômeno único. Apesar de suas particularidades, o sufocamento de uma nova ordem vem acontecendo mundialmente.

Dessa vertente, também se destaca o conceito de imperialismo cultural, proposto por Schiller⁶⁵. As salas de cinemas e a programação de cada uma delas não possuem liberdade de escolha. As grandes distribuidoras atrelaram o recebimento de filmes e a definição das sessões com a compra dos lugares em que são veiculados. No contrato em que se faz a proposta, os limites são bem claros e a programação depende dos interesses das distribuidoras, que são hoje todas multinacionais. As empresas conseguem, dessa maneira, unir suas produções, distribuições em todos os maiores locais, no mundo todo. Isso implica um amplo controle e traz implicações, como a mudança de hábito – “cópias” de trejeitos dos atores de cinema; imposição de novos valores e perpetuação de antigos preconceitos, entre uma vasta gama de outros fatores. E é exatamente por isso que a compra das pequenas salas de cinema – muitas delas familiares, até poucos anos atrás – e sua migração para os

⁶⁴ MATTELART, Armand e Michele. **História das Teorias da Comunicação**. 3.ed. São Paulo: Loyola, 1999.

shoppings torna-se questão-chave fundamental, em que as gigantescas empresas conseguem unificar todo o trabalho, desde sua produção até o seu destino final, a sua veiculação.

9. A função da memória

Como a análise em questão trabalha de perto com a história oral e lembranças de pessoas que vivenciaram o período áureo da Cinelândia curitibana, mostra-se pertinente os conceitos e alertas apresentados por Dulcília Schroeder Buitoni, como norteadores do trabalho.

“Hoje, a função da memória limita-se a organizar o passado às vezes apenas cronologicamente. As riquezas pessoais e sociais da memória estão sendo substituídas pela informação mecânica”. O jornalista não poderia transcender essa simples função, pergunta-se, e recuperar a esquecida faculdade de escutar, base tradicional dos relatos do passado? (...) A narrativa envolve uma finalidade que ultrapassa o meramente informar. Compreende uma reconstrução do real, uma reconstrução onde o emocional-racional e o emocional se equilibrem, onde o real e o imaginário convivem”.⁶⁶

A autora aponta que, pela reconstrução que faz o narrador, é ultrapassado o limite seco, diminuto, da informação concreta nua e chega-se a uma dimensão superior de compreensão tanto dos atores sociais como da própria realidade maior em que se insere a situação examinada.

“As falas das pessoas não podem ficar subordinadas somente ao ritmo do tempo industrial. A indústria do tempo, o tempo da indústria. (...) As histórias e as vidas de homens, mulheres e crianças precisam de narrações não tão determinadas pelo tempo. No jornalismo, o tempo determina a narração. Já as ficções jogam com o tempo, mas as histórias e as vidas não precisam apenas de ficção. Precisam também de relatos verídicos que tenham a marca do tempo, embora não sejam por ele estritamente determinados”.⁶⁷

Ecléa Bosi vai ainda mais a fundo sobre a importância da memória nos relatos que pretendem ser reconstruídos.

“A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória

⁶⁵ SCHILLER, Herbert. **O império norte-americano das comunicações**. Petrópolis: Vozes, 1976.

⁶⁶ BUITONI, Dulcília Schroeder *apud* LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 78.

⁶⁷ BUITONI, Dulcília Schroeder *apud* LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 105.

aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora”.⁶⁸

⁶⁸ BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. pp. 46-47

PARTE III

Curitiba: história, costumes e cinema

1. Curitiba: as novas tecnologias de comunicação e a influência nos hábitos e nos costumes

No início do século XX, a capital do Paraná contava então com pouco mais de 50 mil habitantes; a pouca infra-estrutura não contava nem mesmo com calçadas pavimentadas ou redes de água e esgoto suficientes. Por outro lado, neste mesmo período as crianças ainda brincavam nas ruas, assim como é de costume nas pequenas cidades até os dias de hoje. Os imigrantes, que formavam aos poucos a cara do povo da cidade, trouxeram hábitos interessantes, como os banhos semanais. Famílias imigrantes alemãs, italianas e polonesas tiveram a oportunidade de conhecer a luz elétrica com a instalação do *Colyseio Curytibano*, um parque de diversões que usava o primeiro gerador de energia da cidade. Dentre as suas atrações – que contava ainda com a famosa pista de patinação e carrossel mecânico –, ganhava destaque o *Cynematógrafo*, um aparelho que projetava imagens em movimento. Todas essas mudanças traziam a sensação de que Curitiba estava entrando em uma nova época, acompanhada do progresso trazido pelo novo século.

A partir da década de 1910, as ruas do centro da cidade deixaram de ser iluminadas pelos lampiões a gás para ganharem iluminação movida a energia elétrica. Poucos anos depois, em 1915, a primeira transmissão radiofônica do Paraná foi realizada por Flávio Luz, no bairro Bigorriho. No início da década seguinte, o *gramophone* passou a ter presença constante nos lares, reunindo famílias inteiras e amigos ao seu redor para ouvir as músicas gravadas em discos de acetato, que giravam em 78 rotações por minuto. Este hábito foi incorporado a um outro, mais antigo, de conhecidos e parentes reunirem-se freqüentemente nos lares para conversas sobre temas amenos.

Segundo Danielle Soares Brito, na década de 1920,

“o recenseamento indicava quase 79 mil habitantes. A Rua XV de Novembro fervilhava no cruzar de pedestres, bondes elétricos e os primeiros Fords 29. Em 1924 é inaugurada a PRB2, a Rádio Clube Paranaense, primeira do estado, com notícias, variedades e o “imperdível” rádio-teatro. No centro urbano, um dos pontos de encontro mais concorridos era a livraria Ghignone – na Rua XV de Novembro – onde se encontrava a intelectualidade da época”.⁶⁹

Aos poucos, alguns costumes foram caindo em desuso. Era a tecnologia alterando os hábitos e costumes da sociedade.

“Com o advento do automóvel e do cinema, os jovens foram considerando ‘cafona’ essa espécie de conagraçamento, as visitas foram aos poucos se distanciando. Televisão, bicicletas e

⁶⁹ <www.portoalegrense.com.br/pessoal/Moreira> Acessado em 15 ago. 2006.

motocicletas foram desfazendo essa união amigável e fraternal, ninguém visita mais ninguém. Nas exceções o visitante tem que se subordinar aos caprichos do anfitrião em assistir ‘novelas’”.⁷⁰

A partir de 1930, os bondes da concessionária do serviço elétrico do estado e de bondes de Curitiba, Companhia de Força e Luz do Paraná, começam a sofrer concorrência dos modernos ônibus de linhas particulares. Na década seguinte, a cidade inicia um movimento de rápida expansão econômica e comercial, atingindo seu ápice nas próximas duas décadas, quando o estado assume a liderança na produção de café.

2. Os cinemas da Cinelândia

Faziam parte da Cinelândia curitibana as seguintes salas: o *Cine-Teatro Palácio*, na Avenida Luiz Xavier esquina com a Praça Osório; *Cine-Teatro Avenida*, na Avenida Luiz Xavier, onde é hoje o prédio do banco HSBC; *Odeon* e *Ópera*, que ficavam praticamente de frente aos dois primeiros citados. Nos arredores dessa região, ficavam os cines *América*, na Rua Alegre (Cândido de Leão); *Central*, na XV de Novembro; *Imperial* (que após tornou-se *Ritz*), no antigo prédio do Correio; *Luz*, na Praça Zacarias. Nos bairros, o *Morgenau*, que começou na Sociedade Morgenau, no antigo bairro Cristo Rei, e que posteriormente passou pela Praça Rui Barbosa, Passeio Público e Rua Conselheiro Laurindo; *Marajó*, no Seminário; *Cine Portão*, no Portão e *Ribalta*, na avenida Munhoz da Rocha, apenas para citar alguns exemplos.

2.1 O Cine-Teatro Palácio

O Cine-Teatro Palácio, situado na Avenida Luiz Xavier, esquina com a Praça Osório, funcionou de 1950 a 1971 e atraía as classes mais favorecidas da cidade para suas sessões e grandes estréias. Entretanto, entre tantos eventos – não apenas exhibições cinematográficas, visto que o espaço servia também para apresentações de dança, música e teatro, entre outras atividades – ficou marcado um grande acidente no assoalho da bilheteria, o qual havia sido construído sobre um vão de mais de seis metros de profundidade, por causa das reformas que estavam sendo feitas no local, e que acabou cedendo com o excesso de peso e movimentação. O resultado foi vários mortos e feridos. Seis anos depois do seu fechamento, o cinema reabriu com o nome de Cine Astor.

⁷⁰ MARCASSA, João. **Curitiba – essa velha desconhecida**. Curitiba: Refripar, 1989. p.42.

Danielle Brito Soares, relata a tragédia:

“Além de ser considerado um edifício pioneiro de Curitiba e do Paraná, o Moreira Garcez também foi cenário de uma tragédia que abalou o segundo ano de sua construção, em 1928. Atrás do canteiro de obras, num barracão, funcionava o Cine-Theatro Palácio. O cinema já era um programa bastante prestigiado na época. Era um domingo de fevereiro. Em cartaz, o filme “O Barqueiro de Volga”. Para chegar ao local da sessão, os espectadores tinham que passar por um pontilhão de madeira sobre o fosso das fundações do prédio. Nesse dia, a multidão forçou a passagem e as madeiras do pontilhão se abriram. Várias pessoas, entre crianças, se feriram e cinco morreram”.⁷¹

2.2 O Palácio Avenida

O Palácio Avenida, construção que por muitos anos representou toda a grandeza dos cinemas de rua de Curitiba, foi idealizado no fim da década de 1910 pelo imigrante libanês Feres Mehry. Inaugurado em 1929, em seu início, o Palácio constituía-se de um complexo residencial cujo andar térreo abrigava um cinema, além de várias lojas. A construção marcou para sempre a esquina da Avenida Luiz Xavier e a Travessa Oliveira Bello, abrigando ainda um café e o folclórico Bar Guairacá.

A construção era um cinema-teatro luxuoso, com camarotes e frisas cobertos de veludo vermelho. Era, na época, o mais moderno de todo o país. Quando o espaço foi adquirido por Henrique Oliva – que já era dono de vários cinemas da cidade –, o Avenida foi totalmente remodelado. A partir daí, a parte do teatro desapareceu. Com a venda do imóvel para o grupo do Banco Bamerindus, em 1991, o cinema foi desativado, e um novo teatro o substituiu. O cinema existiu naquele local até 1988.

No final dos anos 1990, um novo grupo de banqueiros passou a ser proprietário do edifício. Atualmente, o prédio pertence ao grupo HSBC, que manteve a tradição iniciada em 1991. O Palácio Avenida permanece símbolo da cidade e motivo de orgulho para a população, dessa vez por sua representatividade nos fins de ano, quando dezenas de crianças socialmente desfavorecidas apresentam o coral de Natal, que tem repercussão nacional e até internacional. O evento já se tornou símbolo das noites de Natal da capital, e atrai milhares de espectadores todos os anos. A partir de março de 2002, o teatro retomou suas apresentações.

2.3 O Cine Morgenau e a Cinelândia curitibana

⁷¹ <<http://www.portoalegrense.com.br/pessoal/Moreira>> Acessado em 15 ago. 2006.

A Sociedade Morgenau, que por muitos anos abrigou o primeiro destino do famoso Cine Morgenau (inaugurado em 1919), recebeu, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, o então presidente Getúlio Vargas, em sua segunda visita à cidade. Alguns anos mais tarde, em setembro de 1950, o mesmo Vargas vai à Cinelândia curitibana fazer seu discurso presidencialista, afirmando que “cuidar da saúde, da habitação e da instrução do povo são deveres elementares dos governantes”. Naquele momento, a região passaria a ser conhecida, além de suas suntuosas salas de projeção, pela concentração e tradição política, fatores que seriam repetidos anos mais tarde.

Segundo Fenianos, “a Cinelândia – onde hoje é a Boca Maldita – é o ponto de encontro habitual de intelectuais e políticos, com parada obrigatória no Bar Guairacá, que fica no andar térreo do Palácio Avenida.”⁷² Foi somente no início da década de 1970, mais precisamente em maio de 1972, que a famosa Avenida das Flores foi transformada em calçadão pela prefeitura de Curitiba, que ficou sendo o primeiro calçadão do país.

2.4. A Cinemateca de Curitiba

Inaugurada em 1975, a então Cinemateca do Museu Guido Viaro - a terceira Cinemateca do Brasil - funcionou por mais de uma década em um anexo deste museu e foi criada por iniciativa de Valêncio Xavier. Mais que uma sala de exibição, a Cinemateca, dirigida pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC), desde o início tinha como proposta ser um espaço para resgate e preservação de obras cinematográficas, além de desenvolver pesquisas sobre o tema. Desempenhou papel importante também na formação de novos cineastas paranaenses, como Beto Carminatti, Fernando Severo e os irmãos Schumman.

Na época da ditadura militar a Cinemateca representou um dos poucos espaços, na cidade de Curitiba, para questionamento da situação vivida pelo país, “espaço alternativo onde se ousava (apesar do vigiamento da censura) discutir e questionar, a propósito do Cinema, a situação e a realidade política brasileira”.⁷³

⁷² FENIANOS, Eduardo Emílio. **Almanaque kur'ty'yba**. Curitiba: UniverCidade, 1999. pp. 77-78

⁷³ SANTOS, Francisco Alves dos. **Dicionário de Cinema do Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005. p. 62

Denominada Cinemateca de Curitiba desde que ganhou sua nova sede ⁷⁴, em 1998, na Rua Carlos Cavalcanti (centro de Curitiba), este espaço da FCC dedica-se à difusão de cinema de arte, além de parcerias com embaixadas, consulados e institutos para preencher a sua programação. Mostras e debates completam o ciclo promovido pelo espaço.

2.5. Novas salas da Fundação Cultural de Curitiba (FCC)

Na década de 1980, a FCC começa um projeto de implantação de novas salas de exibição alternativa na cidade, o que foi iniciado com a inauguração do Cine Groff (galeria Shaffer, na Rua das Flores), em 1980. Logo após viriam os Cines Luz e Ritz, em 1985 – homenagem aos cinemas homônimos que existiram no passado –, que funcionavam na Rua XV de Novembro, e o Cine Guarani, no ano de 1988, instalado no Centro Cultural Portão (bairro Portão).

3. A Avenida Luiz Xavier

A menor avenida do mundo formou-se a partir da década de 1880. O nome do largo trecho de uma quadra, que abrigou a maior parte dos cinemas de rua em seu período áureo, foi uma homenagem ao quarto prefeito eleito de Curitiba. A avenida, com início na Praça Osório, tinha seu fim logo na Rua Ébano Pereira e Travessa Oliveira Bello. A homenagem veio pela iniciativa do então prefeito da cidade em alinhar a Rua XV de Novembro com a Praça Osório, e assim transformando um espaço alagadiço em útil e integrado.

Integra-se ao hall de peculiaridades da pequena avenida o caso da passageira mudança de nome, que na década de 30 veio a se chamar Avenida João Pessoa, em homenagem a uma visita do então presidente da república, Getúlio Vargas. O nome perdurou por pouco mais de 20 anos, que, com a morte do populista em 1954, voltou ao nome anterior por decisão da Câmara Municipal. A Luiz Xavier foi o espaço por excelência em que se desenvolveu a Cinelândia curitibana, desde seu surgimento, no início dos anos 1920.

4. O cinema mudo

⁷⁴ Antes de ser inaugurada sua nova sede, a Cinemateca funcionou em endereços provisórios, como a Casa Vermelha, no Largo Coronel Eneas.

Ir ao cinema constituía, na época da Cinelândia, uma atividade bem diferente da percebida pelos freqüentadores de hoje dos cinemas. Marcassa reconstitui um pouco do clima sentido pelo público daquele tempo:

“Orquestra ou piano abrilhantavam as sessões. Os filmes eram mudos, com letreiros em inglês, sob os acordes do piano. As salas de espetáculos possuíam uma só máquina projetora, que parava a exibição do filme no final de cada parte para a substituição do rolo. Nesse intervalo as luzes se acendiam e a orquestra executava um número. Com a evolução, passaram a ser usadas duas máquinas projetoras, eliminando as cansativas paradas.

Os homens trajavam terno e gravata enquanto que as mulheres e moças exibiam seus melhores vestidos. Em 1927 apareceram os primeiros filmes sonoros, sendo que os da Metro-Goldwin-Mayer chamavam mais a atenção dos freqüentadores, pelo rugir rouco do leão.

O cinema em cores surgiu apenas em 1935. Enquanto aguardavam o início da sessão, as moças ficavam em pé, voltadas para trás, como que namorando com os olhos. No final das sessões, os moços ficavam aguardando a saída do público, para admirar as jovens. Os noivos e namorados desfilavam pela Rua XV fazendo o “footing”. O que chamava mais a atenção dos aficionados eram os filmes seriados, geralmente em 12 episódios, com dois por semana. No momento de maior emoção vinha a recomendação “volte na próxima semana”, equivalendo-se às novelas atuais.

Na entrada das salas, cartazes mostravam os lances mais importantes do filme. Quando refletido na tela, a assistência em coro gritava: Cartaz! Cartaz!”⁷⁵

5. O surgimento dos centros de compras

Em 1980, Curitiba já contava com mais de 900 mil habitantes, demonstrando impressionante crescimento populacional. É neste momento que a cidade recebe seu primeiro shopping center, o que iria iniciaria um movimento que alteraria para sempre a história da Cinelândia, chegando ao seu desfecho pouco mais de duas décadas depois.

“Em 1944 o cinema internacional passou a enfrentar um inimigo: a televisão. Com o agravamento em 1953/54, com a popularização da televisão, resultou em séria crise na indústria cinematográfica, com a baixa sensível de público. Os filmes pornográficos eram exibidos só para maiores de 21 anos e após as 24 horas (sem a freqüência de mulheres), enquanto que, atualmente, os filmes com sexo explícito, sem policiamento, de péssima qualidade, são exibidos em sessões corridas, mal freqüentadas por adultos e jovens de ambos os sexos.”⁷⁶

Ao mesmo tempo, chegavam aos lares novas formas de diversão e lazer, como os videocassetes – estes fatores decisivos para o declínio dos cinemas de rua – e aparelhos de informática.

“Ao longo da década, Curitiba renova sua infra-estrutura, construindo novos espaços e revitalizando outros. São desta época o Museu de Arte Sacra, a Casa da Memória, os cinemas Groff, Ritz e Luz (administrados pela Fundação Cultural), a Casa Culpi, de Santa Felicidade, e o Terminal e Centro Cultural do Portão”.⁷⁷

⁷⁵ MARCASSA, João. **Curitiba – essa velha desconhecida**. Curitiba: Refripar, 1989. pp. 136-137.

⁷⁶ MARCASSA, João. **Curitiba – essa velha desconhecida**. Curitiba: Refripar, 1989. p. 137.

⁷⁷ FENIANOS, Eduardo Emílio. **Almanaque kur'ty'yba**. Curitiba: UniverCidade, 1999. p. 90.

6. Estrutura política e desenvolvimento da cidade

A década de 1950 foi fortemente marcada pela disputa política no cenário paranaense de duas figuras antagônicas: de um lado, Moysés Lupion, primeiro governador eleito após o período do interventor Manoel Ribas, nomeado por Getúlio Vargas durante o Estado Novo. Do outro, Bento Munhoz da Rocha, que, em 1951, ano em que assumiu o governo do Paraná, prometia grandes mudanças pautadas pela modernização.

Esta se traduziu em grandes obras viabilizadas pelos recursos excedentes provindos da expansão cafeeira iniciada no norte pioneiro (município de Jacarezinho) até encontrar as margens do Rio Paraná. Entre as grandes inaugurações, o Teatro Guaíra (cuja construção levou mais de vinte anos para ficar pronta), a Biblioteca Pública do Paraná e o Centro Cívico. O Paraná era o estado brasileiro sinônimo de crescimento e de oportunidades. A consequência dessa imagem projetada neste período para todo o país refletiu-se no aumento da população, que quadruplicou em apenas vinte anos. De 1,2 milhões em 1940 passou para 4,3 milhões em 1960.

Para José Luiz Mercer, o desenvolvimento da linguagem publicitária é um exemplo de que a sociedade estava, aos poucos, flexibilizando a sua postura rígida, baseada na moral e nos costumes. Em 1951, é fundada a Escola Superior de Propaganda, de São Paulo. A introdução da linguagem conotativa nos textos publicitários era reflexo de uma sociedade um pouco mais permissiva, ao menos na linguagem. Segundo Mercer, era a vez da “sugestão em lugar da descrição”.

7. As grandes produtoras do cinema brasileiro da década de 1950

No cinema, dois tipos de filme caracterizavam a produção brasileira na década de 1950: as comédias de costume ou musicais e as produções da Vera Cruz. O cinema da época, que foi marcado pela grande opressão política, utilizava em grande escala o riso como forma de fazer o espectador tomar como objeto de piada a sua própria incapacidade de reação frente ao regime militar.

Os estúdios cariocas Atlântida e Cinédia eram os grandes produtores das chanchadas musicais e das comédias. A primeira produziu, em 1943, seu primeiro longa, “Moleque Tião”, cuja direção de José Carlos Burle escandalizou uma sociedade racista ao trazer pela primeira

vez à grande tela um ator negro, Alex Vianny. Já a Cinédia teve sua estréia com Ademar Gonzaga, diretor do clássico “Barro Humano”. Mas o maior sucesso desta produtora veio com “O Ébrio”, drama de 1946, dirigido por Gilda de Abreu e estrelado pelo cantor Vicente Celestino.

Já a Vera Cruz, entre 1949 e 1954, pretendeu se estabelecer como uma produtora de alto nível cultural e técnico, construindo o maior estúdio de cinema da América do Sul. Segundo Pedro Nolasco, “a Vera Cruz importou diretores e técnicos (maioria da Itália), contribuindo para o desenvolvimento do cinema brasileiro. Mas trouxe também a visão européia, que passou a adaptar temas e exigir um tratamento que estava muito longe de nossa realidade”.⁷⁸

Contra todo o clima de superproduções que predominava na época no cinema brasileiro, surge na década de 1960 o Cinema Novo. Em seu início com documentários e curta-metragens, esta nova forma de fazer cinema, encabeçada pelo cineasta Glauber Rocha, primava pelo conteúdo em sobremaneira à forma. Em pouco tempo, o Cinema Novo ganhou todo o reconhecimento crítico-intelectual tão ansiado pelas superprodutoras brasileiras. O mundo reconhecia a produção brasileira como uma das mais consistentes da época.

8. Os curitibanos: paquera, status e mulheres

Na década de 1950, a cidade já vivia com problemas de abastecimento, como a falta de energia. Nos meses sem chuva, a Companhia Força e Luz era obrigada a cortar a energia de toda a cidade, o conhecido *peak*. Esses momentos favoreciam, no entanto, os casais das portas de casa, que muitas vezes ansiavam por um momento de “apagão” para terem um pouco mais de intimidade, longe dos olhos atentos dos pais. Os jovens tinham nos momentos de comemoração ou lazer em família os momentos para a paquera. O *footing* pela Rua XV de Novembro, nas sessões dos cinemas da Cinelândia, datas cívicas ou religiosas.

Curitiba era, ainda, uma cidade com produtos e bens pré-guerra mundial. Em 1951, o então presidente Dutra autorizou finalmente a entrada das grandes montadoras de carros e bens duráveis no solo brasileiro. Os carros antigos foram sendo substituídos por modelos novos, luxuosos, que dividiam a sociedade entre aqueles que podiam e aqueles que não podiam

⁷⁸ NOLASCO, Pedro. **Cinema brasileiro / 1951. Vera Cruz, chanchadas da Atlântida e o dramalhão de Gilda Abreu.** In: Revista Panorama p.27

adquirir tais bens. Para Rafael Greca de Macedo, ex-prefeito da cidade, o que surgia naquele momento era algo que marcaria até os dias de hoje uma das características mais fortes da sociedade paranaense, em especial a curitibana: a busca pelo *status* social. O Palácio Curitibano era uma das maiores construções de Curitiba, rivalizando com o Edifício Moreira Garcez.

“Esta é a palavra, *status*. A obsessão da província que, endinheirada, começava a se fazer cidade. O ano de 1950 marca a inauguração da nova sede do Club Curitibano, construída pelo arrojo do presidente Jofre Cabral e Silva, na esquina das ruas Barão do Rio Branco e Quinze de Novembro. Todos se deslumbraram com os interiores, encomendados à Casa Nunes, da Capital Federal, em luxuosíssimos modelos franceses”⁷⁹.

As mulheres curitibanas apresentavam-se em ocasiões públicas com seus melhores vestidos, que sempre imitavam as atrizes do cinema norte-americano (além da moda, os hábitos alimentares também foram importados: sanduíches, refrescos, sorvetes e em especial o chiclete eram expressões do *american way of life* sendo incorporado). Como gostavam de se auto-intitular, eram moças cujas famílias compunham a “nata da sociedade”. Essas damas tinham um papel muito bem definido na sociedade: eram mães, esposas – uma única vez – e auxiliares no orçamento doméstico, quando extremamente necessário. Uma pequena parte das mulheres começava a admirar os anti-heróis do cinema que despontavam, como James Dean, Marlon Brando e outros.

Durante o inverno, o curitibano via suas opções de lazer diminuir consideravelmente. As salas de cinema eram boa opção para as noites em que era possível arriscar-se um pouco fora de casa.

“Cinemas, não tinha Vitória, Lido, Condor, Cinema 1 (née Excelsior), Plaza, Rívoli, São João, Ribalta, Scala, Glória. Mas tinha outros, que hoje não têm mais: Luz, Ritz, Odeon, Broadway, América, Curitiba, Palácio. O Ópera, o Arlequim e o Avenida sempre existiram. O Marabá (hoje Bristol) era teatro. (...) O Cine Ópera atacava de *Trágica Decisão*, com Clark Gable, Walter Pidgeon, Van Johnson e John Hodiak. Já o Luz vinha de *Três Estrelas e um Coração*, com Dan Dailey e Anne Baxter. No Ritz, programa duplo: *A História de Uma Mulher*, com Ann Todd, Clude Rains e Trevor Howard; e *Caçada Humana*, avisando que, à meia-noite e meia, iam soltar *Os Sapatinhos Vermelhos*, com Anton Walbrook e Moira Shearer. No Odeon, três filmes: *Nas Terras do Oklahoma*, *Querida Suzana* e *Chicote do Zorro*. No Avenida, *A Felicidade Bateu à Porta*, com Gary Cooper e Ann Sheridan”⁸⁰.

⁷⁹ MACEDO, Rafael Greca de. **Curitiba na hora do peak**. In: Revista Panorama pp. 47-48.

⁸⁰ PADRELLA, Nelson. **O alegre ano 50 não tinha lá muita graça**. In: Revista Panorama p. 53.

Algumas vezes os cinemas eram ferramentas políticas, como no caso do Ópera, que num reflexo da Guerra Fria anunciava violenta acusação contra os partidários comunistas em filmes como *A Ameaça Vermelha – A Verdade Sobre os Comunistas*.

9. As décadas de 1970 e 1980

Em 1974, começa a funcionar o sistema de microondas da Embratel. Uma consequência direta dessa tecnologia ocorreu nas emissoras de televisão paranaenses. A partir daquele momento, elas não precisariam mais produzir programas locais, passando a apenas repetir a programação que chegava pronta das matrizes.

Além disso, com a chegada do videocassete e, mais que isso, a disseminação dos aparelhos entre a sociedade curitibana, os hábitos sociais começaram a sofrer novas alterações. O novo aparelho acarretou mais um motivo para as pessoas não irem ao cinema.

10. Ponto de encontro e confluência de interesses: o calçadão da Rua XV de Novembro

Parte do sucesso da Cinelândia curitibana pode ser justificada pela existência do calçadão da Rua XV de Novembro, que permitia o tráfego de pedestres e favorecia o ponto de encontro reinante nas décadas do auge dos cinemas de rua.

“Em uma histórica sexta-feira, 19 de maio de 1972, começou a mudar a paisagem da Rua XV de Novembro. Às 18h, conforme testemunho do arquiteto Abrão Assad, começou a surgir o primeiro trecho do calçadão de pedestres. O horário foi escolhido a propósito: a Justiça estava fora de expediente para julgar o mandado de segurança impetrado pelos comerciantes, através do jurista Ariel Dotti.

Criou-se a polêmica entre a intenção municipal de devolver um trecho da Rua XV de Novembro aos pedestres e a resistência dos comerciantes, imaginando-se prejudicados em seus negócios. O prefeito Jaime Lerner conseguiu o aval da União Internacional dos Arquitetos – que reconheceu o pioneirismo brasileiro da humanização urbana.

O calçadão da Rua XV de Novembro, permitindo a substituição do **footing** de automóvel pela escala do homem a pé e propiciando o pleno desenvolvimento da arte do encontro, não demorou a ganhar foros de unanimidade”.⁸¹

11. O cinema como fator social

Ir ao cinema era e continua sendo não apenas uma opção de lazer, mas também um ato de encontro social, em que as pessoas podem se encontrar fora do horário de trabalho, em

⁸¹ BOLETIM INFORMATIVO [da] Casa Romário Martins. **Calçadão, vinte anos depois**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Vol. XIX, nº 98, jul. 1992. p. 12.

um momento de descontração. O espectador paga não apenas para assistir a um filme em uma tela de projeção; ele paga também por um momento em que pode levar sua família em um programa de fim de semana, encontrar amigos, pessoas desconhecidas, enfim, “aparecer” em público.

Segundo João Teixeira Lopes, esse momento pode também ser considerado uma fuga social, como na representação das férias para a teoria marxista. “Assistir a um espetáculo cultural constitui uma ocasião de relativa fuga à rotina, considerando não só a raridade relativa das saídas culturais, como o grau de ritualização e poder simbólico que exprimem”.⁸²

Para que o público usufrua determinada atração cultural, de acordo com José Júlio Lopes, é necessário um conhecimento prévio mínimo comum entre as pessoas. “Enquanto freqüentadores de espaços de fruição de cultura, inseridos em redes vastas de sociabilidade, é-lhes exigido o domínio de um *mínimo denominador comum cultural* que sustente repertórios suficientemente ágeis, ainda que superficiais”⁸³. No caso da mídia TV, esse mínimo é ainda menor. Para o autor, esse movimento se constitui no *fast thinking*.

12. A influência da tecnologia

Na concepção de José Júlio Lopes, a tecnologia em si mesma não se constitui em um problema. A questão é que ela passou a ser encarada como uma “coisa” por si só, e não uma solução para determinada situação anterior a ela. Como nos filmes de ficção científica, a tecnologia parece tomar vida própria na sociedade contemporânea:

“É preciso ter a noção de que aquilo a que chamamos hoje de tecnologia – ou se quiserem, noutros termos, o aparato tecnológico que assiste a nossa existência nas suas diferentes faces – não é algo contra o qual se lute e se deva ou possa fazer uma revolução. A tecnologia é demonstradamente uma inevitabilidade histórica”.⁸⁴

A partir desta visão, pode-se afirmar que a evolução tecnológica não foi fator *sine qua non* para a decadência e conseqüente fim da Cinelândia curitibana. A tecnologia por si só não

⁸² LOPES, João Teixeira. **A cidade e a cultura – um estudo sobre práticas culturais urbanas**. Disponível em <www.bocc.ubi.pt> Acessado em 10 jul. 2006.

⁸³ LOPES, João Teixeira. **A cidade e a cultura – um estudo sobre práticas culturais urbanas**. Disponível em <www.bocc.ubi.pt> Acessado em 10 jul. 2006.

⁸⁴ LOPES, José Júlio. **A resistência da cultura aos media**. Disponível em <www.bocc.ubi.pt> Acessado em 10 jul. 2006.

é capaz de alterar todo um cenário; ela teve, sim, um papel auxiliar nesse processo, aliada a uma mudança de comportamento da sociedade, o aumento populacional, a expansão econômica, novas formas de lazer e entretenimento, a degradação da região central da capital, o aumento da violência urbana, e muitos outros fatores contribuíram para um novo cenário em que os cinemas de rua, nos moldes daquela época, não fossem mais viáveis. Ainda segundo Lopes, os *media* são formas transitórias de comunicação; adaptam-se conforme a aceitação e viabilidade para determinado momento e espaço.

13. Projeto Centro Vivo

É exatamente esta degradação indiscutível dos grandes centros urbanos que corresponde à luta travada pelo projeto Centro Vivo. Criado pela Associação Comercial do Paraná, o projeto tem a proposta de restaurar o centro da cidade de Curitiba, “garantindo o contínuo desenvolvimento (...) por meio da implantação de um grande Condomínio Comercial, Turístico e Cultural, fruto das parcerias formadas por Entidades de Classe, Associações, Poder Público Municipal e Estadual, Sistema Educacional e Iniciativa Privada”.⁸⁵

A filosofia do trabalho é transformar o centro – visto por muitos como degradado, inseguro e velho – em um espaço mais seguro, de fácil acesso, com atividades diversas oferecidas à população, além de diferenciais turísticos e culturais. Entre os programas que constituem o projeto, há um específico para contribuir com o desenvolvimento do micro e do pequeno empresário da região central; outro programa que se preocupa com aspectos de infraestrutura e um terceiro que desenvolve ações de responsabilidade social.

Em relação aos cinemas de rua, os organizadores afirmam que um projeto começará a ser desenhado a partir de 2007. Nessa vertente, um dos fatores apontados que teriam favorecido a queda de público nos cinemas de rua é a insegurança para transitar pela região e para o espectador estacionar o carro. De acordo com o coordenador da Cinemateca, Francisco Alves do Santos, a prefeitura está trabalhando na revitalização da Rua XV e arredores, além da instalação de câmeras de vídeo e da implantação de um maior número de policiais, de forma a permitir uma maior segurança à população. Aliado a esses investimentos, o coordenador acredita que, se as casas de exibição do centro passarem uma reformulação, de maneira que

⁸⁵ <www.centrovivo.com.br> Acessado em 12 set. 2006.

disponibilizem conforto físico e que comportem uma boa qualidade técnica de exibição, além do oferecimento de uma programação diferenciada, o público voltaria a frequentar cinemas de rua. Na mesma linha, o projeto Centro Vivo desenvolve, desde junho de 2006, o programa “Estacione Fácil”, que tem como objetivo “uma maior qualificação dos estacionamentos da zona central de Curitiba”.⁸⁶

14. Cineclubismo

A paixão pelo cinema, seja em salas de rua ou de shopping, é a mesma. Ver, discutir e refletir sobre o cinema são alguns dos estímulos que um cineclube pretende proporcionar. Surgido na França, na década de 1920, o cineclubismo rapidamente ganhou novos nuances em diferentes países. Os cineclubes foram responsáveis pela formação cinematográfica de vários dos grandes cineastas, dentre os quais pode-se destacar Glauber Rocha, Cacá Diegues, Jean-Luc Goudard e Win Wenders.

No Brasil, o primeiro cineclube foi criado na cidade do Rio de Janeiro, em 1928⁸⁷, com o nome de Chaplin-Club. O grupo desse cineclube lançou, entre outros filmes que marcam a história do cinema no Brasil, “Limite”, de Mário Peixoto, e “O Encouraçado Potemkin”, de Sergei Eisenstein.⁸⁸ Mas é a partir da segunda metade da década de 1940, após a queda da Ditadura Vargas, que o cineclubismo experimenta, no Brasil, grande desenvolvimento.

No final da década de 1960, com a ditadura militar, os cineclubes passam a ser perseguidos. É estabelecida na prática a censura prévia às atividades desses grupos e todo tipo de entraves e pressões vão desmantelando todas as entidades no país. Calcula-se que existiam cerca de 300 cineclubes em 1968, agrupados em seis federações regionais filiadas ao Conselho Nacional de Cineclubes (CNC). Em 1969 haveria no máximo uma dúzia desses grupos em funcionamento e quase todas as suas entidades representativas haviam sido destruídas. Apenas o Centro de Cineclubes de São Paulo sobrevive praticamente inativo, em torno do idealismo de Carlos Vieira.⁸⁹

⁸⁶ <www.fcdigital.com.br> Acessado em 11 jul. 2006.

⁸⁷ SANTOS, Francisco Alves dos. **Dicionário de Cinema do Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005. p. 55.

⁸⁸ <cineclube.utopia.com.br> Acessado em 23 set. 2006.

⁸⁹ <cineclube.utopia.com.br> Acessado em 23 set. 2006.

De acordo com informações do site especializado *Cineclube*, no final dos anos 1970, a maioria dos cineclubes – que eram cerca de 600 filiados nominalmente ao CNC – era formada em bairros de periferias das grandes cidades. A atividade de distribuição da empresa Dinafilme, que fazia a disseminação entre os cineclubes, atingia mais de dois mil pontos de exibição, em associações, sindicatos, igrejas e diversos movimentos populares. Cineastas que acompanharam de perto a distribuição de seus filmes pela Dinafilme no circuito popular foram influenciados por esse contato com o público e pelo próprio clima de resistência, já muito nítido nesse período; seus filmes – e até uma certa estética – refletem o convívio com uma realidade em parte criada pelo movimento cineclubista: *O Homem que Virou Suco*, de João Batista de Andrade; *Gaijin*, de Tisuka Yamasaki; *Eles não Usam Black-Tie*, de Leon Hirszman e toda uma produção de curtas e documentários que a Dinafilme recolhe na Bahia, Pernambuco, Paraíba, Brasília, Minas Gerais, Rio, São Paulo e outros, repassando-os para todo o Brasil.

Durante a década de 1980, com inflação crescente, aumento nos custos de frete e sensível diminuição das atividades culturais das instituições federais, como a Embrafilme, o funcionamento dos cineclubes menos organizados é dificultado. Do mesmo modo, a progressiva democratização passou a atrair as lideranças dos cineclubes para os movimentos sociais, políticos e partidários. Até o final dessa década, a quase totalidade dos cineclubes 16mm e de todas as entidades representativas dos cineclubes desapareceram. Porém, nos primeiros anos do século XXI, considera-se que há uma tendência de retomada do cineclubismo como movimento no país, principalmente com iniciativas de Brasília e São Paulo, mas ainda com dificuldades de sustentação autônoma do seu trabalho como movimento nacional integrado.

14.1. Cineclubismo no Paraná

Dentre as manifestações paranaenses de cineclubismo, destaca-se o Clube de Cinema de Curitiba, fundado em 1948, visando ao “estudo, a defesa e a divulgação da arte cinematográfica”. Já em suas primeiras exibições, promovia filmes de diretores como Fritz Lang e Orson Welles. Nas décadas seguintes, foram criados o Clube de Cinema do Paraná (que funcionava na Biblioteca Pública do Paraná, liderado pelo cineasta Sylvio Back); o cine Pró-

Arte (no Colégio Santa Maria, que disseminava os denominados cinemas de autor – a *Nouvelle-Vague* francesa e o Cinema Novo Brasileiro) e o Cineclube Walt Disney (da Central Católica de Cinema).⁹⁰

A partir da década de 1970, o cineclubismo no estado se reestrutura em termos de movimento organizado, como os núcleos no Centro Federal de Educação Tecnológica (Cefet-PR) e os diretórios da Universidade Federal do Paraná (UFPR), além do aparecimento de iniciativas em cidades como Londrina e Maringá. O movimento cineclubista se fortalece com a criação da Cinemateca do Museu Guido Viaro (depois Cinemateca de Curitiba), que além de assegurar vagas para cursos práticos de cinema que realiza, começa a viabilizar programações filmicas e empréstimo de fitas de filme aos cineclubes.

Outra iniciativa foi a iniciada por Jorge de Souza, dono do Cine Morgenau, com o surgimento do cineclube Anníbal Requião, que promove exhibições de filmes e seriados antigos de faroeste há 23 anos, no auditório da Biblioteca Pública do Paraná (BPP). A idéia de montar um cineclube nasceu em 1957, depois que Souza comprou um projetor 16mm. Nessa época, a exibição das sessões ocorria em seu próprio cinema, mas, com o tempo, a frequência de seus integrantes diminuiu consideravelmente, acarretando o fim das reuniões. Mais tarde, a convite da direção da BPP, Souza deu continuidade a seu projeto. Este cineclube reúne apaixonados por cinema para, além das sessões na BPP, confraternizações mensais no Morgenau.

15. Projeto Cinema nos Bairros

Além dos cineclubes, existe um projeto da prefeitura de Curitiba para disseminar a exibição de filmes nos bairros da cidade. A Fundação Cultural de Curitiba (FCC), por meio do projeto Cinema nos Bairros, leva, gratuitamente, filmes para todas as regiões de Curitiba. O projeto, que teve sua primeira versão em 1984, foi criado para facilitar à população o acesso às produções de vídeo e cinema, com exhibições em diversos bairros. De acordo com a FCC, a estimativa é que o projeto atinja, anualmente, cerca de 100 mil pessoas.

“São exhibições semanais em escolas, Ruas da Cidadania, salões paroquiais ou de associações de moradores e espaços de outras instituições parceiras no projeto. Há, inclusive, demonstrações para as crianças de como funcionam os projetores e uma pequena análise de

⁹⁰ SANTOS, Francisco Alves dos. **Dicionário de Cinema do Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005. p. 57.

cada filme, para despertar o interesse pela arte do cinema. A programação também incluirá filmes de cineastas paranaenses, para valorizar a produção cultural do Estado”.⁹¹

16. Metodologia

A partir do resgate realizado sobre o tema e a pesquisa em periódicos regionais, partiu-se para as entrevistas que comporiam, mais tarde, as histórias do livro-reportagem. Desse modo, os entrevistados principais selecionados para a constituição da história que se optou por contar foram:

- Aleixo Zonari – diretor da Vitória Cinematográfica, que foi proprietária e administradora dos Cines Astor, Astor Batel, Rívoli, Água Verde 1 e 2, dentre outras salas de rua e que atualmente está a frente das seis salas de cinema do shopping Curitiba.
- Alfredo Prim – último administrador do Cine Plaza e dono da Cine Geral, que em 2001 era a última distribuidora de filmes do Paraná (hoje, a distribuição é feita diretamente pelas companhias multinacionais).

O primeiro contato do catarinense Alfredo Prim com o cinema aconteceu em 1951, quando começou a trabalhar de caixa na distribuidora Panamericana, então instalada na Rua XV de Novembro. Estava com 20 anos, recém saído do Exército. Trabalhou cerca de um ano nessa função, até ser promovido a programador. Era a época de ouro dos cinemas no Paraná, o mercado fervilhava. Ficou três anos na empresa, até surgir o convite da Columbia Pictures. Em 1957, foi convidado por Luiz Severiano Ribeiro, considerado grande exibidor, para trabalhar na União Cinematográfica Brasileira (UCB) em São Paulo. Assim, acumulou a gerência da UCB com uma produtora de cinejornais, a primeira de São Paulo. No final de 1969 voltou à Curitiba. Depois trabalhou na Cinema International Corporation (CIC), que reunia a Universal, a Paramount e a Metro. De 1975 em diante, consolidou-se como distribuidor para o Paraná e Santa Catarina.⁹²

⁹¹ <<http://beta.geracaopedreira.com.br>> Acessado em 27 out. 2006.

⁹² Apesar das insistentes tentativas, o contato com o Alfredo Prim não teve sucesso. Dessa forma, pesquisas extensas de periódicos sobre o histórico, mudanças por que passou e processos atuais que o Cine Plaza enfrenta foram feitas, para que não houvesse prejuízo do trabalho.

- Aramis Millarch (falecido em 1992) – análise de sua obra enquanto jornalista cultural. Ele esteve junto com Valêncio Xavier na empreitada de erguer a Cinemateca de Curitiba. Escreveu uma série de reportagens sobre a morte da Cinelândia Curitibana no jornal *O Estado do Paraná*, que serviu como uma das bases para a pesquisa.
- Francisco Alves dos Santos – ex-diretor da Cinemateca do Museu Guido Viaro e um dos coordenadores da atual Cinemateca de Curitiba.
- Harry Luhm – dono de uma técnica particular de conservação de filmes. Trabalha há mais de 20 anos na recuperação de películas de todas as bitolas. É um dentista apaixonado por cinema, que realiza um trabalho que visa resgatar e preservar a memória de filmes por meio da telecinagem. Em um pequeno escritório no bairro Mercês, ele passa boa parte de seu tempo revisando e limpando películas antigas, copiando o conteúdo depois para fitas VHS. “A telecinagem é o processo de se passar para outro suporte imagens filmadas em película. Ela pode ser feita com qualquer tipo de filme, em qualquer bitola. O projetor passa a imagem em uma tela e uma câmera de vídeo capta e grava o que está sendo projetado”, explica. Segundo Luhm, o segredo de uma boa telecinagem não está na câmera e sim no projetor. As alterações feitas nos equipamentos são um segredo que ele não conta para ninguém.

Seu trabalho chamou a atenção de duas firmas de São Paulo, que regularmente lhe enviam material de todas as bitolas, especialmente me 35 mm. O envolvimento de Harry Luhm com o cinema vem da infância. Aos nove anos, ele já pedia para visitar a sala de projeção do antigo Cine Luz da Praça Zacarias. Durante 20 anos, foi responsável pelo cinema do Clube Concórdia. Na década de 1930, ele revirava as latas de lixo da Paramount, instalada na Rua XV, em busca de pequenos pedaços de filmes 16 mm. No início da década de 1980, ele foi um dos primeiros brasileiros a legendar um filme, utilizando uma geringonça de invenção própria. Atualmente, é possível conseguir filmes legendados de qualquer origem, mas a tecnologia não fez com que Harry parasse de inventar. Depois dessa invenção, adaptou um projetor 35 mm e mais uma série de aparatos com que ele realiza as telecineagens.

- Jorge de Souza – dono do Cine Morgenau. Colecionador de revistas, fotos, livros, cartazes, fitas, recortes de jornais e até fotografias sobre o cinema. O seu contato com o cinema começou cedo, aos sete anos, quando o “cinema mudo” era o barato da época. Ele morava perto do antigo Morgenau, e como o pai não lhe dava dinheiro para ir ao cinema, ele vendia ferro-velho e gibis para assistir aos filmes. Em 1943, aos 14 anos, arranhou um bico: ajudante do operador dos projetores do Morgenau. Uma de suas tarefas era emendar os pedaços de fita dos filmes, que viviam arrebentando. Dessa época, Souza guarda uma lembrança especial: um catálogo com 753 fotografias (cada uma das imagens do filme, de centenas de películas). No final dos anos 1950, ele e alguns amigos reuniam-se em sua casa para ver filmes nostálgicos em uma 16 mm. Pouco depois, comprou o Cine Morgenau de Bernardo Quickstdt. Mesmo assim, continuava sendo operador de vez em quando. Mandou, inclusive, cartas para dezenas de artistas e até arranjava alguém para escrevê-las em inglês. Foi um dos primeiros consumidores do país a adquirir um videocassete, comprando as fitas VHS antes mesmo de possuir o aparelho.
- Zito Alves – uma das maiores referências em projeção no estado do Paraná. Passou pela maioria dos cinemas de rua de Curitiba, assumindo diversas funções e foi uma das pessoas que mais negociava no meio da exibição do Paraná (transferência de equipamentos, por exemplo).

Além dessas entrevistas, os arquivos da Biblioteca Pública do Paraná, da Casa da Memória e da Cinemateca forneceram vasto material para a coleta de informações.

17. Estruturação do livro-reportagem

Tomando-se como ponto de partida que a ordem de distribuição das informações no projeto necessitam de uma fundamentação e de um embasamento teórico, o presente trabalho apóia-se na definição apresentada por Lima: “Não se trata apenas de armar uma seqüência após outra na dimensão temporal e distribuí-la, como elos de correntes, no

espaço. É também uma questão de plantar as ações-chaves ao longo do tempo, de ancorar a narrativa em pilares localizados de tal sorte que não deixem o teto desabar”.⁹³

E, a partir desta base teórica, na montagem do livro-reportagem “24 quadros” sobre a Cinelândia curitibana, a intenção foi simular uma seqüência que reproduzisse uma sessão de cinema, fazendo analogia com os 24 quadros por segundo da tela de cinema. Assim, surgiu uma divisão para a narrativa baseada em 24 capítulos, nomeados com elementos usados na elaboração de um filme propriamente dito, como sinopse, ambientação, protagonistas, figurantes, par romântico, legendas, trilha sonora, efeitos especiais, clímax, participação especial, antagonista, classificação 21 anos, fotografia, cenas excluídas, ponto de virada, lanterninha, fim, extras e créditos. E, dessa forma, o conteúdo de cada capítulo ficou assim estruturado:

Após os elementos iniciais, o livro inicia-se com a sinopse, que é a introdução ao livro, e com um mapa ilustrativo com a localização dos principais cinemas que existiram na Avenida Luiz Xavier e proximidades.

O capítulo seguinte, ambientação, relembra a origem do cinema em Curitiba; as primeiras apresentações com o *Cynematógrafo* e o personagem Francisco Serrador, um dos precursores do cinema no Estado, além de retratar a sociedade curitibana com seus hábitos, costumes e cultura.

Logo após, a história centra-se nos protagonistas, capítulo que abrange a história dos cinemas “oficiais” da Cinelândia curitibana, que ficavam todos na Avenida Luiz Xavier: o Cine Ópera, o Cine-Teatro Palácio e o Cine Avenida. Posteriormente, compuseram ainda este quadro o Cine Vitória e Astor, em locais mais afastados do centro da cidade, mas que mantinham a linha sofisticada e de casas de grande porte.

Em seguida, é a vez dos figurantes entrarem em cena; espaço dedicado aos cinemas chamados de “poeira” (Arlequim, Curitiba), de bairro (Morgenau) e de clube (Concórdia), que funcionaram por muito tempo em paralelo aos grandes cinemas do centro, mas que eram considerados de “segundo escalão” pela sociedade. Histórias e hábitos como a troca de gibis e figurinhas da bala Zequinha em frente aos cinemas, a mania entre crianças e adultos de

⁹³ LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 125.

acompanhar os seriados de faroeste nos cinemas em capítulos, como acontece hoje nas telenovelas.

No capítulo de efeitos especiais, o caso do “cinema perfumado” pela casa de perfumes *Lá no Luhm*, que em 1939 bombeou todo o salão do antigo Cine Luz em sua inauguração, na Praça Zacarias, com uma colônia exclusiva da marca Helena Rubenstein.

As legendas dão seqüência à história, com a saga da personagem Harry Luhm e suas invenções. Projecionista do cinema do Clube Concórdia, ele desenvolveu técnicas exclusivas de telecinagem, além das legendas para um filme, provavelmente a primeira fita legendada para o português no Brasil, feita de modo artesanal.

A história de Mário Mion, atualmente projetorista das salas do Cine Curitiba, com sua esposa constitui o par romântico. Eles se conheceram ainda adolescentes no Cine Opera, quando ele trabalhava como porteiro nesta sala de cinema e são casados até hoje.

O período áureo dos cinemas de Curitiba, em que cinema era sinônimo de luxo, está retratado no clímax. Por sua vez, a participação especial conta um pouco sobre a vida de Zito Alves, uma das maiores autoridades sobre projeção e salas de cinema do estado do Paraná.

Na parte de fotografia, imagens de cinemas e personagens relacionados ao assunto, da cidade de Curitiba, foi o conteúdo escolhido para ocupar o miolo do livro.

O capítulo seguinte, intitulado classificação 21 anos, debruça-se sobre surgimento das primeiras fitas pornô nas salas de cinema de Curitiba, inclusive nas grandes casas, como o Cine Plaza. Histórias de cinemas como o Morgenau e o São João, que eram cinemas “de família” e que se tornaram pornô juntamente com o movimento de depreciação do centro são destacados neste ponto. O destaque fica por conta da lendária relação do dono do Cine Morgenau, Jorge de Souza, com o filme “A Paixão de Cristo”, que foi exibido religiosamente na semana de Páscoa no seu cinema durante anos a fio, mesmo depois de este ter se tornado pornô.

Trilha sonora dedica-se a dar uma pincelada sobre as primeiras sessões de filmes com som embutido, as modificações que ocorreram e a paixão de colecionadores de trilhas sonoras.

A chegada da televisão e do videocassete corresponde ao antagonista da história, visto que essas novas formas de se assistir a um filme desencadearam uma crise nas salas de

cinema, com a diminuição da frequência nos grandes cinemas e posterior deterioração da região central da cidade.

Fora do script está a trajetória do Cine Plaza, que existiu paralelamente aos demais cinemas da época e foi último sobrevivente dos cinemas de rua.

Nesse ponto, acontece então o ponto de virada, que discorre sobre a ida dos cinemas para os shoppings, com ênfase nos cinemas da Fama Filmes, da família Zonari, que foram os primeiros a se instalar em um shopping (correspondem às seis salas do Cine Curitiba). Nesse capítulo entra, ainda, a história dos funcionários da Fama Filmes que continuam trabalhando no cinema após décadas, como Levy Mussato e Mário Mion.

Depois, vem o lanterninha, que diz respeito à iniciativa da Fundação Cultural de Curitiba em recuperar os espaços do centro com a reabertura de salas, além da reinauguração da Cinemateca, em 1998. Espaço para a voz oficial da iniciativa pública em relação à política cultural voltada ao cinema, representada por Francisco Alves dos Santos, um dos coordenadores da Cinemateca.

O fim do “filme” proposto acontece com o cineclube Anníbal Requião, nas reuniões que acontecem todos os meses, além da projeção de filmes antigos na Biblioteca Pública do Paraná, gratuitamente todas as sextas-feiras. Aqui é citada a comemoração dos 23 anos de existência do cineclube e a nostalgia nas lembranças dos integrantes do grupo.

Há, ainda, os extras – parte I, que correspondem às considerações finais (panorama do cinema hoje em Curitiba); os extras – parte II, capítulo composto por uma planilha com a localização, datas de abertura e fechamento de todos os cinemas de Curitiba que se conseguiu obter as informações, e o extras – parte III, justificando a escolha pelas histórias contadas. A parte dos créditos será dedicada aos agradecimentos.

Referências bibliográficas

ALVES, Zito. **No giro da manivela**. Cadernos do MIS, nº 20. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura – Museu da Imagem e do Som, 1996.

AUGUSTO, Sérgio e Jaguar (org.). **O melhor do Pasquim**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

BARCELLOS, Caco. **Abusado**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BARCELLOS, Caco. **Rota 66: a história da polícia que mata**. 18. ed. São Paulo: Globo, 1997.

BARROS FILHO, Clóvis. **Ética na comunicação**. São Paulo: Moderna, 1995.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

CAPOTE, Truman. **A Sangue frio: o relato fiel de um assassinato múltiplo e suas complicações**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CAPOTE, Truman. **Os cães ladram**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

CASTRO, Rui. **Estrela solitária: um brasileiro chamado Garrincha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CASTRO, Rui. **O anjo pornográfico – A vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2002.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural** São Paulo: Brasiliense, 2003.

FENIANOS, Eduardo Emílio. **Almanaque kur'ty'yba**. Curitiba: UniverCidade, 1999.

FENIANOS, Eduardo Emílio. **Centro, Aqui nasceu Kúr'ýt'yba**. (Coleção Bairros de Curitiba; v4) Curitiba: Univer Cidade, 2006.

GOUREVITCH, Philip. **Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HERSEY, John **Hiroshima**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOERNER JUNIOR, Valério. **Ruas e histórias de Curitiba**. Curitiba: Artes e textos, 2002.

HOERNER JUNIOR, Valério. **Curitiba 1900**. Curitiba: Academia Paranaense de Letras, 1984.

KLEIN, Aaron. **Contra-ataque - O massacre nas Olimpíadas de Munique e a reação mortal de Israel**. Ediouro: São Paulo, 2006.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. São Paulo: Com-Arte: Edusp, 1990.

LIMA, Edvaldo Pereira. **O que é livro-reportagem**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas – O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **O local e o global nos estudos latino-americanos de recepção**. Texto apresentado no IV Colloque Franco-Brésilien SFSIC/Intercom. Grenoble, França, 11 e 12 nov. 1996.

MARCASSA, João. **Curitiba – essa velha desconhecida**. Curitiba: Refripar, 1989.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **América Latina e os anos recentes: o estudo de recepção em comunicação social**. In: SOUSA, Mauro Wilton de (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 39-68.

MARQUES, Gabriel García. **Notícia de um Seqüestro**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

MATTELART, Armand e Michele. **História das Teorias da Comunicação**. 3.ed. São Paulo: Loyola, 1999.

MORAIS, Fernando. **Chatô, o rei do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

MORAIS, Fernando. **Cem quilos de ouro: e outras histórias de um repórter**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORAIS, Fernando. **Olga**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: necrose**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.

PORTELA, Patrícia de Oliveira. **Apresentação de trabalhos acadêmicos de acordo com as Normas de Documentação da ABNT: informações básicas** 2004.

REED, John. **Os dez dias que abalaram o mundo**. São Paulo: Global, 1978.

RIO DE JANEIRO (cidade). Secretaria Especial de Comunicação Social. **New Journalism: a reportagem como criação literária** Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. (Cadernos de Comunicação. Série Estudos; v. 7). Rio de Janeiro: A Secretaria, 2003.

SANTOS, Francisco Alves dos. **Dicionário de Cinema do Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005.

URBAN, Raul Guilherme. **Lares e bares: viagens pelas histórias e estórias nos dias e noites dos bares e afins de Curitiba**. Curitiba: Univer Cidade, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Referências de periódicos

A ÚLTIMA SESSÃO DO RIBALTA. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 4 dez. 1980.

ADEUS MORGENAU?! **Jornal do Estado**, Curitiba, 11 fev. 1992.

ADEUS, VITÓRIA. **Correio de Notícias**, Curitiba, 29 jan. 1987.

AFINAL, QUAL O DESTINO DO CINE VITÓRIA? **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 jan. 1989.

ALVES, Zito. Roubo e incêndio na história do cinema. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 26 nov. 1995.

ALVES, Zito e LOPES, Adélia. Nem paixão salva Morgenau. **O Estado do Paraná**, 28 mar. 2002.

ATHAYDES, Eunice. Os homens que escreveram a história do nosso cinema. **Folha de Londrina**, Londrina, 5 jan. 1973.

AZ, Celina Alonso. A última sessão de cinema. **Folha de Londrina**, Londrina, 23 nov. 1994.

BOLETIM INFORMATIVO [da] Casa Romário Martins. **Calçadão, vinte anos depois**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Vol. XIX, nº 98, jul. 1992.

BOLETIM INFORMATIVO [da] Casa Romário Martins. **Curitiba 309 anos**. Álbum especial **Gazeta do Povo**. 309º aniversário de Curitiba. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Vol. XIX, nº 98, jul. 1992.

CAMARGO, Paulo. Casa de cinema. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 2 nov. 1997.

CAMARGO, Paulo. Cine Glória I volta. Sem pornografia. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 11 nov. 1992.

CAMARGO, Paulo. Curitiba ganha nova Cinemateca. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 19 abr. 1998.

CAMARGO, Paulo. Estado terminal. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 7 set. 1997.

CARVALHO, Joyce. Cinemas de rua estão a um passo da extinção. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 2 out. 2004. Almanaque, p. 12.

CINE CLUBE APRESENTA OS FILMES PARANAENSES. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 24 mar. 1985.

CINE VITÓRIA FECHA COM GOSTO DE NOSTALGIA. **Jornal do Estado**, Curitiba, 29 jan. 1987.

CINEMA MAIS ANTIGO DO PARANÁ AINDA SEM ESPAÇO PARA REABRIR. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 ago. 1996.

CINEMATECA RECEBE PATROCÍNIO PARA PRESERVAR ACERVO DE FILMES **Paraná Político**, Curitiba, 25 out. 2006. Cidade, p. 07.

CURITIBA PERDE 3 SALAS DE CINEMA. **Folha de Londrina**, Londrina, 16 abr. 1997.

DEUS, Sérgio Luis de. Um filme passou em sua vida. **Folha do Boqueirão**, Curitiba, 14 a 21 fev. 2001.

ENFIM, OS XERETAS. **Página Um**, Curitiba, 17 a 26 mar. 2001.

ESMANHOTTO, Simone. Curitiba fica três cinemas mais pobre. **Jornal do Estado**, Curitiba, 12 abr. 1997.

FLORES, Rudney. Em compasso de espera. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 6 fev. 2000.

FLORES, Rudney. Uma sala a menos? **Gazeta do Povo**, Curitiba, 7 mar. 2003.

GIRARDI, Juliana. Próxima sessão. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 20 mai. 2004. G, p. 4.

GODINHO, Márcia. Cinemas em extinção. **Folha de Londrina**, Londrina, 21 set. 1991.

GODOY, OMAR. A volta dos filhos pródigos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 5 nov. 1999.

GODOY, OMAR. Na dança da solidão. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 14 jun. 2003. G, p. 4.

GODOY, OMAR. O cinema que nada contra a maré. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 jun. 2000. G, p. 4.

HOERNER JÚNIOR, Valério. No escurinho do cinema... **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 nov. 1990.

HOJE, MORGENAU ADEUS... **O Estado do Paraná**, Curitiba, 7 set. 1982.

JENSEN, José Augusto. Época dourada dos cinemas. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 2 mai. 2001.

LEITE, Zeca Corrêa. A estrela da festa. **Folha do Paraná**, Londrina, 25 abr. 1998.

LEITE, Zeca Corrêa. Curitiba ganha nova Cinemateca. **Folha do Paraná**, Londrina, 22 abr. 1998.

LOPES, Adélia Maria. Cine Bristol fecha para ser bingão. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 out. 1994.

LOPES, Adélia Maria. Cinema 1 agora é Rívoli. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 7 abr. 1995.

LOPES, Adélia Maria. Curitiba perde três bons cinemas. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 dez. 1997.

LOPES, Adélia Maria. Os cinemas também morrem. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 23 fev. 2000.

LUHM, Harry. Perfume, luz, paraíso – 300 histórias de Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 jun. 1992.

MAIS UM CINEMA DE BAIRRO FECHOU... E ERA O ÚLTIMO **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 set. 1982.

MATEVSKI, Nikola. A vez dos cinemas. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 5 nov. 2006.

MENGARELLI, Hugo. Valêncio Xavier. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 23 nov. 1980.

MICHELLE, Kátia. Cinema, paraíso de colecionadores. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 24 out. 1999.

MILLARCH, Aramis. A morte da cinelândia curitibana (I). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 4 jan. 1979.

MILLARCH, Aramis. A morte da cinelândia curitibana (II). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 5 jan. 1979.

MILLARCH, Aramis. A morte da cinelândia curitibana (III). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 6 jan. 1979.

MILLARCH, Aramis. A morte da cinelândia curitibana (IV). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 7 jan. 1979.

MILLARCH, Aramis. A morte da cinelândia curitibana (V). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 9 jan. 1979.

MILLARCH, Aramis. A morte da cinelândia curitibana (VII). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 11 jan. 1979.

MILLARCH, Aramis. A morte da cinelândia curitibana (VIII). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 jan. 1979.

MILLARCH, Aramis. A morte da cinelândia curitibana (IX). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 jan. 1979.

MILLARCH, Aramis. A morte da cinelândia curitibana (X). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 jan. 1979.

MILLARCH, Aramis. A morte da cinelândia curitibana (XI). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 jan. 1979.

MILLARCH, Aramis. A morte da cinelândia curitibana (XII). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 17 jan. 1979.

MILLARCH, Aramis. A morte da cinelândia curitibana (XIII). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 jan. 1979.

MILLARCH, Aramis. A morte da cinelândia curitibana (XIV). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 jan. 1979.

MILLARCH, Aramis. A última sessão do mais antigo cinema. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 jan. 1984.

MILLARCH, Aramis. Chamas levaram cinema que teve os seus dias gloriosos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 9 jun. 1991. Almanaque - Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Cines Luz e Ritz poderão renascer. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 jan. 1985.

MILLARCH, Aramis. Filme catástrofe na cultura curitibana. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 30 abr. 1991. Almanaque – Tablóide, p. 20.

MILLARCH, Aramis. Guáira I e Guáira II, mais dois cinemas para Curitiba. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 mar. 1987. Almanaque – Tablóide, p. 2.

MILLARCH, Aramis. O Cinema I fecha e o frio assusta público. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 28 mai. 1987.

MILLARCH, Aramis. Um exibidor que trouxe o Cinemascope para o Brasil. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 30 jan. 1991. Almanaque – Tablóide, p.1.

MORRE O MAIS ANTIGO CINEMA DE CURITIBA. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 28 mai. 1996.

MUNHOZ, Aurélio. Cinema e paixão. Pomôs são só meio de vida. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 6 ago. 1992.

NICOLATO, Roberto. O último dos moicanos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 4 jun. 2000. G, pp. 6-7.

“NOVO” MORGENAU PODE TER MATINADA. **Jornal do Estado**, Curitiba, 2 abr. 1997.

NUNES, Osmar. Umuarama perde o seu único cinema. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 28 set. 1996.

ONGARO, Viviane. Cinemas desaparecem da área central. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 3 jun. 2000.

PALACIOS, Ariel. Bristol... aliás, Marabá... aliás, Hauer. **Folha Viva Curitiba**, Curitiba, 29 jul. 1994.

PEIXOTO, Heloisa. As próximas atrações. **Folha Viva Curitiba**, Curitiba, 29 jul. 1994.

PELLANDA, Luís Henrique. Um dia santo no cinema pornô. **Primeira Hora**, Curitiba, 14 abr. 2002, p. 9.

PERIN, Adriane. A sala do Miltinho. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 3 ago. 1999.

PERIN, Adriane. Cine Plaza luta por mais uma chance. **Jornal do Estado**, Curitiba, 12 jun. 2006. Espaço 2, p. c4.

PONIWAS, Luigi. O último guerreiro das estrelas. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 4 fev. 2001.

PSCHEIDT, Kristian. Cinemateca oferece lazer a baixo custo. **Indústria e Comércio**, Curitiba, 21 jul. 2004, p. A3.

QUASE QUE O VENTO LEVOU. **Correio de Notícias**, Curitiba, 23 nov. 1938.

RIBALTA IRÁ VARIAR PROGRAMAÇÃO. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 6 dez. 1982.

SEMANA do cinema em Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 7 nov. 1971.

SHOPPINGS CONSEGUIRÃO SALVAR CINEMAS? **O Estado do Paraná**, Curitiba, 5 mai. 1996. Cidades, p. 27.

THOMÉ, Michelle. Mais um cinema vira bingo em Curitiba. **Jornal do Estado**, Curitiba, 25 fev. 2000.

VIEIRA, Maria do Carmo. Curitiba amplia Cinemateca. **Revista Idéia**, Curitiba, abr 1998. Cultura, p. 86.

Referências filmográficas

ANITA NÃO PERDE A CHANCE (*Anita No Perd El Tren*). Direção: Ventura Pons. Produção: Aintza Serra. Intérpretes: José Coronado, María Barranco, Rosa Maria Sardá e outros. Legendas em português. 1 DVD vídeo (87 min), color, legendado. Warner Bros, 2003.

BYE BYE BRASIL (*Bye Bye Brasil*). Direção: Cacá Diegues. Intérpretes: Betty Faria, Fábio Júnior, Jofre Soares, José Márcio Passos, José Wilker, Marcos Vinícius, Zaira Zambelli. Legendas em português. 1 DVD vídeo (105 min), color. Paramount, 1980.

CINEMA PARADISO – VERSÃO DO DIRETOR (*Cinema Paradiso*). Direção: Giuseppe Tornatore. Intérpretes: Philippe Noiret, Jacques Perrin, Antonella Attiu, Enzo Cannavale, Isa Danieli, Leo Gullotta, Marco Leonardi, Pupella Maggio, Leopoldo Trieste, Salvatore Cascio. Legendas em português. 1 DVD vídeo (170 min), color. Versátil Home Vídeo, 1989.

SPLENDOR (*Splendor*). Direção: Ettore Scola. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Marina Vlady, Massimo Troisi. Legendas em português, 1 VHS (106 min), color, 1989.

TEMPOS DE CINEMA (*Biódagar*) Direção: Fridrik Thor Fridriksson. Intérpretes: Rurik Haraldsson, Asta Esper Andersen, Otto Sander. Legendas em português, 1 VHS (90 min), color, 1995.

Sites consultados

ARAMIS MILLARCH <www.tabloidedigital.com.br> Acessado em 18 ago. 2006.

CENTRO VIVO <www.centrovivo.com.br> Acessado em 12 set. 2006.

CINECLUBE <http://cineclube.utopia.com.br/> - Acessado em 15 de agosto e 23 set. de 2006

DA REDAÇÃO **Grupo colhe assinaturas em defesa do Cine Plaza.** Disponível em <www.ondarpc.com.br/cultura/geral/conteudo.phtml?id=568718> Acessado em 31 mai. 2006.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA <www.fccdigital.com.br> Acessado em 11 jul. 2006.

GERAÇÃO PEDREIRA <http://beta.geracaopedreira.com.br/> - acessado em 27 de outubro de 2006

GIACOMETTI, Simone. **Cine Plaza vai exibir filmes independentes.** Disponível em <www.cbncuritiba.com.br> Acessado em 30 mai. 2006.

LOPES, João Teixeira. **Públicos, palcos e amigos: olhares sobre a recepção cultural.** Disponível em <www.bocc.ubi.pt> Acessado em 13 ago. 2006.

LOPES, José Júlio. **A resistência da cultura aos media. Para o fim do paradigma sociológico nos estudos de comunicação.** Disponível em <www.bocc.ubi.pt> Acessado em 13 ago. 2006.

MATEVSKI, Nikola. **Cine Plaza encerra as atividades.** Disponível em <www.ondarpc.com.br/cultura/geral/conteudo.phtml?id=562779> Acessado em 12 mai 2006.

MATEVSKI, Nikola. **Futuro do Cine Plaza ainda é incerto.** Disponível em <www.ondarpc.com.br/cultura/geral/conteudo.phtml?id=564289> Acessado em 17 mai 2006

PORTO ALEGRENSE <www.portoalegrense.com.br/pessoal/Moreira> Acessado em 15 ago. 2006.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA

<www.curitiba.pr.gov.br/pmc/agencia/fotos/rua_xv_30anos/index.html> Acessado em 30 out. 2006.

RADIOJORNALISMO <www.radiojornalismo.com>, acessado em 18/11/2006

ROSSI, Gisele. **Cine Plaza reabre nesta segunda para exibição de filmes paranaenses.**

Disponível em

<<http://canais.ondarpc.com.br/cultura/geral/conteudo.phtml?id=567347>> Acessado em 29 mai. 2006.