



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília



CULTURA
ACADÊMICA
Editora

Entre o passado e o presente: música popular e cinema no Centro-Oeste Paulista Lays Matias Mazoti Corrêa Thiago Henrique de Almeida Bispo

Como citar: CORRÊA, L. M. M.; BISPO, T. H. A. Entre o passado e o presente: música popular e cinema no Centro-Oeste Paulista. *In:* SOUZA, L. A. F.; CORRÊA, L. M. M. (org.). **Dilemas da sociedade brasileira contemporânea: as novas configurações da economia, da violência e dos espaços comunicacionais.** Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2018. p. 153-172.
DOI: <https://doi.org/10.36311/2018.978-85-7983-992-4.p153-172>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

ENTRE O PASSADO E O PRESENTE: MÚSICA POPULAR E CINEMA NO CENTRO-OESTE PAULISTA

Lays Matias Mazoti Corrêa

Thiago Henrique de Almeida Bispo

Minhas asas estão prontas para o voo,

Se pudesse, eu retrocederia

Pois eu seria menos feliz

Se permanecesse imerso no tempo vivo.

(GERHARD SCHOLEM apud BENJAMIN, 994)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O trabalho com a memória abre uma série de possibilidades para as Ciências Sociais se pensado a partir das relações com outras áreas das Ciências Humanas e das aproximações com categorias fundamentais na reflexão das interações sociais. Nos quadros sociais da memória, a história viva desafia o aglomerado de fatos, nomes e datas que a História¹ nos oferece, conferindo vitalidade e funcionalidade a personagens e elementos históricos considerados superados pela modernidade.

¹ Referimo-nos ao seu sentido universal de história apreendida e escrita a partir de uma imparcialidade científica suspeita, elegendo-se como oficial.

<https://doi.org/10.36311/2018.978-85-7983-992-4.p153-172>

Pensando nesses aspectos, o presente texto busca apresentar as relações possíveis entre memória, identidade, história e esquecimento a partir de objetos culturais como a música popular e o cinema. Através da memória, pretendemos romper com a lógica das rupturas da modernidade representada entre o *novo* e o *velho*, cujo tempo histórico é apresentado como linear, homogêneo e evolucionista, trazendo para o debate outras narrativas que marcam continuidades e descontinuidades de histórias vivas numa interação incessante entre o passado e o presente.

A estética pós-caipira da banda Mercado de Peixe de Bauru-SP inova na releitura estabelecida sobre a figura do caipira e sua cultura, interligando-se a temáticas e sonoridades contemporâneas através de uma proposta híbrida, numa tentativa de reparar as arestas deixadas pelas ruínas da modernidade. Por outro lado, ainda que a história do cinema construída no desenvolvimento da cidade de Marília-SP não lhe confira o devido prestígio e importância dos tempos de outrora na atualidade, a memória atua como mecanismo de resistência frente ao esquecimento social que os tempos modernos dos *shoppings centers* lhe conferiu.

HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE: O MOVIMENTO PÓS-CAIPIRA EM BAURU-SP

No início da década de 1990, surgiu na cena cultural do interior paulista o movimento pós-caipira. Organizadas através de duas edições do Festival Caipira *Groove* em Campinas-SP, diversas bandas apresentaram propostas musicais sincréticas que, conforme José Roberto Zan (2008, p. 05), congregavam “a sonoridade de instrumentos eletrônicos (guitarra e contra-baixo) [...] do *rock*, o *rap*, o *funk*, o *reggae*, estilos ‘*pós-punk*’ como o *grunge* e o *hard rock*; e matrizes musicais da cultura caipira, especialmente moda-de-violão, catira, samba rural paulista e jongo”. Ao lado das bandas como Matuto Moderno (São Paulo), Trem da Viração (Vale do Paraíba), Vô Varvito (Campinas), Sacricrioulo (Campinas), Dotô Jeka (Vale do Paraíba), Fulanos de Tal (Rio Claro), o grupo musical Mercado de Peixe, de Bauru-SP, participou ativamente desse processo, figurando como um dos principais representantes da cena pós-caipira.

Sob a inspiração musical e ideológica do movimento *Mangue Beat*², a banda Mercado de Peixe utilizou-se da palestra proferida por Hermano Viana em um dos festivais e lançou o *Manifesto Pós-Caipira* em 2003. Em seu conteúdo, surgia uma identidade caipira radicalizada, muito diversa daquela solidificada pelo imaginário popular através da figura de Jeca Tatu, de Monteiro Lobato. O pós-caipira apresentou-se como uma figura periférica, errática e nômade, tendo o eixo de sua brava resistência centrada, justamente, em sua inadaptabilidade e subalternidade, “enxergando qualidades naquilo que [...] só podia ser defeito.” (VIANA, 2003).

Um verdadeiro pós-caipira (anti o caipira-estilizado-de-festa-junina, festa sempre nostálgica do antigo, do que já passou - mas isso não quer dizer que o estilo junino não seja útil... ou mesmo o sertanejo-hiperpop de Sandy & Junior... tudo é radicalmente reciclável...) aproveita radicalmente o presente, sem se preocupar com o registro do que está vivendo.

[...] Esse presente, assim pensado e vivido, não é certamente o fim da história, mas a história vivida sem a ilusão da evolução totalitária. Cada pós-caipira tem seu próprio tempo, e sua maneira – acoradamente correta - de estar no tempo. Lição: o tempo do mangue-beat: nada nostálgico da pureza perdida do maracatu; e por isso o maracatu está mais vivo do que nunca. Hoje. O mangue-beat nos ensinou a botar fogo na cultura local, afrociberdelificando-a. É preciso agora jeco-centrifugar o afrociberdelificado. Para fazer coro com o Jeca Tatu de Monteiro Lobato: ‘Eta fogo bonito!’ (VIANA, 2003, grifo nosso).

O trecho destacado no discurso de Viana nos permite compreender a forma como que as categorias história e memória são apreendidas pela proposta pós-caipira, questão essa que também aparece no projeto estético da banda Mercado de Peixe. O documento expressa a necessidade de rompimento com a perspectiva evolucionista da história, marcada por um tempo histórico linear e homogêneo cujo destaque é dado pelas rupturas. Essa concepção aproxima-se da noção de história de Maurice Halbwachs, já que para o sociólogo

A história divide a sequência dos séculos em períodos, como se distribui o conteúdo de uma tragédia em vários atos [...] na história se tem a im-

² O movimento *Mangue Beat* foi articulado em fins da década de 1980 por Chico Science, do Nação Zumbi, Fred Zero Quatro, da banda Mundo Livre S/A e Renato Lins. O protagonismo híbrido da periferia de Recife foi referenciado no Manifesto *Mangue Beat* através da metáfora do lamaçal do mangue - ecossistema rico em matérias orgânicas que possibilita a troca das mesmas entre as águas doces e salgadas – que buscou simbolizar a diversidade do movimento.

pressão de que, de um período a outro, tudo é renovado, interesses em jogo, orientação dos espíritos, maneiras de ver os homens e os acontecimentos, tradições também e perspectivas para o futuro [...]. (HALBWACHS, 1990, p. 81).

Ao contrário da história, a memória não estabelece nenhum corte, expressando-se a partir do sentimento de continuidade cultivado por determinado grupo social. A memória, para Halbwachs, é a história viva e vivida física e/ou afetivamente, na qual passado e presente se interpenetram, renovando-a constantemente e pluralizando as possibilidades de lembranças.

Assim, no documento, a história viva – a memória – é tomada como parte de um processo interativo entre o passado e o presente, na qual a perspectiva evolucionista é abolida justamente por trazer consigo os binarismos que esboçam rupturas, tais como tradicional/ moderno e velho/ novo. A defesa da radicalidade entoa a necessidade da desconstrução de um passado cuja história confere passividade e subserviência às periferias rurais e urbanas.

Nesse sentido, “jeco-centrifugar o afrociberdelificado” busca expressar a necessidade de continuidade do processo iniciado pelo *Mangue Beat* na tarefa de romper com a lógica do pensamento evolucionista e trazer as periferias para o centro do debate: “devemos celebrar o homem inadaptado, que recua e não abraça sorridente o ‘progresso’, que desconfia do ‘civilizado’ e por isso prefere viver ‘na penumbra das zonas fronteiriças.’” (VIANA, 2003).

Apesar da visibilidade midiática e a divulgação obtida com os festivais, a cena pós-caipira não emplacou na indústria cultural e se arrefeceu. Um dos motivos que influenciou nesse processo centrou-se na discordância entre as bandas daquilo que deveria ser tomado como “essência” pós-caipira, já que alguns tendiam para uma maior preservação das tradições enquanto outras, como a Mercado de Peixe, defendiam a necessidade de trabalhá-las, porém desconstruindo-as a partir das novas paisagens sonoras e temáticas do presente:

Cada um tinha sua própria abordagem de como dialogar com a cultura caipira, nós éramos mal vistos nos meio mais tradicionais, como da Ine-

zita Barroso, que nos recusou por eletrificar a viola. Nós não apenas fizemos isso, como botamos distorção nela e a usamos para tocar rock, pesquisar sons que pareciam com a cítara indiana. (ALCÂNTARA, 2015).

[...]

O Mercado de Peixe sempre teve uma atitude de contestação, rebeldia, liberdade e humor – muitas vezes até punk. Muitas vezes essas atitudes foram mal interpretadas e causaram certo distanciamento entre outros grupos que tinham uma leitura ‘contemplativa’ da cultura popular. Afinal, foi o que diferenciou o MDP, pegar o ‘caipira’ mastigar, engolir e transformar em outra coisa... Assim como no modernismo [...]. (GOMES, 2015).

Apesar disso, Mercado de Peixe é uma das poucas bandas que conseguiram “sobreviver” no mercado musical alternativo, angariando quase 20 anos de carreira e três discos produzidos: *Roça Elétrica* (2003), *Territórios interioranos* (2008) e *Água da faca* (2015)³. Além da sonoridade sincrética expressa por *remixes* e *samplers*⁴ de músicas consagradas no cancionário caipira - como *Assim é que é o sertão*, de Tonico e Tinoco, *Fogo no Canavial*, de Alvarenga e Ranchinho e *Moda do Peão*, de Cornélio Pires - a banda possui diversas canções autorais que auxiliam na produção da síntese dessa identidade pós-caipira, utilizando-se recorrentemente da memória e da própria história da cidade de Bauru como partes de seu projeto estético musical.

³ Além desses, a banda produziu diversos EPs (*Extended play* é a produção de um disco cuja soma do tempo das canções apresentam-se extensas demais para a classificação de um compacto, também conhecido como *single*, e pequena demais na caracterização de um álbum musical): EP *Aparições* (1999), *A saga low tech do caipira paulista I* (2001), *A saga low-tech do caipira paulista II* (2002), *Beats e Batuques* (2002) e *O Caminho do Peabiru* (2014). Em 2013, realizaram uma turnê comemorativa dos 15 anos de carreira, passado por 10 unidades do SESC. Para esse trabalho, realizamos análises do álbum *Roça Elétrica* (2003) e *Água da faca* (2015).

⁴ *Remix* é uma música modificada eletronicamente a partir de acréscimos de batidas rítmicas e/ou efeitos adicionais produzindo uma versão dançante. Já o *sampler* é a montagem de uma nova composição a partir de registros sonoros originais através de um aparelho, o samplerador, sendo esse geralmente acoplado a outros instrumentos (como o teclado) ou realizado externamente através da captação de som feita por computadores. Canções *remixadas* e *sampleadas* geralmente compõe o universo da música eletrônica. Na balada pós-caipira proposta pela banda Mercado de Peixe esses recursos são utilizados como símbolo da nova estética proposta, na qual eletrificar a viola e *remixar* e *samplear* canções de outrora configuraram a defesa da necessidade do rompimento com os círculos mais tradicionais de música caipira.



Figura 1. Divulgação do disco *Água da faca* (2015) com composição atual da banda: Polettini, Pires, Alcântara, TRZ, Madureira e Gomes (Foto: Cosmo Roncon Jr. publicado no site do jornal *A cidade*, de Ribeirão Preto em 12/09/2015)

A foto acima revela um desses aspectos que se apresenta como eixo estético da proposta pós-caipira da banda. O trem de passageiros da antiga Rede Ferroviária Federal S. A. (RFFSA) é rememorado com destaque e vitalidade. A fundação da cidade de Bauru-SP data de 1896 e sua constituição inseriu-se dentro da “Marcha para o Oeste”, política de Getúlio Vargas que buscava o incentivo à ocupação da região central do Brasil. Com o início da construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (NOB)⁵ em 1906, a cidade passou a representar um ponto estratégico de escoamento da produção cafeeira do centro-oeste paulista, fazendo com que, mais tarde, fosse elevada como polo econômico da região.

Se o trem era tomado como símbolo do progresso no início do século XX e elemento central da própria história da cidade, na contemporaneidade sua imagem associa-se comumente à ideia de tecnologia ultrapassada, sobretudo se pensarmos em outros meios de transporte como o avião. O processo de privatização das estradas de ferro brasileiras na década de 1990 contribuiu para essa questão, uma vez que os trens de passageiros foram extintos, muitas estações foram abandonadas e as linhas férreas que ainda se encontram em funcionamento destinam-se exclusivamente ao transporte de cargas, como é o caso da América Latina Logística, proprietária atual da NOB.

⁵ A referência geográfica noroeste no nome da estrada de ferro faz menção à localização da região de Bauru em relação à capital do estado, São Paulo.

No entanto, história e memória justamente por não ser sinônimos podem, muitas vezes, se contradizer. A importância do trem perpetuada no passado histórico da cidade de Bauru-SP contribuiu para a consolidação de uma memória coletiva que se faz presente em sua “interpenetração” (HALBWACHS, 1990) às memórias individuais. Conforme Michael Pollak (1992, p. 201), esse processo fundamenta as construções identitárias a partir dos “acontecimentos vividos pessoalmente” e dos “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer” Nesse sentido, a memória apresenta-se como fator constituinte das identidades “na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.” (POLLAK, 1992 p. 204).

Na discografia da banda Mercado de Peixe podemos perceber melhor como funcionam esses elementos constitutivos da memória individual e coletiva, bem como sua relação com os processos identitários. Ao utilizar-se de aspectos da história da cidade – o trem, as canções tornam viva a memória desse passado atualmente considerado inerte: “Eu sentei na linha do trem, pra ver a fumaça dançar e pensei: Ai que saudades do trem!” (MERCADO DE PEIXE, 2003). Na canção *Brasil Novo*, passado e presente entrelaçam-se conferindo vitalidade à memória de uma infância e adolescência cuja figura do trem possui máxima importância, representando espaço de brincadeiras, aventuras e/ou reflexões.

A saudade remete-se a vivacidade desse elemento nessa memória individual que é, ao mesmo tempo, coletiva, expressando-se como “uma corrente de pensamento contínuo [...] que nada tem de artificial, pois não retém do passado senão o que está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém.” (HALBWACHS, 1990, p. 82). Em outras palavras, o que se pretende é atribuir uma valoração diferente daquela concebida na atualidade, isto é, se o trem é visto sob o signo negativo do passado histórico superado, o recurso da memória lhe atribui um valor positivo ao evidenciar sua importância e vitalidade.

Na canção *Juan Caballero*, ao lado do trem, outra figura popular de Bauru ganha destaque: trata-se da cafetina Eny Cezarino, proprietária de um dos maiores e mais famosos prostíbulos da história - a Casa de Eny,

(mais tarde Eny's Bar), entre as décadas de 1960 e 1980⁶: “Ô Eny, ô Eny, o trem já vai partir de Bauru a Corumbá, Puerto Quijarro, Arroyo, Santa Cruz” (*Água da Faca*, 2015). Os versos trazem o trajeto da antiga NOB que ligava Bauru-SP a Corumbá-MS, apontando a cidade fronteiriça de Puerto Quijarro, na Bolívia, como ponto de integração com a rede ferroviária boliviana que prosseguia até Santa Cruz de la Sierra através do chamado Trem da Morte⁷.

Ao contrário do Brasil, mesmo com a privatização das linhas férreas, a Bolívia manteve o transporte de passageiros por trens e o trecho citado ainda é muito utilizado na atualidade. Nesse sentido, a canção desconstroi parte do presente ao conferir funcionalidade ao trajeto brasileiro, evidenciando as possibilidades de viagens que a estrada de ferro NOB poderia conferir a seus passageiros, ao mesmo tempo em que denota a importância da interligação com outros países da América Latina.

Para além dessa canção, a figura de Eny emerge como de musa estética da banda. Em *Brasil Novo*, os versos “Ai, que saudade do trem/ Ai, que saudade da Eny/ Eny que era mulher de verdade/ O trem que trazia a novidade” (MERCADO DE PEIXE, 2003), expressa muito bem esse aspecto, denotando valor à cultura popular. Nesse caso, não só a figura de Eny é reconstruída, mas também a própria composição do famoso samba *Ai que saudades da Amélia* (1942), de Ataulfo Alves e Mário Lago, conferindo respeito e prestígio à Eny ao enunciá-la como “mulher de verdade”.

Sobre a representação de Eny, mais uma vez a memória exerce um papel mais ativo do que a história oficial, já que essa última a negligenciou, caracterizando-a a partir de estereótipos e preconceitos, seja por ser mulher, prostituta e/ou cafetina. É provável que os membros da banda não conheceram Eny no auge de sua carreira, mas certamente tomaram conhecimento de sua influência a partir da memória coletiva. Na história, seu prostíbulo se tornou notório pelos clientes que recebia, compreendendo desde o poeta Vinícius de Moraes até o presidente João Goulart. Porém, na memória, o que permanece vivo é a contribuição pública de Eny à cidade

⁶ O prostíbulo se situava no trevo de Bauru, às margens da Rodovia Marechal Rondon.

⁷ Em seu último álbum, *Água da faca* (2015), a banda Mercado de Peixe gravou uma faixa sonora com o título *Trem da Morte*. A composição sonora da música apresenta imbricados sons de locomotivas de trem ao lado de melodias bolivianas.

através das novidades que trazia, isto é, do auxílio prestado nas construções de creches, escolas e outras obras sociais que realizou.

Mais do que a história, a memória fundamenta-se como aspecto articulador da estética pós-caipira, conferindo vitalidade a personagens e funcionalidade a elementos históricos considerados inertes e/ou superados pela modernidade, ao mesmo tempo em que esboça nova(s) identidade(s). A ideia do “novo” e “novidade” associam-se a interposição entre a permanência de elementos do passado e a emergência de outros que passaram a contracenar a partir de um processo de (re)significação mútua, cujo resultado é expresso pelo hibridismo cultural: “Moro na entrada do Brasil novo: onde vivem neo-hippies, manos, nômades e caboclos.” (MERCADO DE PEIXE, 2003).

A radicalidade pós-caipira também aparece na arte do álbum *Água da Faca*, lançado em 2015. Na imagem a seguir, percebemos um aglomerado de referências que visam aproximar a cultura caipira com outras periferias e centros do mundo: na parte superior, o bondinho e o Corcovado carioca desembocam nas ruínas incas de Machu Pichu, no Peru e no Lago Titicaca; “O caipira picando fumo” (1893) e “O violeiro” (1899) de Almeida Júnior, contracenam com “As banhistas” (1887) de Renoir; indígenas do quadro “Primeira missa do Brasil” (1861), de Victor Meirelles observam curiosamente a apresentação do novo álbum da banda cuja celebração é expressa pelo ritual antropofágico de “Cena de canibalismo” (1592), de Theodore de Bry.



Figura 2: Capa do álbum *Água da Faca, Mercado de Peixe*, 2015.

A estética pós-caipira da banda Mercado de Peixe nos permite retomar os dizeres de Walter Benjamin (1994) sobre a figura metafórica do *Anjo da História*⁸, o qual, a partir da mistura dos tempos, enxerga o passado histórico através das ruínas deixadas ao longo do tempo pela civilização ocidental. A tempestade representada pelo progresso o arrasta fortemente em direção ao futuro, impedindo-o de restaurar o que restou. A radicalidade pós-caipira busca romper com essa tempestade e, ainda que não possa voltar para o passado, utiliza-se da memória para reconstruir narrativas que versam sobre os tempos de outrora e os de agora, celebrando as permanências e amenizando, por fim, o amontoado de ruínas.

⁸ Sua inspiração se deu a partir do quadro “Angelus Novus”, de Paul Klee (1920).

ENTRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO: O CINEMA PIONEIRO DE MARÍLIA-SP

A cidade de Marília surge com o avanço da cultura do café no centro-oeste paulista, a partir de 1915, quando as primeiras plantações foram feitas na “Fazenda Cincinatina”, em uma área que atualmente corresponde a uma parte central da cidade. A “Companhia Paulista de Estradas de Ferro” finca, em 1916, o marco no futuro local da estação ferroviária do município. Pouco depois, em 1922, é formado o “Patrimônio do Alto Cafezal”. Em 1926, forma-se o “Patrimônio da Vila Barbosa” e em 1927 o “Patrimônio Marília”. Em 1929, o município de Marília é oficializado tendo como data de aniversário 4 de Abril. Em 1933, Marília é designada uma “Comarca”, sede do judiciário regional, com aproximadamente 13 mil habitantes (GUIDUGLI, 1980). Através desses dados, podemos pensar o surgimento da cidade de Marília - imersa no cenário de expansão para o Oeste - como um município *ponta-de-trilho*⁹ demonstrando seu potencial de crescimento econômico e social dentre as cidades vizinhas.

Porém, cabe salientar que o processo de municipalização não foi tão simples como parece. Afinal, o que ocorreu na prática foi a junção das propriedades próximas, ficando claro, até nos dias de hoje, que não foi plenamente planejada. Esse aspecto fica claro se pensarmos a respeito das vias públicas de acesso entre a parte de “cima” e a de “baixo” da cidade, divididas aparentemente pela avenida principal Sampaio Vidal.

[...] Tem-se a impressão de que essas aglomerações são constituídas de diversas células. Não derivam tais células de uma compartimentação do relevo: a origem delas resultou da rivalidade, às vezes áspera, de vários patrimônios. [...]... acabaram essas diferentes células por constituir um conjunto urbano, mas no qual ainda se percebem traços da heterogeneidade original: uma rua mais larga serve de fronteira; mais ou menos adiantada está a urbanização; e, sobretudo, os bairros operários procedem das fundações mais recentes e distantes do centro comercial, fiel ao primeiro patrimônio. Nada disso se afasta do contorno muito simples da planta em forma de tabuleiro de xadrez. Nem são jamais muito aventureiras as tentativas de quebrar a monotonia das ruas, que se cortam em ângulos retos e não passam de variações sobre um tema, que por toda a parte permanece extremamente perceptível. [...] As condições geográ-

⁹ Expressão que denominava as cidades que abrigavam a última (ou a primeira) estação de trem até onde os caminhos da estrada de ferro se estendiam (MONBEIG, 1984).

ficas não geram paisagens urbanas diferentes, nem são, na sua perfeita igualdade, a fonte dos diferentes êxitos dos patrimônios. São os homens, os únicos responsáveis pelos destinos desiguais de suas obras urbanas. (MONBEIG, 1998, p. 344 - 346).

A fragilidade do planejamento da cidade também pode ser apontada através do próprio surgimento do cinema em Marília em 1927¹⁰, antecedendo sua própria fundação. O cinema foi trazido por Francisco Rodrigues Souto e instalado originalmente na Rua Tamandaré que, mais tarde, passou a chamar Rua Ceará, sendo conhecida atualmente como Avenida 9 de Julho, local esse que deu início a esse novo espaço cultural.

Assim, o cinema esteve presente dentro do cotidiano das pessoas que circulavam pela cidade, essa que estava a formar suas primeiras habitações entre inúmeros estabelecimentos comerciais criados para fornecer base para os viajantes que passavam por ela. Entre os anos de 1924 a 1928, durante a formação dos patrimônios iniciais de Marília, dos “653 edifícios, somente três eram casas exclusivamente de moradia; 650, locais de comércio, dos quais 87 casas de tolerância.” (MONBEIG, 1998 p. 359).

Ao analisar Marília em sua conjuntura regional, podemos observar um ponto em particular que indicaria o futuro próspero que estaria reservado para a cidade: o aumento populacional, incentivado pela imigração de diversas nacionalidades, sobretudo a japonesa. Tais grupos vieram atraídos pelo trabalho nas plantações de café e algodão da região, e também daqueles ofertados pelos pontos de urbanização, como abastecimento de água e pavimentação.

No final da década de 1930, Marília já assumia ares de “capital regional”, cujo processo de urbanização se mostrava bastante desenvolvido em relação à infraestrutura mínima, representada pela pavimentação de ruas centrais, abastecimento público de água e coleta de esgoto, por exemplo. Já em 1934, passou a ser a “18ª cidade mais populosa do Estado, e em 1939 a população total do município atingia ‘71.464’ habitantes sendo ‘18.098’ na parte urbana”. Em contrapartida, “Bauru tinha população total de ‘45.852’ habitantes”, número inferior ao registrado em Marília, “mas com mais moradores na parte urbana, ‘23.616’,

¹⁰ Dado coletado a partir de pesquisa nos registros históricos da cidade, localizado na sede da prefeitura.

sendo o município com o maior “índice de urbanização” da região.” (PEREIRA, 2005, p. 70 - 71).

Cabe aqui ressaltar que a cidade de Bauru foi fundada em agosto de 1896 enquanto Marília somente em 1929, 33 anos mais tarde, e mesmo com esse diferencial, em pouco tempo consegue elevar seu número de habitantes acima do índice de Bauru, cidade essa que, mais tarde, recebeu a malha ferroviária tornando-se um ponto estratégico para o escoamento da produção cafeeira do centro-oeste do Estado de São Paulo.

Durante a consolidação do município de Marília, pode-se observar um grande aumento na quantidade de salas de projeções, como o Cine Municipal (1927), Cine popular (1929) fundado por Said Nunes e Arquimedes Manhães, Teatro São Bento (1929), Cine Teatro São Luiz (1930) fundado por Frediano Giometti. Em outras palavras, esses indícios históricos demonstram o potencial de crescimento urbano e populacional que havia em Marília, refletindo também em seus aspectos culturais, no caso, o cinema e seus derivados, como estabelecimentos comerciais voltados para a oferta de produtos cinematográficos que podiam ser encontrados na Avenida São Luís.

O desenvolvimento cultural alavancado pelo cinema faz com que em 12 de Outubro de 1952, seja fundado na cidade o primeiro e único Cineclub (CCM) por um grupo de oito jovens - Roberto Caetano Cimino, Alfeu Afonso, Sebastião Vieira Alves, Fausto Augusto Battistetti, Sérgio Albeiro, Wilson Pinto, Miguel Marilio Saad e Luiz Felipe M. Filho - interessados no desenvolvimento cultural de Marília, cuja primeira exibição foi o filme *A dama de Shangai* (1947).

O crescimento na quantidade de cinemas continuou em alta. Entre as décadas de 1940 e 1960 é possível observar a existência do Cine Marília (1941) fundado por Emílio Peduti, Cine Lácio que se manteve funcionando até (1957) fundado por Guido Modelli, Cine Juventude Católica fundado por Luiz Bicudo de Almeida, Cine Teatral Peduti (1966) por Emílio Peduti (um dos últimos cinemas restantes até os anos 2000) e, por fim, o Cine Santo Antônio (1967) fundado pela empresa Cerávol.

A história do cinema mundial reserva um capítulo à parte ao cineclubismo, prática social que surge poucos anos após o aparecimento do cinematógrafo dos Lumière, em 1885. Os esforços para datar seu começo apontam, como início oficial, o cineclubes fundado pelo francês Louis Delluc. (SILVA, 2008, p. 141).

Essa prática social está diretamente relacionada com um conhecimento mais profundo sobre o cinema e também sob um olhar diferenciado em relação ao que está sendo visto. Dessa forma, o cinema expressa-se não somente como um espaço de sociabilidade, entretenimento e mercado, mas principalmente como uma linguagem artística de um propósito cultural específico. Em outras palavras, um filme pode ser visto e produzido de maneira diferenciada, ao mesmo tempo em que cria uma comunicação audiovisual com seu espectador, tornando possível um debate sobre técnicas de filmagem, temáticas diversificadas abordadas pelos longas e também um modo de acesso cultural, isto é, a possibilidade de conhecer algo novo e “de fora” através das narrativas de filmes e documentários.

No contexto urbano, o cinema oferece um espaço de maior sociabilidade entre seus frequentadores, seja como organizador ou participante do evento. Durante toda sua trajetória, o cinema em Marília apresentou-se como um dos pontos de encontro da cidade, ilustrando não só um espaço de estudo, entretenimento e consumo, mas também um espaço de interação social. No caso dos cineclubes, esses passaram a realizar um papel de “sistema” de análise, debate e críticas às produções diferentemente de uma leitura observada por espectadores menos atentos, criando assim certa tradição dentro desses espaços.

Devemos salientar a importância do movimento que ocorria no Brasil em relação ao cinema, a época denominada “Cinema Novo”. “Entre os vários cinemas novos que se desenvolveram pelos anos 60, o brasileiro foi um dos mais destacados, não só pela importância que teve internamente como também pela repercussão internacional” (BERNARDET, 2006, p. 100). Nesse período, o cinema nacional passa a ter mais relevância, projetando nomes como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos para além do país, atraindo, por sua vez, olhares diversos para o cinema nacional que passa a viver uma de suas fases mais renomadas.

Esse processo pode ser percebido pela mudança no público que passou a frequentar os cinemas e a acompanhar lançamentos nacionais: se

antes as produções focavam-se na demanda popular pelas “chanchadas”, esse movimento passou a atrair as classes mais elitizadas na sociedade.

Com o Cinema Novo, as elites – ou parte delas – passam a encontrar no cinema uma força cultural que exprime suas inquietações políticas, estéticas, antropológicas. Externamente, o Cinema Novo permitiu que se estabelecesse com outros países um diálogo cultural; é raro que isto ocorra por parte de um país subdesenvolvido. Esse trabalho internacional do Cinema Novo foi importante para sua receptividade interna. A elite, por ser dependente dos centros culturais dos países industrializados, hesitava em aceitar o Cinema Novo. A repercussão internacional dos filmes deu-lhe certa segurança. Se a Europa elogiava, é que algo de elogiável devia haver. (BERNARDET, 2006, p. 101).

Esse contexto se mostrou propício para o lançamento de festivais que marcaram não somente a história do cinema brasileiro, mas a sua projeção e reconhecimento estrangeiro: em decorrência da forte presença do cinema, foram organizados, por parte do Cineclube, três grandes festivais em Marília nos anos de 1960, 1967 e 1969 que contaram com a exibição de filmes nacionais e a presença de grandes nomes desse meio artístico, como diretores e atores.



Figura 3: Festival de Cinema 1966

O Festival de 1960 foi o Primeiro Festival de Cinema no Brasil e sua repercussão atingiu a mídia internacional, acolheu grandes celebridades do cinema nacional da época e antecedeu o Festival de Gramado

que teve início em 1973. Por esse motivo, foi criado o Prêmio Curumim, primeiro prêmio nacional de cinema, realizado até 1985.

Tal evento tornou a cidade de Marília foco dos principais artistas e diretores de filmes, um evento consagrado e de repercussão para o cinema nacional, se vinculando também ao Jornal Curumim criado em meados de 1960, um pequeno informativo disponibilizado para toda a região sobre os filmes que seriam exibidos e até mesmo os festivais que viriam a ocorrer.

O Prêmio Curumim concedia uma estatueta ao melhor diretor avaliado entre os meses de julho a junho do ano anterior e a seleção era julgada pelos membros do colegiado de diretores, associados e outras pessoas da cidade de Marília. Sua criação teve forte repercussão mundial atraindo o olhar da mídia internacional que se dirigiam a cidade para cobrir esse evento. Foram premiados, por exemplo, os diretores dos filmes como *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965) de Roberto Santos e *O rei da noite* (1975) de Hector Babenco.

Apesar disso, com o desenvolvimento econômico e urbano chegando ao centro da cidade e a invenção da televisão, gradativamente o público passa a se afastar dos cinemas, já que, muitas vezes, um dos motivos de ida às salas de projeções se justificava pelo interesse em assistir notícias, desenhos e filmes. Sem o seu público, gradativamente os cinemas de rua começam a morrer: com o passar dos tempos, os cinemas que uma vez fizeram parte das avenidas movimentadas e do cotidiano de vida das pessoas mudam-se para dentro dos grandes centros comerciais, os *shoppings* ou então fornecem espaço a áreas “melhor ocupadas”.

Os problemas enfrentados - como a marginalização do espaço e sua deterioração - pelo cinema em Marília não se apresenta como um caso isolado, já que esse movimento pode ser observado em outras cidades brasileiras e também estrangeiras. Tal fato pode ser ilustrado pela cena do filme *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore. O cinema que se apresentava como ponto de referência da cidade, com sua marginalização social, passou a exibir apenas filmes pornográficos e, posteriormente, veio a fechar. Sua morte é consolidada pela demolição, cujo objetivo é fornecer espaço para um estacionamento. A partir do diálogo entre Totó e o antigo proprietário, podemos observar estes motivos que desencadearam o fim

do Paradiso: “*Quando o fechou?*” pergunta Totó; em resposta, o proprietário diz: “Em maio faz 6 anos. Ninguém mais vinha. Você sabe, a crise, a televisão, o videocassete... Hoje o cinema é apenas um sonho. A cidade o comprou, eles vão construir um estacionamento. No sábado eles vão demoli-lo.”

Estabelecendo uma análise comparativa entre esse trecho do filme e o cinema na cidade de Marília, podemos perceber a semelhança do processo, pois sem os investimentos na manutenção necessária, suas salas de projeções passaram a ser sucateadas, fechadas e/ou rebaixadas a pontos urbanos marginalizados para reproduções pornográficas. Toda uma construção cultural elaborada em torno do cinema é substituída por memórias e leves ruídos frente a uma modernização avassaladora que resignificou os centros urbanos.

As ricas lembranças daqueles que viveram essa época se tornam fragmentos escondidos de forma silenciosa nas antigas construções dos cinemas que ainda estão pela cidade, ainda que modificadas e incorporadas por outras empresas. Com o passar dos anos, essas novas construções contribuem para que os antigos cinemas caem no esquecimento social, dando espaço outras formas de sociabilidades representadas por estabelecimentos bancários, religiosos e comerciais.

Apesar disso, na memória daqueles que tiveram seu cotidiano inundado pelas inovações das salas de projeção, pelos festivais que promoveram a cidade e pelo espaço de sociabilidade hoje modificado, o cinema ainda resiste. A busca das oralidades dos que fizeram parte dessa história é crucial para compreendermos o seu real significado. Nesse sentido, Paul Ricoeur em sua obra *A memória, a história, o esquecimento* elucida o papel do testemunho dentro do tempo histórico.

O testemunho nos leva, de um salto, das condições formais ao conteúdo das “coisas do passado” (praeterita), das condições de possibilidade ao processo efetivo da operação historiográfica. Com o testemunho inaugura-se um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental. (RICOEUR, 2010, p. 170).

O salto que se dá das condições formais ao conteúdo das coisas do passado como é colocado por Ricoeur se dá justamente por conta dessa memória do vivido, a lembrança de quem esteve presente durante todo um processo e é capaz de testemunhar e manter a versão independente do tempo, pois esse testemunho faz parte do vivido permeado pela subjetividade do sujeito que possui tal memória.

Nos registros históricos da cidade, um espaço dentro da prefeitura onde documentos “oficiais” da história da cidade são guardados é possível encontrar dois livros escritos por um morador que conta, através de suas memórias, os acontecimentos da cidade a partir do desenvolvimento do cinema. Nos registros, essas obras são indicadas como textos autorais de quem vivenciou esse processo histórico na cidade de Marília através da transformação de um testemunho em documento, para que a memória impeça aquilo que a história quer esquecer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da importância conferida pelos sujeitos a personagens e elementos históricos negligenciados na contemporaneidade, buscamos apresentar outra(s) história(s). Sabemos que, assim como a história, a memória é seletiva e guarda somente àquilo que lhe confere sentido e significado, possuindo, assim, seus próprios limites na abordagem histórica e sociológica. No entanto, ainda que a representação do passado seja uma tarefa difícil, realizá-la sem a leitura e escuta atenta de outros discursos é negligenciar o próprio presente que se manifesta a partir das continuidades e descontinuidades do passado. De forma breve, buscamos denotar a importância do trabalho com a memória, assim como evidenciar suas relações com outras categorias, como história, identidade e esquecimento.

Assim, por relacionar-se com grupos sociais específicos, a memória – coletiva e individual – fornece mobilidade e fluidez entre o passado e o presente, possibilitando o desnudamento de situações conflitivas a partir da análise dos discursos daqueles que são negligenciados intencionalmente pelos jogos de poder entre os grupos. Refletir sobre a memória torna possível descortinar as relações sociais, estabelecendo uma releitura da própria história a partir de diferentes sujeitos e, principalmente, outras lembranças.

REFERÊNCIAS

- ALCÂNTARA, F. *O Mercado de Peixe e o movimento pós-caipira*. [jan.2015]. Entrevistadora: Lays Matias Mazoti Corrêa. 2015.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- _____. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-234.
- BERNARDET, J-C. *O que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros Passos).
- CINEMA Paradiso. Direção Giuseppe Tornatore, 1989. Mara Films - Les Films Ariane - Cristal di Film - TFI Films Production. Brasil. Versátil. Home Vídeo. color, 121 min.
- GOMES, E. *O Mercado de Peixe e o movimento pós-caipira*. [jan.2015] Entrevistadora: Lays Matias Mazoti Corrêa. 2015.
- GUIDUGLI, O. S. *A geografia da população urbana: aspectos teóricos e o caso de Marília – SP*. 1980. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- MERCADO DE PEIXE. (Banda). *Roça elétrica*. Coletivo Samacô e Atração Fonográfica, 2003. 1 CD.
- _____. *Água da faca*. Samacô Records, 2015. 1 CD.
- MONBEIG, P. *Pioneiros e fazendeiros de São Paulo*. São Paulo: Hucitec; Polis, 1984.
- PEREIRA, V. A. *Terra e poder: formação histórica de Marília*. Marília: FFC - UNESP - Comissão Permanente de Publicação, 2005.
- POLLAK, M. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed da UNICAMP, 2007.
- ROQUE, T. Mercado de Peixe retorna a Ribeirão com disco novo. *Jornal A Cidade*, Ribeirão Preto, 12 set. 2015. Disponível em: <http://www.jornalacidade.com.br/lazerecultura/lazerecultura_internaNOT.aspx?idnoticia=1099615>. Acesso em: 05 dez. 2015.
- SILVA, V. A. S. Cinema e cineclubismo como processos de significação social. *Domínios da Imagem*, Londrina, v.2, n. 4, p. 137-148, maio 2009.

VIANA, H. *Manifesto pós-caipira*. 2003. Disponível em: <<http://www.geocities.ws/violaeletrica/manifesto.htm>>. Acesso em: 05 jan. 2015.

ZAN, J. R.. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DE MÚSICA POPULAR, 5., Campinas, 2004. *Anais...* Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2004. Disponível em: <<http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/14/13> . Acesso em: 10 dez. 2015.