



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS

MÁRCIA CRISTINA DA SILVA SOUSA
(*Márcia Bessa*)

ENTRE ACHADOS E PERDIDOS: colecionando memórias dos *palácios cinematográficos*
da cidade do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS

MÁRCIA CRISTINA DA SILVA SOUSA

(Márcia Bessa)

**ENTRE ACHADOS E PERDIDOS: COLECIONANDO MEMÓRIAS DOS
PALÁCIOS CINEMATOGRAFÍCOS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Doutorado em Memória Social da Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Memória Social

Orientador: Prof.^a Dr.^a Leila Beatriz Ribeiro

Rio de Janeiro
2013

MÁRCIA CRISTINA DA SILVA SOUSA
(*Márcia Bessa*)

ENTRE ACHADOS E PERDIDOS: colecionando memórias dos *palácios*
cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação
Doutorado em Memória Social da
Universidade Federal do Estado de Rio de
Janeiro, como requisito parcial para obtenção
do título de Doutor em Memória Social

Aprovada em ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a LEILA BEATRIZ RIBEIRO
(Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO)

Prof.^a Dr.^a VERA LÚCIA DOYLE LOUZADA DE MATTOS DODEBEI
(Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO)

Prof.^a Dr.^a REGINA MARIA DO REGO MONTEIRO DE ABREU
(Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO)

Prof.^a Dr.^a CORNELIA ECKERT
(Departamento de Antropologia – UFRGS)

Prof. Dr. LUIZ GONZAGA ASSIS DE LUCA
(Curso Film & Television Business – Fundação Getúlio Vargas/FGV)

Dedico esse trabalho a Deus e aos meus amados pais – *Francisco Bessa de Sousa* e *Neyde da Silva Sousa* – o princípio, meio e fim de tudo que faço.

AGRADECIMENTOS

À professora Leila Beatriz Ribeiro, por acreditar em mim desde o princípio, pelo exemplo profissional, pela ajuda e incentivo constantes. Ao professor Wilson Oliveira da Silva Filho – meu querido marido e amigo – pelo amor, carinho, companhia e apoio nos momentos difíceis. Aos professores Cornelia Eckert, Edlaine C. Gomes, José Reginaldo Santos Gonçalves, Luiz Gonzaga Assis de Luca e Regina Abreu – queridos componentes de minha banca de qualificação –, pela parceria, disponibilidade e generosidade. À professora Vera Dodebei, que muito honrou ao aceitar o convite para completar minha banca de defesa. À Capes, pelo apoio fundamental na confecção deste trabalho. Ao corpo docente e discente do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, pelo aprendizado constante e diálogo enriquecedor. Ao Professor Francisco Ramos de Farias – coordenador do PPGMS/UNIRIO – pela compreensão, oportunidade de crescimento e amizade. A todos os amigos que, de alguma forma, contribuíram para a concretização desse trabalho, o meu muito obrigada.

Esse Rio de Janeiro! O homem passou em frente ao Cinema Rian, na Avenida Atlântica, e não viu o Cinema Rian. Em seu lugar havia um canteiro de obras. Na Avenida Copacabana, Posto 6, o homem passou pelo Cinema Caruso. Não havia Caruso. Havia um negro buraco, à espera do canteiro de obras. Aí alguém lhe disse: “O banco comprou”.

(Carlos Drummond de Andrade, poeta e cronista)

RESUMO

O espaço físico onde a *experiência cinema* é projetada, e toda estrutura montada ao seu redor, vem sofrendo significativas transformações desde seus primórdios até a contemporaneidade. Esse trabalho lança as bases para um estudo sistemático da memória dos *palácios cinematográficos* (*palácios do cinema*, *movie palaces* ou *picture palaces*) – categoria de cinemas de atuação mais marcante e duradoura na tipologia dos *cinemas de rua* – da cidade do Rio de Janeiro sob a ótica do colecionismo e da patrimonialização. Esses antigos *movie palaces* figuram (ou figuravam) dentre as mais espetaculares salas de exibição cinematográfica erguidas nas calçadas citadinas – em meio às construções urbanas habituais –, que primam (ou primavam) por apresentar construções arquiteturais com planejamento de luxo e requinte, gigantescos templos com capacidade para um grande número de espectadores e presença mais acentuada na paisagem urbana. Esses grandes templos começam a ser construídos no Rio de Janeiro (e no Brasil) – em projetos intimamente ligados aos planos de expansão das exibidoras norte-americanas – a partir da segunda metade da década de 1920, tendo como marco preliminar a inauguração dos novos cinemas da Cinelândia carioca e vão perpetuar sua expansão no mercado exibidor da capital brasileira até a década de 1950. Com endereços, arquiteturas e públicos variados os *movie palaces* cariocas viveram anos de grande prestígio. Pouco mais de cem anos depois podemos contar raríssimos *palácios cinematográficos* dentre os remanescentes. Um processo de apagamento que traz consequências para a cidade, o patrimônio cultural e o próprio parque exibidor. Aquelas salas se transmutaram... Porém, a capital fluminense guarda ainda memórias dos *palácios do cinema* de outrora, remetendo-nos a um ritual diferente do experimentado nas salas do século XXI.

Palavras-chave: Memória Social. Patrimônio. Coleção. Cidade. *Cinema de rua*. *Palácios cinematográficos*.

ABSTRACT

The physical space where the cinema experience is projected, and all its structure mounted to surround it, has been passing through substantial transformations since the beginning until nowadays. This work underpins a systematic study of *movie palaces* (or *picture palaces*) memory – cinema category strongly dealing with the most striking and long-lasting in street movie theaters' typology – of Rio de Janeiro city in terms of collectionism and legacy. This old *movie palaces* make (or made) part of the spectacular exhibition movie rooms raised on urban sidewalks among urban usual constructions, that aim (or aimed) for presenting architectural constructions with luxury and refinement, gigantic temples with capacity for a large number of spectators and more accentuated presence in urban landscape. This big temples start to be built in Rio de Janeiro (and Brazil) – in projects connected closely to the expansion plans of American exhibition companies – from the second half of 1920 decade, having as a preliminary milestone the inauguration of new movie theaters of Rio's Cinelândia and perpetuating its expansion in exhibition market until the 50's. With addresses, architectures and different audiences, the movie palaces in Rio de Janeiro lived years of great prestige. Around 100 years after we can count few cinematographic palaces among the survivors. A blanking process that brings consequences to the city, cultural patrimony and the exhibition park itself. Those rooms transmuted themselves... However, Rio de Janeiro capital still keep memories of old cinema palaces – in major or minor buildings – sending us to a different ritual experimented in 21st century movie rooms.

Keywords: Social Memory. Patrimony. Collection. City. *Street movie theaters. Movie palaces.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura	Página
1. Capitol Theater (NY/USA), de Emil M. Mlinar	19
2. UCI New York City Center (Barra da Tijuca/RJ)	20
3. Capitólio, Pathé, Glória e Império, década de 1930	21
4. Cine Olaria (1974)	22
5. Parede Galeria Skye, 2011	36
6. Lanternas mágicas, Casa Erns Plank	46
7. Auguste e Louis Lumière, 1895	46
8. Cinématographe Lumière, Cartaz, 1896	47
9. Vaudeville	48
10. Cesare Watry, 1898	49
11. Salão de Novidades Paris no Rio, Rua do Ouvidor, 141	53
12. Cinématographe Lumière, 1895	55
13. Times Square, 1909	57
14. “O Rio civiliza-se”, Jornal do Brasil, 03/01/1903	59
15. Avenida Central em construção, 1905, foto de João Martins Torres	61
16. Interior do Teatro Lucinda	65
17. Maison Moderne, Praça Tiradentes, 1899	66
18. Teatro Lírico, 1905	70
19. Cartaz da Pathé Frères, 1907	70
20. Anúncio Pathé Frères	72
21. Fonógrafo Pathé, 1905	73
22. Cinematographo Rio Branco	77
23. Cinematographo Parisiense	78
24. Early Nickelodeon Theater	80
25. Orpheum Theater, 1907	82
26. The Birth of a Nation, cartaz	83
27. Leões MGM	83
28. O cantor de jazz (1927), cartaz	86
29. Hollywood, década de 1920	87
30. Abertura dos filmes Paramount, 1914	88
31. Francisco Serrador	90
32. Ópera de Paris, 1900	91
33. Construção dos cinemas da Cinelândia, 1925	92
34. Cinelândia, início dos anos 30	94
35. Vitaphone	95
36. Gaumont Palace	97
37. Logomarca da General Eletric Western	97
38. Estúdios MGM, década de 1950	100
39. Estúdio Cinédia, década de 1930	101
40. Times Square, década de 1920	102
41. Capitólio, anos 1930	106
42. Império, década de 1920	107
43. Palácio-Teatro, 1929	108
44. Palácio-Teatro, 1932	109
45. Cine Metro, desenho da fachada, de Robert R. Prentice	116

46. América, 1918	121
47. Cine-Teatro América, 1933	121
48. Cinema Maracanã	123
49. Cinema Ipanema, 1934	123
50. Ex-Cine Ramos	124
51. Pirajá, 1975	124
52. Metro Passeio, sala de espera	126
53. Metro, interior da sala (plateia)	127
54. O grande Motim (1935), cartaz	129
55. Metro, interior da sala (tela)	130
56. Cine Haddock Lobo, década de 1940	137
57. Cine São José, 1976	138
58. Prédio do Cine Alhambra, década de 1930	140
59. Cine Rex, 1981	140
60. Cine Plaza, década de 1950	141
61. Cine Colonial, década de 1940	141
62. Vitória, 1981	142
63. Vaz Lobo, 05/01/1941	144
64. Santa Cecília, 1988	146
65. Cinema Irajá, década de 1940	148
66. Santa Alice, 2009	149
67. Imperator, 1986	150
68. Guaraci, 1950	150
69. Cinema Carioca, década 1950	154
70. Cinema Carioca, década 1950, vista lateral	155
71. Cinema Metro-Tijuca, década de 1960	156
72. Cinema Olinda, década 1950	156
73. América, 1965	157
74. Bar Divino, década 1960	157
75. Ipanema, 1935	158
76. Roxy, década de 1940	159
77. Rian, década de 1970	161
78. Fachada do São Luiz, década de 1970	162
79. São Luiz, década de 1940	162
80. Cine Leblon, 1951	165
81. Azteca, década de 1950	164
82. Campo Grande, detalhe da fachada	166
83. Realengo, 2012	167
84. Trolleys, 1966	173
85. Coral e Scala, década de 1970	176
86. Madureira 1 e 2	176
87. Pax, 1977	177
88. Condor-Largo do Machado, 1980	178
89. Palácio 1 e 2, 1980.	178
90. Roxy, 2012	179
91. Leblon 1, 1997	180
92. Estação Rio, 2010	180
93. Cid Linhares com projetor à carvão, 1969	184

94. CinemaScope, gravura – <i>The robe</i>	185
95. TODD-AO (dimensões da película)	186
96. Cinerama system	187
97. Super Bruni 70, sala e tela, 1971	188
98. Shopping do Méier, inaugurado em 1963	190
99. Glória, 1941	191
100. Metro Boavista – interior	192
101. Metro-Copacabana, 1976	193
102. São Pedro, década de 1950	194
103. Novo Horizonte, início dos anos 1960	194
104. Galeria Esky, 1973	196
105. Lagoa <i>Drive in</i> , 1966	197
106. Casa de Cultura Laura Alvim	198
107. Galeria Vivienne, Paris	198
108. Barra Shopping hoje	200
109. Madureira Shopping, 2011	201
110. UCI, New York City Center, balcão de programação	202
111. São Conrado Fashion Mall, 2012	209
112. Prédio do Cine Plaza abandonado, 2009	210
113. Entrada do Cine Palácio (Centro), 2011	212
114. Cine Íris (exibições eróticas), 2010	213
115. Cinépolis Lagoon, uma das salas de exibição, 2011	214
116. Cinemark Downtown (12 salas), 2013	216
117. New York City Center (UCI), 2006	216
118. Kinoplex, 2013	217
119. Digital Cinema Initiatives	220
120. Odeon, 2008	224
121. Roxy, 2013	225
122. Cine Santa, 2009	227
123. Cine Carioca Nova Brasília, 2011	228
124. Cine Santa, galeria	230
125. Estação Rio, 2012	231
126. Estação Botafogo, 2012	231
127. Espaço Itaú de Cinema, 2012	232
128. Imperator/CCJN, 2012	237
129. Plaza, 2009	241
130. Edifício Coral, prédio residencial vizinho ao local do ex-Cine Coral, 2011	244
131. Vitória, quando serviu de estacionamento, início anos 2000	245
132. Metro Copacabana, 1977	250
133. Centro comercial, ex-Metro Copacabana, 2011.	250
134. Palácio, 1963	251
135. Obras no Palácio, 2012	251
136. Cine Palácio Campo Grande, 2010	252
137. Cine Vaz Lobo, 1940 e 2012	253
138. Roxy, anos 1960	265
139. Botafogo, 1982	266
140. Leblon, inauguração das salas 1 e 2, 1975.	266

141. Leblon (1 e 2), 2012	267
142. Rex, 2008	268
143. Plaza hoje	269
144. Metro e Metro Boavista	269
145. Rosário (Ramos) e Selma Teixeira, 2012	270
146. Cine Vaz Lobo, interior, 1941	272
147. Cine Olaria será transformado em grande centro cultural, 01/09/2009	273
148. Guaraci, 2012	274
149. Ex-Cine Mem de Sá, 2011	276
150. Ex-Paraíso (UNISUAM), 2012	276
151. Ex-Alhambra, 2013	277
152. Ex-Santa Cecília, 2011	277
153. Ex-Realengo, 2012	278
154. Ex-Carioca, 2006	278
155. Metro-Tijuca, destruição	279
156. Vitória (1981)/Cultura (2012)	279
157. El Ateneo, Buenos Aires, 2012	280
158. Santa Alice fechado, 1982	280
159. Ex-Santa Alice, 2011	281
160. Palácio, 2008	281
161. Cinelândia, 2007	283
162. Ex-Coliseu, 2012	283
163. Ex-Olinda, na Praça Saens Peña	284
164. Ex-Pirajá, 2011	284
165. Ex-São Luiz (<i>movie palace</i>), 2011	285
166. Ex-Rian, 2011	285
167. Maçaneta ex-Art Méier, templo IURD, 2009	289
168. Nome do ex-cine Comodoro, 2010	305
169. Music Box, 2012	311
170. Chicago Theater, 2012	312
171. Portage Theatre, 2012	313
172. Cinelândia, 2011	317
173. Busto de Francisco Serrador, 2011	317
174. Livraria Cultura/Cine Vitória, 2013	318
175. Cine Theatro Realengo, 2009	320
176. Carioca, década de 1960	321
177. Ernesto Nazareth, 42 anos	323
178. Interior do primeiro Odeon, 1917	323
179. Sala de espera do primeiro Odeon, 1910	325
180. Manifestação em prol do Guaraci, 2011	332
181. Cine Palácio – IURD Campo Grande, 2011	332
182. Cine Brasil (MG), anos 1990	333
183. Cine-fantasma, 2013	338
184. Linda do Rosário, de Adriana Varejão (2004)	343
185. Odeon, 1931 – “A severa” foi o primeiro filme sonoro português	344
186. Teatro de Herodes, 2010	345
187. Primeiro Odeon, anos 1910	347

188. Cinelândia, cartão postal, anos 1930	348
189. Busto de Serrador Odeon	349
190. Odeon, década de 1950	351
191. Interior do Odeon	352
192. Saguão Odeon	353
193. Sala de projeção, Odeon, 2009	355
194. Cachaça Cinema Clube	356
195. Miscelânea Odeon	357
196. Loja/livraria Odeon	358
197. Prédio do Odeon	359
198. Tela do Odeon	360
199. Bistrô Odeon – Ateliê Culinário	364
200. Pintura <i>Cine Odeon</i> , de Sandra Nunes	365

LISTA DE QUADROS

Quadro	Descrição	Fonte	Página
Quadro 1	Cinematógrafos da Praça Floriano e proximidades	Lima, 2000	105
Quadro 2	Estimativa de público dos cinemas cariocas entre 1937 e 1954	Gonzaga, 1996	134
Quadro 3	Tipologia dos palácios cinematográficos cariocas (1925-1954)	—	170
Quadro 4	Total de espectadores de cinema no Rio de Janeiro	Gonzaga, 1996	171
Quadro 5	Evolução do número de salas no Brasil: 1990-2011	Ancine, 2012	219/220
Quadro 6	Salas de cinema no município do Rio de Janeiro – 2011	Ancine/Sam, 2012	222/223
Quadro 7	Tipologia das salas de cinema cariocas (1896-2013)	—	255/256

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas
ANCINE – Agência Nacional de Cinema
CC – Conselho Consultivo do Sphan
Cebrap – Centro Brasileiro de Análise e Planejamento
CMPC - Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro
CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural
Condephaat – Conselho do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Tecnológico (Governo Federal)
CPC – Centro Popular de Cultura
DAC - Departamento de Assuntos Culturais (Governo Federal)
DCR – Divisão de Conservação e Restauração (Governo Federal)
DET – Divisão de Estudos e Tombamento (Governo Federal)
Dphan – Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes
Embratur – Empresa Brasileira de Turismo
FGV – Fundação Getúlio Vargas
FNpM – Fundação pró-Memória
Funarte – Fundação Nacional de Arte
GSR – Grupo Severiano Ribeiro
IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil
IBPC – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural
IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
INEPAC - Instituto Estadual do Patrimônio Cultural
INSA – Instituto Nacional do Semiárido
IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Iseb – Instituto Superior de Estudos Brasileiros
IURD – Igreja Universal do Reino de Deus
JB – Jornal do Brasil
LAA – Livro de Artes Aplicadas
Laep – Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico
LH – Livro Histórico
MCTI – Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação

ONG's – Organizações Não-Governamentais

ONU – Organização das Nações Unidas

PCH – Programa de Reconstrução de Cidades Históricas

Seac – Secretaria de Ação Cultural

SEC – Secretaria de Cultura do MEC

SENDREPAC - Secretaria Extraordinária de Promoção, Defesa, Desenvolvimento e Revitalização do Patrimônio e da Memória Histórico-Cultural da Cidade do Rio de Janeiro

SESC – Serviço Social do Comércio

SIBI – Sistema Integrado de Bibliotecas

Span – Serviço do Patrimônio Artístico Nacional

Sphan – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UFF – Universidade Federal Fluminense

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNESCO – *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
1. “CADA UM COM SEU CINEMA” – DOS CINEMATÓGRAFOS AOS MOVIE PALACES, METAMORFOSES NO LOCUS DOS CINEMAS DO RIO DE JANEIRO.....	45
1.1. PRIMÓRDIOS DO CINEMA NAS RUAS CARIOCAS	
1.1.1. A cidade moderna e o cinema	
1.1.2. Teatros, salões, circos e parques	
1.1.3. Pathé e as primeiras salas de exibição	
1.2. CRIANDO RAÍZES PARA OS <i>PALÁCIOS CINEMATOGRÁFICOS</i>	
1.2.1. O modelo hollywoodiano	
1.2.2. O advento do cinema falado	
1.2.3. Os primeiros <i>movie palaces</i>	
2. “PALÁCIO DAS ILUSÕES” – A BELA ÉPOCA DOS <i>PICTURE PALACES</i> CARIOCAS.....	114
2.1. O APOGEU DAS CONSTRUÇÕES DOS <i>PALÁCIOS CINEMATOGRÁFICOS</i>	
2.1.1. As primeiras grandes salas fora do Centro	
2.1.2. O fenômeno Metro-Goldwyn-Mayer	
2.2. OS <i>MOVIE PALACES</i> NA CIDADE	
2.2.1. O Centro em exibição	
2.2.2. A expansão para os subúrbios	
2.2.3. O sucesso na Zona Norte	
2.2.4. Desbravando a Zona Sul	
2.2.5. A Zona Oeste aparece	
3. “VIVENDO NO ABANDONO” – O PROCESSO DE EXTINÇÃO DOS <i>PALÁCIOS CINEMATOGRÁFICOS</i> NO ESPAÇO URBANO DO RIO DE JANEIRO.....	170
3.1. CRISE NO <i>PALÁCIO</i> (DO CINEMA)	
3.1.1. A divisão de salas	
3.1.2. As inovações tecnológicas	
3.1.3. Fechamentos e outros usos	
3.1.4. Novas salas de exibição	
3.2. O DESAPARECIMENTO DOS <i>MOVIE PALACES</i>	
3.2.1. A cidade contemporânea e os <i>palácios cinematográficos</i>	
3.2.2. A crise da indústria cinematográfica	
3.2.3. Novos cinemas nas ruas	

4. “VESTÍGIOS DO TEMPO” – EM MEMÓRIA DOS PICTURE PALACES DA CIDADE MARAVILHOSA.....	235
4.1. CRIANDO UM CONCEITO	
4.1.1. Definindo <i>vestígios cinematográficos</i>	
4.1.2. Instituindo novos documentos	
4.1.3. Elegendo categorias	
4.2. LOCALIZANDO <i>VESTÍGIOS CINEMATOGRAFICOS</i>	
4.2.1. “Aqueles ainda cinemas e em funcionamento”	
4.2.2. “Aqueles ainda cinemas e fechados”	
4.2.3. “Aqueles não mais cinemas e outros usos”	
4.2.4. “Aqueles cinemas que viraram apenas lembrança”	
5. “TÃO LONGE, TÃO PERTO” – POR UMA COLEÇÃO DE MEMÓRIAS DOS PALÁCIOS CINEMATOGRAFICOS CARIOCAS.....	289
5.1. PRÁTICAS DE COLECIONAMENTO	
5.1.1. Coleções, colecionadores e colecionismo	
5.1.2. Vestígios de hoje, <i>movie palaces</i> de ontem	
5.2. COLECIONANDO <i>VESTÍGIOS CINEMATOGRAFICOS</i>	
5.2.1. A cidade como espaço de exposição de uma coleção de memórias	
5.2.2. Patrimonializando a memória dos <i>palácios do cinema cariocas</i>	
6. “AGULHA NO PALHEIRO” – ODEON PETROBRAS, UM ESTUDO DE CASO.....	341
CONCLUSÃO.....	367
REFERÊNCIAS	381
APÊNDICE A	436

INTRODUÇÃO

Os grandes cinemas, então, antes mesmo do filme já eram um filme. Antes de entrar na história que ia aparecer na tela, o espectador já se encontrava dentro dela. A arquitetura e a decoração da sala de projeção ensinavam a ver o filme: o imponente e luxuoso da cena começavam no próprio espaço do espectador. A história que se passava num palácio se dava a ver também num palácio.
(José Carlos Avellar, 1996)

O espaço físico onde a *experiência cinema*¹ é projetada, e toda estrutura montada ao seu redor, vem sofrendo significativas transformações desde seus primórdios até a contemporaneidade. Esse trabalho lança as bases para um estudo sistemático da memória dos *palácios cinematográficos*² da cidade do Rio de Janeiro sob a ótica do colecionismo e da patrimonialização. Esses antigos *movie palaces* figuram dentre as salas de exibição cinematográfica erguidas nas calçadas citadinas em meio às construções urbanas habituais, que primam por apresentar construções arquiteturais com planejamento de luxo e requinte, gigantescos templos com capacidade para um número maior do que 1.000 espectadores e presença mais marcante na paisagem urbana. Segundo José Carlos Avellar (1996, p. 9), algumas dessas espetaculares salas de exibição cinematográfica cariocas situam-se estruturalmente num “[...] meio termo entre um palácio e uma igreja [...]”. Esses grandes templos começam a ser construídos no Rio de Janeiro (e no Brasil) – em projetos intimamente ligados aos planos de expansão das exibidoras norte-americanas – a partir da segunda metade da década de 1920, tendo

¹ Referimo-nos aqui ao que Jean-Louis Baudry (1983) chama de “dispositivo” cinematográfico (*dispositif*) – a projeção, a sala escura, a imobilidade do espectador. Essa terminologia foi escolhida pelo autor para assinalar a situação do espectador no cinema, conglomerando todas as facetas da experiência da sala de projeção. Essa ideia leva em conta tanto a aparelhagem do cinema (câmera, moviola, projetor dentre outros) quanto à natureza da projeção (local de exibição, sala escura, organização da sala, imobilidade do espectador dentre outros). Adicionando ainda o conceito de “situação cinema” – termo cunhado por Hugo Mauerhofer (1983) –, que diz respeito a uma série de fatores psicológicos experimentados pelo espectador no cinema (isolamento do mundo exterior, modificação na percepção espaço-temporal – iminência de tédio, anseio de ação intensificada e aumento da imaginação –, posição passiva e receptiva do espectador, anonimato – participação individual – e função psicoterapêutica – fuga da vida cotidiana), incluindo suas pesquisas psicanalíticas relacionadas aos sonhos e fantasias, que são as bases da “psicologia da experiência cinematográfica”. Nossa *experiência cinema* é uma forma de espetáculo que reúne em seu projeto original uma sala de cinema com arquitetura herdada do teatro italiano (as grandes e pequenas salas de cinema nas ruas), a exibição de imagens em movimento que localiza o espectador entre a tela e o projetor – o *hábito cinema*, conforme explicitado por Kátia Maciel (2009) – e a forma narrativa dos filmes contando histórias com aproximadamente duas horas (sobretudo, a estética incrementada por Hollywood).

² Pela bibliografia pesquisada – em língua portuguesa e inglesa – podem ser utilizadas as terminologias *palácio do cinema*, *movie palace* ou *picture palace* como sinônimos da expressão *palácio cinematográfico*.

como marco preliminar a inauguração dos novos cinemas da Cinelândia carioca e vão perpetuar sua expansão no mercado exibidor da capital brasileira até a década de 1950.

Começando sua trajetória de entretenimento tecnológico – nos teatros, salões³, galpões, circos, parques e feiras de variedades –, consolidando suas histórias (e sua história) nos pequenos ou médios cinemas, simples⁴ ou elegantes salas, *palácios cinematográficos* ou *poeirinhas*, saindo das ruas e tornando-se mais uma loja nos *shoppings centers*, otimizando custos e multiplicando lucros nos *multiplex*⁵ e *megaplex*⁶; o cinema vai se buscar nos centros culturais, nos museus, a céu aberto... Em qualquer “lugar” e alicerçado por constantes avanços tecnológicos: um “outro cinema” emerge. Diferentes formas de ruptura com o *hábito cinema* (MACIEL, K., 2009). A situação cinema não é mais a mesma, o “lugar” do cinema não é mais o mesmo. Os *palácios cinematográficos* entram em xeque na contemporaneidade. Ainda há espaço para esses cinemas nas ruas? Esquecemos aquelas salas? Esquecemos parte delas...

Nosso *palácio cinematográfico* nada mais é do que uma das vertentes mais marcantes daquela categoria de cinemas encontrados nas ruas das cidades, sobretudo entre as décadas de 1920-1950. “Localizados em centro de terreno ou em áreas valorizadas como as esquinas dos centros dos bairros [...], vão contribuir para a



1. Capitol Theater (NY/USA), de Emil M. Mlinar (Fonte: Thomas W. Lamb's Architect office, 1919)

consolidação desses espaços urbanos, como polos atrativos das populações fixa e flutuante (COSTA, 2011, p. 59). Os *palácios cinematográficos* cariocas sofreram notada influência das “catedrais do cinema” norte-americanas, “os famosos ‘picture palaces’ [...], palácios especialmente construídos para cinema”,

³ Os *music-halls* ingleses, os *cafés-concerto* franceses e os *vaudevilles* e *smocking concerts* americanos. Podemos incluir aqui também as *penny arcades* norte-americanas (chamadas *Kermesses*, na França) – salas contendo uma variedade de máquinas de entretenimento movidas a moedas (SADOUL, 1983).

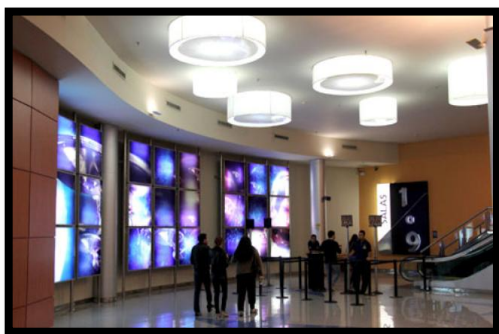
⁴ Na categoria “pequenos e simples” cinemas podemos alocar também os famosos *nickelodeons* (1905-1909) norte-americanos.

⁵ Complexos contendo várias salas de exibição concentrados, em geral, em *shopping centers*. Geralmente associados a um plano de exportação do produto cinematográfico norte-americano. Os *multiplex* oferecem uma “otimização total do espaço, oferta múltipla de filmes, economia de escala na administração, projeto inteligente de automação, oferta de serviços adicionais, além de uma pulverização do risco de fracasso de bilheteria (devido à possibilidade de manutenção de um título em cartaz por um tempo maior) e a alta rotatividade entre as várias salas” (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 65).

⁶ A diferenciação entre *multiplex* e *megaplex* está geralmente associada ao número de telas que compõem o complexo. Assim, quando o conjunto de cinemas ultrapassa 20 salas de projeção costuma ser denominado *megaplex* (MELNICK; FUCHS, 2004).

que, por sua vez, buscaram inspiração europeia, possivelmente na Ópera de Paris, para criar seus primeiros *movie palaces*. Na cidade de Nova York, já em 1919, abrem-se as portas do *Capitol* (5.300 lugares), que além de denotar a grande importância da atividade cinematográfica, promove ainda “a credibilidade e a solidez do novo meio de então” (VIEIRA, PEREIRA, 1983, p. 51-52, grifo dos autores). No Brasil, alguns desses novos e amplos cinemas ficaram mesmo conhecidos como “elefantes brancos”. Introduzidos no Rio de Janeiro a partir de 1925 – quando da implantação da Cinelândia na paisagem da zona central carioca, pelo empresário espanhol Francisco Serrador –, foram assim apelidados devido ao tamanho exagerado, à coloração de cimento caiado que ostentavam à época de sua inauguração apressada (GONZAGA, 1996) e ao seu insucesso inicial. *Palácios do cinema*⁷ que passaram a ser dispostos pelas vias públicas da cidade, dotados de uma arquitetura eclética, mas tendendo para uma predominância *art déco* (a partir dos anos 1930), viabilizando uma tentativa de definição das características formais básicas do *palácio cinematográfico* tradicional – “[...] Bastava passar na calçada: a porta do cinema já era um filme” (AVELLAR, 1996, p. 9).

Hoje parece que a sala de cinema quase deixa de ser um elemento integrante do espetáculo. A importância conferida à tecnologia atualmente traz a constatação de que os “grandes templos [...] de ainda ontem foram substituídos por novos espaços limpos, retos, lisos, [...] quase um laboratório de pesquisas, cabine de nave espacial, centro



2. UCI New York City Center (Barra da Tijuca/RJ)
(Fonte: site TimeOut, 2012)

cirúrgico” (AVELLAR, 1996, p. 10) – cinemas sem fachada. Assim, as salas de exibição de filmes situadas no interior de *shopping centers* ou grandes complexos de salas de exibição construídos em anexo a outros comércios tornam-se predominantes no cenário exibidor atual. A capital fluminense guarda ainda memórias do

palácio cinematográfico de outrora, “que mesmo descolorido e apagado mantém acesa a lembrança das colunas, mármore, lustres, escadarias e tapetes, das cortinas e luzes

⁷ Em oposição aos *palácios do cinema* – *palácios cinematográficos*, *picture palaces* ou *movie palaces* – podemos ressaltar a presença dos chamados *poeiras* (ou *poeirinhas*), que são salas de cinema mais simples, pequenas e populares que necessitam de maiores cuidados de manutenção, higiene e investimentos. Segundo Gonzaga (1996), a expressão *poeira* solidifica-se e passa a indicar a decadência da qualidade geral do espetáculo cinematográfico.

coloridas em volta da tela, dos bilheteiros e dos lanterninhas uniformizados [...] e do prefixo sonoro que anunciava o começo da sessão” (AVELLAR, 1996, p. 9); remetendo-nos a um ritual diferente do experimentado nas salas do século XXI. Os suntuosos templos do Centro do Rio de Janeiro exibiam grandes produções estrangeiras, havia traje obrigatório para adentrar seus recintos, tapetes vermelhos e um clima de pompa nas salas de espera. Os contornos econômicos e culturais do município, refletidos nos hábitos dos cariocas, têm participação decisiva na diferenciação dos *palácios cinematográficos* como elementos ou conjuntos de elementos relacionados à frequência de determinados grupos sociais.

Segundo Gonzaga (1996), a primeira sala de cinema que representa realmente a entrada da cidade do Rio de Janeiro na era dos grandes *palácios cinematográficos* é o *Palácio-Teatro* (ex - *Palace-Theatre*) – reformado por Serrador para um público de 1.900 pagantes –, inaugurado em treze de março de 1929, na Rua do Passeio, números 38/40. No entanto, para Vieira e Pereira (1982; 1983) já a partir da construção do primeiro cinema da Cinelândia carioca a cidade ingressa na era dos *movie palaces* – iniciada, nos Estados Unidos, desde 1911 e que vai atingir seu ponto máximo de introdução entre os anos de 1926-1928 (NAYLOR, 1981, p. 216-218). No entendimento desses últimos autores brasileiros, então, o Capitólio (23/05/1925) – localizado na Praça Floriano, 51, Centro – com seus 1.300 lugares, representa o ponto de partida para a entrada do Brasil nos novos padrões dos grandes e confortáveis cinemas norte-americanos. Com endereços, arquiteturas e públicos variados os cinemas viveram anos gloriosos. Pouco mais de cem anos depois podemos contar raríssimos *palácios cinematográficos* dentre os sobreviventes. Um processo de apagamento que traz consequências



3. Capitólio, Pathé, Glória e Império, década de 1930
(Fonte: Cinema é magia, 2008)

para a cidade, o patrimônio cultural e o próprio parque exibidor. Aquelas salas se transmutaram. As salas de exibição parecem ter sua morte anunciada nas ruas para sobreviver nos *shopping centers* – um espaço padronizado – e nos *multiplex*. Da grandeza de uma única sala – os conhecidos templos ou *palácios cinematográficos* – se fizeram multisalas. A arquitetura dos cinemas se modifica drasticamente. Essas e outras

tantas questões são suscitadas pelos pequenos vestígios das antigas salas ainda encontrados em nossa paisagem urbana. Ou por cinemas reformados que insistem em sobreviver no asfalto. Ou ainda por salas que teimam em nascer nas ruas indo na contramão do confinamento dos *shopping centers*, dos complexos *multiplex*.

A maior parte dos *palácios cinematográficos* foi vendida e virou outra coisa: como o *Carioca*, o *Olinda* e o *América*, localizados na Praça Saenz Peña – no bairro da Tijuca, Zona norte do Rio de Janeiro –, que chegou a ser conhecida como a “Segunda Cinelândia Carioca” (FERRAZ, 2009, p. 88), devido à sua importância como pólo exibidor na cidade até a década de 1980. Algumas poucas salas ainda permanecem fechadas aguardando seu destino incerto: como o *Metro Boavista* (1969) e o *Plaza* (1935) – ambos situados na Rua do Passeio, Centro – ou o *Vaz Lobo* (1940) – alocado no subúrbio de mesmo nome e cuja associação de moradores briga na justiça para manter de pé. Em número infinitamente mais reduzido temos edifícios que figuram dentre os cinemas reformados: como o *Odeon*⁸ (1926) – ou *Odeon Petrobras* –, que ainda habita a Cinelândia carioca. Não temos novas salas desse formato inauguradas nas ruas.

Em notícia veiculada no início do ano de 2012, o site do jornal O Dia informou que a Subsecretaria de Patrimônio Cultural da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro estaria providenciando um levantamento de custos, atendendo ao pedido da Rio Filme⁹, com o objetivo de reabrir, até o final de 2012, cinco *palácios cinematográficos*, dentre algumas outras salas urbanas em subúrbios cariocas. Segundo a matéria intitulada “Um final feliz para cinemas de rua”, de Francisco Edson Alves, serão reabertos e terão sua administração



4. Cine Olaria (1974)
(Fonte: Carlos Ivan - Agência O Globo, 2012)

⁸ O empenho da Petrobrás em reabrir o *Odeon* pode ser considerado um marco do “renascimento” de um antigo *palácio cinematográfico*. Aberto em 1926 – e reaberto em 2000 – o cinema *Odeon* contou com o decisivo patrocínio da BR Distribuidora e da Prefeitura do Rio de Janeiro. O cinema hoje é responsável por atividades que movimentam o cenário cinematográfico carioca. Palco de maratonas e festivais.

⁹ Empresa Distribuidora de Filmes S.A., pertencente à Prefeitura do Rio de Janeiro, vinculada a Secretaria Municipal de Cultura, atuando nas áreas de distribuição, apoio à expansão do mercado exibidor, estímulo a formação de público e fomento à produção audiovisual carioca (RIOFILME, 2012).

gerida por uma empresa privada do ramo cinematográfico: o *Cine Rosário* (em Ramos), o *Guaraci* (em Rocha Miranda), o *Cine Santa Alice* (no Engenho Novo), o *Olaria* (ex-Santa Helena) e o *Vaz Lobo* (ALVES, 2012) — esses últimos batizados com os próprios nomes dos bairros que os abrigam. Os espaços devem transformar-se em centros culturais ou estabelecimentos cinematográficos multisalas. Porém dados mais recentes, de junho de 2012, informam que as negociações tem sido concentradas nas salas que encontram-se desocupadas e sem uso, nesse caso: *Vaz Lobo* (1940), *Olaria* (1942; 1974) e *Guaraci* (1954). Segundo Sérgio Sá Leitão – presidente da RioFilme – os casos dos cines *Vaz Lobo* e o *Guaraci* “vão demandar mais tempo, porque ainda vamos decidir se compraremos os imóveis ou faremos a desapropriação”. O *Olaria* pertence ao Grupo Severiano Ribeiro, cujo presidente – Luiz Severiano Ribeiro – estuda uma parceria com a Prefeitura do Rio de Janeiro. Essas iniciativas estão sendo facilitadas pelo Decreto 7.729/2012, sancionado pela Presidente Dilma Rousseff, que regulamenta o *Cinema Perto de Você*¹⁰ e o *Recine* – regime tributário especial, que tem por objetivo estimular a exibição de filmes no país. A partir desse decreto, inaugurar ou reformar um cinema no Brasil pode ficar até 30% mais barato (SOARES, 2012).

Vasculhamos o processo de extinção dessas salas de cinema das calçadas da cidade e tentamos recuperar o impacto dessa mudança na configuração do espaço citadino em derredor daqueles prédios. A arquitetura remanescente, fotos, um letreiro no alto de uma fachada... Trabalhamos através dos vestígios¹¹ deixados pelos antigos *palácios do cinema*, memórias inscritas no texto da cidade. Para Lévinas (1993, p. 65), “o vestígio é a inserção do espaço no tempo, o ponto em que o mundo se inclina para um passado e um tempo.” Nossos vestígios, doravante chamados *vestígios cinematográficos* – expressão cunhada em nossa pesquisa para designar o tipo particular de vestígio relacionado aos indícios de vida dos antigos *palácios cinematográficos* nas ruas do Rio de Janeiro associada diretamente ao termo *cinematógrafo*, que nos primórdios do cinema denominava o aparelho de projeção e, posteriormente, passa a

¹⁰ O programa *Cinema perto de você* é um projeto dedicado a construção de salas de exibição cinematográfica em cidades com mais de 100 mil habitantes e devem ser priorizados bairros com vocação de atrair moradores de localidades adjacentes. A atuação do *Cinema perto de você* – projeto do governo federal, anunciado em novembro de 2009 –, que produziu, até o momento, somente um *multiplex* (seis salas) em Sulacap (zona oeste do Rio de Janeiro) – o Cine 10 Sulacap (MIRANDA, 2011) – e três salas de exibição dentro do *Centro Cultural João Nogueira* (ex-*Imperator*), prova que os incentivos públicos para a construção de salas de cinema na área urbana ainda parecem caminhar a passos lentos.

¹¹ Do latim *vestigium* (século XVI), como sinônimo de rastro, pegada, pista (CUNHA, 2010). Os “sinais deixados pelos povos” (FIGUEIREDO, 2004, p. 261).

nomear as próprias salas de exibição (como, por exemplo, *Cinematógrafo Parisiense*¹²) –, podem ser indicados pela lembrança de um único frequentador desses cinemas, por um nome na entrada de um prédio, uma maçaneta, alguns canchotos de ingresso ou, até mesmo, pelos poucos cinemas que ainda habitam as ruas da cidade: modificados, renovados, fechados, abandonados. Segundo Pomian (2000, p. 508), o vestígio pode ser tido como “[...] qualquer fragmento de um ser ou de um objecto inanimado que, tal como a imagem objectiva, pode ser transmitido de indivíduo para indivíduo, de geração para geração”. Investigamos, sobretudo, as marcas das velhas edificações dos *movie palaces* que ainda permanecem no cenário urbano carioca. Vivenciando plenamente nossa atual experiência, a experiência da perda (BENJAMIN, 1994), procuramos percorrer as ruas atrás de indícios dessas salas de exibição cinematográfica do passado, do presente... Do futuro? Para Benjamin (1994, p. 229-230), tanto o passado quanto o presente se projetam, num “salto”, para o futuro. É o “salto do tigre”. Uma viagem, a passos largos e ligeiros, que corta o espaço urbano do Rio de Janeiro indo ao encontro dos mais distintos *vestígios cinematográficos* inseridos na paisagem citadina. São construções inteiras, ruínas, monumentos, artefatos diversos (ou partes deles), lembranças (relatos orais ou escritos), documentos impressos (jornais, revistas, prospectos, notícias) e iconográficos, arquiteturas (prédios, espaços, edificações, fachadas) e nomeações (nomes de edifícios e logradouros, letreiros de cinema, inscrições outras).

Uma memória dos *palácios cinematográficos* do Rio de Janeiro deve, necessariamente, problematizar esses *vestígios cinematográficos* como documentos e como elementos constituintes de um patrimônio cultural da cidade. A carga intencional direcionada para a manutenção de um conjunto de vestígios, sem engessamento dos rastros selecionados, pode operar na preservação daquelas salas de cinema. Na verdade, o documento *vestígio cinematográfico* se estende para além dos atributos da forma e do conteúdo, contemplando outras importantes características inerentes ao conceito de documento na acepção de Dodebei (2001, p. 60-65). Para a autora, os documentos são objetos de estudo da memória social. O vestígio, enquanto documento, deve ser encarado como uma construção que congrega as propriedades de singularização, virtualização e significação. *Vestígios cinematográficos* são documentos para a

¹² O *Cinematographo Parisiense* (1907) foi uma das primeiras construções erguidas na cidade do Rio de Janeiro para abrigar salas de cinema. Situava-se no lado esquerdo da Avenida Central – atual Rio Branco, onde hoje temos o prédio do Teatro Glauce Roche, em frente ao Edifício Avenida Central (GONZAGA, 1986).

construção de uma memória dos *movie palaces* cariocas. Algo nessas ruínas, memórias, arquiteturas, nomes conectam intimamente os *palácios cinematográficos* ao espaço citadino que os acolhia (ou ainda acolhe). A relação entre os vestígios e os *movie palaces* aos quais eles denotam pode ser estabelecida através de um vínculo espacial na configuração urbana. Segundo Vera Dodebei (2001, p. 61), “a formação de conjuntos de registros para espelhar a síntese de aspectos de determinada cultura ou culturas [...] é representada pela intencionalidade na localização de vestígios, artefatos, textos, objetos, monumentos, com o intuito de interpretar os fatos históricos e sociais”. A intencionalidade, então, aparece como elemento fundamental na articulação do *vestígio cinematográfico* – marca deixada por um antigo *palácio do cinema* no texto da cidade – com o *palácio cinematográfico* rastreado.

Numa busca investigativa em torno da concepção de novas instâncias de documentação e patrimonialização – procuramos pensar a questão dos *palácios cinematográficos* numa configuração documental em suas extensões e integrações ao nível do patrimônio material – arquiteturas, ruínas – e do imaterial – cartografias, memórias; entendendo tanto os elementos de ordem material quanto imaterial como dois lados complementares de uma mesma moeda chamada patrimônio cultural. A noção de patrimônio material, muitas vezes chamado patrimônio de *pedra e cal*, abrange as concepções mais tradicionais de preservação. Nessa categoria estão os aspectos físicos dos bens patrimoniais (GONÇALVES, 2009), sendo o *tombamento* um dos mecanismos privilegiados de atuação de organismos público para ações de salvaguarda. Comparativamente ao número de *palácios cinematográficos* que o município do Rio de Janeiro já abrigou – em torno de 60 cinemas –, temos ainda poucas notícias do reconhecimento dessas salas de espetáculos como parte integrante do patrimônio cultural institucionalizado de nossa cidade. E o *tombamento* desses cinemas não significa o resguardo do bem por completo – protege, muitas vezes, somente a fachada ou até mesmo a edificação inteira, mas não garante a preservação do uso daquele cinema *enquanto cinema*. Segundo a Constituição Federal Brasileira¹³ – apesar do

¹³ CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL – Título VIII: Da Ordem Social – Capítulo III: DA EDUCAÇÃO, DA CULTURA E DO ESPORTO – Seção II: DA CULTURA, Art. 216 – Constituem Patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: [...]; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. § 1º - O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação (BRASIL, 2006).

exposto no texto do Artigo 216, V, § 1º – o *tombamento* de um bem imóvel para demarcar sua finalidade às atividades artístico-culturais somente deve ser concedido com vistas à preservação desse bem por meio de desapropriação. O chamado “tombamento de uso” não é reconhecido pela União como um instrumento válido de conservação (BRASIL, 2006). Ressaltamos o caso do *Cine-Teatro Brasil* (1932-1999) – localizado em Belo Horizonte/MG, à Praça Sete de Setembro, no encontro entre as avenidas Afonso Pena e Amazonas –, que gerou singular jurisprudência¹⁴ sobre a inconstitucionalidade do “tombamento de uso” através da indicação da modalidade de desapropriação como a via adequada para preservação do fim utilitário de um imóvel tombado e em defesa do direito individual da propriedade. (SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL, 2000). Podemos atestar também, na dissertação de William Souza (2009), sobre a memória do *Cine Palácio Campo Grande*, o desejo de um grupo de moradores do bairro, mobilizado em função do *tombamento*, de preservar tal cinema *como cinema*. Esses moradores de Campo Grande consideravam que o ato de tombamento do prédio, pelo poder público municipal, poderia impedir o fim do cinema. Em seu entendimento tomar era manter, nesse caso, o uso do *Cine Palácio* ainda como sala de exibição de filmes. O que, efetivamente, não ocorreu. Quando o processo de *tombamento* tem início, no local já funciona uma sede da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) e assim permanece¹⁵. O *tombamento* mantém as características físicas da construção¹⁶, mas não garante o uso que dela se faz.

“A noção de patrimônio cultural imaterial permitiu destacar um conjunto de bases culturais que, até então, não era oficialmente incluído nas políticas públicas de patrimônio orientadas pelo critério de excepcional valor artístico e histórico do bem a ser protegido” (IPHAN, 2006, p. 17). Essa noção presume um aspecto mais geral e antropológico do patrimônio cultural: a prática oral, a experiência tradicional, os saberes, os códigos de valores e as expressões artísticas “tornaram-se expressões fundamentais na identidade cultural dos povos, constituindo-se objeto de fomento de políticas públicas nesse setor” (IPHAN, 2006, p. 17). Ainda acerca da imaterialidade do

¹⁴ RE 21.9292, Rel. Min. Octavio Gallotti, julgamento em 7-12-1999, Primeira Turma, DJ de 23-06-2000 (DJ, 2000).

¹⁵ Segundo o Professor Luiz Gonzaga Assis de Luca (entrevista pessoal), as igrejas evangélicas costumam divulgar a eminência do aluguel de prédios de antigos *cinemas de rua* com a finalidade de forçar o *tombamento* e desvalorizar o imóvel (cujos valores de indenização são apontados em perícia oficial) para, logo em seguida, comprá-lo a preços menores (GONZAGA, 2011a).

¹⁶ Art. 1º - Fica tombado provisoriamente, nos termos do art. 5º da lei nº 166, de 27 de maio de 1980, o imóvel situado na Rua Augusto de Vasconcelos, nº 139 no bairro de Campo Grande, bem como as características que o identifiquem como espaço cinematográfico” (RIO DE JANEIRO, DO, 3 abr. 1991).

patrimônio, José Reginaldo Santos Gonçalves, previne que “diferentemente das concepções tradicionais, não se propõe o tombamento dos bens listados nesse patrimônio. A proposta é no sentido de ‘registrar’ essas práticas e representações e de fazer um acompanhamento para verificar sua permanência e suas transformações” (2009, p. 28, grifo do autor). Seguimos nessa intenção patrimonializadora de documentar e observar a evolução dos *movie palaces* na paisagem citadina do Rio de Janeiro. Não propomos aqui o *tombamento* desses antigos edifícios cariocas e sim o registro de sua existência e do ritual de frequência a ela relacionada para que essa parcela tão importante de nosso circuito exibidor, e porque não dizer, de nosso patrimônio cultural, seja recuperada e transmitida às futuras gerações.

Nossos estudos atuam ainda sobre as formas de colecionismo como experiência social que pretende catalogar e traduzir certos rastros de nossa memória social. Coletados – através de imagens, palavras, recordações, apagamentos e artefatos diversos – no espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro esses rastros “apresentam um arranjo e um ordenamento” resumido na representação de uma memória dos *palácios cinematográficos*. Tanto a cidade como a própria pesquisadora-colecionadora¹⁷ “são interlocutores a presentificar a memória” desses cinemas apagada, “lutando contra a dispersão das coisas e o esquecimento. Os objetos catalogados a espera de um reencontro temporal e identitário atestam essa luta” (RIBEIRO, 2006, p. 3). Os *palácios cinematográficos* ressaltam as evidências de uma correspondência entre a nossa memória individual e a memória social na tradição citadina. Esse vínculo pode ser considerado a partir das lembranças (e esquecimentos), repletas de significados, que erigimos das narrativas que elas exprimem e das estruturas que as colocam em ordem, as motivam ou podem até modificá-las.

Se é verdade que no campo da memória atua a seleção dos momentos do passado e não o seu total arquivamento, ou seja, a memória só existe ao lado do esquecimento, por outro lado, cabe [...] a cada um de nós – não negar ou denegar os fatos, mesmo os mais catastróficos. Como na figura do catador de trapos que Benjamin identificava com a do historiador: devemos salvar os cacos do passado sem distinguir os mais valiosos dos aparentemente sem valor; a felicidade do catador-colecionador advém de sua capacidade de reordenação salvadora

¹⁷ Denominação dada pela professora Edlaine Gomes para identificar o nosso papel neste trabalho, que extrapola as atribuições de um mero colecionador. Como reiterou também a professora Cornelia Eckert, para quem o nosso desempenho aqui vai além dos limites da coleção pelo acréscimo da análise crítica conferida ao trabalho acadêmico-científico (ambos os pareceres foram proferidos em banca de qualificação, junho/2011).

desses materiais abandonados pela humanidade carregada pelo “progresso” no seu caminhar cego (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 77).

Nosso campo de pesquisa restringe-se aos *palácios cinematográficos* cujos prédios ainda existem (ou existiram) no perímetro interno do município do Rio de Janeiro – ou na área delimitada pela antiga Capital Federal (1891-1960) – sem abranger a região considerada como Grande Rio, num período de tempo compreendido entre os anos de 1925 e 1959. Usamos esse recorte temporal como parâmetro metodológico um tanto quanto maleável, já que nossa meta não é restringir um período da história da exibição cinematográfica carioca e sim as especificidades de um tipo particular de sala de cinema: os *picture palaces* do Rio de Janeiro. Apontamos o fato de não podermos realizar um estudo completo. Uma pesquisa assim escaparia ao objetivo primordial deste trabalho. Além de demandar uma extensão tempo e recursos não disponíveis nesse momento. Acreditamos ainda haver muitas lacunas a preencher na pesquisa do tema. Trabalhamos numa sistematização parcial, que almeja, sobretudo, suscitar aportes e aprimoramentos futuros. A maior parte das fontes diretas já não está mais disponível, ou seja, grande parte dos prédios não existe mais. Nossos depoimentos, na grande maioria dos casos, são retirados das páginas de crônicas publicadas – por jornalistas, escritores, exibidores, pesquisadores, espectadores – à época de plena atividade dos *palácios cinematográficos* na paisagem urbana carioca. Daqui saem a maior parte das opiniões, relatos e críticas que usamos para pontuar nossos capítulos. Isto é, esse projeto demanda uma original pesquisa apoiada em alguns relatos de cronistas da vida sociocultural da cidade do Rio de Janeiro e que, em um ou outro momento, abordam os *palácios cinematográficos* – sua inauguração, arquitetura, frequência dentre outros assuntos – em seus textos. O caráter cíclico da trajetória dos cinemas cariocas oferece um terreno fértil para a publicação de escritos diversos: crônicas, críticas, matérias, relatos, artigos... Memórias. Encontramos, desde os anos 1920 até a década de 1950, inúmeros *interlocutores* ávidos a conversar conosco sobre o meio exibidor do Rio de Janeiro. Sempre prontos a presentificar essa memória (RIBEIRO, 2006), os *depoimentos* desses *atores* – escritores, artistas, pesquisadores, técnicos cinematográficos, empresários... Espectadores – por nós recolhidos em jornais, revistas, livros ou obras audiovisuais simulam entrevistas feitas numa espécie de *máquina do tempo*. Nessas, entramos em contato (na maioria das vezes, lemos) com importantes relatos que discorrem sobre momentos marcantes da trajetória do cinema carioca e brasileiro no instante mesmo em

que aquelas pessoas vivenciavam aquela experiência e trazemos essas memórias para o nosso presente. E, por fim, como os registros existentes sobre o assunto são tão vastos e dispersos optamos por desenvolver um trabalho de revisão bibliográfica apoiado nos dados dos *cinemas de rua* já levantados por trabalhos anteriores – uma forma, ao mesmo tempo, de homenagear a pesquisa exaustiva de importantes autores brasileiros e facilitação de nosso estudo, que ancorado nessas informações tem a oportunidade de partir para novas etapas e questionamentos –, dentre os quais mencionamos os mais relevantes a seguir. Em *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro* (1996), Alice Gonzaga nos apresenta um esforço concentrado na tentativa de fazer um grande levantamento de salas de exibição (1896-1995), deixando claro, no entanto, seu caráter “provisório e incompleto” (p. 271) advindo da pesquisa baseada em fontes secundárias e pela quase impossibilidade de realização de um trabalho completo por conta das enormes mudanças ocorridas ao longo do processo de existência dos cinemas. No seu projeto de pesquisa *Espaços do sonho: arquitetura dos cinemas do Rio de Janeiro – 1920-1950* (1982) e pesquisa apresentada à Embrafilme *Espaços do sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro* (1983), João Luiz Vieira e Margareth Campos Pereira, introduzem uma fundamental discussão sobre o espaço arquitetônico *sala de cinema* em sua considerada fase áurea – época de “grande produção cinematográfica, acompanhada de crescimento e maior cuidado com a exibição” (p. 8) – entre os anos vinte e cinquenta do século XX¹⁸. Com *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia* (2000), de Evelyn Furquim Werneck Lima, verificamos como a presença de um teatro ou cinema pode ter sido marcante para o desenvolvimento do espaço público de uma praça, localidade ou bairro inteiro, “que assumiram papel de pólos de lazer, onde o indivíduo participava da vida pública, fosse nos jardins, fosse nos inúmeros teatros e, mais tarde, cinemas implantados em seus arredores” (p. 19). A partir de *Salas de cinema art déco no Rio de Janeiro* (2011), Renato Gama-Rosa Costa nos coloca em contato com uma tendência de identificação arquitetônica com a estética Art Déco replicada por muitos *palácios cinematográficos* entre as décadas de 1930-1940, num misto de “apego à tradição do luxo europeu, o glamour de Hollywood e a modernidade do entre-guerras surgida nos Estados Unidos [...]” (p. 22). Na área audiovisual sublinhamos o documentário *Rio de cinemas* (2000), que recupera em som e imagem parte de nosso circuito exibidor de rua. A exibição

¹⁸ Algumas partes dessa pesquisa, desenvolvida dentro do Projeto Cinetema (Embrafilme), foram publicadas na edição de agosto da revista Filme Cultura (1986).

cinematográfica é assunto ainda das publicações históricas trazidas pelas revistas *Ascena muda* (1921-1955) e *Cinearte* (1926-1942), pela bibliografia advinda da pesquisa realizada em nosso estágio de doutoramento no exterior (março-julho/2012), além de outros trabalhos pontuais sobre determinados cinemas, bairros ou áreas de concentração de salas de exibição cariocas e de outros grandes centros urbanos brasileiros. Salientamos também o crescente número de notícias veiculadas pela mídia – especialmente em jornais – nos últimos anos¹⁹ sobre os cinemas localizados nas ruas. Uma discussão a respeito de um “estado de coisas” das salas de cinema nas vias públicas. De alguns poucos anos para cá temos visto surgir certo número de matérias que têm em comum, de uma forma ou de outra, a escassez de cinemas nas ruas do Rio de Janeiro e do Brasil: a possibilidade de retorno de uma sala trancada, mais um cinema de rua²⁰ fechado, um novo proprietário para uma sala abandonada, um grande cinema transformando-se em centro cultural, a construção de um novo cinema têm sido assuntos recorrentes na imprensa fluminense – seja em pequenas notas ou em matérias completas de primeira página de cadernos culturais. É nítida a impressão de que a questão dos *cinemas de rua* parece bater à nossa porta a todo o momento. Discutir o processo de extinção dos *palácios cinematográficos* do espaço urbano e seus reflexos para a nossa memória, cidade, acervos e patrimônio cultural tem se tornado relevante na sociedade atual.

Necessário esclarecer, também, que colecionamos um contingente significativo de *palácios cinematográficos* (ou de seus vestígios) que podem representar suportes de uma memória dessas salas de exibições cinematográficas da capital carioca e escolhemos o *Odeon Petrobras* como um estudo de caso, amparando-nos numa análise mais específica da problemática da patrimonialização desses objetos no espaço urbano do Rio de Janeiro. Para tanto identificamos algumas categorias básicas – “aqueles **ainda cinemas** e em funcionamento”; “aqueles **ainda cinemas** e fechados”; “aqueles **não mais cinemas** e outros usos” e “aqueles **cinemas que viraram apenas lembrança**” –, que nos auxiliam a selecionar, classificar, reunir e expor um conjunto qualitativo de *palácios cinematográficos* e/ou de seus vestígios; possibilitando assim, em uma generosa amostragem, uma apreciação mais adequada a nossas ambições. Os *movie palaces* podem estar completamente extintos daqui a alguns anos. Aqui vemos a

¹⁹Somente no segundo semestre do ano de 2012 foram veiculadas, aproximadamente, 10 (dez) matérias sobre salas de cinema nas ruas do município no O Globo – um dos jornais de maior tiragem no país.

²⁰ Ou *cinema de calçada* (ZANELLA, 2006).

possibilidade de proceder a uma arqueologia dessas salas, no intuito de conservar uma memória de frações do espaço urbano que as abriga (ou abrigava) e do ritual de frequência que as acompanha (ou acompanhou). Procuramos desenvolver um trabalho que visa contribuir para uma memória do cinema, da exibição cinematográfica e das salas de cinema cariocas.

Sob a luz da memória social, e em especial em suas intersecções com a área do patrimônio, desenvolvemos um estudo sobre a memória dos *palácios cinematográficos*. Aproveitamos um terreno tão fértil para a produção e a recuperação de informações e imagens desse segmento dos nossos cinemas que habitava (ou habita) as ruas, nosso circuito exibidor tradicional. Os principais conceitos e ferramentas teóricas mobilizados em nosso trabalho referem-se, sobretudo às configurações de patrimônios como práticas sociais que apontam para a indexação e representação de frações da memória social. Maurice Halbwachs (1877-1945), um pensador à frente de seu tempo, nos ampara, mais especialmente, na reconstituição de determinados aspectos de nossa vida social num período de tempo que se estende entre primórdios do cinema e a década de 1940. Um momento de contiguidade entre a data de fundação oficial da área da memória social (início do século XX) e do nascimento do *primeiro cinema*²¹ (1894-1915). O desenvolvimento de ambos os campos culminam com uma fase de apogeu do cinema mundial (décadas 1920-1950) e a publicação dos manuscritos de Maurice Halbwachs – especialmente o livro póstumo, *A memória coletiva*. Parece fundamental também uma aproximação com questões ligadas a importantes trabalhos de Walter Benjamin (1892-1940) – igualmente contemporâneo à gestação, nascimento e primeiros passos do cinema –, especialmente àqueles ligados à área da comunicação, cidade e memória por uma relação mais íntima com nossa abordagem temática; oferecendo-nos ferramentas essenciais para a compreensão de manifestações artístico-tecnológicas contemporâneas – com particular destaque para as artes audiovisuais. Benjamin tem uma proposta de arte contemporânea. E já antecipa alguns aspectos inerentes a uma cultura midiaticizada.

Andreas Huyssen, interlocutor das áreas de mídia e memória social, é peça fundamental em nossa pesquisa justamente por suscitar um debate entre os estudos dos meios de comunicação de massa e das reminiscências. Em Huyssen, “A memória vivida é ativa, viva, incorporada no social – isto é, em indivíduos, famílias, grupos, nações e

²¹Em Flávia Cesarino Costa (2005), o *primeiro cinema* (do inglês, *early cinema*) compreende filmes e práticas a eles ligadas entre 1894 e 1908. Porém, *early cinema* também pode referir-se às duas primeiras décadas da atividade cinematográfica: período não narrativo (1894 a 1908) e período de narratividade crescente (1908 a 1915).

regiões. Estas são as memórias necessárias para construir futuros locais diferenciados num mundo global” (HUYSSSEN, 2000, p. 36-37). Além da grande contribuição desses autores e de suas ideias separadamente para nosso trabalho, a proposta de um diálogo teórico pode ensejar uma relação mais aprofundada entre eles. Mesmo não tendo coexistido num mesmo contexto espaço-temporal, os pensamentos de Huyssen e Halbwachs analisando objetos confluentes em épocas diversas constitui importante contribuição para nossos estudos na medida em que atravessam fases distintas da problemática em questão. Nossas reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento encontram ressonância em escritos de Márcio Seligmann-Silva (2003) – uma contribuição significativa para se pensar o esquecimento como ato fundamental para o plano da memória social. Memória é, ao mesmo tempo, esquecimento e lembrança. É sempre uma construção do presente. A memória cria, recria. A memória compreende invenção e criação. Para Seligmann-Silva, “assim como devemos nos lembrar de esquecer”, do mesmo modo *não devemos esquecer de lembrar*” (2003, p. 62, grifos do autor). O próprio autor já articula uma revisitação a conceitos trabalhados por Walter Benjamin em alguns de seus textos. O que, a exemplo do que mencionamos logo acima sobre nossa iniciativa de confrontar (no melhor sentido da palavra) Huyssen e Halbwachs, nos parece aqui também muito bem-vinda. Esse diálogo com Benjamin faz parte de algumas pesquisas de Seligmann-Silva como uma releitura de certas ideias daquele autor à luz dos fenômenos experimentados na contemporaneidade.

O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas). (Assim procede o colecionador [...]). As coisas, assim representadas, não admitem uma construção a partir de “grandes contextos”. Também a contemplação de grandes coisas do passado [...] (caso ela seja bem-sucedida) consiste, na verdade, em acolhê-las em nosso espaço. Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida (BENJAMIN, 2006, p. 240).

Por seu caráter transdisciplinar – que conjuga importantes áreas do conhecimento ultrapassando os limites acadêmicos convencionalmente estabelecidos e abrindo os horizontes da pesquisa para diferentes disciplinas em favor do esclarecimento de fenômenos culturais, sociais e políticos – acreditamos que *os conceitos* de memória social, trabalhados pelos autores acima relacionados, nos fornecem as principais ferramentas teóricas para o entendimento do processo de

extinção dos *palácios cinematográficos* das ruas no Rio de Janeiro. E, já que o tema exige uma colaboração mútua de variados campos, a aproximação com a memória social para analisar a implantação, crescimento, apogeu e crises dos *movie palaces* das calçadas da cidade não nos parece uma opção e, sim, uma necessidade.

Especificamos as bases de nosso trabalho teórico, no que concerne ao que ressaltamos como primordial no atravessamento *dos conceitos* de memória social. Acreditamos que *esses conceitos*, juntamente com as configurações advindas das transversalidades entre memória e patrimônio calçadas, sobretudo, nas recentes noções do patrimônio imaterial, além do enquadramento de nosso tema nos moldes instaurados pela a ótica da coleção configuram os contornos mais precisos de nossa pesquisa.

Ao discutir a questão do patrimônio cultural no espaço urbano brasileiro, os autores José Reginaldo Santos Gonçalves (2009) e Ulpiano Bezerra de Meneses (1998a) analisam as configurações patrimoniais no contexto da vida contemporânea e do espaço público. Com Gonçalves (2009) somos alertados a usar com cuidado a categoria patrimônio em diferentes contextos socioculturais. É necessário confrontar cautelosamente os pontos de vista do observador e do nativo. Em Meneses (1998a), os objetos patrimonializáveis devem ter como função essencial “precisamente significar o tempo”. Esses artefatos – sejam eles “reliquias, semióforo²², objetos históricos” – têm um pacto com o tempo presente. Respondem aos imperativos do presente. E, é no presente que eles são criados ou recriados enquanto categoria de objeto.

As coleções são consideradas a partir das pesquisas de Krzstof Pomian (1984) e Leila Beatriz Ribeiro (2006; 2011) – contando aqui também com as interferências de Benjamin e Gonçalves, já citados anteriormente –, que norteiam nossas discussões acerca do colecionismo como prática identitária. Pomian (1984, p. 53) define o objeto de coleção como algo que é afastado das suas atividades utilitárias habituais para adquirir uma nova vida dentro da coleção. O autor acredita que uma coleção pode ser entendida como “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial [...] e exposto ao olhar público”. Num outro momento, Pomian pondera sobre as semelhanças entre o conceito de *semióforo* e o de objeto de coleção, já que ambos são carregados de significação e destituídos de utilidade. Vêm também dos estudos de Pomian as noções de visível e invisível, segundo as quais, o invisível pode

²² Segundo Pomian (1984), semióforos são objetos que não possuem utilidade, mas são dotados de um significado.

ser tido como o que está fora do fluxo temporal e/ou muito distante no espaço, enquanto o visível compreende somente os aspectos intrínsecos à vida material. Semelhante caminho passa a ser trilhado pelas narrativas informacionais de Leila Ribeiro (2005; 2006). Suas pesquisas atuam sobre a constituição de coleções – materiais e/ou imateriais – como expressões da memória e patrimônio de grupos ou indivíduos. Com a autora temos a possibilidade de visualizar no espaço do considerado simbólico e imaginário a concretização de uma coleção sistematizada, ainda que não faça parte da ordem do visível ou instituído.

Esse objeto aparentemente ambíguo que se legitima frente aos seus diversos atributos: posse, abstração, uso, funcionalidade etc. só é recuperado de seu estatuto abstrato através do “sentimento de posse”, instituindo através dele a coisa sistematizada: a coleção. Espaço do triunfo do objeto, a coleção pressupõe o reordenamento do mundo exterior e do próprio tempo. Isso é feito através de práticas como o arranjo, a associação, a classificação e a manipulação de objetos que nos auxiliam ainda a ter o domínio das coisas que nos cercam. Ao atuar no nível do sagrado, o colecionismo – relação especular e subjetiva – faz com que os colecionadores, além de amar e sentir prazer pela posse de seus objetos, por conta de sua seriação, também o sintam por causa da singularidade de cada um deles que, em síntese, remetem ao próprio indivíduo. Possuir é uma realização privilegiada que se concretiza na procura, na ordem, no jogo e no agrupamento (RIBEIRO, 2006, p. 2).

A cidade é tratada aqui como o espaço de exposição dos *palácios cinematográficos* que residem (ou residiam) nas ruas – de seus vestígios, de sua memória – como um museu de ruínas a céu aberto. Com o auxílio das arquiteturas de Evelyn Furquim de Lima (2000), das sociabilidades de Janice Caiafa (2007), das projeções de Walter Benjamin (2006) e Georg Simmel (2005), das “imaginárias urbanas”²³ de Paulo Knauss (1999), das etnografias de Cornelia Eckert (2010), das histórias de Calvino (2001; 2010) e Borges (1975) propõe-se uma análise do *movie palace* como um microcosmo de manifestações que acontecem, mais amplamente, ao nível da estrutura da própria cidade. Os teatros, que dão lugar aos cinemas, que dão lugar a outras atividades, em suas relações com o espaço urbano e a arquitetura fazem parte da trajetória dos *palácios cinematográficos* e do trabalho cuidadoso de Furquim (2000). E com a autora pensamos num projeto de reestruturação de áreas culturais degradadas na cidade, especialmente no caso do Rio de Janeiro. Através das pesquisas

²³O conceito de “imaginária urbana” nos remete aos objetos expostos no espaço urbano não destinados à celebração de datas, feitos ou personagens históricos da tradição da cidade ou da nação (KNAUSS, 1999).

de Caiafa (2007) entramos em contato com aspectos fundamentais para o entendimento dos fluxos urbanos: povoamento, circulação (dispersão, trânsito e acesso), densidade populacional, alteridade, agenciamento, privatização e dessegregação. Nas viagens da autora constatamos que os desígnios do cinema parecem seguir de maneira complexa a experiência urbana. Com Benjamin e Simmel podemos refletir sobre as raízes das cidades contemporâneas e os ritmos de crescimento das grandes metrópoles mundiais numa configuração urbano-cultural espetacularizada. Knauss (1999) nos oferece o conceito de “imaginária urbana”, que se mostra tão afinado com a permanência dos cinemas (ou de seus vestígios) nas calçadas citadinas. Em Eckert (2010), buscamos nossa inspiração e organização para o trabalho de campo. Das visitas às cidades e mapas de Borges e Calvino podemos confirmar aquela concepção deleuziana de *viagem sem sair do lugar* (DELEUZE; GUATTARI, 1995) e percorrer várias localidades e *palácios do cinema* através da iconografia e bibliografia existentes.

Uma trajetória das salas de exibição cinematográfica – desde os espaços construídos para outros fins e emprestados às primeiras projeções até os “palácios e poeiras” (GONZAGA, 1996, p. 19) – é percorrida sob a orientação Flávia Cesarino Costa (2005), Tom Gunning (2004), José Inácio de Melo Souza (2004), Luiz Gonzaga Assis de Luca (2011), Alice Gonzaga (1996), João Luís Vieira e Margareth Pereira (1982; 1983) e Vicente de Paula Araújo (1976). Esses autores, guardadas as devidas diferenças de pesquisa e recortes, procuram pensar os espaços de exibição cinematográfica nas suas relações com os grandes centros urbanos em distintas fases da história do cinema. A trajetória acadêmica de Tom Gunning (2004) trafega dos primórdios da atividade cinematográfica aos hibridismos da arte audiovisual contemporânea. Com Flávia Cesarino Costa (2005) podemos acompanhar o desenrolar de um panorama detalhado do *primeiro cinema*, observando desde as pré-condições que contribuem para a consolidação dos *palácios cinematográficos* nas cidades até uma análise da(s) estética(s) do período elementar da exibição das *imagens em movimento*. João Luís Vieira – por vezes dividindo suas pesquisas com Margareth Pereira (1982; 1983) – e Alice Gonzaga (1996) procuram dar conta de uma historiografia crítica das salas de cinema da cidade do Rio de Janeiro em suas perspectivas relacionais necessariamente atreladas às conformações do circuito exibidor brasileiro e mundial e seus desdobramentos estéticos e mercadológicos. O autor Vicente de Paula Araújo (1976), desde a década de 1970, aparece como referência obrigatória na grande maioria dos estudos que tratam dos primórdios do cinema no Brasil. José Inácio de Melo Souza

(2004) nos traz seu trabalho de recuperação de informações da trajetória de organização do espetáculo cinematográfico nas capitais paulista e carioca. As importantes considerações do professor Luiz Gonzaga Assis de Luca (2011) sobre as novas tendências na implantação de técnicas, equipamentos e instalações de salas de cinema no cenário dos grandes centros urbanos nacionais nos fornecem dados atualizados acerca da construção dos cinemas brasileiros contemporâneos.

Quem não sabe o que é sentir falta de algo? Sentir saudades. Não poder reviver materialmente ocasiões que nos são tão caras, mas ao mesmo tempo estar tão repletos de lembranças tão individuais quanto coletivas dessas ocasiões. Relembrar lugares, objetos, sentimentos, sensações, hábitos, magia. A escolha de nosso tema parece começar por uma opção muito íntima. De rememorar velhos tempos, velhos templos... Passando pela saída da Galeria *Skye*, no bairro da Tijuca, vemos uma das paredes recoberta por pequenas réplicas de cartazes de filmes, que alguém, numa tentativa de reter o passado do cinema *Eskye* (1956) – *Tijuca Eskye*, depois *Tijuca* e *Tijuca 1 e 2* (GONZAGA, 1996) – no presente faz-nos ver e rever inúmeras vezes. Uma parede que parece aprisionar imagens do passado: os filmes, o projetor, as cadeiras, o tapete vermelho, a *bombonière*, o lanterninha, o público, nós mesmos. Por trás dessa parede, hoje uma loja de departamentos, jaz um *palácio cinematográfico* ou algumas salas de cinema menores.



5. Parede Galeria Skye, 2011
(fonte: Márcia Bessa)

Com esse desaparecimento vai também um outro tipo de experiência fortemente marcada pelo espaço arquitetônico do cinema que definia um ritual específico: da compra do bilhete, passando pela entrada e pelas vitrines que anunciavam os próximos cartazes, pela iluminação à meia luz dos halls da entrada (Cine Palácio), pelo bilheteiro uniformizado, até a sala de projeção, com cheiro característico do ar-condicionado, a maciez do tapete (Cinemas Metro), onde o pé afundava, início da sedução que preparava o corpo para o que estava realmente por vir (VIEIRA; PEREIRA, 1982, p. 2).

Histórias, memórias e curiosidades ainda permanecem em diversos espaços que se transformaram nos mais variados comércios e, sobretudo, em igrejas. Mas também estacionamentos, *boites*, farmácias, lojas de departamentos, supermercados. Segundo Gomes (2009), a tomada de salas de cinema pela Igreja Universal do Reino de Deus

(IURD) – na década de 1990 – engloba uma discussão sobre a perspectiva material – que trata da ocupação do espaço físico – e imaterial – abordando a interferência na memória da cidade – de apropriação dos espaços culturais da cidade; já que é marcante a preferência da IURD pela aquisição de prédios de teatros e cinemas para a realização de seus cultos. E se nesses lugares não mais estão os filmes, funcionários e cartazes das próximas estreias, das mentes dos espectadores certamente elas não saem. A memória quanto aos *palácios cinematográficos* é mesmo uma ilha de edição, como profetiza o poeta Waly Salomão (2001, p. 77)... Com todos os recursos possíveis.

Com relação à continuidade da *experiência cinema*, tal como ela é vivida dentro das salas de cinema tradicionais, o cineasta/Vj²⁴ Peter Greenaway apresenta um prognóstico um tanto quanto pessimista:

Uma das razões pelas quais digo que o cinema está morto é a enorme transformação tecnológica. [...] Já temos 113 anos de cinema em celulóide, se considerarmos que o cinema começou em 1895. Isso representa três gerações de pessoas: os inventores, os consolidadores e os que extrapolaram seu uso. [...] Acho que posso precisar, e acredito que isso seja significativo, a data da morte do cinema. O cinema morreu no dia 31 de setembro de 1983, que é reconhecido oficialmente como o dia no qual o controle remoto foi introduzido nas salas de estar do mundo. É isso. É este o momento-chave, porque antes disso o cinema era passivo. Você se sentava no escuro, olhava para uma única direção, ficava diante da tela. E, quando é um filme convencional, deve ficar sentado na mesma posição durante 120 minutos. Esta definição de como apreciar um espetáculo audiovisual chegou ao fim. [...] Deve haver um futuro para o cinema, algum tipo de metacinema, devemos encontrar um nome novo para ele. Devemos considerar duas idéias. Uma é interatividade, e a outra é multimídia. [...] Não precisamos mais de teatros, salas de concerto, festivais de cinema ou salas de cinema, porque estamos agora nos movendo para uma era de atividade ambiental (GREENAWAY, 2009, p. 85-86).

A seleção do tema do projeto “Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos *palácios cinematográficos* da cidade do Rio de Janeiro” ressalta, primeiramente, o enfoque aqui proposto para dar conta da memória dessa importante parcela dos cinemas nas ruas cariocas – “discutir o conceito de coleções articulado à idéia de imagens e narrativas no âmbito do simbólico e imaginário, apontando para a construção de uma trajetória de constituição patrimonial que abarque objetos visíveis e invisíveis”

²⁴*Video Jockey* (Vj) é um misto de *Disc jockey* (Dj) e cineasta responsável pelo espetáculo no *Live cinema* (Cinema ao vivo).

(RIBEIRO, 2006) – desde sua primeira aparição na segunda metade da década de 1920 até sua potencial crise nos anos de 1950.

Vivemos um momento em que ainda existem alguns exemplares dos antigos *palácios cinematográficos* para serem reconhecidos na paisagem urbana carioca. E o nosso interesse pelo tema surge também em meio a essa constatação. Os *movie palaces* estão acabando. Mas porque essas salas continuam em nossas memórias? Porque deixaram marcas nas cidades? Porque determinados grupos privados e/ou públicos mobilizam-se para tombá-las? Porque comunidades inteiras comemoram a devolução de qualquer um desses cinemas às calçadas cidadinas? Tantas perguntas... Em 2007, começamos nossa caminhada em direção às salas de exibição nas vias públicas confeccionando o roteiro cinematográfico para filme de longa-metragem documentário, “Cinema de rua”²⁵ – que se encontra em fase de cotação orçamentária – e vai seguir adiante, como continuidade da pesquisa aqui introduzida, com a confecção de um plano de trabalho para *Pós-Doutorado Júnior* (PDJ/CNPq)²⁶ e o desenvolvimento do projeto do museu virtual interativo do *cinema de rua*²⁷.

Nosso objetivo geral pretende analisar, através da investigação e interpretação dos dados acerca do processo de extinção dos *movie palaces* da cidade do Rio de Janeiro, o nível qualitativo e quantitativo de participação dessas salas de exibição cinematográfica na evolução do circuito exibidor e na conformação de frações da área urbana cariocas. Partindo dos vestígios deixados no presente por esses antigos *cinemas de rua*²⁸ tentamos reconstruir sua memória. De um ponto de vista mais exclusivo pretendemos debater o conceito de coleções articulado à ideia de imagens e narrativas, visando o estabelecimento de um trajeto de composição patrimonial. Nosso objetivo primordial adentra o universo dos autores citados até aqui – e de outros, como veremos mais adiante no desenvolvimento do projeto – para tentar dar conta de uma memória

²⁵ Roteiro desenvolvido em co-autoria com Wilson Oliveira Filho e registrado no Escritório de Direitos Autorais da Fundação Biblioteca Nacional (2007).

²⁶ Plano de trabalho a ser apresentado ao PDJ/CNPq, sob a supervisão do PhD. João Luis Vieira (PPGCOM/UFF), em maio/2013 para início das atividades em outubro/2013.

²⁷ Domínio já registrado e hospedado no UOL Host. Disponível em: <http://www.museudocinemaderua.com.br>.

²⁸ O conceito *cinema de rua* está consolidado na atividade e na literatura cinematográficas brasileiras. Não pretendemos, aqui, definir o que seja *cinema de rua*. Essa categoria começa a operar precisamente no momento em que surgem salas de exibição de cinematográfica fora das ruas cidadinas e dentro de centros comerciais (década de 1960). Enquanto todas as salas de exibição habitavam ruas e praças das cidades, a denominação *cinema de rua* não existia. Quando passamos a ter salas de exibição dentro de galerias, *shopping centers*, centros culturais, museus etc. começaram a ser necessárias diferenciações, tais como: *cinema de rua* x *cinema de shopping*.

dos *palácios cinematográficos* que operavam nas calçadas da cidade do Rio de Janeiro, na vivência das ruas. Para isso traçamos metas de investigação bem específicas acerca da biografia dos *picture palaces* cariocas e alguns de seus desdobramentos, são elas: 1) uma reconstituição de sua trajetória no espaço urbano carioca – incluindo o estabelecimento de uma tipologia das salas de exibição cinematográfica cariocas; 2) uma análise sobre o seu atual estágio de existência (ou inexistência) – com ênfase nos reflexos da implantação dos *shoppings centers* (e dos *multiplex*) no cenário exibidor; 3) uma coleta, reunião e classificação de vestígios dos *palácios cinematográficos* na cidade; 4) uma problematização do impacto do processo de extinção desses cinemas sobre nosso espaço urbano e patrimônio cultural e, por fim, um estudo de caso, visando situar o papel desempenhado pelo cine *Odeon Petrobras* – único *movie palace* carioca em funcionamento mantendo, na atualidade, a disposição de somente uma sala de exibição – no circuito exibidor, na cidade, no patrimônio cultural, no âmbito dos nossos *vestígios cinematográficos*, na memória social.

A etnografia, a cartografia e a arqueologia, como ferramentas metodológicas, nos auxiliam na localização e classificação sistemáticas dos *palácios cinematográficos* da cidade. Esses estabelecimentos culturais não são simplesmente salas de projeção. São espaços de socialização comunitária e de construção da cidadania. Com o desaparecimento do circuito exibidor das vias públicas interdita-se lugares vitais de lazer e cultura cidadinos. E a vida vai sumindo das ruas. Elimina-se assim um ponto de encontro, um local de discussão, um espaço de vivência genuinamente urbano. Fecham-se as portas dos *movie palaces* da cidade. Ficam os vestígios desses cinemas nas ruas. Através das experiências proporcionadas pelo desenvolvimento do trabalho de campo procuramos analisar o fenômeno do declínio dos *movie palaces* do parque exibidor carioca e suas implicações para a vida cidadina. Procuramos mapear as marcas de locais que abrigam (ou abrigaram) *palácios cinematográficos* na capital fluminense. Verificamos seu atual estado. Com uma máquina fotográfica digital em punho produzimos certo número de imagens do que restou dos *picture palaces* cariocas, que comparado às fotografias recuperadas por nosso trabalho de revisão bibliográfica e iconográfica, acabam por oferecer um importante retrato da persistência, mortes ou renascimentos dos *palácios cinematográficos* da cidade do Rio de Janeiro. Um levantamento fotográfico e informacional de nossos cinemas, das ruas, endereços, arquiteturas. Os ainda cinemas, os escombros, os *outros comércios*. Distintas imagens dos *movie palaces* (ou *vestígios cinematográficos*) ainda existentes na capital

fluminense são geradas nesse processo, oferecendo subsídios para uma análise crítica das mudanças ocorridas e criando suportes de memória daquelas salas de exibição cinematográfica cariocas. Sendo assim, com base na listagem de *palácios cinematográficos* outrora existentes na cidade do Rio de Janeiro – apresentada em nosso Apêndice A – procuramos, observamos e registramos o atual estado de in(existência) desses antigos cinemas. A transformação sofrida por esses espaços culturais fica registrada nas fotografias e leituras efetuadas no presente, mostrando que muitas vezes a morte física do imóvel pode ensejar outros modos de sobrevivência daquela memória – tão coletiva quanto individual –, nos quais o que realmente importa são os sentimentos de pertença mantenedores de uma relação afetiva entre aquele antigo espaço de convívio sociocultural e a comunidade frequentadora. Para expor essas imagens, organizamos um verdadeiro misto de portfólio ilustrado e caderno de campo ao longo deste trabalho.

O mapa e os relatos orais propriamente ditos aparecem no nosso estudo de caso – o cinema *Odeon Petrobras*. Nos moldes do trabalho coordenado pela Professora Cornelia Eckert – no *Banco de Imagens e Efeitos Visuais* e no *Núcleo de Antropologia Visual* (PPGAS/UFRGS) – geografia, fotografia e escrita se fundem numa etnografia de rua. Entrevistas feitas com frequentadores²⁹ dimensionam as questões suscitadas pela persistência desse *espécime em processo de extinção* no espaço urbano carioca e brasileiro.

Simultaneamente ao mapeamento dos *palácios cinematográficos* seguimos com uma pesquisa textual através da incursão por uma série de publicações que nos ofereceram um abrangente embasamento teórico, nos capacitando para todas as etapas do projeto. Conseguimos catalogar um referencial de mais de uma centena de títulos pesquisados dentre livros, projetos acadêmicos, revistas, jornais e outros registros escritos.

A iniciativa sistemática aparece em conformidade com a taxonomia e o inventário. Funcionando como processo que procura achar ou estabelecer alguma ligação entre um conjunto de elementos – sejam eles materiais ou ideais – a sistemática já define em si uma ordem, um método, uma taxonomia. Etimologicamente, o termo inventário – que deriva do latim *inventāre*, isto é, inventar (idear, criar na imaginação, urdir) – passa a utilizar o esforço criador em operações que forjam enumerações e descrições de artefatos diversos. No entanto, o ato de inventariar corre o risco de

²⁹ As entrevistas são feitas com espectadores atuais do *Odeon Petrobras*, pois escolhemos conversar com pessoas que estivessem ligadas às atividades habituais do cinema no presente.

desperdiçar sua eficiência, enquanto artifício taxonômico, pelo exagero de ordenação e detalhamento acumulados. Parece que o uso dessas taxonomias deve buscar uma crítica à coerência burocrática que define a utilização dos sistemas legitimados de organização do mundo se quiser trabalhar em um viés realmente criativo (MACIEL, 2004). Para Umberto Eco (2010, p. 113), um inventário de quaisquer objetos – que existem no universo físico e são conhecidos realmente – presentes em algum lugar pode ser caracterizado como uma “lista prática”. Ora, a maior parte de nossos *palácios cinematográficos* não está mais lá (nas vias públicas da cidade) e, portanto, não existe mais fisicamente. Então, não é possível que organizemos somente listas práticas, no sentido proposto por Eco, colecionando memórias dos *movie palaces* do Rio de Janeiro. Certos atributos da “lista poética” parecem também ser apropriados a tais propósitos. Na “lista poética” de Eco – dotada de vocação artística –, os objetos não precisam realmente existir e podem projetar-se ao infinito. “Mas por que se fazem listas poéticas? [...] por que não somos capazes de enumerar alguma coisa que escapa à nossas capacidades de controle e denominação” (ECO, 2010, p. 116). Nessas listas, a importância dada aos referentes – da “lista prática” – cede lugar ao interesse pelos significados. Aquele *palácio cinematográfico* cujo único vestígio deixado é uma lembrança na memória de alguém precisa necessariamente integrar uma listagem menos prática. Assim, somos levados a concordar com Maria Esther Maciel (2009) na afirmação de que no momento em que fracassa a classificação abre-se o espaço para a imaginação agir.

Nossas hipóteses explicitam-se na verificação de que os *palácios cinematográficos* tiveram uma participação direta na configuração do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro e na consolidação de uma determinada imagem para as salas de cinema cariocas; na proposição de que a presença ainda hoje de vestígios desses cinemas – *vestígios cinematográficos* – deixados na paisagem citadina provam o quanto sua existência foi (ou é) marcante na evolução da urbe carioca, no desenvolvimento de nosso parque exibidor e no pressuposto de que transformar os vestígios dos *movie palaces* em documentos significa patrimonializar a memória dessas salas.

A partir daí, a cidade poderia ser considerada como espaço de reunião e exposição da coleção de memórias desses cinemas. Nosso trabalho assemelha-se ao do “catador de trapos” de Benjamin (1994). Somos como um colecionador: procurando, coletando, catalogando, significando, reunindo cada objeto dessa coleção. “[...] colecionamos sempre a nós mesmos” (BAUDRILLARD, 2004, p. 99), nossas

memórias, nossos próprios vestígios. Mas, além de colecionar, estamos também pesquisando. E, assim, não nos abstermos de apresentar o pensamento crítico advindo dessa atividade científica. Então, como nos automeamos anteriormente, para o colecionador-pesquisador a coleção é o ponto de partida para uma análise crítica mais aprofundada do seu objeto de coleção-pesquisa. Assim propomos que recuperar a memória dos *palácios cinematográficos* cariocas através de seus vestígios (do presente) é falar da memória da própria cidade, de um de seus elementos essenciais. Nesse viés atestamos, por exemplo, que os edifícios com mais de cinco andares somente foram introduzidos na paisagem urbana da capital fluminense a partir da construção dos primeiros cinemas da Cinelândia (VIEIRA; PEREIRA, 1982; 1983). Procuramos demonstrar ainda que é possível restaurar a memória dos *movie palaces* cariocas percorrendo um caminho investigativo do *vestígio cinematográfico* para a sala de exibição que o abrigava. É plausível reconstruir o fluxo biográfico dos *palácios cinematográficos* até o seu atual vestígio trilhando o rumo inverso, isto é, a trajetória do vestígio voltando até o cinema ainda em plena existência – em funcionamento.

Nesse sentido, estamos procurando discutir as concepções, os pressupostos e os conceitos que estão mais especificamente relacionados a possíveis formas de reação edificadas pelas salas de exibição cinematográficas reformadas, ressurgidas ou nascidas; pelos escombros das salas fechadas... Estamos pensando numa memória social do cinema onde a preocupação recaia sobre as salas de exibição, a comparação entre o número delas na cidade ao longo de sua trajetória de existência e a evolução de sua estrutura. O enquadramento sai da tela e vai para a sala. Isso expande a área de atuação dos estudos sobre cinema e torna mais ricas as abordagens. “Ou seja, o cinema é um foco privilegiado de observação de algo que é mais ampliado – o cotidiano, a vida na fábrica ou na cidade” (SCHVARZMAN, 2006). Observamos interessantes relações existentes – nos âmbitos da cidade e o modo de vida moderno e contemporâneo – entre os *palácios cinematográficos*, o público e a organização urbana. Podemos tecer algumas reflexões sobre a transformação da cidade, os *shoppings centers*, o mercado cinematográfico e o cinema no século XX e início do século XXI no cenário carioca.

Algumas notas para uma memória da exibição cinematográfica nas ruas da então Capital da República, o surgimento e a consagração dos *movie palaces* cariocas

amarram o início deste trabalho. O primeiro capítulo – “Cada um com seu cinema”³⁰ (França, vários diretores, 2007), numa clara alusão à quantidade e variedade de cinemas que a cidade acolheu (e aos que ainda acolhe) – procura esboçar a trajetória evolutiva dos *palácios cinematográficos* desde seu estágio embrionário até o cenário encontrado em meados da década de 1920. Oferecemos uma biografia de muitas dessas salas de exibição, estabelecendo para tanto alguns marcos iniciais – a partir da chegada do cinematógrafo ao Brasil, nos últimos anos do século XIX – e outros tantos *pontos finais* (ou *linhas de chegada*) em fins dos anos 1950.

“Palácio das ilusões” (Inglaterra, Patrícia Rozema, 1999), o segundo capítulo, apresenta um retrato de uma época que ficou conhecida como o auge de construção e atuação dos *movie palaces* em terras cariocas – ressaltando, inclusive, que essa tipologia de sala de exibição cinematográfica foi tida como a conformação mais duradoura experimentada por nossos *cinemas de rua* –, entre as décadas de 1930 e 1950.

Em “Vivendo no abandono” (EUA, Tom Dicillo, 1995), nosso terceiro capítulo, investigamos o processo de extinção dos *palácios cinematográficos* no cenário urbano do Rio de Janeiro, o fenômeno de divisão das salas de exibição cinematográfica, o aparecimento de outros tipos de cinemas e algumas histórias de resistência em solo carioca. Como dizia Moacyr Scliar (1986, p. 117), “Os velhos cinemas não morrem, transformam-se – em quê? Em novos cinemas, menores, mais simples; em lojas, ou depósitos; em lembranças”. O *movie palace* e a cidade norteiam o desenvolvimento desta seção. Há uma relação de intimidade entre os dois. A cidade contemporânea como espaço que viabiliza a (in)existência de diferentes cinemas.

Nosso quarto capítulo, “Vestígios do tempo” (Brasil, Ronaldo Adriano, 2009), traz a arqueologia como auxílio fundamental na localização das marcas – *vestígios cinematográficos* – deixadas pelos antigos *picture palaces* cariocas. Sugerimos uma conceituação desse tipo particular de vestígio urbano, sua proposição enquanto documento para uma memória dos nossos *palácios do cinema* e sua categorização a partir da conjuntura atual. Mapeados, encontrados, coletados, reunidos e classificados simbolicamente vão permanecer no espaço urbano prestando-se a vários usos. “Colecionamos para sobreviver e sobrevivemos porque colecionamos” (MARSHALL, 2005, p.14). Começamos a entrar nos domínios da coleção...

³⁰ Nomes de filmes foram incluídos nos títulos dos capítulos deste projeto como uma homenagem ao cinema. A escolha dessas denominações obedeceu ao imperativo do assunto tratado em cada capítulo sem, no entanto, ter maiores pretensões analógicas com a trama, ficcional ou documental, das películas.

Em “Tão longe tão perto” (Alemanha, Wim Wenders, 1993), o quinto capítulo desta pesquisa, propomos uma problematização dos *vestígios cinematográficos* – sejam estes visíveis ou não – enquanto objetos de coleção. Discutimos a relação (ou relações) que os *vestígios cinematográficos* podem estabelecer enquanto bens materiais e imateriais numa trajetória patrimonial. Assim, podemos enxergar a coleção como elemento importante para o estudo das funções sociais da memória e de sua construção coletiva. O colecionismo em suas categorias de produção, circulação e uso/recepção. Esses objetos de coleção – *vestígios cinematográficos* – passam a integrar uma construção patrimonial e identitária. A cidade como local de exposição da memória patrimonializada (institucionalmente ou não) dos *palácios cinematográficos* sob a forma de vestígios-documentos. A autora deste projeto como a colecionadora-pesquisadora dessa memória.

Nosso sexto e último capítulo, “Agulha no palheiro” (Brasil, Alex Vianny, 1953), apresenta a etnografia (como metodologia prioritária de pesquisa) e trata de um *palácio cinematográfico* que resiste na Cinelândia – Praça Floriano, Centro – carioca até os dias de hoje. Após fechamentos, reformas e ameaças o *Odeon Petrobras* (1926; 2000) figura aqui como nosso estudo de caso. O *Odeon* é um espécime raro de cinema na calçada em funcionamento numa praça da capital fluminense. Consegue manter-se vivo no espaço urbano em oposição a uma clara tendência brasileira de migração para o interior de centros comerciais. Resguarda, ao nível da macroestrutura, sua feição física original. Mas o que teria feito esse cinema permanecer na rua (contendo uma única sala de exibição) e tantos outros não? O que há de particular nesse caso? O que haveria de singular nessa praça, no público que o frequenta que motivaria tal sobrevivência? Tantas questões parecem ser suscitadas pela presença do *Odeon Petrobras* ainda em nossa paisagem urbana.

Então, adentramos os domínios transdisciplinares da memória social, e em especial na intersecção entre memória e patrimônio para pensar formas de preservação para os *palácios cinematográficos* no Rio de Janeiro. Assim, propusemo-nos a aproveitar esse terreno tão fértil para a produção e a recuperação de informações e imagens desse fundamental segmento do circuito exibidor da cidade. Parecemos ter encontrado as estradas mais retas que nos conduzem à integração com nossos propósitos.

1. “CADA UM COM SEU CINEMA” – DOS CINEMATÓGRAFOS AOS MOVIE PALACES, METAMORFOSES NO LOCUS DOS CINEMAS DO RIO DE JANEIRO

Alguns exemplos aparecem como precursores dos pioneiros do cinema. A câmara escura, os panoramas e as lanternas mágicas já pareciam fazer “cinema antes do cinema” (MACHADO, 1997, p. 13). Remontando à antiguidade temos ainda, vindo do século IV a.C., o “Mito da caverna”, de Platão (1956), e os estudos do movimento, de Lucrécio (1851), datados do século I a.C., que analisavam procedimentos tidos como cinematográficos. Para Arlindo Machado (1997), não é possível precisar um momento único para o nascimento do cinema. Segundo ele, há um descompasso entre muitos autores quando tentam demarcar seu início.

[...] Sadoul (1946), Deslandes (1966) e Mannoni (1995), autores dos volumes mais respeitados sobre a invenção técnica do cinema, assinalam como significativos a invenção dos teatros de luz por Giovanni della Porta (século XVI), das projeções criptológicas por Athanasius Kircher (século XVII), da lanterna mágica por Christiaan Huygens, Robert Hooke, Johannes Zahn, Samuel Rhanaeus, Petrus van Musschenbroek e Edme-Gilles Guyot (séculos XVII e XVIII), do Panorama por Robert Barker (século XVIII), da fotografia por Nicéphore Niépce e Louis Daguerre (século XIX), os experimentos com a persistência retiniana por Joseph Plateau (século XIX), os exercícios de decomposição do movimento por Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybride (século XIX), até a reunião mais sistemática de todas essas descobertas e invenções num único aparelho por *bricoleurs*, como Thomas Edison, Louis e Auguste Lumière, Max Skladanowsky, Robert W. Paul, Louis Augustin Le Prince e Jean Acme LeRoy, no final do século passado [**no final do século XIX**]. Mas, assim fazendo, eles estão privilegiando algumas das técnicas constitutivas do cinema, justamente aquelas que se pode datar cronologicamente. Outras técnicas, entretanto, como é o caso da *camera obscura* e de seu mecanismo de produção de perspectiva, bem como a síntese do movimento, perdem-se na noite do tempo [...] (MACHADO, 1997, p. 12-13, grifo nosso).

O cinema visto nos primeiros filmes (1895-1912) apresentava-se como uma simples curiosidade científico-tecnológica, em meio a tantas outras exibidas nas feiras de variedades e salões do progresso. O que, de maneira alguma, significa minimizar as valorosas contribuições dos pioneiros do cinema; contudo, para compreender o significado de suas visões é preciso levar em conta o contexto no qual são expostas. Os locais em que o cinema fazia suas primeiras incursões integravam o espaço indiferenciado da atração espetacular. O público podia ver ao mesmo tempo trens

elétricos em miniatura, rodas da vida (animação de pequenas silhuetas pintadas), máquinas elétricas que produziam fagulhas e o *Coreutoscópio* (projeção de esqueletos móveis). Era a época de dissolução do sistema tradicional das artes, aquela que Benjamin (1994) chama a era da reprodutibilidade técnica da arte. Para esta diluição contribuiu certamente as tecnologias da fotografia e do cinema, embora na base do fenômeno devam ser assinaladas as profundas transformações econômicas, sociais e culturais determinadas pela Revolução Industrial. A decomposição do sistema tradicional das artes teve, portanto, como cenário o espaço urbano das metrópoles do século XX, onde se afirmavam as novas formas de percepção estética – agora coletiva e



6. Lanternas mágicas,
Casa Erns Plank
(Fonte: site galeon)

dispersa, na correria da vida urbana em sua fase de produção industrial – que definiam as características estruturais dos fenômenos que se situavam entre o espetáculo e a informação e, que constituíam as primeiras configurações da moderna cultura de massa (exposições universais, decoração urbana, jornalismo ilustrado, cinema etc.).

O surgimento do cinema na Europa Ocidental e América do Norte – fruto da aceleração do progresso técnico e científico – a partir de meados da última década do século XIX era o indício de que o setor do entretenimento estava prestes a ser contemplado com os avanços tecnológicos vindos da Primeira Revolução Industrial.

Em 1893 era apresentado, na Feira Internacional de Chicago, o *kinetoscópio* de Thomas Edison. Para Roberto Moura, o aparelho de Edison “é a grande novidade: uma caixa com uma abertura atrás da qual um espectador via as imagens ampliadas por uma lupa. O invento é logo comercializado em diversos países” (1990, p. 12). Mas são Louis



7. Auguste e Louis Lumière, 1895
(Fonte: Institut Lumière)

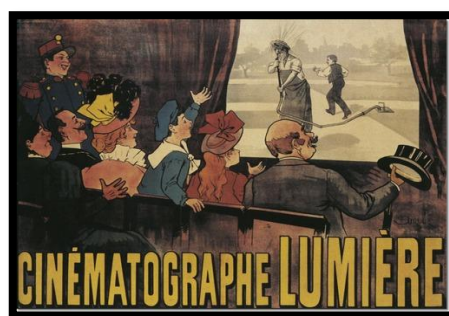
e Auguste Lumière, que através da conjugação dos avanços realizados no material sensível e no projetor conseguiram chegar ao momento histórico, oficialmente reconhecido, da *primeira sessão pública de cinema*, realizada em Paris, no subsolo do *Grand Café*, em 28 de dezembro de 1895. O *cinematógrafo* dos irmãos Lumière constituiu o coroamento de vários anos de

pesquisas.

A partir daí o *cinematógrafo* viajou o mundo, ao mesmo tempo em que apareciam outros aparelhos concorrentes, mas pouco eficientes – na Inglaterra, o *Bioscópio*, de William Paul; na França, o *Ekinetographo*, de Charles Pathé; nos Estados Unidos, o *Vitascópio*, de Edison e na Alemanha, o *Electrographo*, de Oskar Messter (FILME CULTURA, 2010).

Em linhas gerais, o *cinematógrafo* marcou o início da exibição cinematográfica. Viabilizado pela iniciativa conjunta de cientistas, curiosos, ilusionistas e empresários – mais preocupados em adquirir lucros, explorando as possibilidades comerciais da nova invenção tecnológica do que em investigar suas potencialidades analíticas, aplicadas e transgressoras –, o novo aparelho dos irmãos Lumière assistiu uma vertente realmente inovadora e experimental da atividade cinematográfica ser podada em suas inúmeras virtualidades em detrimento da obtenção da poderosa impressão de ilusão, sonho e realidade à imagem do real. Delinear os contornos da trajetória técnica do cinema é descrever, principalmente, a trajetória hegemônica do cinema clássico narrativo – o modo representativo da chamada estética da transparência (XAVIER, 2005), modelo-representativo-institucional (BURCH, 1991) ou da forma narrativa-representativa-industrial (EIZYKMAN, 1976)³¹ – cristalizado, no imaginário popular, como sinônimo do próprio cinema.

Por ter começado como mais uma forma de entretenimento em meio a tantas outras, o cinema “[...] Participava como coadjuvante em atrações visuais mais numerosas e populares, como era o caso dos panoramas e dioramas, ou mesmo das performances teatrais” (COSTA, 2005, p. 23). E como ainda estava longe de ter uma forma definida, o cinema do início do século XX acabava por modelar-se a velhas e já estratificadas configurações de espetáculo.



8. Cinématographe Lumière, cartaz, 1896
(Fonte: Institut Lumière)

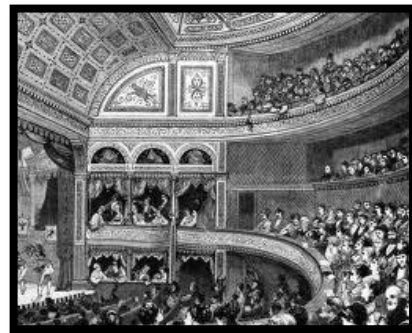
Os primórdios do cinema trouxeram os *vaudevilles* como forma predominante de exibição, sobretudo entre 1895 e 1900, mas não podemos deixar de ressaltar a importante ação dos exibidores itinerantes. Através deles o *Cinematógrafo Lumière* – e

³¹Termos empregados por diferentes autores para designar a cristalização de um complexo de práticas formalizadas pela representação naturalista do cinema dominante clássico narrativo.

suas outras denominações e fabricantes³² – chegava aos mais remotos lugares. Esses comerciantes alugavam salões ou estruturas similares e projetavam os filmes. Nessa situação o exibidor era também o bilheteiro, o operador do projetor e, muitas vezes, até o narrador da história. Os filmetes eram exibidos segundo a ordem por ele escolhida. Mudavam planos de lugar, aceleravam, retardavam ou suprimiam ações – como se uma espécie rudimentar de montagem acontecesse ao vivo, no momento da projeção. Pode ter tido início assim o grande poder do exibidor no cinema (COSTA, 2005).

Nos Estados Unidos, esse cinema de feiras e teatros de variedades – os famosos *vaudevilles* – passou a ser substituído pelas salas populares, as *Nickelodeons*. O mercado exibidor interno ainda estava em fase de organização nessa época. Assim, embora a atividade cinematográfica apresentasse uma composição instável, os mercados internos dos países menos desenvolvidos, como o Brasil, ainda não eram invadidos pelo capital estrangeiro. Restava espaço ainda para as iniciativas locais.

O espetáculo recém surgido estava em plena expansão. Os empresários de feiras de variedades, vendo o grande sucesso de público, começaram a transformar seus estabelecimentos em cinemas. “Esse movimento, iniciado na Inglaterra, logo se tornou irresistível nos Estados Unidos, na França e em toda Europa continental”. Na Inglaterra, todo e qualquer agrupamento industrial tendia a possuir seus *music halls*, equivalentes aos *cafés-concerto* franceses, aos *vaudevilles* ou aos *smoking concerts* norte-americanos. Os *music halls* introduziram a exibição de filmes em seus programas desde muito cedo. “Grande parte dessas salas estavam agrupadas em circuitos (como o circuito Moss), propriedades de importantes grupos financeiros” (SADOUL, 1983, p. 66). Assim, os *music halls*, seguindo o caminho trilhado pelas barracas de feiras, tenderam a converter seus espaços em salas de cinema. A Inglaterra foi o primeiro país a concentrar uma quantidade significativa de salas de exibição cinematográfica, mas esse pioneirismo foi logo extrapolado pelos Estados Unidos (SADOUL, 1983).



9. Vaudeville
(Fonte: Photobucket, 2012)

³² Paralelamente ao invento dos irmãos Lumière, acontecem semelhantes descobertas em outros países, tais como: mimioscópio, cinetógrafo, cronofotografoscópio, aerialgrafoscópio, shadografoscópio, bioscópio, vitascópio. Nenhuma delas, no entanto, alcançou o êxito do cinematógrafo (ARAÚJO, 1976).

Os anos referentes aos primórdios dos cinemas nas ruas englobam aqui o período do chamado *primeiro cinema*. Sabemos, através de Flávia Cesarino Costa (2005), que o *primeiro cinema* – do inglês, *early cinema* – pode compreender duas definições distintas, embora correlatas, de fases da atividade cinematográfica: inicialmente refere-se a filmes e práticas a eles ligadas entre 1894 e 1908. Porém, *early cinema* também pode referir-se às duas primeiras décadas da atividade cinematográfica: período não narrativo (1894 a 1908) e período de narratividade crescente (1908 a 1915). É este segundo ponto de vista que nos interessa no momento. Como Morin (1983), e alguns outros autores, reconhecemos que as diferenças estéticas e ideológicas existentes entre a fase do *cinematógrafo* – da apresentação da novidade tecnológica ao público – e a do *cinema* – quando já podemos articular análises sobre uma linguagem cinematográfica – são primordiais também para se pensar a formação de um circuito exibidor nacional.

Na opinião de Alice Gonzaga, é praticamente impossível identificar os distintos equipamentos projetores usados nas primeiras exposições cariocas. “Quando não apelavam para denominações esdrúxulas como *Omniógrafo*, *Stereopticon*, *Watrygraph*, [...] sem correspondente industrial conhecido, os exibidores se dividiam entre o prestígio de Edison e o de Lumière” (1996, p. 56).

Seguiam apresentações de aparelhos que projetavam *imagens em movimento* em teatros, parques e cafés-concerto. Algumas com mais ou menos sucesso, dependendo mais da qualidade técnica do equipamento do que dos filmetes apresentados. Até 1904 essas deficiências marcaram a atividade exibidora carioca, bem como a presença de alguns exibidores itinerantes – notadamente no interior das companhias de variedades. O Rio de Janeiro não parece ter recebido muitas visitas desses exibidores designadamente ambulantes³³. Dentre os poucos que aqui vieram, destacamos o prestidigitador Cesare Watry, “que retornou por duas vezes” (GONZAGA, 1996, p. 57) à cidade. Ainda não havia salas de cinema fixas. O cinema ainda se mesclava a outras



10. Cesare Watry, 1898
(Fonte: site
magicpromotionclub)

³³Os exibidores itinerantes tinham por hábito unir-se a companhias de variedades. Entre 1896 e 1904 somamos dezoito temporadas individuais regulares, incluindo as que foram apresentadas em cafés e parques. De 1904 a 1914, notamos outras dezoito temporadas. Nenhuma delas permaneceu mais de dois meses, a maioria durou uma ou duas semanas. (GONZAGA, 1996).

formas de entretenimento. A baixa qualidade, duração e variedade de filmes limitavam também o apelo público.

O sistema de projeção por transparência e a comercialização de projetores mais avançados possibilitaram a exibição de filmes mais longos e em espaços maiores, viabilizando uma melhor recepção dos exibidores. Os teatros, parques e cafés-concerto começaram a ter programações cinematográficas mais exclusivas, longas e concorridas. Com a questão técnica dos projetores encaminhada surgia o perigo de incêndios e a exiguidade de programação. Em março de 1897, o prestidigitador Enrique Moya decide fazer a montagem de uma sala de exibição cinematográfica no número 109 da Rua do Ouvidor. O *Cinematógrafo Edison* (depois *Teatro Edison*) durou apenas dois meses – segundo jornais da época, com sucesso de público – apoiado numa ampla ação de marketing e na oferta diferenciada de outros tipos de espetáculos comercializados pela casa (SOUZA, 2004).

Interessante notar como os nomes dados aos equipamentos também se estenderam a denominação da própria casa que abarcava o espetáculo das *imagens em movimento*. Nessa época a novidade tecnológica do cinema era exibida em casas que já faziam parte do espaço urbano carioca. Os comerciantes envolvidos com o ramo dos negócios cinematográficos geralmente alugavam ou arrendavam propriedades do Centro da cidade no intuito de proporcionar temporadas – de maior ou menor duração, dependendo do interesse do público da região – dos novos aparelhos visuais. Na verdade eram salas provisórias, que serviam para este fim num determinado momento e, que poderiam, no dia ou semana seguintes, prestar-se a outros fins.

A recém iniciada arte cinematográfica encontrava o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, “arrastando-se sob a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos respectivamente em 1888 e 1889”. Esse grande atraso brasileiro, durante as últimas décadas do século XIX e outros tantos anos do século XX, era o cenário sem o qual ficaria difícil analisar qualquer manifestação de suas culturas, “incluindo [...] o tosco cinema” (GOMES, 1980, p. 29). As grandes companhias só disputam o mercado europeu e norte-americano, já que os países menos desenvolvidos permaneciam uma miragem ainda explorada por exibidores itinerantes independentes.

1.2. PRIMÓRDIOS DO CINEMA NAS RUAS CARIOCAS

**SALÃO DE NOVIDADES – Rua do Ouvidor nº 141.
ANIMATOGRAPHO LUMIÈRE, a última palavra do engenho humano! A mais sublime maravilha de todos os séculos! Pinturas moverem-se, andarem, trabalharem, sorrirem, chorarem, morrerem, com tanta perfeição e nitidez, como se homens, animais e coisas naturais fossem; é o assombro dos assombros!
Salve Lumière!
(Gazeta de Notícias, 1897)**

Aproximadamente sete meses depois de ter sido apresentado em Paris, chegava ao Brasil – mais precisamente ao Rio de Janeiro, então Capital da República – o *cinematógrafo* dos irmãos Lumière. Esse aparelho de projeção de *imagens em movimento* para vários espectadores ao mesmo tempo, chegou ao Brasil ostentando o complexo nome de *omniographo* e foi exibido à Rua do Ouvidor, 57 – num imóvel pertencente ao *Jornal do Commercio* (LIMA, 2000). O Rio de Janeiro dilatava-se com as migrações nacionais e europeias. Surgiam problemas sanitários e de moradia. O mercado de trabalho expandia suas opções no funcionalismo público e nas profissões liberais. Apareceram também os cargos técnicos, notadamente para estrangeiros, na indústria. Aumentaram as vagas de emprego na construção civil e nas casas burguesas. As alternativas de divertimento se expandiam para o contingente diversificado que formava sua população, “dando nexos novos às festas populares e às expressões artísticas locais, multiplicando as importações de produtos para entretenimento” (MOURA, 1990, p. 13).

Apesar dos inúmeros problemas e defeitos identificados nas primeiras aparições dos aparelhos projetores de *imagens em movimento* – como atestavam a maioria das matérias de jornais do período –, em julho de 1896, José do Patrocínio não se fez de rogado e foi o único a elogiar o espetáculo proporcionado pelo *omniógrafo* no jornal *Cidade do Rio*, de sua propriedade.

Assistimos hontem à inauguração de um dos mais maravilhosos espetáculos, que excita actualmente a admiração das principaes capitaes europeas, - as projecções luminosas apresentadas pelo director do *Omniographo*, que abre hoje suas portas ao publico fluminense. Não fallando no interesse científico que resulta destas scenas animadas, o espectador experimenta uma estranha sensação vendo mover-se figuras do tamanho natural no *écran* onde a luz os fixou. Os enormes progressos realizados nestes últimos annos na arte photographica permitiram com que se pudesse offerecer ao publico o raro espectáculo que se vai exhibir nesta capital e que ultrapassa tudo

quanto póde sonhar a imaginação mais phantastica. [...] O *Omniographo* dá-nos hoje vistas de tamanho natural, projetadas com uma verdade que explica a immensa curiosidade levantada no mundo inteiro por esta maravilha. O *Omniographo* é um invento digno da apreciação do nosso público (PATROCÍNIO, 1896, p. 1).

A coexistência entre uma população de baixa renda empobrecida e camadas mais abastadas deslumbradas com os padrões franceses adotados pelo Rio de Janeiro estavam nas bases da configuração do nascente mercado de entretenimento carioca. E a Rua do Ouvidor, no Centro, era um dos principais focos de disseminação da cultura francesa na cidade. Segundo Isabel Lustosa (2010, p. 454), [...] “A história do Brasil não se escreve sem uma referência obrigatória à Rua do Ouvidor. O Rio de Janeiro era a Capital Federal, a Presidência da República ficava no Catete, mas o coração do Brasil pulsava na Rua do Ouvidor”. Para Jean Baptiste Debret (1831), a influência dos costumes franceses ficava claramente visível num simples passeio pela Rua do Ouvidor:

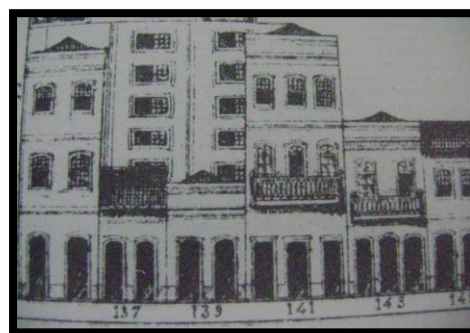
[...] o habitante do Brasil tem-se mostrado, desde então, tão entusiástico apreciador da elegância e da moda francesa que, por ocasião da minha partida, em fins de 1831, a Rua do Ouvidor (rua Vivienne, de Paris, no Rio) era quase que inteiramente constituída de lojas francesas de todo tipo, mantidas pela prosperidade de seu comércio (DEBRET, 1831 *apud* GOMES, 1980, p. 47).

Nesse Rio de Janeiro, do final do século XIX, de hábitos agora tão inclinados aos modismos de Paris, os jornais alardeavam mais uma novidade vinda de terras francesas. O novo *cinematógrafo* dos irmãos Lumière era anunciado como muito superior em qualidade técnica e alcance ao *kinetoscópio* americano. As primeiras salas de cinema do Rio de Janeiro possuíam duas características básicas: o tamanho reduzido e o fato de serem nas ruas. Nas calçadas da cidade desfilavam cinemas que hoje só existem na memória de quem os conheceu. A primeira sala inaugurada em 31 de julho de 1897, na Rua do Ouvidor, 141 – por Paschoal Segreto e José Roberto Cunha Salles –, chamava-se *Salão de Novidades Paris no Rio*³⁴, que como o próprio nome diz, era uma casa que oferecia uma variedade de atrações sendo a projeção de cenas móveis numa tela suspensa ao fundo do estabelecimento apenas uma delas. Inicialmente funcionava

³⁴ Segundo Vicente de Paula Araújo (1976, p. 117), “o cinematógrafo Paris no Rio [...], era o cinema mais antigo do Rio de Janeiro e provavelmente do Brasil, isto porque os cinemas anteriores foram ambulantes e instáveis”. Os exibidores não se fixavam em salas e seguiam levando o aparelho de imagens animadas a diferentes casas e lugares.

assim também por aqui. As sessões de cinema eram exibidas nos locais tradicionais de diversão (VIEIRA; PEREIRA, 1986).

Como podemos verificar através de fontes jornalísticas datadas do final do século XIX e começo do seguinte – tais como *Jornal do Commercio*, *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *A Notícia*, *Gazeta de Notícias* – as sessões exclusivas dedicadas a membros da imprensa e a convidados influentes, a exemplo das atuais pré-estreias, eram prática recorrente na obtenção de êxito junto ao público e à crítica para as novas salas de cinema que apareciam. O *Jornal do Brasil* relatou o sucesso do *Salão de Novidades Paris no Rio* dessa maneira: “Os irmãos Segreto já estão ricos, tanto dinheiro lhes tem dado o já celebre Animatographo Lumière, exposto no elegante salão Paris no Rio, cuja existência não há quem ignore no Rio de Janeiro” (PARIS NO RIO, 1898, p. 2).



11. Salão de Novidades Paris no Rio, Rua do Ouvidor, 141
(Fonte: Arquivo Nacional – J. Rocha Fragoso, 1873)

O cinema espalhava-se rapidamente pelo território do Rio de Janeiro, notadamente em localidades do centro da então Capital do Império do Brasil – que, logo depois, em 1889, passou a Capital da República dos Estados Unidos do Brasil. Segundo Renato Gama-Rosa Costa (2011), as salas de exibição cinematográfica cariocas³⁵, no que diz respeito à ambiência, edificações e arquitetura, podem ser alocadas em cinco períodos cronologicamente definidos: a etapa inicial seria datada desde as primeiras salas da Rua do Ouvidor até a fundação da Avenida Central (1886-1907); a seguir teríamos o período compreendido entre a inauguração do *Cinematographo Chic* – primeiro cinema da Avenida Central – e a do *Capitólio* – cinema estreado na Cinelândia (1907-1925); em terceiro lugar, apareceria a concretização do projeto da Cinelândia (1925-1928) e a afirmação dos primeiros *movie palaces* cariocas; a penúltima etapa surgiria com as primeiras salas de cinema Art Déco e se estenderia até a inauguração do *cine Metro* (1928-1936) e, o último, ficaria situado entre o primeiro cinema *Metro* e a construção das salas da Praça Saenz Peña (1936-1941) – “mostrando que o cinema conquistara espaço em toda a cidade, com exemplos marcantes nos bairros de Madureira, Méier, Catete, Copacabana,

³⁵ Entre as décadas de 1920 e 1950.

entre outros” (GONZAGA, 1996, p. 150). Entre o ano de 1942 e o fim da primeira metade da década de 1950, aparecem ainda alguns grandes *palácios cinematográficos*.

O que Alice Gonzaga e outros autores vão destacar em suas pesquisas, é que desde a década de 1950, fora a substituição por outros tipos de estabelecimentos e a destruição dos *palácios* e *poeiras* (1996), o que temos na contemporaneidade é outro tipo de cinema, voltado para outro tipo de público e com um tipo de prática ritualística que pouco lembra o *hábito cinema* de décadas anteriores. O cinema voltou a elitizar-se – a exemplo das salas do início do século XX, que continham camarotes, balcões e divisões por classes sociais – e se hierarquizou com a ida das salas para os *shoppings centers*³⁶. O tamanho das salas diminuiu e o seu *glamour* arquitetônico – representado pelas salas de espera, pelas luxuosas *bombonières* –, ou mesmo os *poeiras* com o seu aspecto de coisa inacabada ou de *saloons* transformou-se radicalmente.

1.1.1. A cidade moderna e o cinema

Os anos do chamado *Primeiro Cinema* (1894-1915) coincidem com a época máxima do desenvolvimento do capitalismo imperialista colonial. O cenário internacional era dominado pela busca de um equilíbrio, que se revelava cada vez mais precário, entre as várias potências que levavam a cabo uma política de exacerbado nacionalismo e de rígido controle sobre as colônias de exploração. A busca da igualdade entre o projeto de preponderância política da classe industrial burguesa e as urgências de um proletariado em ascensão, que iniciava certa expressão política e sindical, acirrava-se. Mas era também um período de grandes avanços científicos, tecnológicos e sociais. A ideologia de um progresso que pudesse alcançar todas as camadas sociais era um marco dessa época, pelo menos até a Primeira Guerra Mundial. Podemos notar que na década de 1890, quando surgiu o cinema, apareceram os registros das principais novidades científico-tecnológicas da época: o *cinematógrafo Lumière* (1895), os *raios Roentgen* (1895), o *Radium* (1898), o *telégrafo sem fio* (1899), a *teoria dos quanta* de Max Planck (1900), a publicação de *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud (1900).

³⁶ A média das salas se manteve no Rio de Janeiro, até o final da década de 1990 (utilizando-se os dados da pesquisa de Gonzaga, 1996), girando em torno de 100 salas em funcionamento.

As transformações socioculturais se desenvolveram em ritmos próprios e à margem daquele que é tradicionalmente considerado o cenário da história tradicional, influenciando nos modos de viver e fazer de comunidades inteiras, regulando seus comportamentos e mudanças, uma vez que eram direta ou indiretamente ligadas às formas e aos sistemas de representação e de interpretação do homem, da natureza e da sociedade. Os *raios Roentgen* pormenorizaram o olhar sobre o corpo



12. Cinématographe Lumière, 1895
(Fonte: Institut Lumière)

humano, modificando as relações entre visível e invisível sobre as quais vinham sendo organizada a clínica médica; o *telégrafo sem fio*, inaugurava uma época revolucionária no campo das comunicações à distância e modificava profundamente o significado das relações espaço temporais entre os indivíduos e as comunidades; as *teorias de Planck* lançavam uma nova luz sobre as relações entre matéria e energia, com notáveis implicações no plano científico e filosófico; a *ciência dos sonhos*, além de abrir um novo território (o inconsciente), permitia estabelecer novas relações entre a esfera do individual e a do coletivo. Numa perspectiva deste tipo, merecia particular atenção o surgimento e a difusão do cinema. Christian Metz (1983, p. 411-434), pesquisando as relações entre a experiência fílmica e a onírica, ressaltou o fato de o cinema ter surgido exatamente nos anos em que a psicanálise começa a adquirir seus contornos mais precisos, apontando novas direções para captar o sistema de relações entre inconsciente individual (objeto de investigação psicanalítica) e inconsciente coletivo, que encontravam na experiência cinematográfica um campo privilegiado de produção e um instrumento de dilatação e ampliação.

A nova configuração da cena moderna caracterizava e impregnava a mente do cidadão urbano. Tudo isso acontecia em meio às grandes transformações por que passava o continente europeu. A hegemonia política da burguesia provocava uma reestruturação da sociedade e dos sistemas de poder. A Revolução Industrial e as reformas institucionais traziam profundas mudanças ideológicas e tecnológicas. As modificações nas cidades e em sua estrutura social possibilitaram a fundação de novos padrões de conhecimentos e valores, a reorganização da vida cotidiana, as novas situações inerentes à divisão do trabalho e a elaboração de uma indústria de informação e entretenimento.

O moderno – que vinha chegando, segundo alguns, desde o Iluminismo – alcançava seu ponto máximo com o aparecimento das metrópoles e com as novas experiências e tensões dos sentidos dos indivíduos (RIBEIRO, 2005). Sendo assim, torna-se necessário compreender também que “a modernidade é um fenômeno que diz respeito precisamente às intervenções no espaço urbano, cujo planejamento reflete as discussões sobre os projetos dessas sociedades” (FURTADO, 2002, p.42).

Em meio à Revolução Industrial, o processo de urbanização acelerava-se nas cidades europeias e, logo em seguida, estendia-se à ao continente americano – sobretudo na América do Norte. A sociedade industrial trazia a rebote um novo ordenamento para o espaço urbano, rompendo abruptamente o modelo em vigor até então. As áreas rurais esvaziavam-se enquanto a população citadina crescia aceleradamente. Esse crescimento demográfico das cidades iniciava “um processo de urbanização, com a inversão das relações entre cidade e campo, em um movimento de concentração necessário à realização do modo de produção capitalista” (LIMA; MALEQUE, 2007, p. 12). Mas a maior parte das áreas urbanas não estava preparada para receber tantos habitantes – e, em tão pouco tempo – e para o arrebatamento da atividade industrial, passando a vivenciar um aumento do trabalho informal em detrimento dos empregos formais (LIMA; MALEQUE, 2007).

A modernidade não pode ser entendida fora do contexto da cidade, que proporcionou uma arena para a circulação de corpos e mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumismo. A vida moderna pareceria urbana por definição, contudo as transformações sociais e econômicas criadas pela modernidade remodelaram a imagem da cidade em plena erupção do capitalismo industrial na segunda metade do século XIX. Como observou o sociólogo alemão Georg Simmel em seu excepcional estudo de 1903, “A metrópole e a vida mental”, a cidade moderna ocasionou ‘a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada no alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões súbitas’(CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 22, grifo dos autores).

Os estímulos sensoriais, o sensacionalismo popular, o ritmo frenético da urbanização das cidades, sugerem a Benjamin, a Kracauer e a Simmel, entre outros, a ideia de uma estimulação hipersensorial para os moradores da metrópole, algo que traz subjacente a conexão entre sensação e modernidade. Não são raros os relatos – do final do século XIX e início do XX – de indivíduos que



13. Times Square, 1909
(Fonte: Charney; Schwartz, 2004, p. 97)

sentiam tonturas, desorientação e quedas ao sair nas novas ruas das grandes cidades modernas. Denomina-se, nesse caso, de *modernidade neurológica* (SINGER, 2004), aquilo que demandava atenção, intensidade e treino de todos que eram estimulados e bombardeados por meio de anúncios, painéis, multidões e tráfego intenso.

Da mesma forma que as cidades foram erguidas a partir do ferro e do vidro (BENJAMIN, 2006), as mudanças tecnológicas erguiam-se da experiência e do simbolismo imaterial, passando a ideia de cidades projetadas, modelos de racionalidade de circulação, de mostração, de passagens... Configurados tecnologicamente, os espaços urbanos sofreram interferências explícitas no seu cotidiano a partir de fins do século XIX, quando as cidades experimentavam mudanças advindas dos novos processos de produção e dos novos inventos, trazendo consigo uma noção de movimento na paisagem urbana com a introdução dos bondes, carros, trens e aviões. Essas mudanças acarretaram ainda uma nova forma perceptiva de apreensão dos indivíduos que, desde então, passam a se perceber como usuários desses transportes de massa e de toda a movimentação e reorganização de locomoção e do trânsito (FURTADO, 2002).

A ocupação do espaço urbano, a circulação de pessoas e mercadorias, o adestramento do olhar e dos impulsos e o consumismo ascendente marcaram o auge da modernidade. A metrópole moderna surgia assim, como um campo de luta para a definição do papel do indivíduo, alguém que emergia neste cenário com uma nova proposta histórica: a instalação de um novo espírito. Por sua vez, esse novo espírito, em busca de uma nova relação determinada pelas práticas funcionais do trabalho, via emergir a massa, com formato indiferenciado e amorfo, exercitando seus desejos e aspirações no cinema (RIBEIRO, 2005).

Logo o cinema se impôs na cidade como produto e realizador de um momento moderno, exercendo influências decisivas na vida das pessoas. Ao longo das décadas seguintes, continuou sendo um elemento fundamental na configuração e nas vivências dos espaços

urbanos. Foi um vetor da constituição urbana [...], que marcou os afetos do público e as relações ativas entre os transeuntes e a cidade, seja como símbolo ratificador de discursos homogêneos, seja promovendo desconcentrações, circulação e coexistência de fatores heterogêneos (FERRAZ, 2009, p. 61).

Numa perspectiva histórica, as cidades apareceram estimulando o povoamento espacial e a criação de áreas públicas. A heterogeneidade que surgia da convivência coletiva em espaços urbanos comuns, misturava indivíduos distintos e acabava por modificar, em diferentes graus, as configurações dos meios fechados e familiares e suas relações com a vida pública. É claro que a coexistência grupal e a movimentação das cidades sempre existiram, mas nunca com tamanha amplitude e aceleração como na virada do século XIX para o XX. Um novo movimento marcava o ritmo das cidades e ensejava também outras formas de comunicação e de produção subjetiva (CAIAFA, 2007). O crítico de cinema Serge Daney (DELEUZE, 1990), atuando como um misto de repórter e etnógrafo, examinou as relações existentes entre as mídias e as cidades. Nesse sentido, Daney analisou os destinos do cinema, cujo desabrochar e expansão parecem seguir, de maneira complexa, a experiência urbana.

Parte do panorama urbano, a sala de cinema funcionava como um escape das tensões, ambiente para a apreensão de uma nova realidade que se fez nervosa e implicava um controle dos olhos, de novos estímulos, do corpo e da nova subjetividade consumista, algo construído a partir da familiaridade com outras práticas realistas. Para Benjamin (1994, p. 192), “o cinema é a forma de arte que acompanha a ameaça crescente à vida, que o homem moderno tem que enfrentar”. Segundo esse crítico da modernidade, o cinema provia um treinamento em lidar com os estímulos do mundo moderno. Diante dessa perspectiva, as salas de cinema pressupunham uma capacidade de imersão e leitura adquirida nas diversas formas de ver das massas do final do século XIX, desde então, buscando através dessas formas, capturar o efêmero e o instantâneo. Neste contexto, o surgimento do espectador do cinema relacionava-se com uma mudança da visão subjetiva, da capacidade de externar autonomamente a realidade vivida e sentida a partir de normas disciplinadoras e quantificadoras, tendo os sentidos e a visão controlados por técnicas externas (CRARY, 2004). A prática de recepção cinematográfica pode ser vista sob dois aspectos: “a relação entre tecnologias e conteúdos representados, o que produz possibilidade para a observação; e, de outro, o

discurso produzido pelas experiências dessas tecnologias em um contexto específico” (SCHWARTZ, 2004, p. 412).

O espaço público tornava-se, nesse contexto, como um *locus* de vivência social e um mercado de diversões, inicialmente voltado para as elites econômicas. Na cidade do Rio de Janeiro, percebem-se desde o final do século XIX as primeiras iniciativas para organizar e controlar as atividades de lazer da população. Ainda que o Estado enxergasse nessas atividades mecanismos de controle, manutenção da ordem e da saúde e elementos que dirimiam os impactos da modernidade (MELO; PERES, 2005), as camadas populares podiam usufruir e tirar vantagens desses processos reformistas e intervencionistas do e no espaço urbano.

Entre os anos de 1899 e 1902 a cidade do Rio de Janeiro – então com uma população de aproximadamente seiscentas mil pessoas – mostrava-se ainda como uma cidade colonial, “com o mesmo trançado exótico deixado pelo rígido e austero conde da Cunha e seus sucessores”. Desde sua nomeação como capital federal do Brasil – em fins do século XVIII – o Rio de Janeiro tornara-se o destino preferido de imigrantes e migrantes. E, apesar das pretensões libertárias e progressistas inspiradas no modo de vida parisiense, seu território ainda permanecia estagnado no regime agrícola sem ter condições básicas de sobrevivência para a maior parte de seus habitantes (GONZAGA, 1996). Não havia água, as ruas eram estreitas, imundas e desajeitadas e as construções amontoadas. Ainda não era chegada a época das remodelações do presidente Rodrigues Alves. A saúde pública era precária e o andaço de graves doenças constante. “Morria-se de bubônica, febre amarela, varíola e de outras epidemias horrorosamente” (ATAIDE, s.d., p. 91). Planos, decretos e resoluções não faltaram – desde o Império e mesmo já à época da República – com a pretensão de melhorar tais condições da cidade, mas raras eram os que saíam do papel e a situação continuava precária. O Dr. Rodrigues Alves tomou posse em 15 de novembro de 1902, reunindo uma equipe de técnicos gabaritados –

dentre eles, “o diplomata Barão do Rio Branco, o médico Oswaldo Cruz e os engenheiros Lauro Muller, Paulo de Frontin e Pereira Passos” (ARAÚJO,



14. “O Rio civiliza-se”, Jornal do Brasil, 03/01/1903 (Fonte: site jblog)

1976, p. 149) – com o objetivo de sanear e remodelar a cidade do Rio de Janeiro.

O estabelecimento das construções exclusivamente destinadas a abrigar o misto de sétima arte e novidade tecnológica proporcionada pela atividade cinematográfica coincidiu com as mudanças impetradas no Rio de Janeiro por Oswaldo Cruz (no sanitário e saúde pública), Paulo de Frontin (no abastecimento de água e reestruturação do cenário colonial) e Pereira Passos (nas reformas urbanas inspiradas na Paris de Haussman - 1848). Algumas partes da Capital Federal começaram a “civilizar-se” e o “combate às endemias, o bota-abaixo do casario colonial e a remodelação do traçado urbano [...] como que criaram um novo cenário, propício à elevação do espírito e à difusão de regras sociais menos austeras, mais condizentes com a convivência urbana” (GONZAGA, 1996, p. 85). Surgiam as primeiras publicações dedicadas à chamada fase da “bela época” carioca: *Kósmos*, *O Malho*, *Fon-Fon!*, *Careta*, *Revista da Semana* – que iriam também tratar do cinema em suas matérias. Alguns escritores começaram a ficar famosos como cronistas da cidade nessa época: Luiz Edmundo, Olavo Bilac, Paula Ney, João do Rio e José do Patrocínio Filho (DEL BRENNA, 1985).

O cronista Rip, da revista *Fon-Fon!* escreveu sobre as mudanças que vinham acontecendo na cidade:

Antes do Rio de Janeiro possuir a Avenida Central e os melhoramentos adjacentes, á cidade, á noite, vivia deserta. Ninguém se lembrava de ir passear nos beccos escuros e malcalçados, que tinham o título de ruas. Quando se sahia de um teatro, corria-se, ás pressas par a chocolateria da Rua Gonçalves Dias para não voltar para casa com estomago vasio [...] depois de uma hora da madrugada era uma lastima, não se encontrava o que comer em todo o centro da cidade, morria-se positivamente de fome! Rasgou-se a Avenida Central, alargou-se as ruas Carioca, Sete de Setembro, Assembléia e Urugaiana, e a população outr’ora tão caseira e retrahida, affluu a todos esses pontos. A vida nocturna duplicou, triplicou. As *terrasses* dos *cafés* regorgitavam, surgiram os cinematographos e a onda de apreciadores, o Rio scintillava, a Avenida Central ia tomando as apparencias de *boulevard* parisiense, cheio de lus e de gente [...] (1908, p. 22).

O Dr. Francisco Pereira Passos assumiu a prefeitura do Distrito Federal do Rio de Janeiro em janeiro de 1903 e lá permaneceria até fins de 1906. Começava aí uma época de demolições e da construção da Avenida Central. Através de novos mecanismos legais, como a Lei de 29-12-1902, o prefeito conseguiu poderes quase ditatoriais para governar a cidade. “O artigo 25, por exemplo, autorizava-o a despejar os

moradores dos prédios condenados com a intervenção da polícia, sem ouvir o judiciário” (CALMON, s.d., p. 144). E, tanto assim foi feito, que os comerciantes do Centro da cidade começaram a chamá-lo de “*O Ditador da cidade, O Maluco da Prefeitura, O Bota-Abaixo* etc.” (ARAÚJO, 1976, p. 153). Pereira



15. Avenida Central em construção, 1905, foto de João Martins Torres. (Fonte: BeiComunicação, 2005)

Passos trabalhava com o intuito de “modificar a imagem da cidade, abrindo e alargando ruas, buscando retirar da paisagem do centro da Cidade os ambulantes e criando um cenário que atraísse os investidores estrangeiros [...]” (LIMA, 2000, p. 97). Um outro modelo de ruas e praças foi construído para representar a nova imagem que o Rio de Janeiro desejava mostrar, dali em diante, ao mundo e a um grupo seletivo de seus cidadãos. A reforma urbana passava a ser o caminho encontrado pelo poder público para ensejar um novo regime de hábitos que pudesse incentivar as classes privilegiadas a buscarem espaços públicos, notadamente os de lazer e divertimento.

A remodelação do Rio de Janeiro iniciada em 1903 chega ao ápice comandada pelo Prefeito Pereira Passos, que governa com a câmara municipal fechada. Na zona central o Zé-povinho é desalojado das habitações coletivas, demolidas para a construção de uma área de negócios e divertimento aristocrático. As classes despossuídas se espalham pela Cidade Nova, e em torno de outra praça, a Onze de Junho [...], pelas favelas e subúrbios distantes. A zona sul adquire contornos privilegiados para moradia dos setores médios e superiores. Os bairros da antiga nobreza em torno da Quinta da Boa Vista ganham características fabris, e a cidade vai se estendendo pela baixada fluminense. A exigência contínua de novas moradias cria bairros populares em torno das estações do trem suburbano. [...] é atrás da nova Avenida Central – através dos arcos para a Lapa ou descendo pela carioca para a Tiradentes – que se concentra a crescente vida noturna dos ‘cafés-cantantes’, ‘chopps berrantes’ e espetáculos baratos. Aos teatros, cinemas, parques de diversões ou mafuás ocorre um público que se amplia durante o fim de semana (MOURA, 1990, p. 22-23).

Com a intervenção do Estado nas práticas de lazer, associada ao nascimento de um mercado – produtor, exibidor, distribuidor, de aluguel de fitas dentre outros –, rapidamente a atividade cinematográfica transformou-se num investimento rentoso.

Nessa época as ofertas de entretenimento eram escassas e praticamente resumidas no teatro. Os poucos cinematógrafos – em geral itinerantes e inconstantes – exibiam um repertório de filmes (à essa época conhecidos como *vistas*) quase sempre repetidos. Outra opção eram os cafés-concertos (também chamados *Chopes*), que começaram a aparecer em 1901 nas ruas da Assembléia, Carioca e Lavradio. Depois alastraram-se pela Cidade Nova, Catumbi, Estácio e Praça Onze. Essas casas de espetáculos apresentavam números com cantores e orquestras e, na maioria das vezes, brindavam seus frequentadores pondo em funcionamento a sensação de então no ramo da diversão: os aparelhos cinematográficos (ARAÚJO, 1976).

O Rio de Janeiro começava a crescer a partir do cais da Praça XV de Novembro. O primeiro núcleo urbano social, político e cultural forte constituiu-se nos arredores da Praça XV (região portuária do Rio de Janeiro). Ali, o Centro da cidade se configurava. Em fins do século XIX, o Centro compreendia a extensão de terra que ia da Praça XV à Praça Onze de Junho – que ficaria conhecida um pouco mais tarde como o *berço do samba*. Esse espaço urbano central exerceu papel fundamental nos primórdios do cinema carioca. Essa importância aumentaria com a abertura da Avenida Central, a construção do passeio público e, posteriormente, a configuração da Cinelândia – que era, como o próprio nome sugere, a nossa “terra do cinema”. Caminhando para a zona norte a cidade expandiria-se para a Tijuca. O antigo Largo das Chitas, atual Praça Saens Peña, nessa época ainda uma localidade essencialmente dominada por residências, passaria a ter grande importância para o mercado exibidor carioca (FERRAZ, 2009).

Desde os tempos remotos, a praça sempre foi o microcosmo da vida urbana, oferecendo à população das cidades possibilidades de lazer e de convivência. Um espaço aberto, envolvido por edificações contíguas ou afastadas, onde acontecem o comércio, os espetáculos, as manifestações públicas, políticas ou religiosas. Uma praça de tipo correto, como dizia Camillo Sitte, libertaria a alma do homem moderno da maldição da solidão urbana e do medo do vazio imenso e trepidante (LIMA, 2000, p. 98).

Mais ao norte e a oeste seriam delineados quatro percursos principais para a entrada nas áreas superiores da cidade, “abrangendo a maior parte de sua área habitada. Desdobrando-se mais ou menos paralelamente e em longos e sinuosos traçados [...] seriam responsáveis pela formação ou consolidação de inúmeros núcleos suburbanos” (GONZAGA, 1996, p. 49). No trajeto desses logradouros e em seus arredores se instalaria a maioria dos cinemas nos subúrbios.

Ao longo da Estrada de Ferro Central do Brasil os chamados subúrbios da Central se espalharam. No entorno de quase todas as suas estações surgiria um cinema. No início do século XX, a cidade já se ampliava até as regiões suburbanas do Méier e de Madureira. A segunda via férrea da cidade, a Leopoldina Railway, destinada, sobretudo ao transporte de carga, tornou-se uma espécie de linha auxiliar à Central. A Leopoldina gerou bairros destacados, posteriormente, pela forte relação existente entre as salas de cinema e a comunidade local – Bonsucesso, Olaria e Penha, por exemplo. Em seguida, a opção política pelo transporte rodoviário influenciou sobremaneira o desenvolvimento da exibição no Rio de Janeiro. A descaracterização de bairros e a retirada de algumas salas para a passagem das avenidas definiu os contornos suburbanos da cidade. As classes média alta e alta pressionaram o poder público para abrir caminho, através de túneis e elevados, ao litoral sul da capital fluminense. Assim, os bairros elegantes de Botafogo e, depois, Leme, Copacabana, Ipanema e Leblon – de ocupação mais recente devido às dificuldades geográficas da Região – viabilizaram a expansão do mercado exibidor para além das áreas central e norte do município (GONZAGA, 1996). A configuração desses bairros refletiu um pouco a própria evolução histórica e urbana do Rio de Janeiro. No início tivemos o Centro da cidade como pólo original. Em seguida, e quase ao mesmo tempo, “ocorreram a expansão geográfica indiscriminada das salas de exibição e sua hierarquização em função da idéia de circuitos ou linhas de exibição” (GONZAGA, 1996, p. 50). Naturalmente, esse modelo de organização do mercado interno passou a privilegiar o lançamento de filmes em bairros ou regiões economicamente mais rentáveis. Essas áreas, ao longo dos anos, cristalizaram a estrutura básica da exibição carioca.

Segundo Gonzaga (1996, p. 85), o cinema entrara na moda e a ampliação da oferta de locais para a exibição cinematográfica “criaria espaços quase ideais para o desenvolvimento de uma convivência propriamente burguesa, isto é, pública e formativa”. Simbolicamente, uma nova cidade estava sendo fabricada no imaginário da população carioca.

1.1.2. Teatros, salões, circos e parques

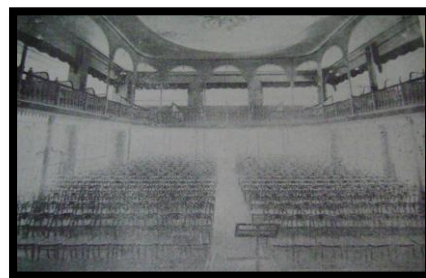
Animais amestrados, mulheres barbadas, acrobatas, prestidigitadores, músicos e dançarinos de espetáculos de tradição popular são trazidos dos circos para espetáculos de palco em teatros ou frente a mesas. E, como atrações suplementares, novidades mecânicas muitas vezes apresentadas

pelo mágico da companhia. A antiga lanterna mágica de projeção de imagens, vinda do século XVII, se modernizava em cosmoramas apresentados na Rua do Ouvidor e nos cafés-concerto em torno da Praça Tiradentes
(Roberto Moura, 1990, p. 13-14).

Na última década do século XIX, a Capital da República vivenciava um período conturbado. O Rio de Janeiro travava batalhas no combate ao jogo do bicho, ao alto custo dos gêneros de primeira necessidade, o câmbio baixo, o esvaziamento dos teatros. Também nessa época, um homem passava a ser constantemente criticado pela imprensa e seguido de perto pela polícia, o inventor do museu de cera chamado *Pantheon Ceroplástico* (em Botafogo), Dr. José Roberto Cunha Sales. Médico, químico, teatrólogo, exibidor cinematográfico e bicheiro, o Dr. Cunha Sales foi detido muitas vezes por administrar jogos de azar ilícitos. Foi assim, nesse cenário de bicheiros, batidas policiais, crise econômica e mesmice nos teatros, “que surgiu modesta e misteriosamente o cinematógrafo na cidade do Rio de Janeiro, trazido por pessoas consideradas na época como excêntricas, *novidadeiras*, charlatães e malucas...” (ARAÚJO, 1976, p. 72). Em um momento de implementação de uma indústria de diversões na cidade, em que comerciantes estrangeiros e nacionais uniam sua capacidade empresarial, técnica e/ou artística, um dos personagens principais foi o Dr. José Roberto Cunha Sales. Mas parece não ter sido Cunha Sales o único bicheiro dos primórdios da exibição cinematográfica no Brasil. Há indícios nos jornais da época que nos levam a crer que Paschoal Segreto – talvez o único empresário do entretenimento ao nível de Cunha Sales e que acabaria por superá-lo – poderia estar também envolvido com a contravenção, explorada ainda pelos igualmente italianos Staffa e Labanca – mais tarde produtores do cinema brasileiro.

[...] O cinema tateia como tecnologia e como linguagem. Sua afirmação depende nesse momento de esforços isolados e das condições locais. O domínio político e econômico dos países europeus e dos Estados Unidos não se reflete diretamente nessa atividade, ainda sem autonomia e misturada com os outros setores do espetáculo-negócio nacionais. Por enquanto, a coisa se decidiria entre comerciantes, técnicos e artistas aqui reunidos (MOURA, 1990, p. 25).

Após a exibição do *omniógrafo*³⁷, em julho de 1896, e início das sessões públicas no Rio de Janeiro e aparições em São Paulo e Porto Alegre, parecer ter sido mesmo um comerciante português, Aurélio da Paz dos Reis, um dos pioneiros a trazer outros aparelhos cinematográficos para a cidade. Segundo Vicente de Paula Araújo (FILME CULTURA, 2010), Reis esteve em terras cariocas com o seu aparelho, um animatógrafo a que ele chamava *Kinetographo Portuguez*, apresentando vistas, costumes e acontecimentos portugueses. Mas o fornecimento precário de eletricidade e um período de tempestades levaram a atração ao rápido fracasso. Com mais sucesso, em março desse mesmo ano, o prestidigitador Enrique Moya alugou uma sala na Ouvidor, 109 e instalou um aparelho a que chamou de *Cinematographo Edison*, sendo visitado por 3.000 pessoas somente num dia. Em abril, a imprensa registrou na cidade a coexistência de dois cinematógrafos importantes, porém ainda ambulantes e efêmeros “dos importadores e exibidores apressados” (ARAÚJO, 1976, p. 18). O professor italiano Vittorio Di Maio apresentou seu *Animatographo* em curta temporada no *Teatro de Variedades*³⁸. No *Teatro Edison*, Moya dedica uma exibição do *Cinematographo Edison*, que desde março recebera 52 mil espectadores, à imprensa local (no dia 22 de abril), mas pouco a pouco vai perdendo audiência pela repetição constante das mesmas fitas. Em julho, o teatro *Lucinda*, à Rua Espírito Santo, 24 (hoje Pedro I) – área que abrigava muitos teatros, cafés e restaurantes – exhibe o *Cinematographo Lumière* importado pela empresa de Germano Alves da Silva e elogiado pela imprensa carioca como “[...] o mais perfeito que temos visto” (ARAÚJO, 1976, p. 91).



16. Interior do Teatro Lucinda
(Fonte: Almanak Laemmert, 1908)

Os quadros apresentados no *Lucinda* tinham o mesmo tamanho do pano de boca de cena do teatro. Ainda em julho de 1897, o inventor do *Panteon Ceroplástico* – associado à Paschoal Segreto – abre as portas do cinematógrafo *Salão de Novidades Paris no Rio*. Segundo Roberto Moura (1990, p. 16), “lá eram exibidas diversas novidades tecnológicas, além de bonecos automáticos, bibelôs excêntricos, e aparelhos hoje impossíveis de descrever, chamados Alto Sinfonium ou Eletrógrafo. O cinema era

³⁷O termo *omniographo* vem da junção de *omni* (tudo, todos) e *graphein* (grafar, registrar). “Literalmente, aparelho que tudo registra” (ARAÚJO, 1976, p. 76).

³⁸ Empresa Ismênia dos Santos – Grande Cia. De Dramas, Comédias, Vaudevilles, Operetas, Mágicas e Revistas.

apenas a principal bugiganga”. O investimento em publicidade, aliando o cinematógrafo a outras formas de divertimento, instituindo a importação constante de filmes, a confiança no negócio cinematográfico e a adulação de jornalistas e autoridades públicas garantiram o sucesso do empreendimento de Cunha Sales e Segreto. Mesmo com outros aparelhos de exibição chegando ao Rio de Janeiro, os negócios de Segreto eram ainda os únicos que funcionavam com certa regularidade. A partir daí o cinema se tornaria um fenômeno (GONZAGA, 1996). Posteriormente, com a sociedade desfeita, Segreto investiria cada vez mais na importação de equipamentos e filmes; no aumento do tempo da duração das sessões; no uso de sessões especiais para convidados e filmagens de vistas nacionais³⁹. Através desse empreendimento Segreto começa a sedimentar sua atuação no ramo cinematográfico que culminou com a Empresa Paschoal Segreto. Os investimentos expansionistas desse empresário e de seus sócios se fizeram notar nas casas de diversão por eles inauguradas entre os anos de 1900 a 1915, não somente na cidade do Rio de Janeiro, como em outras cidades fluminenses e paulistas. Cabe destacar que o cinema, entretanto, funcionou na maior parte desses espaços como uma atividade acessória.

Os maiores problemas enfrentados pelos primeiros exibidores referiam-se, sobretudo, à inconstância da distribuição da energia elétrica na cidade. A luz oscilava e causava enormes inconvenientes para projeção de *imagens em movimento*. Isso obrigava o retorno das fitas inúmeras vezes a partes anteriores. O público se aborrecia e começava a abandonar as sessões. Em agosto de 1898, o prédio onde ficava o *Salão de Novidades Paris no Rio* pegou fogo. No entanto Paschoal Segreto não desistiu, “instalando em seu café-concerto Moulin-Rouge (onde hoje é o teatro Carlos Gomes) um aparelho Biographo [...] e depois na Maison Moderne [...]. Ele percebia que, mesmo sendo um negócio instável, o cinema lhe dava o especial poder de falar com a cidade, obtendo uma ressonância única” (MOURA, 1990, p. 22).



17. Maison Moderne, Praça Tiradentes, 1899
(Fonte: skyscrapercity)

³⁹ Essas vistas seriam conhecidas posteriormente já que o salão original pegou fogo e só foi reinaugurado em 05 de janeiro de 1899 (GONZAGA, 1996).

Para a revista *Filme Cultura*, João Luiz Vieira e Margareth Pereira, escreveram no primeiro parágrafo do artigo “Cinemas cariocas: da Ouvidor à Cinelândia”, fruto das pesquisas para o projeto Cinetema (Embrafilme) que,

A exibição no Rio de Janeiro, após as históricas primeiras sessões na Rua do Ouvidor [...], ocorreu, num primeiro momento, nos estabelecimentos tradicionais de diversão, principalmente ao redor da atual Praça Tiradentes, então Largo do Rocio. Misturado a programas de variedades e atrações a mais diversas (mágicos, canto lírico, pequenos quadros cômicos, dramas etc.), exibiam-se filmes nos teatros Lucinda, São Pedro (onde hoje localiza-se o João Caetano), Carlos Gomes (antigo Sant’Ana), Maison Moderne, no café-concerto Moulin Rouge, no Theatro Apolo, Recreio Dramático, São José, Lyrico, sendo que a maioria desses estabelecimentos era emprestada por Paschoal Segreto. Além desse núcleo e da Rua do Ouvidor, dois outros locais marcaram, desde essa época pioneira, espaços na evolução urbana do Rio de Janeiro sempre identificados como locais de diversão: o Cassino Nacional, situado à Rua do Passeio n. 44 e inaugurado em 25.5.1901 e o Parque Fluminense [...], no Catete [...] (FILME CULTURA, N. 47, 2010, p. 457).

A essa altura, o termo *cinematógrafo* começava a se firmar na designação não somente do aparelho de projeção, mas também do próprio espaço que exibia as *imagens em movimento*. A partir daí, apareceriam diversas salas cinematográficas, notadamente no Centro da cidade, em teatros, *music-halls* e cafés-concerto (LIMA, 2000). A *Gazeta de Notícias* (1897, p. 4), referiu-se a arquitetura desses primeiros cinemas apenas como “luxuosos salões com a exibição de maravilhosos quadros de fotografias animadas”. Essas casas de espetáculos que funcionavam em antigos sobrados, onde cada andar era ocupado por diferentes comércios, possuíam instalações elétricas precárias, forração de tecido pesados nas paredes e teto de madeira. O perigo de incêndio – inerente à composição da película cinematográfica feita com base em nitrato de prata (altamente inflamável) – seguia de perto a conformação dessas pioneiras salas de exibição cinematográfica.

Apesar das tentativas de Celestino Silveira, de criar um circuito de teatros no Rio de Janeiro, em 1895 – contando com o *Apolo*, *Engenho de Dentro*, *Gávea*, *Lucinda* e *Lírico* –, a expansão do espetáculo cinematográfico começaria mesmo acompanhando a evolução dos negócios de Paschoal Segreto. A primeira cadeia efetiva de casas de diversão se constituiu pelas mãos desse empresário italiano (GONZAGA, 1996). Também conhecido como o “ministro das diversões” (ARAÚJO, 1976, p. 121), Segreto diversificou suas atividades e casas de espetáculos para atingir o maior número possível

de frequentadores. Segundo Alice Gonzaga (1996), entre os anos de 1899 e 1915, Paschoal dominou o ramo do entretenimento no Rio de Janeiro. Alguns dos locais de diversão comandados pelo empresário italiano funcionariam, inclusive, por décadas. A base estratégica dos empreendimentos de Segreto era mesmo a Praça Tiradentes – então pólo principal de lazer na região central da Capital da República. Além do *Paris no Rio*, “foram arrendados ou comprados, construídos ou reformados mais dezessete estabelecimentos cariocas⁴⁰, alguns concentrados em um mesmo local, quase todos exibindo filmes contínua ou esporadicamente” (GONZAGA, 1996, p. 66) pelo *ministro das diversões*. Como a maior parte dos empresários da época, Segreto estava sempre atento às modas parisienses. A febre dos cafés-concerto teria início pelas mãos desse importante imigrante italiano. Paschoal observava o modelo francês, mas adaptava o formato às suas aspirações e gostos do público carioca. Um exemplo disso foi a separação entre a parte musical e a teatral em suas casas de variedades. Segreto concentrou, primeiramente, a oferta de seus espetáculos nas performances musicais de cantoras, entremeando-as com antigas variedades, torneios desportivos e números exóticos. Sua visão empresarial era tamanha que modificava seus programas de acordo com as oscilações do mercado. Nesse sentido, ao sentir a decadência do gênero *music-hall*, Paschoal passou a incentivar cada vez mais o chamado teatro ligeiro. Estimulou a retomada de algum fôlego para o teatro musical com a diminuição do preço dos ingressos – equiparando-os aos valores dos bilhetes de cinema – e com a criação do teatro por sessões. Os parques e cafés-concertos mais modestos ficaram conhecidos como *chopps berrantes*. Estes popularizaram-se na divulgação da cerveja, já que a bebida preferida na virada do século XIX para o XX era o vinho. Na última década do século XIX, as primeiras cervejarias alemãs começaram a ser erguidas no Rio de Janeiro. A cervejaria Brahma, por exemplo, além de baratear o preço de seu produto começou a associar-se a distintos estabelecimentos de lazer – financiando instalações em troca de exclusividade de publicidade e venda – para divulgar e popularizar sua marca. Paschoal arrendou o *Parque Fluminense* da Empresa Ferreira Vasquez & Cia, no final de 1899, já com um contrato de fornecimento exclusivo de bebidas pela Brahma,

⁴⁰Tirando, em 1896, o possível arrendamento do Tivoli (ex-Teatro Eldorado), seguem as casas de diversões de Paschoal Segreto no Rio de Janeiro: Parque Fluminense, Paschoal Segreto Chopps (depois Maison Moderne), Moulin Rouge (depois Teatro de Variedades e Teatro São Pedro), Coliseu Teatro (depois Parque de Novidades), Teatro High Life Nacional (depois High Life e Follies Bergère), Follies Brèsilliennes, Teatro Carlos Gomes (foi também o segundo Moulin Rouge e Cassino, depois voltou à denominação inicial), Tiro Federal, Cinematógrafo Brasileiro, Teatro Variedades e parque de diversões. Somente os High Lifes e o Follies Brèsilliennes não exibiram filmes (GONZAGA, 1996).

substituindo as orquestras pelos filmes e incrementando-o com um teatro e novos brinquedos adquiridos na Exposição Universal de Paris (1900). No *Parque Fluminense*, de início, os filmes eram projetados ao ar livre. Se por um lado isso chamou a atenção das demais cervejarias, cafés e bares, para o potencial lucrativo do cinema, por outro essa parceria entre entretenimento e cerveja parecia ter esvaziado a oferta de exibições cinematográficas, ao mesmo tempo em que ocasionara um certo grau de declínio do prestígio de que gozava o cinema em detrimento de outros espetáculos considerados mais nobres.

Conforme se agigantavam os empreendimentos de Paschoal, o cinematógrafo passava mais e mais a um mero coadjuvante. No balanço histórico-econômico publicado em *A Notícia* de 6-7 de março de 1907, computavam-se 1.098 espetáculos teatrais de variada natureza levados à cena em seus estabelecimentos durante o ano de 1906. No mesmo relatório propagandístico mencionavam-se para igual período apenas 20 exibições cinematográficas (GONZAGA, 1996, p. 69).

Mesmo com os baixos números registrados acima, as exibições cinematográficas continuavam presentes em cafés, *chopps* e parques. O que nos leva a crer que o frequentador desses espaços de lazer continuava a apreciar o espetáculo das *imagens em movimento*. Mas Paschoal Segreto parecia não acreditar muito no potencial duradouro do cinema. Ele julgava os filmes apenas uma distração para público enquanto este aguardava na sala de espera, um prólogo para as atrações de palco – seu carro-chefe.

O entusiasmo de alguns anos atrás parecia ter diminuído junto a plateias de maior poder aquisitivo. Mas as mudanças pelas quais passava a exibição, no entanto, eram um fato em vias de consumação. Porém, em vez da implantação de novas salas fixas, o que se notava era a disseminação de espaços indefinidos e queda no número de estreias – este último fator acarretado talvez pelas dificuldades de compra de novos títulos no exterior. Em abril de 1903 fecharam-se as portas do *Salão de Novidades Paris no Rio*. “O declínio do *Salão Paris* coincide com o ocaso da rua” (LUSTOSA, 2010, p. 456)

A decisiva afirmação do cinema dependia diretamente da conjugação de novos fatores. O espetáculo cinematográfico continuava tecnicamente deficiente e apresentando programas exaustivamente reprisados. E como a possibilidade de que Segreto julgasse o cinema somente mais uma inovação tecnológica era significativa, a dedução mais provável a que o empresário italiano chegaria seria a de que após o *boom* inicial e o seguinte período de fastio seria inevitável a substituição do cinema por outra novidade. “A falta de uma pessoa em constante contato com as singelas mas decisivas transformações em processamento na Europa e nos Estados Unidos privou-o de valiosas informações” (GONZAGA, 1996, p. 70). Assim, se abriria espaço para outros exibidores.

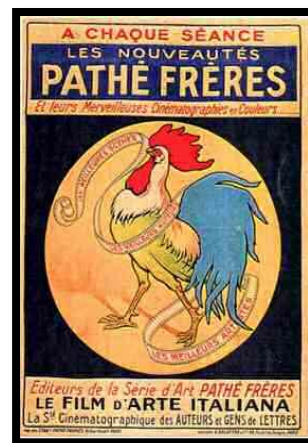


18. Teatro Lírico, 1905
(Fonte: Revista eletrônica GibaNet)

Em 1904, o francês Edouard Hervet cometeu a ousadia de alugar o *Teatro Lírico* para uma temporada exclusivamente cinematográfica. Após a estreia, a imprensa especializada elogiou a atração principal – uma combinação de projetor com fonógrafo – e criticou a banalidade dos filmes (ARAÚJO, 1976). Mesmo que reconheçamos o pioneirismo e o importante papel desempenhado por Helvet nos primórdios do cinema por aqui, sua constante itinerância lhe impedia de alçar vôos mais altos e prolongados.

Em 1905, Arnaldo Gomes de Souza – comerciante português que aportara por essas bandas na virada dos séculos XIX para XX –, por sua proximidade ao prefeito Pereira Passos, adquirira a concessão do Passeio Público, instalando ali um teatro de bonecos e um bar. Com o tempo o empreendimento progrediu e os espetáculos foram diversificados. O local alcançaria fama com a introdução das projeções cinematográficas. Arnaldo havia aprendido a projetar filmes com Vittorio Di Maio. Ao mesmo tempo, os fotógrafos da família Ferrez começam a interessar-se pelas *imagens em movimento*. O envolvimento dos Ferrez com o cinema parece ter começado através de uma amizade entre o pai, Marc Ferrez, com os irmãos Lumière. Tanto Marc quanto seu filho Júlio teriam comparecido às primeiras projeções parisienses, encantando-se com a nova atividade desde então (GONZAGA, 1996).

Com a empresa francesa Pathé Frères desenvolvendo-se industrial e comercialmente ficaria garantida a grande oferta de tudo que entrava na composição ou formação do produto cinematográfico. Além dos fatores tecnológicos e econômicos, o caráter dos filmes parecia também influir sobremaneira para impulsionar a exibição cinematográfica no Rio de Janeiro. Então, levando adiante os interesses de sua família, Julio Ferrez, que estudou na França, tratou de estabelecer contato com Charles Pathé, conseguindo a representação de seus produtos no Brasil (SOUZA, 2004).



19. Cartaz da Pathé Frères, 1907
(Fonte: museeciudaden.org)

A Pathé tornou-se durante um bom tempo sinônimo de “cinema” e de projeções “nítidas e sem trepidações” (GONZAGA, 1996, p.89). Começaria assim o incremento do espetáculo cinematográfico no que se refere a uma nova forma de envolvimento com o público. Os equipamentos, o comércio e os filmes evoluíram. A antiga aristocracia e a emergente classe média burguesa poderiam voltar a frequentar o cinema desde que os ambientes estivessem à sua altura. Tinha sido dada a largada para uma corrida em busca desses nobres públicos, porém sem deixar de lado a importância de uma diversificação dos estabelecimentos exibidores para conseguir abarcar outras camadas da população e assim garantir a sobrevivência do negócio cinematográfico.

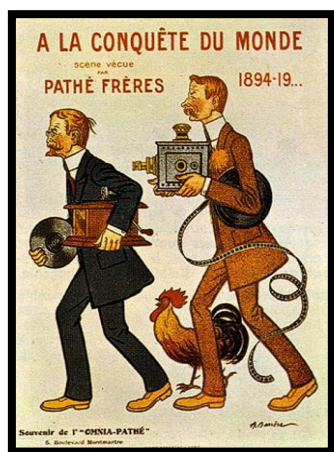
1.1.3. Pathé e as primeiras salas de exibição

[...] a empresa francesa sediada em Paris, cuja marca registrada era um galo vermelho [...] claramente liderou a industrialização do cinema em todo o mundo. A liderança da Pathé foi evidente em seu sistema pioneiro de produção e distribuição em massa (com dezenas de agências vendendo seus produtos ao redor do globo), instituído entre 1904 e 1906 (Richard Abel, 2004, p. 216).

A campanha de modernização da cidade, denominada “O Rio Civiliza-se”, cristalizara o Rio de Janeiro no estabelecimento e utilização do produto cinematográfico no Brasil. O período compreendido entre as reformas urbanísticas de Pereira Passos e o início da Primeira Guerra Mundial possuiu grande importância para a passagem de um cinema que primava por exibições irregulares e itinerantes a outro conformado a salas

fixas no espaço citadino (SOUZA, 2004). O número de salas fixas na cidade começou a crescer no ano de 1907.

As transformações e intervenções urbanas e sanitárias, além de disciplinadoras trouxeram também “ares parisienses” ao centro da cidade, instituindo ainda hábitos mais “de acordo” com as práticas originadas na vida moderna. Os cinematógrafos, com seus mais variados espetáculos de vistas eram uma aposta de diversão, luxo, refinamento, elegância, informação, cultura e contato com o progresso. Os bondes, a eletricidade, as



20. Anúncio Pathé Frères
(Fonte: elainesammutmedia.blogspot)

ruas alargadas e prédios suntuosos com arquitetura *art nouveau* deram uma “roupagem moderna” ao Centro e novos hábitos “mundanos” elevaram o cinema à prática valorizada culturalmente (GONZAGA, 1996). Sofisticaram-se as casas de espetáculos e os hábitos foram distinguidos pelas divisões entre salas, com usos de toaletes obrigatórias para as classes abastadas; ingressos para a primeira e segunda classe de acordo com o posicionamento nas salas. A geografia espacial dos melhores cinemas também foi marcada pelo uso das melhores localizações. Na Avenida Central –

locais com mais sombras igualavam-se a cinemas mais sofisticados. As hierarquias sociais e os preconceitos vigentes à época foram notadamente explicitados nesses usos e práticas⁴¹ (ARAÚJO, 1976).

A Maison Pathé crescia à margem do sucesso alcançado pelos fonógrafos Edison e equipamentos Lumière. Importantes grupos financeiros uniam-se e investiam num ousado plano de produção cinematográfica. Após conseguir as patentes originais do *cinematógrafo* e entendendo que somente o mercado francês não seria suficiente para proporcionar o retorno lucrativo esperado, o consórcio Pathé resolveu estruturar seus negócios de cinema em bases concretamente industriais. Em pouco tempo invadiria mercados internacionais e conquistaria a primeira posição na produção e comercialização de filmes no mundo (GONZAGA, 1996).

⁴¹Mesmo nos cinemas de subúrbio e da zona norte da cidade, ainda que menos majestosos, a reprodução dessas práticas burguesas vão existir (ARAÚJO, 1976).

Filho de um salsicheiro de Vincennes – localidade na periferia de Paris –, Charles Pathé foi calceteiro, empregado doméstico, lavadeiro e caixeiro antes de comprar – por indicação de um amigo – um fonógrafo Edison em 1894. Charles e a esposa começaram a apresentar o equipamento falante em feiras, acumularam pequeno capital e compraram mais fonógrafos. Em seguida, Pathé importaria *quinetoscópios*, de William Paul, vindos da Inglaterra. Charles encomendaria a Joly aparelhos cinematográficos. Fundada como *Société Pathé*



21. Fonógrafo Pathé, 1905
(Fonte: antiguedadestecnicas.com)

Frères – em 28 de setembro de 1896 – pelos irmãos Charles, Émile, Théophile e Jacques Pathé⁴², durante a primeira década do século XX, a Pathé tornou-se a maior empresa em confecção e venda de aparelhos cinematográficos, produtora de filmes e discos do mundo. Recebendo apoio de grandes empresários, a firma inaugurou uma fábrica para gravação e impressão de discos – então chamados rolos ou cilindros para fonógrafos – e intensificou a produção de filmes. Nas palavras de Georges Sadoul (1983, p. 50, grifo do autor), “[...] O período 1903-1909 foi, no cinema, uma **era Pathé**”. Em cinco anos a empresa Pathé Frères transformou o negócio cinematográfico até então organizado em bases artesanais numa grandiosa indústria (SADOUL, 1983).

Na França, a partir de 1906, começaram a ser construídas salas para exibição de filmes. A empresa Pathé Frères tornara-se um grande complexo financeiro, com filiais espalhadas pelo mundo, algumas, inclusive, encarregadas da manutenção de estúdios e outras da fabricação de equipamentos e/ou películas. Pathé abriu também uma frente de divulgação em projeção cinematográfica. O *Omnia Pathé*, inaugurado em 14 de dezembro de 1906, no *Boulevard Montmartre* passou a ser o modelo para uma rede de salas, todas batizadas pelo prenome *Omnia*. Segundo Jeancolas (2004, p. 6-7), “[...] *Omnia* é construída como um super-teatro, com uma arquitetura muito pesada, e uma decoração muito carregada. [...] Pathé procura um público familiarizado com o espetáculo mas menos popular que aquele das feiras”.

Essa introdução de salas de exibição alcançou seu ponto máximo em 1911, com a inauguração, em 30 de setembro, do *Gaumont-Palace*. Com 3.500 assentos, mais

⁴²Os dois últimos irmãos ficaram pouco tempo na sociedade temendo perder dinheiro (SADOUL, 1983).

galeria, camarotes e outras áreas internas elevava sua capacidade para 5.500 espectadores. O *Gaumont Palace* foi durante muito tempo o maior cinema do mundo. Entre os anos de 1906 e 1911, haveria um *boom* de construção de salas nos grandes e médios centros urbanos, mas raríssimos cinemas foram erguidos em pequenas cidades. Essas salas, pertencentes à Pathé, funcionaram até os anos de pós-guerra (JEANCOLAS, 2004).

Com a colaboração de Ferdinand Zecca, a Pathé produziu vários filmes com o apoio de estúdios, fábricas de película, laboratórios industriais e agências de distribuição. Charles Pathé exigiu do congresso francês leis de proteção para a produção, distribuição e exibição cinematográficas; argumentando que o cinema contribuía para a nação quase como a indústria mais lucrativa – a indústria de armamentos (BERNARDET, 2000).

De 1897 a 1903, a maior parte dos lucros da Pathé Frères vinha da venda de fonógrafos e de discos. Até então a produção da Pathé era artesanal, simples, com equipe técnica improvisada e os assuntos abordados nos filmes eram quase sempre cópias de temas já explorados por outras produtoras cinematográficas. A produção em escala de películas cinematográficas só começou por volta de 1904-1905, “com o sucesso das fitas Pathé no mercado norte-americano e a organização industrial da tiragem das cópias, coloração manual e mecânica e filmagem em estúdios construídos nos entornos de Paris [...]” (SOUZA, 2004, p. 166).

Em 1905, saía dos estúdios e laboratórios da produtora Pathé uma média de seis títulos novos por semana, sendo que até 1909 esse número havia duplicado. Dentro do mercado europeu, a empresa constituía-se na maior rede exibidora, controlando cerca de 200 cinemas. A entrada no mercado norte-americano situava-se dentro da estratégia de abertura de agências distribuidoras em vários cantos do mundo. A Pathé Frères foi a primeira produtora cinematográfica de caráter imperial, inaugurando uma tendência para a exploração do mercado externo [...], que seria seguida pela maioria das produtoras metropolitanas em tempos diferentes (SOUZA, 2004, p. 167-168).

Em 1905, a Pathé começou a modificar estruturalmente a distribuição de filmes substituindo a venda pela locação de películas cinematográficas aos exibidores. Esse novo sistema eliminaria os exibidores itinerantes e levaria a antiga curiosidade tecnológica de feiras de variedades ao patamar de “um verdadeiro commodity” (GONZAGA, 1996, p. 73).

Como o Rio de Janeiro já vinha rendendo-se à cultura francesa, o *boom* de salas fixas do segundo semestre de 1907 seguiu também moldes do modelo francês. Grosso modo, dentro de um plano mais amplo de reforma urbana e sociocultural claramente inspirado nos moldes de Haussmann, o padrão francês da Pathé exerceu grande influência no mercado exibidor brasileiro dos primórdios. Os filmes franceses eram predominantes no mercado carioca, “fossem os inaugurais dos irmãos Lumière e de Georges Méliès, fossem os da Pathé Frères, presume-se que a supremacia sobre o imaginário dos espectadores estava com o galinho encarnado, o logotipo da Pathé” (SOUZA, 2004, p. 163). A partir de 1904-1905, com as atuações do ambulante Édouard Hervet e dos importadores Marc Ferrez & Filhos – intermediários e importadores autorizados da Pathé Frères no Brasil –, “a força da produtora francesa cresceu, popularizando o espetáculo cinematográfico e identificando-o com a marca” (SOUZA, 2004, p. 163).

Com os melhoramentos efetuados nos equipamentos de exibição e no aparato das salas, o público interessava-se mais pelo cinema e através da abertura da Avenida Central se instalaram os primeiros cinemas fixos do Rio de Janeiro. Há distintos documentos que registram uma verdadeira explosão da atividade a partir de 1907. Alguns desses cinemas pouco duraram, outros permaneceram em atividade por um período de tempo maior. Esse momento (até 1912) passou a ficar conhecido, segundo Souza (2004), como a *Bela Época* do cinema brasileiro. Essa primeira década do século XX trouxe uma diferenciação na configuração do mercado exibidor do Rio de Janeiro. Com tantas salas espalhadas, notadamente, pelo centro da cidade surgiu a necessidade da oferta de salas mais simples, que praticassem preços módicos e exigissem menos pompa e refinamento de seu público frequentador. Como o lado par da Avenida Central ficou destinado às camadas mais abastadas da população e aos estabelecimentos comerciais mais requintados, a parcela menos favorecida economicamente do público deveria caminhar debaixo de sol e usufruir do entretenimento disponível em casas menores, insalubres e mais quentes. O exibidor cinematográfico carioca precisou criar soluções que contemplassem as novas características da “geografia social da cidade” (GONZAGA, 1996, p. 86).

Segundo Alice Gonzaga (1996), Marc Ferrez ⁴³ (1843-1923), renomado fotógrafo, começou a comercializar projetores e lanternas mágicas na Casa Marc Ferrez

⁴³Marc era filho de Zepherin Ferrez, um escultor integrante da Missão Artística Francesa que visitou o Rio de Janeiro em 1808. Marc nasceu no Rio de Janeiro e aprendeu fotografia com Franz Keller. Sendo o

– localizada na Rua São José, 112 – por volta de 1902-1903. Após seu filho, Júlio Ferrez (1881-1946), conseguir junto a Charles Pathé os direitos de importação da marca para o mercado brasileiro e a representação dos produtos Pathé Frères, a firma Marc Ferrez & Filhos (Júlio⁴⁴ e Luciano) passou a vender os projetores Pathé e Gaumont para todo o Brasil. Como ainda não havia fornecimento regular de energia elétrica, os Ferrez também forneciam “conjuntos de eletrogênio” (FERREZ, 2010, p. 469). Antes da inauguração dos novos cinemas da Avenida Central as salas não tinham uma programação regular. Com a importação de filmes, Marc Ferrez & Filhos foram os pioneiros no provimento de um programa certo aos cinemas, fornecendo duas fitas por semana.

Ao constatar o sucesso do cinema, a firma Marc Ferrez & Filhos decidiu abrir uma sala de projeções, mesmo estando registrado em seu contrato com a Pathé e a Gaumont o impedimento da aquisição de cinemas pela empresa brasileira⁴⁵. Então, como Arnaldo Gomes de Souza já possuía seu café-concerto no Passeio Público, Marc Ferrez propôs-lhe sociedade, assim nasce a Arnaldo & Cia. Essa firma inauguraria, em 17 de setembro de 1907, o *Cinematographo Pathé* nos prédios 147 e 149 da Avenida Central, logo depois da abertura do *Parisiense*. A logomarca do cinema não parecia ser nada original – um galo.

Havia uma proibição expressa da matriz sobre a importação e exibição pelo mesmo agente, mas mesmo assim os Ferrez arriscaram a sua chance sem nunca terem atingido a proeminência devida aos pioneiros. A abertura seguida de cinemas no segundo semestre de 1907 foi uma surpresa para eles, contudo insuficiente para os lançarem a vãos mais altos (SOUZA, 2004, p. 174).

Esse primeiro Pathé surgiu na face mais popular da avenida, o lado ímpar, banda castigada pelo sol da tarde. Somente ao fim do prazo contratual de locação das lojas 147 e 149, em abril de 1912, o Pathé foi transferido para o lado nobre da Avenida Central, o par, da sombra, ocupando o número 116 e passando a funcionar sob a administração da firma Marc Ferrez & Filhos (FERREZ, 2010). Entre 1905 e 1911, os Ferrez foram os responsáveis pela importação, distribuição e exibição dos filmes Pathé (SOUZA, 2004).

fotógrafo oficial do imperador Dom Pedro II, seu trabalho mais conhecido foi o registro da construção da avenida Central – 1902-1905 (SOUZA, 2004).

⁴⁴ Júlio é pai de Gilberto Ferrez.

⁴⁵ Uma cláusula contratual impedia os Ferrez de serem proprietários de cinemas. A Pathé romperia suas relações comerciais e processaria os Ferrez ao descobrir essa quebra de contrato (ARAÚJO, 1976).

Como o *Cinematógrafo Pathé* era o destino principal para a marca do *chantecler* – logomarca que encabeçava a publicidade do cinema de Ferrez e Arnaldo nos jornais –, durante os anos de 1907-1908, na construção e expansão das salas fixas no Rio de Janeiro podemos relacionar ainda o *Parisiense*, de J. R. Staffa e os espaços de lazer usados por Pachcoal Segreto para exibição, para assim conceber a cinematografia francesa como dominante. Em relação aos equipamentos, notadamente os projetores, era nítida a inclinação “das salas em fazer anúncios dos ‘aparelhos Pathé’” (SOUZA, 2004, p. 170-171, grifo do autor). Em 1907, os exibidores itinerantes e cinemas apresentando produções Pathé Frères no Rio de Janeiro somavam quase 490 novos filmes lançados. Isto quer dizer, que a Pathé conseguiu manter uma média de 30% a 40% de controle do mercado de estreias nos primeiros anos de aparecimento das salas fixas na cidade (SOUZA, 2004, p. 177). Para José Inácio de Melo Souza (2004, p. 163-164), “a

passagem do cinema por uma diversificada rede de locais de diversão e consumação; a padronização dos preços dos ingressos [...]; a atração da família burguesa aos cinemas [...]” aparecem como influências marcantes do exibidor francês na demarcação das feições do mercado nacional.



22. Cinematographo Rio Branco
(Fonte: historiadocinemabrasileiro)

Correndo por fora das disputas acirradas na distribuição e exibição de filmes, o primeiro cinema a se estabelecer na Avenida Central, em 1^o de agosto de 1907, é o *Cinematógrafo Chic*. Pouco mais de uma semana depois, temos a notícia da inauguração do *Parisiense*, em 10 de agosto. O *Cinematographo Parisiense* ficava na Avenida Central – atual Rio

Branco, em frente ao Edifício Avenida Central. Em 18 de setembro instalava-se o *Pathé*. Até 1914, mais oito cinemas foram abertos na mesma avenida (GONZAGA, 1996).⁴⁶ O *Cinematógrafo Pathé*, o *Grande Cinematógrafo Rio Branco* – na Rua Visconde de Rio Branco (24 de novembro de 1907) – e o *Cinema Palace*, na Rua do Ouvidor (07 fevereiro de 1908), segundo Souza (2007), foram os cinemas que se destacaram no período.

⁴⁶Segundo Souza (2004), a partir do segundo semestre de 1907 mais de 20 cinematógrafos são instalados no Rio de Janeiro, a maioria concentrados na Avenida Central.

[...] o Paraíso do Rio, o Pavilhão Internacional, o Moderno, o Universal Animatographo, o Odeon, o Avenida, o Central, o Éclair-Palace. Outros cinemas importantes desse período foram também inaugurados no centro da cidade, fora da Avenida Central, como na Rua da Carioca, em outubro de 1909, o Ideal e o Soberano – este transformado mais tarde no Cine Theatro Íris, hoje o mais antigo cinema da cidade ainda em funcionamento – e, na Rua Visconde do Rio Branco, o Cinema Rio Branco, de Guilherme Auler, inaugurado em 1907. Nessa mesma rua inaugurou-se, em outubro de 1910, o Cinema Chantecler, primeiro cinema no Rio de Janeiro de propriedade de Francisco Serrador. Tais salas, se durante alguns anos satisfizeram plenamente a curiosidade e a vontade do público de “ser moderno”, maravilhando-se diante do cinematógrafo, foram tornando-se cada vez mais obsoletas na medida em que a década chegava ao final. Pequenas para a população da cidade, abafadas e sem muito conforto – a exceção talvez dos cinemas da Rua da Carioca e, apesar das orquestras nas salas de espera e da elegância de muitos de seus notívagos frequentadores – as salas de exibição no Rio de Janeiro espalharam-se também simultaneamente da Avenida Central para bairros tão distantes quanto São Cristóvão, Méier, Tijuca, Vila Isabel, Botafogo, Copacabana, Engenho Novo etc. (VIEIRA; PEREIRA, 2010, p. 457).

A evolução do mercado exibidor carioca e o meio cinematográfico francês tiveram diversos pontos em comum. A ausência de um narrador de filmes, por exemplo, foi sentida nos dois países. Os espectadores eram instruídos por programas distribuídos pelos exibidores ou por breves resumos publicados nos jornais. Em 1907-1908, o *Cinematógrafo Pathé* e o *Parisiense* forneciam sinopses para descrição dos quadros dos filmes mais longos (SOUZA, 2004).

A essa altura, a afluência de público era tão grande que uma iluminação diferenciada teve necessidade de ser instalada no interior das salas para garantir segurança do público contra gatunos e tarados desde o momento em que a projeção se iniciava até fim da película. A esse respeito, o professor João Luis Vieira complementa a informação alertando-nos também para as condições sanitárias e implicações morais envolvidas na assistência cinematográfica.



23. Cinematographo Parisiense
(Fonte: oriodeantigamente.blogspot)

Tanto internacionalmente como no Brasil são comuns nos primeiros anos do cinema o alerta a respeito da “insalubridade” das primeiras salas de projeção com sua atmosfera em geral quente e abafada, favorecendo a disseminação de doenças. Alertava-se para o perigo

oferecido pela alta concentração de pessoas muito próximas umas das outras, consequência da enorme popularidade trazida pela novidade do cinematógrafo. Isso sem falar, evidentemente, dos aspectos morais dessas diatribes, centradas na conjugação simultânea de proximidade e anonimato entre homens e mulheres, protegidos pelo escuro essencial à fruição de imagens em movimento (VIEIRA, 2003, p. 318-319).

Em detrimento do número crescente de salas de exibição e do sucesso de público por aqui, pesquisas mais recentes mostram que os números da produção brasileira eram ínfimos se comparados ao todo do mercado cinematográfico. “Para o período chamado de *Bela Época*, entre 1907-1911, criou-se o mito de uma ocupação do mercado pelo filme brasileiro bebido na ideologia nacionalista dos anos 1960” (SOUZA, 2004, p. 179). Nas palavras do crítico da *Cinearte*, Pedro Lima, Ademar Gonzaga foi um dos principais divulgadores dessa errônea exaltação, seguido de perto por Alex Viany, Paulo Emílio Sales Gomes e Vicente de Paula Araújo (SOUZA, 2004). Nessa época a produção de filmes estava diretamente ligada ao exibidor e seu maior interesse voltava-se para a importação/distribuição, o motor do mercado cinematográfico. A crise decorrente da Primeira Guerra Mundial redirecionou a importação da Europa para os Estados Unidos. No Brasil, a exibição cinematográfica carioca experimentou a sua primeira grande crise. Segundo Gonzaga (1996, p. 94): “Das mais de 100 salas de exibição abertas entre 1907 e 1911, apenas 29 continuam funcionando quando estourou a Primeira Guerra Mundial”. Um fastio do público, desmotivado para assistir as mesmas primitivas e curtas películas, parecia também estar ligado a uma debandada do espectador de cinema nessa época.

Em torno de 1913, começaram a surgir nítidos sinais de encanto pelo cinema americano. Uma mudança de ares nas fronteiras coloniais. O filme norte-americano já havia adquirido certo prestígio junto ao público carioca com os filmes de David W. Griffith (Biograph), entre 1909-1911. Tinha início a formação de uma nova plateia, bem mais afeita à realidade da narrativa clássica de Hollywood. Assim, terminava a breve história de sucesso da Pathé no cenário mundial.

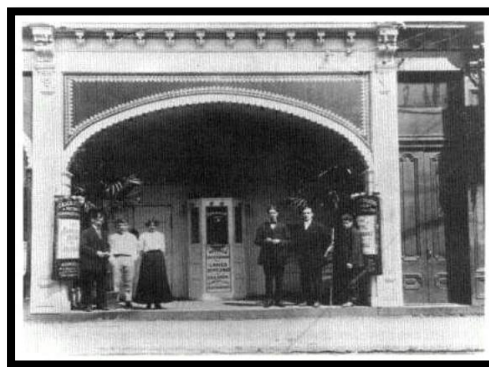
Para Richard Abel (1998), a responsabilidade pela crise na indústria cinematográfica francesa não foi a Primeira Guerra Mundial, pois antes mesmo da guerra ser deflagrada, o número de lançamentos já indicavam uma queda – de 268 contra 308 anteriores –, seguido pela diminuição da metragem distribuída – 86 mil ao invés de 121 mil metros. “A Primeira Guerra Mundial tão-somente acelerou um processo já iniciado” (ABEL, 1998, p. 30). Em 1911, a marca do galo encarnado foi

empurrada para fora do mercado norte-americano. Nesse momento, os franceses e outras cinematografias europeias eram vencidos nos seus próprios territórios. A primeira Guerra Mundial, imediatamente, prejudicou os franceses no mercado brasileiro. Em 1916, pela primeira vez, os norte-americanos exportavam em maior quantidade – 492 títulos contra 386 franceses. A tecnologia, cenografia, iluminação e montagem dos filmes norte-americanos eram um sucesso em 1917, representando mais de metade da programação dos cinemas da própria Paris (SOUZA, 2004).

1.2. CRIANDO RAÍZES PARA OS PALÁCIOS CINEMATOGRAFICOS

O início do século XX introduz o período de industrialização do cinema bem como sua inscrição nos discursos do imperialismo, do nacionalismo e das pretensões de supremacia econômica e cultural. Como acontecimento específico da modernidade, o cinema consolidava-se como nova tecnologia de apreensão, multiplicação e significação da realidade, mercadoria cultural de fabricação e consumo de massa e espaço de reunião social no espaço público.

A marca do galo vermelho, logotipo da empresa cinematográfica Pathé Frères, encabeçava a industrialização do cinema no mundo inteiro através de seu inovador sistema de produção e distribuição em larga escala instituído entre 1904-1906. Em 1906, por exemplo, o maior mercado dos produtos Pathé era os Estados Unidos, em especial com o crescimento surpreendente do *nickelodeon*⁴⁷. “A Pathé vendia vinte vezes mais filmes aos Estados Unidos do que ao resto do mundo” (SADOUL, 1983, p. 113). O *The Moving Picture World*⁴⁸ publicou,



24. Early Nickelodeon Theater
(Fonte: California Digital Library)

⁴⁷ O *nickelodeon* era uma loja transformada em teatro. Com capacidade para algumas centenas de espectadores, sua entrada custava um níquel (cinco centavos de dólar). O *Nickelodeon* foi o primeiro tipo de sala de espetáculos exclusivamente dedicada ao cinema nos Estados Unidos, que atraiu uma massa de frequentadores semanais – notadamente mulheres e crianças. Seus programas tinham de 15 a 20 minutos de duração ininterruptos ao longo de todo o dia. A chamada *era do Nickelodeon* ocorreu entre 1905 e 1909 (ABEL, 2004).

⁴⁸ *The Moving Picture World* era um jornal dedicado às publicações sobre indústria do cinema norte-americana fundado por James Petrie e Chalmers Jr., que funcionou entre os anos de 1907-1927 (ABEL, 2004).

em 1907, que a maior parte das locadoras de Chicago havia assinado contratos com produtoras cinematográficas francesas para seus filmes, notadamente com a Pathé. A “fascinação singular e magnética” pelos filmes da Pathé permaneceu inalterada ao longo do ano de 1908. A penetração dos filmes do galinho encarnado adquire proporções gigantescas nos Estados Unidos entre 1907 e 1909. A essa altura a Pathé começou a ser vista, aos olhos de fabricantes de insumos e equipamentos cinematográficos, produtores, distribuidores e exibidores norte-americanos, como uma ameaça econômica à sobrevivência dos negócios de cinema locais. Assim, na tentativa de assegurar que os interesses norte-americanos prevalecessem em detrimento dos estrangeiros no controle da indústria cinematográfica nos Estados Unidos, nasceram a *Film Service Association* (FSA) e depois a *Montion Picture Patents Company* (MPPC)⁴⁹. Essas organizações tiveram uma atuação fundamental coibindo o poder econômico da Pathé, numa fase crucial do desenvolvimento do setor no mercado norte-americano. E, esse embate pelo domínio da indústria do cinema nos Estados Unidos não se restringiu somente à produção e circulação de filmes, mas englobou também seus locais de exibição. A partir de 1908, a imprensa especializada e muitos exibidores começaram a difamar abertamente a cultura francesa, tida, desde então, como sendo portadora de uma



25. Orpheum Theater, 1907
(Fonte: Cinema Treasures)

concepção ilícita, inconveniente, depravada e baixa – completamente distinta da cultura norte-americana. Naquele momento histórico particular, de afirmação de um *modo de ser norte-americano*, a predominância da Pathé no mercado cinematográfico dos Estados Unidos tornou-se amplamente indesejada. Afinal, um plano de supremacia econômica e política parecia estar intimamente relacionado à afirmação de uma *americanização* dos meios culturais. Essas inquietações cresceram sobremaneira quando o cinema abandonou o seu status de diversão barata para alcançar o patamar de atração permanente na vida

citadina. Em 1907, estimava-se que aproximadamente cem mil pessoas frequentavam os cinemas diariamente em Chicago (ABEL, 2004). O ato de *ir ao cinema* regularmente

⁴⁹ A MPPC era um trust e considerada ilegal pela Suprema Corte americana. Necessário diferenciar a MPPC da MPAA, esta última sim uma organização legal, patronal, representativa das distribuidores *majors* (LUCA, 2013).

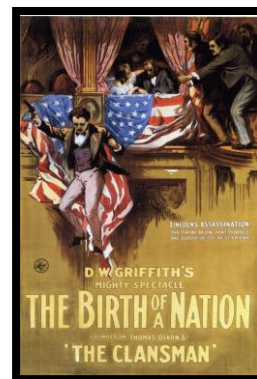
havia se tornado um hábito. Foi nessa ocasião que grandes teatros de *vaudevilles* (o primeiro em Chicago foi o *Orpheum* e em Nova York, o *Unique*) começaram a ser transformados em salas de cinema e a competir com os *nickelodeons*. À medida que essas transformações alcançaram outras cidades, os recém-construídos *palácios de cinema* entraram em cena – como o *Olympic*, em Massachusetts e o *Swanson's Theatre*, em Chicago.

“Nos Estados Unidos, onde a industrialização do cinema constituiu um dos momentos definidores da modernidade, o processo de ‘americanização’ atuou como um enquadramento significativo, até mesmo um discurso determinante” (ABEL, 2004, p. 234, grifo do autor). A Pathé serviu assim como um marcador decisivo da fronteira, assegurando que o cinema norte-americano seria agora verdadeiramente *norte-americano*. A Pathé forneceu um dos principais elementos do *outro estrangeiro* contra o qual foi possível construir uma diferença norte-americana (ABEL, 2004).

Desde 1911, a decadência do cinema europeu contrastava com a trajetória ascendente que desenhava o norte-americano. A Grande Guerra iniciada em 1914 marcou o declínio da cinematografia europeia e estabeleceu a supremacia norte-americana. Para o cinema, para a indústria ou para a economia, a guerra apressara uma evolução já delineada em anos anteriores. Notamos que um país industrializado contendo grandes núcleos urbanos, cuja população tinha ao seu dispor opções de lazer e poder aquisitivo para desfrutar delas, poderia formar uma rede de cinemas desenvolvida mais facilmente do que regiões ainda predominantemente agrícolas e cujos habitantes, alocados de forma dispersa e submetidos a longas jornadas de trabalho e mal-remunerados. Assim, num país que possuía significativa audiência a nível nacional, o cinema poderia estar predestinado a uma rápida ascendência em virtude de sua indústria estar sustentada por uma base sólida: o circuito exibidor.

A exibição, prodigiosamente desenvolvida em número, mantinha-se retardatária em sua estrutura, com os seus **NickelOdeons** quase feirais. As condições da exibição influem sobre a produção: foi preciso esperar a transformação dos **nickelettes** em cinemas luxuosos e caros para que a produção pudesse ter pretensões a arte, e essa metamorfose começou com seis anos de atraso em relação à Europa. Todavia, desenvolveu-se com uma velocidade nunca vista [...] (SADOUL, 1983, 113, grifos do autor).

O dia 8 de fevereiro de 1915, data do lançamento de *The Birth of a Nation* (dirigido por D. W. Griffith), parecia ser o marco inicial da liderança universal de Hollywood (SADOUL, 1983). Com o início da Primeira Guerra Mundial, criaram-se condições favoráveis para a entrada definitiva do filme norte-americano no mercado brasileiro. Em 1914, uma das primeiras revistas de cinema que apareceram nos Estados Unidos, *The Motion Picture News*, assim observava:



26. The Birth of a Nation, cartaz (Fonte: Baixa Cultura)

Uma abundante colheita aguarda os produtores de filmes nos mercados das Américas do Sul e Central [...] Os novos países latinos abaixo do nosso encontram-se num momento apropriado para comprar quaisquer tipos de filmes que nós oferecermos. [...] Em todas as cidades-porto, o cinema já afetou o teatro tradicional, o vaudeville e até mesmo a ópera [...]. Novas condições têm surgido, a tal ponto, que os fabricantes americanos de todos os tipos, particularmente aqueles do comércio cinematográfico, não podem mais ignorar esse potencial. Tal mudança deve-se à situação na Europa. Por causa da guerra, o fornecimento de novos filmes foi cortado. Não há remessa nem produção de filmes na França, Espanha ou Itália, principais fontes fornecedoras para as Américas Central e do Sul. [...] Portanto, a situação é ímpar para os fabricantes deste país, aparecendo oportunidades sem paralelos no sentido de conquistar um mercado cinematográfico que já se encontra em rápido e franco crescimento. Nós o queremos? Por que não? (1914, p. 21).

Os dez anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial foram para o cinema norte-americano um período de prosperidade conquistadora. Os filmes estrangeiros foram eliminados dos programas dos vinte mil cinemas dos Estados Unidos. No resto do mundo, os filmes norte-americanos passaram a ser responsáveis por 60 ou até 90% da programação exibida. Algumas grandes companhias, tais como: Paramount, Loew, Fox, Metro, Universal, controlaram a produção, a exibição e a distribuição mundiais. O cinema tornou-se uma espécie de caixeiro-viajante, ou seja, as mercadorias acompanhavam o filme. Onde quer que o filme americano chegasse, mais e mais produtos americanos eram vendidos. Nesse momento de prosperidade fácil, Hollywood



27. Leões MGM (Fonte: Mistertube)

importou os melhores técnicos e realizadores estrangeiros. No entanto, nesse objetivo de arruinar as cinematografias rivais, Hollywood tratou de neutralizar seus próprios pioneiros e alguns dos maiores artistas europeus ao invés de usufruir de seus grandes talentos e gênios criativos.

Nas palavras de Georges Sadoul (1983, p. 200), Hollywood, por ser conhecida como a cidade das fortunas rápidas, “[...] tinha o mau gosto dos novos ricos, associando nos seus palácios anfiteatros romanos e castelos rococós, catedrais e arranha-céus”. Assim, a supremacia mundial norte-americana foi acompanhada, em grande parte de sua produção, por uma estagnação na inexpressividade e na ostentação. O fim desse período chegaria através de dois fatos consecutivos: o advento do cinema sonoro e a grande crise que o *crash* da Bolsa de Valores de *Wall Street* iniciara. Tais importantes acontecimentos trouxeram uma renovação dos realizadores e dos atores, além de um reforço do controle de *Wall Street* sobre a arte e a indústria cinematográficas. A estreia, em 23 de outubro de 1927, de *The jazz singer* (O cantor de jazz) – filme falado e cantado –, de Alan Crossland, marcou o começo de uma nova era na história do cinema mundial⁵⁰ (SADOUL, 1983). Porém, as consequências dessa fundamental inovação tecnológica só iriam ser sentidas verdadeiramente na década seguinte.

1.2.1. O modelo hollywoodiano

Das fotografias animadas ao cinema como experiência estética, o espaço que acolheu estas imagens em movimento passou das pequenas salas improvisadas do final do século para o requinte dos Roxys e Capitols disseminados pelo mundo inteiro. A definição do programa arquitetônico sala de exibição, do fato mesmo de ter sua origem na afirmação e

⁵⁰ Na contramão do naturalismo e da narratividade hollywoodiana, não podemos deixar de ressaltar aqui as importantes contribuições da cinematografia soviética dessa época para a evolução do cinema como um todo. Entre as décadas de 1920 e 1940, expandindo os olhares e produzindo experimentações sonoras, cineastas – como por exemplo: Eisenstein e Vertov (cada um a seu modo) – recusaram os ditames da arte realista do século XIX e do cinema industrial vigente. À imitação da realidade – “pseudo-objetividade do realismo burguês” (XAVIER, 2005, p. 130) – opuseram um cinema que primava pela liberdade de efeitos artificiais, pela descontinuidade, pela justaposição de planos/cenas, pelo não-naturalismo, pela não-narratividade e pelo experimentalismo –, contrário às limitações ideológicas do ilusionismo clássico-narrativo. A “montagem de atrações”, o “cinema-discurso” e a “desconstrução” (de Eisenstein); o “cine-olho”, o “cérebro-mecânico” e a “não-ficção” (de Vertov) foram (e são) investigações audiovisuais incorporadas por distintas cinematografias e que proporcionaram incomparáveis avanços à(s) linguagem(ns) cinematográfica(s) mundial(is) (XAVIER, 1983; 2005).

Destacamos ainda alguns outros movimentos e/ou cineastas que tiveram participação fundamental na evolução técnica, estética e discursiva do cinema para além da codificação do modelo dominante clássico-narrativo – sobretudo o hollywoodiano – nesse mesmo período: as poéticas de Jean Epstein (Polônia/França), os surrealismos de Robert Desnos (França) e Luis Buñuel (Espanha) e o expressionismo Robert Wiene e Friedrich Murnau (Alemanha).

desenvolvimento de um cinema dominante, foi profundamente marcada pelos valores que este cinema estabeleceu. No Rio de Janeiro, a cadeia de cinemas que a Metro-Goldwyn-Mayer fez construir para exibir as suas produções com exclusividade fez com que o comércio cinematográfico sofresse um forte impacto e que, junto ao público, se estabelecessem padrões e necessidades novos que reforçavam não apenas a reprodução continuada dos seus filmes como também consagrasse uma vez mais a noção já cristalizada de que cinema americano era o verdadeiro cinema.

(João Luiz Vieira; Margareth Pereira, 2010)

No início da década de 1920, com a troca da soberania cinematográfica mundial das mãos de grandes produtoras da Europa para as da América do Norte a mesma política imperialista e expansionista impetrada no setor econômico pelos países mais desenvolvidos – notadamente os Estados Unidos – foi aplicada também ao cinema. As produções norte-americanas passaram a necessitar de novos mercados para escoar suas mercadorias – neste caso, os filmes. É necessário deixar claro, no entanto, que Hollywood não lançou nada novo. Esse cinema apenas explorou, de forma tecnologicamente mais eficiente e avançada, temas que já estavam consolidados pela literatura, pelas gravuras populares, pelos museus de cera, pelos espetáculos de sombras chinesas e lanternas mágicas (também espetáculos de sombra) e pelos panoramas e dioramas (quadros móveis de grandes proporções que exibem, com efeitos de imenso realismo visual, paisagens arquitetônicas e naturais, eventos históricos e da atualidade). Assim, todos os avanços conseguidos até então por Griffith e seus companheiros de pioneirismo, no período compreendido entre o final do século XIX e os últimos anos da década de 20 do século seguinte, foram fundamentais para a arte cinematográfica, porque abriram para o cinema a possibilidade de apresentar certas relações e estruturas, cumprindo a seu modo tarefas já antes assumidas por outros meios de representação no interior da sociedade, como por exemplo, a literatura popular. E, também, proporcionaram os primeiros passos, do recém criado cinema, na direção de uma elaboração das teorias elementares da linguagem cinematográfica, em toda complexidade que ela comporta nos dias de hoje.

O processo de elaboração de uma linguagem para o cinema estendeu-se ao longo da década de 1920 e deu um verdadeiro salto com o advento do cinema falado – como veremos mais detalhadamente no próximo item deste capítulo. Em 1927, a estreia de *O cantor de jazz* – primeiro filme oficialmente falado da história do cinema mundial – introduziu trilhas de diálogos, efeitos sonoros, ruídos e sons ambientes que tornaram cada vez mais imperceptíveis as passagens de um plano a outro dentro do filme. O som



28. O cantor de jazz (1927), cartaz
(Fonte: Musicals 101)

tornou-se um grande aliado na tarefa de escamoteamento da descontinuidade visual e contribuiu diretamente para um aumento do coeficiente de realidade conferido ao cinema.

O filme de longa-metragem⁵¹ passou a ser o produto básico de exibição, necessitando de um grande montante de investimentos e um padrão de qualidade superior ao conseguido com os equipamentos e serviços disponíveis nos países menos privilegiados economicamente. Os problemas que enfrentavam as cinematografias locais – ou seja, os cinemas nacionais – nessas regiões foram superados pelo *extraordinário* produto comercial e cultural produzido em Hollywood. Por conseguir reunir com extrema eficácia o modelo do folhetim e do melodrama oitocentista, a narrativa ampliada por Hollywood possibilitou a fusão da técnica com a linguagem do cinema industrial e comercial; o que exigiu imensos e constantes investimentos incluindo planejamentos de divulgação e a viabilização da formação de um *pool* de empresários, distribuidores e jornalistas.

[...] para a maioria dos historiadores, história do cinema tem sido história do cinema dominante. [...] o cinema era o principal espetáculo de massa; o cinema que se queria independente estava passando por dificuldades decorrentes da crise de 1929 e do advento do cinema sonoro. Estes cinemas divergentes política ou esteticamente do cinema dominante foram sistematicamente esmagados. Quer pelo comércio cinematográfico que não que não abria suas portas para outras modalidades de cinema que não a do sistema, quer pela repressão política e policial (BERNARDET, 2000, p. 60).

O cinema hollywoodiano gradativamente foi assumindo a hegemonia mundial, conjugando seu produto de simples assimilação aliado à publicidade na imprensa, matérias pagas e publicações específicas – um sistema de propaganda maciça e extremamente eficaz na disputa do mercado internacional do entretenimento urbano. As sociedades dos países subdesenvolvidos foram envolvidas por esse cinema dominante – que impôs seus próprios padrões culturais, com histórias e personagens norte-americanos –, que passou a desempenhar um papel civilizatório e ideológico notável.

⁵¹ Os filmes de longa-metragem (ou os longas) têm duração superior a cinquenta minutos, são característicos do *hábito cinema* e tem preferência nas salas de exibição.

No período que vai do final da Primeira Guerra Mundial até a crise de *Wall Street* (1929), o cinema norte-americano experimentou um grande desenvolvimento, atingindo altos níveis industriais, espetaculares e de linguagem. Um período comumente definido como o *apogeu do cinema mudo*. A supremacia de Hollywood parecia ser mais um efeito do êxito dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial, mas era também resultado de uma política de produção alicerçada por significativos investimentos de capital e pelo desenvolvimento de formas de integração vertical – formas de controle por parte de sociedades individuais de constituição político-econômica englobando os três setores em que se articula a indústria cinematográfica: o trinômio produção, distribuição e exibição.

Em 1919, por exemplo, a fábrica da Fox em Nova York, já estava estruturada [...] para a divisão do trabalho seriado e para a consequente produção em massa, com acomodações para mais de 1000 artistas, escritórios comandando operações em 86 filiais espalhadas pelo mundo, laboratório de revelação e copiagem comportando 3.000.000 pés de filme por semana (VIEIRA; PEREIRA, 1983, p. 11).

Por volta de 1928, aproximadamente sete *trustes* abarcavam quase que completamente o mercado cinematográfico americano e grande parte do mercado mundial do cinema (BERNARDET, 2000).

Na Europa, mesmo as difíceis condições de revitalização, após o intervalo ocasionado pela guerra, não impediram um florescer de pesquisas e experiências com resultados que induziram os produtores americanos a contratar atores e diretores europeus. A superioridade econômica, política e cultural da produção hollywoodiana nos anos 1920 e décadas posteriores baseavam-se, principalmente, em dois fatores fundamentais – o *Studio system* e o *star system*. O *studio system* funcionou como uma forma particular de integração entre os diferentes setores da indústria cinematográfica e também como um método preciso de organização do trabalho destinado à maximizar os lucros através da exploração máxima dos recursos disponíveis. Essa estrutura condensava uma rígida divisão do trabalho e uma



29. Hollywood, década de 1920
(Fonte: ISHN/UCLA)

subordinação totalizante de todos os elementos da produção (diretores, atores, roteiristas etc.) à figura do produtor. O *star system*, isto é, o culto e exaltação do estrelismo – que popularizou atores e tipos cinematográficos no mundo – e a cristalização de um *sistema de gêneros* atuariam como alguns dos principais instrumentos de promoção do consumo cinematográfico. O *sistema de gêneros* – onde o ídolo encena papéis mais ou menos fixos e repete determinadas atuações, uma vez que estas tenham caído no gosto popular – já estava bem definido nos anos 1920. Podemos ressaltar a comédia sentimental, o melodrama, o drama épico-histórico, o *western*, o filme de gângster como os mais importantes gêneros cinematográficos estratificados por Hollywood (SADOUL, 1983).

O advento do cinema falado ajudou a fornecer maior complexidade e estabilidade a um sistema afirmado desde os anos de 1920 e praticamente imutável até 1948. Seu aparecimento acarretou uma revolução na linguagem, nas técnicas de produção, nas salas de projeção e na economia cinematográficas. Mas não podemos perder de vista que o cinema é antes de tudo uma indústria e que a ampliação das possibilidades reprodutivas do cinema trazida pela introdução do som nos filmes – assim como outras inovações tecnológicas que ainda estavam por vir – foi buscada, concretizada e imposta obedecendo a uma lógica econômica. No escurinho dos cinemas, as *imagens em movimento* aliaram-se às palavras e ao som numa espécie de recriação, ampliação e potencialização da ilusão de realidade. O espetáculo, agora audiovisual, do cinema vinha reforçar o controle de todo o



30. Abertura dos filmes Paramount, 1914
(Fonte: Bruto)

mercado cinematográfico por parte de um número limitado de empresas – as *major companies* (ou *majors*)⁵². As principais *majors hollywoodianas* eram (e algumas ainda hoje o são) a Warner, a MGM, a Paramount, a RKO, a 20th Century Fox, a Universal Studios e a Columbia. Essas empresas multinacionais constituíam junto à integração vertical um sistema de forte concentração monopolista. Até 1948, esse sistema, que atuava sob suspeitas de infração às leis antimonopólio, surgiu e cresceu até a corte suprema americana decretar sua ilegalidade. Nesse ano uma decisão da Suprema Corte

⁵² Mesmo que algumas dessas *majors* continuem operando na atualidade, não pretendemos aqui comparar a situação encontrada na década de 1940 com a atuação das *majors companies* do presente. Os mecanismos de ação das *majors* de ontem e de hoje são distintos.

norte-americana julgava ilegítima a concentração monopolista do tripé da indústria cinematográfica praticado pelas grandes companhias⁵³ (SADOUL, 1983). A isso podemos acrescentar a concorrência da televisão – a qual, aliás, Hollywood opôs ferrenha resistência, mas não conseguiu impedir a maciça diminuição de espectadores – temos um esboço das possíveis causas do fim dos anos de glória de Hollywood.

Mas o fim da época de ouro do cinema norte-americano não significou necessariamente sua decadência. Como se pode notar, nos dias atuais, a supremacia cinematográfica mundial ainda é dos filmes *hollywoodianos*. Suas histórias muito bem construídas arrecadam algumas das maiores bilheterias de cinema do mundo inteiro, onde também a maior parte das salas de exibição está ocupada por seus filmes de formato dominante e totalizador. O modelo *hollywoodiano* percorre (e percorreu) toda a história do cinema mundial... É quase um sinônimo do próprio cinema.

Já em 1915 aportavam na cidade do Rio de Janeiro dois empresários americanos – W. M. Alexander e J.P. Ryan – com o objetivo de lançar as bases para a implantação da Fox Film em nosso mercado exibidor. Em alguns meses, um escritório da Fox começou a funcionar na Avenida Central, no mesmo prédio do *Jornal do Brasil*. O brasileiro, Olympio Leomil Jr. – então diretor-secretário da empresa Pan American Trade Expansion Co. – comandou a nova empresa. No ano seguinte, Mr. John L. Day Jr. estabeleceu definitivamente a agência Fox Film do Brasil. Mr. Day – como ficou conhecido por aqui – vai tornar-se, a partir 1918, o dirigente da Paramount no Brasil. Quase que simultaneamente à atuação de Alexander, Ryan e Day outros pioneiros dessa fase seminal de entrada e solidificação do domínio norte-americano no mercado cinematográfico brasileiro foram: Alex Keen, da Paramount (anterior a Mr. Day); Al Szekler, da First National; Louis Brock, da Metro-Goldwyn-Mayer e Enrique Baez, da United Artists (VIEIRA; PEREIRA, 1983).

Em 1917, Francisco Serrador, fundador da *Companhia Brasil Cinematográfica*, tornou-se o proprietário da área anteriormente ocupada pelo Convento da Ajuda, que mais tarde seria chamado *quarteirão Serrador* ou *bairro Serrador* e,



31. Francisco Serrador
(Fonte: Máximo, 1997)

⁵³ Nos cinemas instalados fora dos Estados Unidos essa decisão judicial não foi seguida. A deliberação da Suprema Corte americana levou à formação e fortalecimento dos principais circuitos de cinemas norte-americanos hoje existentes (LUCA, 2011).



32. Ópera de Paris, 1900
(Fonte: Mark Reuben Gallery)

depois, *Cinelândia*. No empreendimento considerado bastante arrojado – constituído de escritórios, cafés, restaurantes, cinemas, teatros, lojas – as edificações mais famosas eram o edifício Francisco Serrador (1944), o prédio do Amarelinho e os cinemas *Capitólio* (1925), *Glória* (1925), *Odeon* (1926) e *Império* (1925). Mas, ao contrário do esperado, Gonzaga (1996, p.115) argumenta que, os novos cinemas não expressavam ainda uma mudança “radical”. Aponta a autora que, outros fatores como o porte médio das casas e as reformas empreendidas no entorno é que garantiram “a longevidade do local”. As lutas travadas pelo mercado exibidor também eram um forte impulso para a reforma e abertura de novas salas na Cinelândia – como o *Pathé-Palace*⁵⁴ (1928), dos Ferrez; o *Alhambra* (1932), pertencente à Serrador; o *Rex* (1934) e o *Rio* (1935), ambos de Vivaldi – e de outras salas nas adjacências do local, notadamente no Passeio Público e na Rua Senador Dantas. O ecletismo imperava na programação arquitetural desses novos cinemas. A Ópera de Paris⁵⁵ parecia ser não só a inspiração para os primeiros *movie palaces* norte-americanos, mas também para as novas salas da Avenida Central. No interior dos cinemas da Cinelândia, a decoração neoclássica predominava nos balcões, tetos, lustres e escadarias. “Em quase todos os detalhes o que se buscava criar era um ambiente para o espetáculo cinematográfico que pudesse elevá-lo à categoria das outras artes mais tradicionais, como a ópera, a música e o teatro” (VIEIRA; PEREIRA, 1983, 22). Nesses “elefantes brancos”⁵⁶ (GONZAGA, 1996, p. 127) resistia, inclusive, a presença dos camarotes herdados do teatro, estrutura conflitante com as exigências de visibilidade impostas pelos novos ditames da exibição cinematográfica.

Para termos uma ideia de como o espectador dessas novas salas sentia-se prestigiado, apresentamos uma crônica publicada pela revista *Cinearte* à época da inauguração do cinema *Odeon*, em 3 de abril de 1926:

⁵⁴O último dos cinemas inaugurados no perímetro interno do quarteirão serrador (Cinelândia) foi o *Pathé-Palace* (GONZAGA, 1996).

⁵⁵No Rio de Janeiro tínhamos ainda a cópia tropical da arquitetura da Ópera de Paris – o Teatro Municipal – localizado nos arredores da nova praça, a Cinelândia (VIEIRA; PEREIRA, 1983).

⁵⁶“Pela natureza descomunal do projeto e por todos os investimentos aparentemente irrecuperáveis, os demais cinematografistas começaram a trocar dos cinemas que iam surgindo, chamando-os de ‘elefantes brancos’. A chacota reforçou-se pela caiação externa predominantemente cinza na maioria dos prédios e pelo insucesso inicial das salas” (GONZAGA, 1996, p. 131, grifo da autora).

[...] 'Nouveaux-espectadores' de Cinema porque só agora encontraram casas sem pulgas. Casas que não são aquelas incubadeiras poeirentas, sujas immundas, e verdadeiros focos de constipações. Platéa selecta, elegante, *chic*, aromada das mais finas essências de Paris e New York nos mandam [...] (CINEARTE, 1926, p. 27).

No início da década de 1920, no Rio de Janeiro, a publicidade mostrava que a competição entre as várias marcas de filmes refletia-se também na concorrência pelas salas de exibição, “cada uma a sua maneira, tentando criar uma característica e personalidade próprias” (VIEIRA; PEREIRA, 1983, p. 11). À medida em que os exibidores cariocas iam rendendo-se cada vez mais aos filmes norte-americanos, reduzia-se ainda mais a presença do cinema brasileiro nas salas de exibição da cidade.

A propaganda do cinema atuava em diversos níveis – do produtor ao exibidor, que alugava os filmes e deste ao público que pagava para vê-los. A importância da sala de exibição como vitrine e chamariz é um dado importante [...], na medida em que colocará um enigma que provocará o público e fará com que ele, instigado, pague o ingresso para desvendá-lo. O enigma é criado e veiculado não só nos programas impressos e distribuídos aos espectadores como, principalmente, nos anúncios e cartazes do saguão e na decoração externa das marquises e fachadas. Esse papel da publicidade, fundamental nesses primeiros anos de articulação da indústria, vincula-se diretamente ao papel e a função de uma arquitetura específica para o cinema, possibilitando a criação de espaços para a veiculação de mensagens que interessam na captação de um público vasto (VIEIRA; PEREIRA, 1983, p. 11-12).

Nesse momento, genericamente, o mercado exibidor da Capital Federal se mantinha quase inalterado em relação ao feitiço delineado no período de industrialização da energia elétrica. As salas possuíam lotação média de 300 lugares. Os principais cinemas – *Avenida*, *Pathé*, *Central*, *Parisiense*, *Odeon*, *Palais*, *Rialto* e *Íris* – comprometiam-se regularmente com os lançamentos de grandes produções norte-americanas. A cidade contava, então, com cerca de 70



33. Construção dos cinemas da Cinelândia, 1925
(Fonte: Histórias dos monumentos do Rio)

salas. E, segundo Gonzaga (1996), o mercado amadureceu e muitos cinemas desse período sobreviveram durante décadas.

Em 1925, a estruturação da Cinelândia, pelo empresário Francisco Serrador, confere novo impulso à exibição cinematográfica carioca. As salas anteriores, em sua maioria, dotadas de tamanho reduzido e qualidade baixa assistiram à inauguração dos grandes edifícios do *Bairro Serrador*. Uma cadeia de cinemas de luxo iria ser construída por Serrador. As grandes corporações produtoras norte-americanas começaram a intensificar seu interesse pelo circuito exibidor do Rio de Janeiro (MOURA, 1990). Mais tarde, Serrador assumiria também os cinemas e a carteira de películas francesas pertencentes a Marc Ferrez, além dos direitos de distribuição de filmes de alguns importantes estúdios cinematográficos norte-americanos (LUCA, 2010, p. 53).

Contando com variedade de filmes e grande circuito exibidor sob sua administração, Serrador controlava o mercado e determinava as “regras de comercialização dos produtos, atuando sob o regime de monopólio” (LUCA, 2010, p. 53), num Brasil que vivia em uma sociedade desorganizada e sem regulação estatal. A verticalização da produção, distribuição e exibição imperava como procedimento normal. “Era comum que o produtor do filme fosse seu distribuidor e, ainda, seu exibidor, colocando-o em cartaz apenas em seus cinemas” (LUCA, 2010, p. 54)

A Cinelândia correspondia não somente ao antigo perímetro urbano do Convento da Ajuda (demolido em 1911), mas congregava ainda a Casa da Mãe do Bispo – depois Praça da Mãe do Bispo (atual Praça Floriano). Com as reformas urbanas empreendidas pelo Perfeito Pereira Passos (1902-1906) e a inauguração da Avenida Central (atual Rio Branco), em 15 de novembro de 1905, ao longo da avenida foram construídos os prédios do Supremo Tribunal Federal (1907) – atual Centro Cultural da Justiça Federal –, o Museu Nacional de Belas Artes (1908) e a Biblioteca Nacional (1910). No seu entorno, no que corresponde à Cinelândia foram construídos ainda o Teatro Municipal (1906), o prédio da Câmara Municipal (1922) e o Palácio Monroe (1906) – demolido em 1976 (LIMA, 2000).

A metade dos anos 1920 chegou trazendo a definição do espaço público da Cinelândia⁵⁷ – a influência do cinema norte-americano na cultura brasileira fez surgir neologismos desse tipo – como importante mecanismo de ascensão da atividade

⁵⁷ Maior pólo exibidor – grande concentração do número de salas de cinema numa mesma área da cidade – do Rio de Janeiro, perdurando por quase oitenta anos (FERRAZ, 2009).

cinematográfica no Rio de Janeiro. A inauguração desse fundamental pólo exibidor, além de incrementar o setor exibidor carioca, alavancou ainda o desenvolvimento da construção civil na cidade. Os cinemas da Praça Floriano— que a maioria vai passar a conhecer como Cinelândia (a terra do cinema) – consolidaram e permitiram a proliferação das salas de exibição por outros bairros do Rio de Janeiro. Segundo João Luiz Vieira e Margareth Pereira (1983, p. 17), “foi somente com a construção dos novos cinemas da Cinelândia [...], que a exibição cinematográfica, assim como a arquitetura e a engenharia civil em nossa cidade sofreram grandes transformações”.

A edificação dos novos cinemas da Cinelândia atualizou tanto o cenário exibidor carioca quanto a arquitetura da própria Avenida Central – rebatizada de Rio Branco, desde 1917 (COSTA, 2011). Os prédios construídos para abrigar essas grandes salas de exibição foram os primeiros edifícios com mais de cinco andares a serem inaugurados no Rio de Janeiro. Com o crescente público frequentador de cinema e um número de habitantes já estimado em um milhão e 200 mil habitantes,



34. Cinelândia, início dos anos 30
(Fonte: Foi um Rio que passou)

a evolução dos cinemas na Capital Federal, partindo das pequenas e abafadas salas do início do século XX até chegar aos novos e grandes cinemas da Cinelândia, parece-nos estar bem resumida na entrevista, concedida à Cinearte, pelo então representante da First National no Brasil, Carlos Biekarck, na qual ele afirmava que os bons filmes trazidos dos Estados Unidos da América do Norte “começaram a exigir bons cinemas. Os bons cinemas, por sua vez, não podem oferecer conforto por preços baixos. Aumentadas as entradas, os frequentadores à ellas não se sujeitariam se não tivessem acomodações que lhes permitissem bem estar” (CINEARTE, 24 abr. 1929a, p. 31). A expectativa de um significativo incremento da capacidade de público por sessão, acarretando um aumento imenso do potencial lucrativo para as companhias cinematográficas estrangeiras, incitou a construção apressada desses novos cinemas, repercutindo, uma vez mais, o desenvolvimento e ampliação da indústria cinematográfica norte-americana no cenário mundial do pós-guerra. “Nos Estados Unidos, a era dos grandes *movie-palaces* estava em pleno apogeu. Construídos a partir

de 1911, atingiram um recorde de inauguração nos anos 1926/1928” (VIEIRA; PEREIRA, 1983, p. 19).

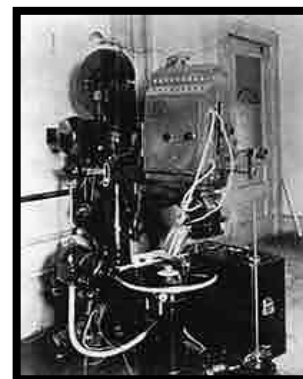
Antes mesmo da introdução do padrão Metro no Brasil, foram os cinemas da Cinelândia carioca que importaram o modelo norte-americano para cá, trazendo para a arquitetura de nossas salas de exibição o estilo Paramount de luxo e grandiosidade (COSTA, 2011). O padrão Paramount seria responsável, também, segundo Alice Gonzaga,

[...] pela introdução de novos hábitos ligados ao cinema, como o prólogo cinematográfico, uma pequena peça teatral contando, em resumo, o enredo do filme que viria a seguir; a presença de porteiros trajados com figurinos calçados nos do filme exibido; o aparecimento do lanterninha e a gradual diminuição das luzes da sala de exibição, como preparação para a hora da projeção (GONZAGA, 1996, p. 132).

A entrada de companhias americanas já se fazia sentir e algumas mudanças nas formas de publicidade, formação de linhas de exibição, compra e aluguel de fitas apontavam para novas práticas. Algumas dessas se representavam pela forte entrada de Francisco Serrador na cidade. As companhias exibidoras desenvolveram circuitos intimamente relacionados a produtores e distribuidores de filmes. Acirrava-se a concorrência e formam-se os *trustes*. A penetração constante dos estúdios norte-americanos – Universal, Fox, United Artists, Metro-Goldwyn-Mayer, First National, Warner Brothers, Columbia e RKO – influiu em todos os setores do meio cinematográfico. Na exibição essa interferência se refletiu numa pressão que começou, a partir de então, a modificar os padrões de funcionamento e apresentação das salas nacionais (GONZAGA, 1996; VIEIRA; PEREIRA, 1983). As parcerias firmadas entre essas empresas americanas e os exibidores brasileiros iniciaram um processo de grandes mudanças em nosso parque exibidor. Os lançamentos dos filmes *yankees* exigiam mudanças na estrutura física das salas, na duração e intervalos das sessões, na higiene e conforto e preços dos ingressos. Os filmes agora com quase duas horas de duração prescindiam de maior comodidade e salubridade para sua assistência. O cinema clássico-narrativo começou a exercer seu domínio ditando as regras do jogo cinematográfico, inclusive no que diz respeito ao estabelecimento dos novos padrões para as salas de exibição, claramente inspirados nos “palácios do cinema” norte-americanos (GONZAGA, 1996).

1.2.2. O advento do cinema falado

Por meio de tentativas, de pouco sucesso, na sincronização de fonógrafos com o cinematógrafo algumas experiências na direção de um cinema falado foram apresentadas ainda na fase seminal do cinema industrial. O *Synchrophonex* ou o *Cinephonos Pathé*, e o *Chronophone Gaumont* disputaram comercialmente a implantação da nova tecnologia, mas os resultados não tiveram qualidade satisfatória devido aos problemas até então incontornáveis no alinhamento com precisão do som com o movimento das imagens. De fato, a busca pelo advento do cinema falado existia desde os primórdios da arte cinematográfica. Foram diversas as experiências que tentaram juntar som e imagem. Um longo caminho de pesquisas foi percorrido até chegarmos ao *Vitaphone* (MANZANO, 2003, p. 85-86). Mas, apesar do emaranhado de cabos e aparelhos, seu mecanismo de funcionamento parecia elementar:



35. Vitaphone
(Fonte: Mmemocine)

Um sistema de sincronia mecânica entre um projetor de imagens, com velocidade de 24 quadros por segundo, ligado por cabos a um fonógrafo que reproduzia um disco de vinil de 16 polegadas a 33 1/3 rotações por minuto (suficiente para um rolo de 10 minutos) com uma resposta de frequência de 50 a 5.500 Hz. O fonógrafo, por sua vez, era conectado a um amplificador e este, a caixas acústicas (MENDES, 1994, p. 13).

O cinema sonoro não era uma novidade. Já em 1889, fitas de Edison tentaram articular algumas palavras. Lumière e Méliès, dentre outros, tinham sonorizado filmes, de forma ingênua, com vozes proferidas por detrás da tela. Aproximadamente em 1900, a Pathé arranhou exibições de películas cantadas. Ao mesmo tempo, Baron e Lauste apresentaram habilidosos aparelhos de sincronização. O que se buscava era a perfeita coincidência entre o movimento da boca do personagem e a emissão de sua voz, entre o deslocamento de corpos e os ruídos por eles produzidos, entre fenômenos da natureza e seus rumores, entre aparelhos de uso cotidiano e os barulhos que lhes eram característicos – ou seja, ajustar, alinhar, combinar com precisão o som e os movimentos do mundo. Assim, mais uma característica inerente ao desenrolar da vida real seria adicionada à tão exaltada impressão de realidade causada pelo cinema. A

simultaneidade na produção das imagens e dos sons – a que, posteriormente, chamaríamos de gravação de som direto – seria o caminho mais curto para a obtenção da sincronia tão desejada. Então, não é que não existisse cinema sonoro, o que não se tinha conseguido ainda era o cinema falado em perfeito sincronismo.

Na primeira década do século XX, algumas tentativas obtiveram sucesso na junção entre som e imagem. Dentre as principais podemos destacar: as pesquisas de Joly e Gaumont (França); o *Actophone*, de Edison (Estados Unidos); os esforços de Hepworth, Lauste e Williamson (Inglaterra) e ainda Magnussen e Poulsen (países escandinavos). Mas, apesar de toda a energia despendida nesses experimentos o cinema permaneceu mudo. Combinava-se, para o mesmo tempo, o som com o movimento, “amplificavam-se os sons por meio de ar comprimido, tornavam-nos inteligíveis para os seis mil espectadores do ‘Gaumont Palace’.

Porém as vozes eram fanhosas e o sincronismo defeituoso. Em 1914, abandonava-se o filme falado” (SADOUL, 1983, p. 215, grifo do autor).



36. Gaumont Palace
(Fonte: Paris-Louxor.fr)

O fonógrafo derivou do telefone, que resultou do telégrafo. A telegrafia sem fio – invenção contemporânea ao cinema – e a radiofonia ofereceram soluções para os impasses do cinema falado, criando a gravação elétrica por microfone e a ampliação por lâmpadas tríodes (Lee de Forest). De olho no mercado radiofônico, as grandes companhias de eletricidade adquiriram as patentes da nova modalidade de captação e

amplificação elétricas. A General Electric-Western (dos Estados Unidos) e a A.E.G. Tobis-Klang film (da Alemanha) monopolizaram a fabricação e comercialização da inovação tecnológica. Após ter oferecido os seus sistemas sonoros a todos grandes estúdios norte-americanos, sem sucesso, a Western foi atrás dos irmãos Warner. À essa época os Warner possuíam uma companhia anódina, tinham comprado a antiga *Vitagraph* e mais um circuito de



37. Logomarca da General Electric
Western
(Fonte: Porticus)

aproximadamente quinze cinemas. Como o novo invento poderia substituir as orquestras por alto-falantes em suas salas de exibição, os Warner fecharam negócio. A sonorização *Vitaphone* restringiu-se, inicialmente, à música e aos ruídos. O ânimo para realizar *The jazz singer* (1927) surgiu depois do êxito obtido com o filme-ópera *Don Juan* (estrelado por John Barrymore). Assim, os irmãos Warner contrataram o astro de music-halls Al Jolson e encarregaram Alan Crossland de dirigir a história do pobre cantor judeu que alcançava a fama. O filme foi um tremendo sucesso. Segundo Luiz Adelmo Manzano (2003, p. 85), “Em 1927, o cinema conhece fisicamente o som”. Perante tais resultados, Hollywood – antes temerária em arriscar sua hegemonia – rendeu-se e começou a procurar patentes sonoras. William Fox havia adquirido o *Movietone* – proveniente das patentes alemãs –, mas as outras companhias tiveram de ceder aos dispendiosos acordos agora impostos pela Western (SADOUL, 1983).

A simultaneidade entre fala e mobilidade dos lábios estava encantando o espectador norte-americano e o público de cinema só fazia aumentar. Porém, os grandes artistas do período mudo criticavam a nova técnica. Pudovkin, Eisenstein e Alexandrov redigiram um manifesto contra o cinema falado, nos rumos tomados pela encenação naturalista de Hollywood, que ficou famoso no meio cinematográfico. Em linhas gerais, o grupo defendia o uso da sonorização somente para substituir os “letreiros e as perífrases visuais”. O som não deveria ser usado em sincronismo com a imagem sob pena de se por a perder toda a evolução conseguida até o momento pela montagem. Segundo eles, isso poderia custar a vida do cinema (EISENSTEIN; PUDOVKIN; ALEXANDROV, 1985, p. 83-85).

No momento da divulgação desse manifesto, o filme falado propriamente dito ainda não havia aparecido. Em essência, *The jazz Singer* não deixava de ser um filme mudo onde números falados ou cantados tinham sido incluídos.

Nesse filme havia-se gravado o som em disco. A pista sonora fotográfica, derivada das descobertas já antigas de Eugene Lauste, permitiu gravar som e imagem numa mesma faixa, tanto para a reprodução como para a gravação. O primeiro filme 100% falado foi *Lightsof New York*, produzido somente em 1929. A hesitação americana devia-se mais a razões econômicas do que técnicas: um filme inteiramente dialogado ameaçava privar Hollywood de seus mercados estrangeiros. A língua e o sotaque seriam um problema. Mas os homens de negócios, os artistas e certos públicos não mais podiam impedir a generalização do cinema falado. As necessidades estéticas e comerciais impunham então o uso da palavra (SADOUL, 1983, p. 217-222).

As modificações que a introdução do som sincronizado acarretaram foram significativas, alterando as bases da realização de filmes instituídas até então. Inicialmente, esse cinema cem por cento falado plagiava o teatro. Diretores artísticos e técnicos da Broadway foram convocados pelas equipes cinematográficas de Hollywood. As críticas às cenas e atos cortados eram mais do que comuns. As carreiras de alguns atores – “cujas vozes eram fracas ou ruins, contrastando com a imagem de galã” (MANZANO, 2003, p. 86) – acabaram. Os custos destinados a direitos autorais aumentaram, enquanto o tempo de filmagem diminuía. Os efeitos da montagem decaíam por conta das restrições impostas pela captação de som e imagem na mesma película. No princípio, com os microfones fixos, as câmeras ruidosas ficavam confinadas em cabines blimpadas, à prova de som, para os planos com diálogos, o que coibia os movimentos de câmera (MANZANO, 2003). Os primeiros gravadores de som eram também fixados em pesadas cabines acústicas. Os carrinhos sobre trilhos (ou *travellings*) foram abandonados em cantos de estúdio, fazendo com que a decupagem técnica recuasse mais ou menos vinte anos. Os microfones ficaram, durante algum tempo, acoplados às câmeras (SADOUL, 1983). A tecnologia do cinema sonoro ao mesmo tempo em que representava uma inovação impressionante e apreciada impôs, por outro lado, limitações artísticas ao campo da imagem, já bem avançado em termos da linguagem cinematográfica àquela altura. O domínio da técnica do som no cinema em pouco tempo possibilitou uma melhor utilização da ação sonora criativa, devolvendo a mobilidade da câmera e a complexidade da montagem. A partir do momento em que câmera e microfone se dissociaram, enquanto equipamentos independentes, passando a câmera a ser simplesmente sincronizada com o gravador de som, a captação das *imagens em movimento* recobrou sua liberdade. No *set* de filmagem a regra passou a ser gravar som e filmar imagens em películas diferentes. Posteriormente, o som do filme foi desmembrado em pistas sonoras distintas para possibilitar os controles de volume, equalização e efeitos. Em princípio, tínhamos três faixas: diálogos, música e ruídos. Após o tratamento dos sons de cada pista, a mixagem juntava tudo novamente. A partir daí, a impressão do som em uma nova película e a sobreimpressão da trilha sonora nos filmes destinados à projeção garantiram a leitura de som e imagem simultaneamente pelo projetor. Com o passar do tempo essas inovações foram se tornando banais, seu uso corrente e, até mesmo, naturalizado. Mas foi uma conjugação de sucessivos

esforços, pesquisas e descobertas – de inúmeros cientistas, técnicos, empresários e artistas – percorridas num longo caminho, que nos trouxeram até aqui.

Os antigos, e por vezes adaptados, cinemas não tinham sido projetados para a propagação do som através da eletricidade. A volumetria interna das salas precisou ser simplificada. A exibição audiovisual exigia a formação de técnicos especializados cujo papel seria fundamental para transmitir uniformemente o som por toda a sala de projeção. Uma arquitetura mais condizente com o cinema começou a ser analisada a partir de então (LIMA, 2000).

Além de modificar os processos de produção e criação e a exibição, a entrada do cinema falado em cena transformou também os estúdios. A partir de 1915, foi dado início à construção de estúdios sem clarabóias ou tetos de vidro (SADOUL, 1983). “[...] os estúdios de filmagem tiveram de ser radicalmente modificados para o isolamento de ruídos externos e para comportar microfones e gravadores que no



38. Estúdios MGM, década de 1950
(Fonte: elianebonotto.com)

princípio eram gigantescos” (MANZANO, 2003, p. 87). As exigências de captação de som tornaram o estúdio uma enorme caixa totalmente vedada e silenciosa. A utilização da película pancromática alterava, a um só tempo, os parâmetros fotográficos, a maquiagem dos atores e a iluminação das cenas. Numa produção caprichada e com recursos financeiros, cada meio dia de trabalho passou a equivaler a um minuto de ação filmada. O cinema falado estabelecia o fim de um certo amadorismo e improvisação dos primórdios, tendo repercussões ainda sobre o volume de produção. Os primeiros filmes falados foram denominados *talking films*, porque eram produções contendo diálogos em demasia, numa nítida intenção de apresentar ao público a inovação tecnológica do som sincronizado. A nova técnica de sonorização era a principal atração desses filmes. Além disso, os filmes preocupavam-se “em reproduzir todos os ruídos presentes em cena, indiscriminadamente, sem critério de seleção [...]” (MANZANO, 2003, p. 88). Por sua forma híbrida de meio de expressão artística e veículo de comunicação de massa, misto de arte e tecnologia, o cinema iria presenciar vários desses momentos ao longo de sua história.

Em 1929, o volume de investimento de *Wall Street* no cinema diminuiu quase pela metade. A redução do montante de filmes norte-americanos ocasionou uma expectativa de renovação nas cinematografias nacionais de alguns países cujas telas eram monopolizadas por esse cinema dominante. Os espectadores queriam que os atores falassem a sua língua. Porém, esse otimismo durou pouco. Para impedir o renascimento dos cinemas locais, Hollywood começou a veicular cópias de seus filmes em versões em línguas estrangeiras. E, a partir do domínio da técnica de dublagem, ou seja, a voz e a língua falada por um determinado ator eram substituídas por outras, *Wall Street* pôde assegurar o retorno de seus investimentos. A dublagem trouxe de volta mercados parcialmente perdidos e “a importação de filmes americanos dublados tornou-se nos tratados de comércio assinados em Washington uma verdadeira cláusula de estilo. O cinema tornara-se uma questão de Estado” (SADOUL, 1983, p. 224). Durante algum tempo, Hollywood resistiu à crise. Mas, quando os recursos foram acabando, os grandes estúdios viram-se obrigados a pedir ajuda aos Rockefeller e Morgan. Os dois principais grupos financeiros dos Estados Unidos – o Chase National Bank, dos Rockefeller e o Atlas Corporation, dos Morgan –, que bancavam, cada um, os partidos centrais da política norte-americana– o republicano e o democrata –, passaram controlar as oito grandes companhias cinematográficas dos Estados Unidos. “Hollywood terminou por transformar-se num feudo de Wall Street” (SADOUL, 1983, p. 224).

No Brasil, chegava com a década de 1930 um período de falsa euforia para o cinema, em parte por conta da fundação da *Cinédia* (cinema em dia), de Adhemar Gonzaga. As transformações pelas quais passava o cinema falado, o *crack* da Bolsa de Valores de New York (*Wall Street*, 1929) e a diminuição da oferta de filmes norte-americanos encheram de esperança os realizadores brasileiros. “Muita confusão se instalou nesse período, com as distribuidoras norte-americanas reprisando velhos filmes mudos, enquanto a má qualidade de reprodução sonora dos filmes estrangeiros afastava cada vez mais o público dos cinemas” (VIEIRA, 1990, p. 135). Acreditou-se que o público daqui não se iria adaptar à compreensão da língua estrangeira, legendas ou versões. Pensou-se que o cinema brasileiro pudesse, enfim, se desenvolver minimamente sem a



39. Estúdio Cinédia, década de 1930
(Fonte: Revista Filmes Polvo)

presença maciça do filme norte-americano em nossas terras. No entanto, a força e a flexibilidade da indústria cinematográfica norte-americana, bem como sua competência para driblar os obstáculos gerados pela nova forma de utilização do som foi subestimada. No Brasil, os gastos de produção e de adaptação técnica das salas de exibição cresceram, fortalecendo uma vez mais nossa dependência tecnológica em relação aos Estados Unidos e ocasionando o fim de muitos cinemas de menor porte. Em pouco tempo, o espectador brasileiro já se encontrava familiarizado com filme sonoro e a legendagem (VIEIRA, 1990).

Como o som modificou muita coisa, no meio exibidor sua introdução trouxe um período de indefinições para mercado do Rio de Janeiro. O circuito carioca levou bastante tempo para se adaptar a nova realidade do cinema falado e os cinemas de bairro foram os mais comprometidos. Com os filmes chegando por aqui na língua inglesa, a intercalação de letreiros ao longo das fitas, os livrinhos contendo sinopses e a exibição de versões em espanhol ou português (de Portugal) foram as alternativas tentadas numa fase de transição até que o público se acostumassem com a sub-titulação dos diálogos e as narrações. A maior parte dessas soluções paliativas tinha como alvo os cinemas que estavam com dificuldades em comprar os novos e caros equipamentos sonoros da Western (GONZAGA, 1996).

Foi nessa conjuntura que alguns pequenos e médios exibidores, “como Domingos Vassalo Caruso e Luiz Severiano Ribeiro, vislumbraram a oportunidade de alavancarem suas empresas, lançando-se a temerária proeza de dotarem suas casas com a nova tecnologia” (GONZAGA, 1996, p. 142). Assim, garantiram seus espaços no mercado, ampliando suas respectivas cadeias de cinemas. O cearense Severiano Ribeiro iniciou, em dezembro de 1929, o aparelhamento do *Cine Atlântico* (Copacabana). Em abril de 1930, Caruso abriu o grande cinema *Paraíso* – com mais de mil lugares – para a estreia *Hollywood Revue*, contando com instalações para o cinema falado. Serrador adaptou, em ritmo acelerado, quase todas as suas salas de exibição com sistemas de som *Movietone* ou *Vitaphone*. Após voltar de sua mais recente visita aos Estados Unidos, Vivaldi Leite Ribeiro uniu-se a Serrador. Assim, surgia a *Companhia Brasileira de Cinemas*. Vivaldi e seu irmão Adhemar logo assumiram o controle da empresa (GONZAGA, 1996). Após os relativos insucessos dos negócios da *Companhia Brasil Cinematográfica*, da Cinelândia, do Teatro Serrador e do edifício Alhambra acabava o domínio de Serrador no entretenimento carioca.

1.2.3. Os primeiros *movie palaces*

Na década de 1920, o domínio de Serrador no ramo do divertimento urbano carioca foi inegável “e quase sem limites, a tal ponto que se viu instigado a implantar uma Cinelândia no Rio de Janeiro”, seguindo o mesmo modelo que havia visto em sua mais recente viagem à Nova York, quando se construía o Times Square. Nessa fração de urbanidade localizada na Big Apple, transformava-se um espaço degradado num lugar repleto de grandes cinemas, teatros,



40. Times Square, década de 1920
(Fonte: ThunderBay Press)

restaurantes, hotéis, “em um intenso e dispendioso processo de substituição urbana que foi muito bem sucedido empresarialmente”. Quando parte da Cinelândia foi inaugurada, Serrador viu-se obrigado a admitir que não havia conseguido honrar o ambicioso projeto original e a entregar a maioria das suas ações aos empresários do consórcio investidor. Mais tarde, muitas dessas ações foram repassadas a Severiano Ribeiro. Essa revenda de papéis acabaria por delinear novos contornos para a exibição brasileira, estabelecendo um regime de duopólio onde os territórios da Região Sul do país e São Paulo eram controlados por Serrador e o Rio de Janeiro e a Região Nordeste por Severiano. Assim, se impediria, em princípio, um confronto direto entre os dois exibidores em suas áreas de atuação. “A nova configuração adotada no ano de 1928 vigeria até meados da década de 1950” (LUCA, 2010, p. 54).

As salas de exibição cinematográfica da Cinelândia significaram a introdução de cinemas maiores, mais arejados e confortáveis no Centro da cidade. O primeiro a ser aberto foi o *Capitólio* – nome inspirado no *Capitol*⁵⁸ (1919, New York), em 23 de maio de 1925. Alguns meses depois vieram o *Glória* (02 de outubro) e o *Império* (12 de novembro). No ano seguinte, inaugurou-se o *Odeon* (03 de abril). O último dos cinemas lançado no *Quarteirão Serrador*, em 01 de outubro de 1928 foi o *Pathé-Palace*, de

⁵⁸ Segundo Lima (2000), apesar dos ideais de grandeza de Serrador serem claramente inspiradas pelo modelo norte-americano pode-se notar alguma semelhança entre o Capitólio carioca e um dos primeiros cinemas de luxo construídos em Paris, o *Splendid Cinéma* (Vergnes).

propriedade da família Ferrez (VIEIRA; PEREIRA, 1983, p. 21). Nas palavras de Evelyn Furquim W. Lima, os cinco cinemas enfileirados formavam “um paredão de palacetes” (2000, p. 264). As novas salas da Cinelândia não se saíram muito bem no início de seu funcionamento, sendo amparadas pela retaguarda dos espetáculos teatrais. As sessões só ficavam lotadas em fins de semana, quando uma plateia formada por um público de elite se mesclava à classe média. O alto preço dos ingressos, que tinha por objetivo retornar o investimento aplicado na construção e lançamento dos cinemas, pode ter contribuído para esse insucesso inicial (GONZAGA, 1996). Serrador dizia que a razão para a cobrança de tickets tão caros tinha a ver com a ideia de que esses cinemas, “eram mais que simples salas exibidoras de filmes, eram um programa completo, onde se podia assistir também peças teatrais, ouvir boa música de orquestra [...] e frequentar os bares e comer um bom *hot-dog*, introduzido por Serrador” (COSTA, 2011, p. 87).

Os novos cinemas da Cinelândia além de terem sido inaugurados como acontecimentos especiais na cidade, com cobertura da imprensa e em eventos cheios de pompa e ostentação; lançaram ainda as bases iniciais do processo de controle do mercado cinematográfico brasileiro pelas grandes distribuidoras norte-americanas, começando pela Paramount. Depois de muita luta, os tais “elefantes brancos” alcançaram recorde de público entre os anos de 1926 e 1928 (COSTA, 2011). E boa parte desse sucesso parece ter vindo mesmo das parcerias assinadas entre a *Cia. Brasil Cinematográfica* e a agência Paramount no Rio de Janeiro para exibição exclusiva dos filmes Paramount e Metro no *Capitólio* e no *Império*. Em 1926, Serrador vendeu esses dois cinemas à Paramount, que, dominou, pela primeira vez, a exibição de seus filmes na Capital Federal brasileira. No ano seguinte, o *Capitólio* e o *Império* passaram a ostentar a marca de exclusividade da Paramount em suas fachadas. “Assim fecha-se um circuito e as novas salas contribuem para identificar, a uma só vez, o cinema/filme exibido e o cinema/sala de exibição, como sinônimos da Paramount”. Eliminando os prólogos no início das sessões, a Paramount deu forma ao que seria o programa clássico dos cinemas por dezenas de anos – um cinejornal, desenho ou documentário seguido de um longa-metragem. O som traria o quase imediato fim das variedades e das orquestras. Os meios de propaganda começaram a veicular a ideia de que assistir um filme da Paramount era uma experiência fora do comum. Para tentar recuperar as grandes somas de dinheiro gastas na realização e publicidade dos dispendiosos longas-metragens, “os próprios cinemas precisavam ser anunciados como locais atraentes, luxuosos e, sobretudo mágicos” (VIEIRA; PEREIRA, 1983, p. 27). O espectador carioca foi

ficando cada vez mais familiarizado com as glamorosas ambiências, cenários e personagens massificados pela cinematografia dominante norte-americana, que parecia natural que essas histórias se desenrolassem dentro de cinemas edificadas em estilos arquitetônicos e decorativos que combinassem elegantemente com a sofisticada atmosfera vista nas telas. A assimilação desses padrões importados foi tamanha que, o filme brasileiro, para conseguir ser exibido, rendeu-se à repetição ou à paródia. A construção da Cinelândia carioca foi apenas o primeiro passo na direção das intensas mudanças que aconteceriam no espaço de exibição e no espetáculo cinematográfico, que se concretizariam apenas na década de 1930.

Assim como os cinematógrafos da Avenida Central, a partir de 1907, modificaram os padrões das salas de cinema até então existentes na cidade, os novos modelos instituídos pelas salas da Praça Floriano foram seguidos, fazendo com que ficassem ultrapassadas as antigas salas da Rio Branco. Os novos cinemas cresceram (possuíam lotação em torno de mil lugares), ganharam conforto e prestígio em relação aos cinematógrafos – que alocavam, quando muito, duzentos espectadores em seus interiores – da outrora Avenida Central. “[...] ninguém mais falava das ‘salinhas’ da avenida, encantados com o charme e o *status* dessas novas salas” (COSTA, 2011, p. 86, grifos do autor). Na segunda metade dos anos 1920, a Praça Floriano e suas redondezas sobressaíram no cenário citadino como o *locus* das grandes salas de cinema cariocas.

Quadro 1 – Cinematógrafos da Praça Floriano e proximidades:

Fonte: LIMA, 2000.

Local	1827-1906	1907-1924	1925-1950
Largo da Ajuda (Cinelândia)	—	—	Capitólio, Império, Glória, Odeon e Pathé
Avenida Central (Rio Branco)	—	Parisiense, Central, Éclair, Palace/Trianon, Odeon, Palais, Avenida, Kosmos e Pavilhão Internacional	Parisiense, Eldorado e Cineac Trianon
Rua Álvaro Alvim	—	—	Rex
Rua Alcindo Guanabara	—	—	—
Rua do Passeio	Cassino Nacional/Palace-Theatre	Palace-Theatre	Palácio e Alhambra

Mas, mesmo com todas as inovações trazidas, as salas da Cinelândia ainda eram cineteatros. Uma estrutura própria à exibição cinematográfica ainda estava por vir. Os cinemas do “paredão de palacetes” acompanharam também o projeto interno dos cinematógrafos da Avenida Central e dos teatros. “Possuíam platéia, balcão em forma de ferradura, camarotes, salas de espera em níveis diferenciados – numa forma discreta de separação de público –, sem falar nos palcos, inclusive com fosso para orquestra” (COSTA, 2011, p. 87).

Na fachada ficava evidenciado que os cinemas haviam crescido em tamanho: não ocupavam mais apenas o térreo do prédio; mas os três ou quatro primeiros pavimentos de um prédio de no mínimo 8 andares. A proporção era outra, embora ainda harmoniosa: o térreo diferenciado; o corpo principal retilíneo, com volumetrias contidas; coroamento superior da construção com os últimos dois pavimentos e o telhado em destaque; rigorosa simetria pelo eixo central do terreno; ritmo severo de abertura; uso de elementos decorativos como colunas, guirlandas, balcões em estuque e em ferro, vitrais, arcos etc. (COSTA, 2011, p. 88).

O arquiteto Ricardo Wriedt – de origem alemã, que projetou também, no Rio de Janeiro, o Consulado Geral do Líbano (Botafogo), o edifício Comodoro (Copacabana) e o edifício Novo Mundo (Centro) – planejaria o *Império* (1925), o *Odeon* (1926) e o *Pathé-Palácio* (1929). O *Capitólio* foi projetado por Emílio Baumgart, enquanto do arquiteto do *Glória* não se encontrou informação na bibliografia pertinente.

O *Capitólio* foi edificado em concreto armado, fazendo parte de um prédio de dez andares. E, na opinião entusiasmada de Álvaro Rocha, que escrevia para a revista *Paratodos*,

Sentado, numa daquelas commodas poltronas do Capitólio, depois de ser guiado por uma interessante porteirinha e ouvindo boa musica, é que a gente vê o quanto são insuportáveis as cadeiras apertadas, soltas e quebradas do Central, os bancos do Parisiense, as cadeiras sem palhinha do Palais e as sujas e remendadas a lata, do Avenida e do velho Odeon [...] (02/05/1925, p. 8)

Mas apesar de todo alvoroço, outras matérias veiculadas à época do início de funcionamento das salas da Cinelândia não demonstravam que esses cinemas fossem tão grandes assim, muito embora nenhum estabelecimento exibidor tivesse comportado até aquele momento a lotação de mil assentos. Nos primeiros anos de existência, o



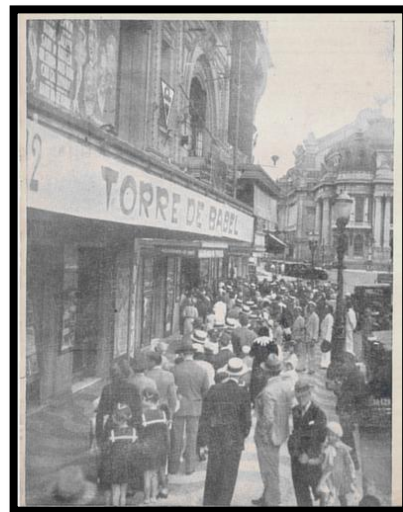
41. Capitólio, anos 1930
(Fonte: skyscrapercity)

interior da sala de exibição do *Capitólio* pareceu ter ficado um pouco aquém do esperado por seus frequentadores; tanto que, apenas seis anos depois de sua inauguração, a empresa de Gusmão, Dourado e Baldassini foi convocada para uma reforma e na opinião de Alice Gonzaga (1996), essa

remodelação serviu para incrementar o aspecto decorativo e aprimorou a acústica. O *Capitólio* reabriu, em 11 de março de 1932, como *Cine Teatro Broadway*. O conjunto de melhorias impetradas conservou a arquitetura básica do cinema: “uma pequena sala de espera no térreo; uma sala de espera de maior tamanho no segundo piso; uma boa plateia; um corredor de camarotes; além do palco/tela, que possuía saída independente para a rua. Sem falar da elaborada marquise em vidro e estrutura de ferro, por sobre a calçada da frente” (COSTA, 2011, p. 89).

Num edifício de onze andares, os três pavimentos iniciais eram ocupados pelo *Império*, onde a distinção da frente do prédio apresentava-se nos mínimos detalhes, possuía “quatorze metros de testada por trinta de profundidade, o que lhe dava um formato um tanto estreito” (COSTA, 2011, p. 90). A entrada do cinema e a do prédio se davam por um mesmo *hall* de acesso. A sala de espera era simples e separava os frequentadores entre a plateia e os camarotes e galeria, por meio de duas escadarias distintas. O escoamento do público acontecia pelas mesmas dependências da entrada, de maneira semelhante ao *Capitólio*, o que causava certo tumulto na saída das sessões. A decoração dos interiores ostentava várias cortinas, lustres, detalhes em gesso e sancas (COSTA, 2011).

O *Odeon* e o *Pathé-Palácio* introduziriam inovações e praticidade nessas estruturas. Com relação ao *Odeon*⁵⁹, a volumetria da construção aumentou consideravelmente, já que o edifício do novo cinema abarcava todo um quarteirão. O acesso à sala de espetáculos se dava pela esquina da Praça Floriano com a Rua do Passeio, enquanto que a entrada para os escritórios e apartamentos residenciais ficava bem de frente para a praça. Três blocos de assentos dividiam a plateia. Na lateral do palco, ficavam os banheiros e as saídas para a Rua Álvaro Alvim. Na sobreloja, a disposição dos



42. Império, década de 1920
(Fonte: Skyscrapercity)

camarotes delineavam quase o formato de uma lira. Poços internos de ventilação surgiam das colunas dos banheiros. Entre a plateia e o balcão havia um entre-teto onde foi disposta uma sala de espera com passagem para uma varanda externa.

Maior novidade ainda apresentou o *Pathé-Palácio*, introduzindo a linguagem Art Déco, de inspiração europeia, na arquitetura das salas de exibição⁶⁰. Os elementos Art Déco estavam presentes na curvatura da marquise destacando-a do corpo do edifício; nas “duas grandes figuras ladeando o letreiro com o nome do cinema; no geometrismo das esquadrias e dos orifícios de ventilação; nos detalhes em estuque abaixo do peitoril das janelas centrais em forma de fonte de água [...] e no fechamento da cobertura” (COSTA, 2011, p. 95). Todos esses elementos somados à decoração dos mosaicos no chão e dos arcos de passagem, livremente inspirados na arquitetura mourisca, atestavam a ligação estilística com o Art Déco. Contendo aproximadamente 918 cadeiras, o *Pathé-Palácio*, dos Ferrez, foi o menor dos cinemas da Cinelândia e cobrava ingressos mais baratos para oferecer concorrência às casas de Serrador. As saídas da plateia direcionavam-se para a calçada, facilitando o fluxo de pessoas. Mas o cinema dos Ferrez era também um cineteatro.

⁵⁹ Neste trabalho dedicamos um capítulo inteiro ao *Odeon*, como o único *palácio cinematográfico* carioca ainda em funcionamento atualmente. Para Vieira e Pereira (1983) e Lima (2000), os cinemas da Cinelândia já representavam a entrada do Brasil na era das grandes salas.

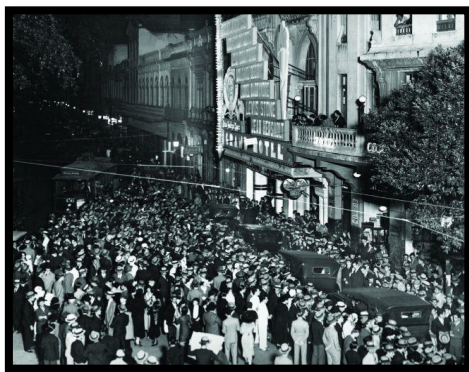
⁶⁰ O estilo Art Déco seria, em breve, o estilo consagrado para a arquitetura de boa parte das salas de cinema do Rio de Janeiro.

Entre 1929 e 1932, inspirados pelo sucesso e pelas mudanças que as salas da Cinelândia representavam, os antigos cinematógrafos da Avenida Central, começaram a reprogramar seus espaços; tentando oferecer maior conforto e requinte para recuperar seus frequentadores. As reformas iniciaram-se pelo *Rialto* e pelo



43. Palácio-Teatro, 1929
(Fonte: GONZAGA, 1996, p. 142-143)

Parisiense. Na Rua do Passeio, em também em 1929, outro cinema iria passar por grandes transformações – o *Palace-Theatre*. Desde 1906, quando deixou de ser *Cassino Nacional* para assumir a nova alcunha, o modesto *Palace-Theatre*⁶¹ ostentou denominações e proprietários diferentes⁶², além de alternar atividades teatrais com a exibição de filmes. Em 3 de março de 1929, o *Palácio* foi reinaugurado elevando suas acomodações de pouco mais de 700 para 1.900 lugares. Localizado à Rua do Passeio, 38/40 – foi praticamente reconstruído por Francisco Serrador, que o divulgava com a



44. Palácio-Teatro, 1932
(Fonte: Uol Entretenimento)

exagerada e duvidosa lotação de 3.200 espectadores. “Antigo ‘quartel-general da boêmia galante’ por quatro décadas, o café-cantante *Palace-Thêatre*, antigo *Cassino Nacional*, foi adquirido em 1927 pela firma Lopes Fernandes” (LIMA, 2000, p. 285, grifo da autora). Para Mário Nunes, o novo *Palácio-Teatro* era o maior cinema do Rio de Janeiro no início da

década de 1930, com 1.073 lugares na plateia,

200 nas frisas, 200 nos camarotes, 342 nos balcões e 300 nas galerias (1956).

O projeto do arquiteto Mathias Ferreira conservou a idealização original de Adolfo Morales de los Ríos (1901) para a entrada do cinema – inclusive, mantendo “a fachada em estilo neomourisco” (COSTA, 2011, p. 100) –, mas demoliu o acanhado

⁶¹ Ou Palácio-Teatro, como aparece no Almanak Laemmert (1925).

⁶² Em 1890, funcionava como *Cassino Nacional Brasileiro* que passou a chamar-se *Cassino Nacional* em 1901. No *Cassino Nacional* haviam três cinematógrafos – dentre esses o *Biógrafo Americano*, que operou até 1905. Em 1906, seu nome mudou para *Palace-Theatre*. Até 1910 o proprietário da casa de espetáculos era Joseph Cateysson. À essa época, a projeção dos filmes era acompanhada por números de palco. Em 1917, o novo dono – a *Cia Cinematográfica Brasileira* – alterou sua alcunha durante um mês para *Cinema Majestic*. Voltou a ser *Palace-Theatre* em 1920. Em 1929, tendo passado às mãos de Francisco Serrador, foi reformado e mudou a designação para *Palácio-Teatro* (ARAÚJO, 1976; GONZAGA, 1996).

cinema. Ferreira ergueu uma enorme sala em forma de ferradura, contendo: salas de espera em dois níveis, camarotes, galerias, um grande palco com caixa cênica, camarins e banheiros. Mathias Ferreira foi bem-sucedido nas soluções apresentadas para a suntuosa casa de espetáculos. O *Palácio* fez uso de luxuosos dispositivos. Os aparelhos de iluminação, os mármore e as cortinas conferiam àquela sala de espetáculos um *status* que nada ficava a dever às salas da Cinelândia” (LIMA, 2000, p. 287). Para Alice Gonzaga e Renato Gama-Rosa Costa a reforma do *Palácio-Teatro* daria início à era dos *palácios cinematográficos* no Rio de Janeiro (1996; 2011). Essa casa de Serrador teria ainda um papel fundamental na introdução do cinema falado no Brasil, pois seria a primeira sala de exibição brasileira a exibir um filme propriamente sonoro no país – *The Broadway Melody* (EUA, 1929), em 20 de junho de 1929. (MÁXIMO, 1997). Essa película “permaneceu em cartaz por seis semanas” (SILVA, s.d., p. 143).

A partir daí um novo tipo de espectador de cinema apareceria, mais requintado e exigente, não se contentava mais em frequentar as velhas casas do Centro e passou a visitar somente os novos cinemas do final da Avenida Rio Branco. O público se sentia importante dentro dessas salas. A atuação do exibidor também se modificou. “Os ventiladores especiais que foram instalados nos novos cinemas permitiram aos empresários lançar filmes inéditos também na época de verão” (LIMA, 2000, p. 264), à exemplo das grandes estreias norte-americanas. O aparecimento do “paredão de palacetes” do *Bairro Serrador* foi um marco para a expansão da atividade cinematográfica pelo país e fez do Brasil um grande mercado consumidor de filmes norte-americanos. Estavam em jogo importantes mecanismos de dominação econômica e colonização cultural. Reforçava-se, ainda mais, a ideia já bastante cristalizada de que a arte do cinema significava a arte/indústria do cinema norte-americano. “O consumismo imbuído no *American way of life* foi divulgado por todo o mundo através do novo veículo de propaganda: o cinema” (LIMA, 2000, p. 259). A Cinelândia tomou fôlego e toda uma era estava fadada desaparecer.

Acelerado pelo advento do cinema falado e pelo *crack* da Bolsa de Nova Iorque, um novo modelo de comercialização e exibição foi instituído pela indústria cinematográfica norte-americana. Desde 1923, a Paramount tinha passado a negociar seus filmes, para qualquer tipo de cinema carioca, em pacotes fechados com prazo de validade de dois meses. Caíram os contratos de longo prazo firmados com um número limitado de salas, consideradas como cinemas lançadores. Em virtude do lento ritmo de renovação do circuito exibidor do Rio de Janeiro, esse sistema dava maior visibilidade e

status ao filme, além de oferecer um retorno financeiro melhor. Nos anos 1930, essa prática se generalizou, estabelecendo-se os contratos anuais, o que reforçou ainda mais a identificação de determinado cinema com certa empresa produtora. Esse fato precedeu a abertura de salas de exibição pelas próprias distribuidoras norte-americanas.

Nos Estados Unidos, as companhias cinematográficas começaram a se preocupar com a extensão seus domínios pelos três segmentos da indústria – produção, distribuição e exibição. Por conta da grande depressão, o controle antitruste impetrado pelo governo norte-americano não estava sendo tão rigoroso a ponto de evitar que crescessem alguns monopólios nacionais. No mercado externo, então, essa vigilância era inexistente e, na maioria das vezes, incentivada. Enquanto as agências norte-americanas apenas arrendavam cinemas, mantinha-se o domínio de Serrador na exibição carioca. No entanto, o interesse na constituição de circuitos ligados a uma determinada companhia “reverberou por aqui através da *Metro* –, que, inclusive, divulgou a intenção de construir salas próprias para lançar seus filmes” (GONZAGA, 1996, p. 138).

Nos Estados Unidos, as casa populares, pela tradição do music hall no país, privilegiavam as atrações teatrais, projetando filmes de importância secundária. Consideravam-se, por outro lado, cabeças de linha aquelas salas que estivessem voltadas apenas para exibição, cercada de determinados preciosismos como o reduzido número de intervalos durante as sessões, a manutenção do filme em cartaz por pelo menos uma semana e o acompanhamento por órgão ou orquestra em estreita correlação com o desenrolar da história. Na terminologia americana, era o sistema das *long runs*, ou seja, de exibição “estendida” como forma de fixar o sucesso da obra e colher melhores dividendos de bilheteria (CINEARTE, 1929b, p. 8, grifo do autor).

Serrador adotou alguns elementos da fórmula acima, mas escolheu o caminho das salas populares. Depois do êxito obtido pelo *O cantor de jazz* e a tragédia ocasionada pelo outubro negro de Wall Street, ficou claro para os exibidores que possuir um circuito diversificado – mais do que uma cadeia de cinemas lançadores – exerceria papel primordial na longevidade dos negócios cinematográficos e para a queda de braço com as desesperadas agências estrangeiras. Com uma crise tomando conta de nosso setor de exibição, por conta das novas exigências do cinema falado, essa intenção de estabelecimento de salas pelas próprias produtoras norte-americanas tornou-se fator determinante na consolidação do parque exibidor carioca.

Inicialmente o consórcio Goldwyn-Metro-Cosmopolitam-Distinctive chegou ao Brasil representado pela agência Paramount. A possível parcialidade da representante e

a resistência de alguns exibidores levaram-no, em 1926, a optar por uma administração própria de seus negócios cinematográficos no país. Depois de algumas fusões, a então Metro-Goldwyn-Mayer, não fez acordo com a *Cia. Brasil Cinematográfica* no Rio de Janeiro e a associação se processou principalmente com Severiano Ribeiro – já arrendatário ou societário de alguns pequenos e médios cinemas, localizados sobretudo fora do Centro da cidade –, formando a empresa *Exibidores Reunidos Sociedade Ltda.* Prometendo ao público espetáculos cinematográficos jamais vistos, a nova firma precisava encontrar cinemas adequados às suas estreias. No Rio de Janeiro, a *Reunidos* alugou poucas casas nas proximidades da Cinelândia. As salas foram o *Teatro Casino* (Passeio Público) e o antigo *Rialto*. O modesto *Casino* raramente conseguiu meia lotação. E, no *Rialto*, as novidades implantadas, mesmo sendo mais atraentes e duráveis, acabaram por apresentar um resultado prático semelhante ao do *Casino*. O *Parisiense* formaria ainda uma terceira frente de atuação da Metro na exibição carioca, mas também não deu certo (COSTA, 2011).

Em meados de 1927, os dirigentes da *Metro* tentaram construir, sem sucesso, duas salas de exibição no Rio de Janeiro. Assim, fizeram acordo com Serrador pra exibir suas produções no *Odeon*. A parceria comercial entre a *Metro* e a *Brasil Cinematográfica* firmou o primeiro grande contrato exclusivo de aluguel anual de filmes entre uma companhia exibidora brasileira e uma distribuidora americana. O novo acordo significou um grande baque para os negócios de Severiano Ribeiro. Dois anos depois, a sala que iria atuar como lançadora dos filmes da MGM era o *Palácio-Teatro* (1929).

Almejava-se “tentar o systema das ‘longas exhibições’ à maneira dos cinemas populares de New York como o Roxy e o Capitol, precedidas por um preludio de variedades, filmizinhos coloridos e jornaes (guardadas as proporções)” (CINEARTE, 1929a, p. 8). No mesmo ano em que foi apresentada ao espectador carioca a novidade do cinema falado, em sua versão *Movietone*, no *Palácio-teatro* – apenas três meses depois de sua reinauguração –, teríamos ainda, a exibição, com grande sucesso, de *Fox Follies*, no *Odeon*; consagrando definitivamente a Cinelândia como a maior área de lazer da cidade (SILVA, s.d.).

Durante os anos 1920, a exibição cinematográfica demandava uma arquitetura que equiparasse o cinema a um templo, “onde o sonho e a magia envolvessem por algumas horas o espectador” (LIMA, 2000, p. 250). Muitos teatros converteram-se em *music-halls* e auditórios, outros se transformaram em cinemas. E, mesmo depois das

inúmeras adequações efetuadas nas antigas salas, surgiu tanto no exterior quanto no Brasil, a necessidade da construção de espaços próprios para a exibição de filmes, respeitando suas especificidades. Diversos arquitetos lançaram-se a pesquisas no campo da arquitetura do espetáculo cinematográfico. Dentre esses, Mallet-Stevens, destacou-se como um dos pioneiros da arquitetura para cinemas e já afirmava na década de 1920 que,

Uma sala de cinema não se constrói como um teatro ou uma sala de concertos; o programa que deve realizar o arquiteto é totalmente diferente. As primeiras filas não são mais as melhores; as poltronas laterais utilizadas nos teatros de plano circular [...], não tem qualquer valor no cinema. A sala é escura, olha-se a tela e não o público (MALLET-STEVENSONS *apud* CABEZAS, 1985, p. 18).

Tornou-se urgente que se erigissem grandes casas de espetáculos com o objetivo de satisfazer os imperativos de prazer e imersão que as *imagens em movimento* e seus sons correspondentes proporcionavam. Mas essa arquitetura propriamente cinematográfica não podia advir de meras adaptações feitas em sobrados e galpões, pois uma considerável parcela da consagração obtida por um filme parecia residir também no ritual que acompanhava as concorridas *premières*. Ali o público, encantado pelos acontecimentos vistos do lado fora dos cinemas, via-se cativado também pelo espetáculo audiovisual levado no interior das salas. Todo esse conjunto de experiências ritualísticas, estéticas e ideológicas refletiu-se na própria arquitetura dos cinemas. Sobretudo a partir da década de 1930, a suntuosidade conferida à estrutura de muitas salas de exibição e ao ritual que acompanhava sua frequência transformaram-se num deleite buscado pelas mais distintas plateias que sonhavam com o luxo do cinema *hollywoodiano*.

Onze anos após a inauguração da Cinelândia, com o lançamento do primeiro cinema da Metro-Goldwyn-Mayer no Brasil, os padrões e a ideologia do modelo dominante do cinema norte-americano “recebem um novo e poderoso reforço” (VIEIRA; PEREIRA, 1983, p. 28). O cinema transformava-se em cultura de massa. O esquema delineado na década de 1930 consolidou enfim os contornos básicos do circuito carioca. A confluência de todos os fatores reunidos até o momento e a ação da Metro na cidade foram fundamentais na configuração desse novo perfil do meio exibidor no Rio de Janeiro. “A Metro fez reformas praticamente em toda a sua cadeia carioca (14 cinemas)” (GONZAGA, 1996, p. 139).

Esse novo impulso dado ao grande empreendimento cinematográfico e a consolidação da tecnologia do cinema falado introduziram mudanças radicais e prenunciaram uma nova era para exibição de filmes.

Entre as décadas de 20 e 50 são construídos imensos e luxuosos cinemas cuja arquitetura está associada à concepção dos filmes produzidos nos estúdios de Hollywood que dominam o mercado exibidor brasileiro. Fachadas imponentes introduzem ambientes suntuosos decorados com mármore, lustres, espelhos e tapetes. Nesses palácios do sonho um ritual antecede a apresentação do espetáculo cinematográfico e reforça o clima de sedução: soa o gongo, a sala escurece lentamente e as cortinas se abrem. O filme complementa o espetáculo que começa na arquitetura do cinema. “Ir ao Metro” é expressão característica de uma época em que a atração da sala concorre com o interesse pelo filme (AVELLAR *et al*, 1986, p. 5).

Ao percorrer ruas, praças e suas calçadas, avistando as fachadas, letreiros e cartazes das produções exibidas em variados cinemas habitantes das vias públicas do Rio de Janeiro, o caminhante sentia-se integrado àquele espaço indiferenciado do entretenimento urbano, via-se como um cosmopolita; confirmando que as práticas do espaço comum forjam realmente categorias decisivas da vida social de uma cidade. Dentro de um curto período tempo a Cinelândia carioca, por exemplo, passou a ser reconhecida como o lugar das grandes salas de cinema. Nesse local a relação espaço-tempo era mais favorável para os transeuntes que passaram a entender aquele quarteirão como a praça dos cinemas – a terra dos cinemas –, um ambiente delimitado, onde o cidadão concebia-se plenamente conectado ao seu cotidiano, como se estivesse em seu próprio bairro.

2. “PALÁCIO DAS ILUSÕES” – A BELA ÉPOCA DOS *PICTURE PALACES* CARIOCAS

Desde a metade dos anos 1920, a definição do espaço da Cinelândia – como importante mecanismo de ascensão da atividade cinematográfica e propulsor de uma guinada no desenvolvimento da construção civil na cidade – consolidou e permitiu a proliferação das salas de exibição por outros bairros do Rio de Janeiro. O Centro começou a perder sua preponderância no circuito exibidor em detrimento de uma pulverização da atividade pelas demais localidades cariocas. Formaram-se as grandes cadeias e o exibidor americano entrou fortemente no mercado brasileiro. Os exibidores cariocas levaram certo tempo para poder financiar os custos inerentes às exigências do espetáculo audiovisual na sala de cinema. Para se ter ideia da morosidade desse processo, Lécio Ramos (1991) nos informa que, em 1933, das 1.683 salas de exibição em atividade no Brasil, somente 658 operavam no sistema de projeção sonora.

A década de 1930 vai-se avizinhar com o aumento do número de salas – especialmente na Zona sul – e o estabelecimento dos cinemas da Cinelândia como o espaço de maior volume de entradas vendidas. Tornou-se hábito, ao transitar pelas ruas, inteirar-se sobre os títulos dos filmes em exibição nos cinemas. A prática de exibição cinematográfica se fez corrente e muitas salas foram abertas pelas próprias distribuidoras, a Metro-Goldwyn-Mayer, por exemplo, associou-se a Luiz Severiano Ribeiro,⁶³ que conseguiu arrendar salas nos arredores da Cinelândia – *Teatro Casino* e o antigo *Rialto*. Mas, em 1927, a Metro acordaria com a Brasil Cinematográfica “o primeiro grande contrato exclusivo de locação anual de filmes entre uma empresa exibidora brasileira e uma distribuidora americana” (*SELECTA*, 1929 *apud* GONZAGA, 1996, p.141). A sala escolhida para ser lançadora dos filmes foi o *Palácio-Teatro*. Em 1932, Francisco Serrador perderia para Vivaldi Leite Ribeiro o comando e controle da Empresa Brasil Cinematográfica.

A implantação do cinema falado ocasionou uma nova remodelação das salas que precisaram se adequar à transmissão do som ao público. Esse marco da trajetória do cinema geraria mais uma crise no mercado cinematográfico. Sobiram os preços dos ingressos, surgiram dificuldades na tradução dos diálogos e no tratamento acústico das salas, além da defasagem de alguns equipamentos. Segundo Ferraz (2009, p. 91): “O luxo dos mármore, gessos, cortinas e tapetes volumosos, que passaram a compor a

⁶³Esse acordo deixará, inclusive, Luiz Severiano Ribeiro em uma posição secundária e sem um cinema lançador.

decoração dos *movie palaces*, correspondeu também a necessidade de se ter, dentro das salas, materiais que ajudassem num *optimum* de acústica para o som das produções [...]”. Mudava ainda o ritual e o comportamento dos espectadores nas salas. “Lanterninhas, luzes que diminuía perto de começar o filme e salas de espera convertidas em bares foram exemplos dessas mudanças” (FERRAZ, 2009, p. 91). O formato dos *palácios cinematográficos* foi substituindo o dos *cine teatros* no cenário urbano carioca.

Se para Alice Gonzaga (1996) e Renato Gama-Rosa Costa (2011) o primeiro *picture palace* carioca foi o *Palácio-Teatro*, enquanto para Evelyn Furquim W. Lima (2000), João Luiz Vieira e Margareth Pereira (1983) já podíamos denominar *palácios* os cinemas da Cinelândia – notadamente o *Odeon*⁶⁴ –, devemos ressaltar que ambos eram ainda herdeiros do teatro. Dentre algumas construções de grandes casas de exibição nos anos seguintes, os *palácios cinematográficos* – como novo conceito na apresentação das salas, padrão na condução do espetáculo audiovisual e ritual de frequência – parecem mesmo ter se firmado no circuito exibidor da cidade com a inauguração do *Metro*⁶⁵.



45. Cine Metro, desenho da fachada, de Robert R. Prentice (Fonte: Revista de Arquitetura e Urbanismo, 1936)

A década de 1930 apresentou mais de cem cinemas nas ruas da cidade. As companhias exibidoras desenvolveram circuitos intimamente relacionados a produtoras e distribuidoras de filmes. Acirrou-se a concorrência e formaram-se os *trustes*. A penetração constante dos estúdios norte-americanos influenciou em todos os setores do meio cinematográfico. Na exibição essa interferência se refletiu numa pressão que começava, a partir de então, a modificar os padrões de funcionamento e apresentação das salas

⁶⁴Apenas como opção de pesquisa, ficamos com o *Odeon* – por ser o único *palácio cinematográfico* ainda em funcionamento –, possibilitando assim nosso atual estudo de caso no último capítulo deste trabalho. Mas reconhecemos o papel pioneiro do *Palácio-Teatro* tanto em termos de tamanho, conforto e luxo quanto pela aparelhagem para a exibição falada.

⁶⁵A cidade do Rio de Janeiro contou com três cinemas Metro. O *Metro Passeio* (1936) – no Passeio Público –, o *Metro Tijuca* (1941) e o *Metro Copacabana* (1941) todos projetados por Robert Prentice e equipe. O *Metro Tijuca* e o *Metro Copacabana* foram demolidos no final dos anos 1970. O *Metro Passeio* deu lugar ao *Metro Boavista* em meados dos anos 1960 e parou de funcionar no final dos anos 1980 (COLIN, 14/06/2010).

nacionais (GONZAGA, 1996; VIEIRA; PEREIRA, 1986). As parcerias firmadas entre essas empresas americanas e os exibidores brasileiros iniciaram um processo de grandes mudanças em nosso parque exibidor.

A arquiteta francesa Adrienne Gorska (1938, p. 162) afirmou que os edifícios especificamente construídos para abrigar salas de cinema eram um acontecimento novo. Anteriormente, o cinema havia tomado emprestado seu espaço de exibição do teatro. Porém a estrutura e concepção internas do ambiente teatral – geralmente desenhado em planta circular –, tradicionalmente acadêmicas, privilegiava um ritual em que a sala e seus frequentadores tinham a mesma importância (ou até mais) que o próprio espetáculo encenado no palco. As pessoas iam ao teatro para ver e ser vistas. No entanto, a prerrogativa do cinema era outra. Necessitava-se inventar uma composição própria ao cinema, procurando, segundo os estudos de Gorska, atender a cinco pré-requisitos bem específicos: o público precisava primeiramente ver bem; ao mesmo tempo, devia ouvir sem interferências; o terceiro ponto contemplava um ambiente climático satisfatório; paralelamente a isso, o espectador precisava estar instalado de modo confortável para poder usufruir do prazer que o espetáculo cinematográfico lhe proporcionaria e, por fim, a segurança contra gatinhos e incêndios. Assim, um novo formato para as salas de exibição e posicionamento da cabine de projeção; isolamento acústico; equipamento de renovação e refrigeração do ar ambiente; redimensionamento das fileiras, corredores e portas de saída; instalações de aparelhos de combate a incêndios e luzes de emergência; além de uma fachada que ocupasse, no mínimo, metade do eixo de lotação da sala e que chamasse a atenção na paisagem urbana tanto de dia quanto de noite eram as principais recomendações feitas pela arquiteta francesa para que se cumprisse tais exigências.

Quanto à mágica e o fascínio que os *palácios cinematográficos* despertavam nos espectadores e a dominação ideológica dos filmes da Metro-Goldwyn-Mayer, fala-nos o professor José Tavares de Barros sobre o *Metro-Tijuca*; oferecendo suas próprias memórias de criança numa conversa informal mediada pelas páginas de sua crônica na revista *Filme Cultura*.

[...] quero passar adiante e descansar meus pés nos tapetes do Metro Tijuca, o mais espetacular dos cinemas da praça. Acompanhei passo a passo sua construção, nos últimos anos da guerra, eu era menino lá com meus oito ou nove anos. O *hall* de espera dos Metro não ostentava os mármore de algumas das salas do Severiano Ribeiro, mas era certamente muito acolhedor com aquele cheirinho de ar da montanha. Abertas as portas de aço ao final das lotadas sessões dos

sábados e domingos, a gente corria pelo declive dos corredores laterais, em busca dos melhores lugares (A sétima fila da platéia? A primeira fila do balcão? Nunca foi possível um consenso nessa matéria. [...]) O programa constava de atualidades, desenhos e *shorts* esportivos. E culminava com o seriado: *Capitão América*, *As aventuras do Zorro*, *O arqueiro verde* são alguns títulos que ficaram bem gravados nos meus olhos (1986, p. 90).

Resolvido o problema do som no cinema o mercado volta a se aquecer até a década de 1950. Porém nosso circuito exibidor permanece sempre rondado por fechamentos e aberturas de salas, conformações a novidades técnicas, arquiteturas e decorativas e oscilações de frequência.

2.1. O APOGEU DAS CONSTRUÇÕES DOS *PALÁCIOS CINEMATOGRAFICOS*

A aposta na realização de um cinema brasileiro com padrão de qualidade internacional denotava a obediência incondicional aos moldes do produto cinematográfico cristalizado por Hollywood.

A chegada dos anos 1930 assinalava a intervenção estatal na atividade cinematográfica concebida no Brasil. A ambição de se tornar realmente indústria recebia selo de autenticidade da Revolução de 30. A redução do poder da oligarquia rural com crescente domínio da classe média urbana –“uma burguesia industrial em potencial” (VIEIRA, 1990, p. 131) – contribuiu para que o Presidente da República, Getúlio Vargas, passasse a adotar uma postura mais ativa na defesa da indústria nacional. Paralelamente, Vargas começou o processo de implantação de um conjunto de medidas sociais, administrativas e políticas de caráter reformador. Os setores urbanos das classes remediadas ficaram otimistas, viabilizando nesse período as primeiras experiências substanciais de uma imaginável industrialização do cinema em atividade no país, com as iniciativas cariocas da Cinédia (1930), da Brasil Vita Filme (1934) e da Sonofilmes (1937) (VIEIRA, 1990).

O Governo Federal de Getúlio Vargas começou a interessar-se pelo imenso potencial de propaganda introduzido pelas salas de exibição, pelos espaços de reunião e pelos produtos culturais consumidos no cinema. O comando da nação aproveitou o cinema (dentre outros meios artísticos e/ou comunicativos) para criar um enorme aparelho de contrapartida social e de autopromoção. A imagem da cidade do Rio de Janeiro passou a ser simbolicamente explorada como o paraíso na terra. Essa estratégia

gerava, ao mesmo tempo, uma mobilização que oscilava contraditoriamente entre a glorificação de certos aspectos e a dissimulação de outros. Opuseram-se empreendimentos e pressões urbanas descaracterizadoras aos festejados atrativos da cidade. Continuavam as “indispensáveis” (GONZAGA, 1996, p. 157) e aniquiladoras obras de modernização em detrimento da destruição do casario colonial remanescente e da paisagem natural.

O subúrbio foi contemplado com a ampliação de vias, construção de conjuntos habitacionais e centros de recreação ou diversão. O processo começou provavelmente pela Ilha do Governador, expandindo-se para os bairros da zona da Leopoldina, até a Penha, e da Central do Brasil, até Deodoro⁶⁶. Os projetos incluíam, às vezes, a inauguração de salas de exibição, como o *Lux* (1934) – erguido em Marechal Hermes com fundos do INPS, por exemplo –, que mesmo não seguindo os padrões dos *palácios cinematográficos*, demonstrava o interesse estatal pela construção de cinemas.

No centro do Rio de Janeiro, os objetivos de remodelação, ordenação e integração entre o indivíduo e o lugar onde este vive foram muito bem sintetizados na abertura da Avenida Presidente Vargas. Ideologicamente, essa importante via pública, representaria muito mais do que uma interligação entre as zonas Norte e Sul da cidade, sugerindo também uma aproximação entre diferentes classes sociais identificadas com uma ou outra região urbana. Oficialmente inaugurada em 6 de março de 1944 (GONZAGA, 1996, p. 158), a nova avenida nunca conseguiu alcançar sua completa ocupação, assistindo a degradação principalmente da área do em torno da Central do Brasil, a demolição de construções antigas e o desaparecimento da Praça Onze (conhecida como o Berço do samba).

Na Zona Sul da cidade a ação pública ocorreu de forma distinta e menos ostensiva. Por conta das praias, das demais belezas naturais e do poder aquisitivo de sua população a alardeada vocação turística do Rio de Janeiro convergiu para essa área. “Enquanto o subúrbio ainda estava ganhando luz, Copacabana já começava a ser asfaltada” (GONZAGA, 1996, p. 159). A arquitetura racionalista Art Déco influenciou a formação de bairros completos, tais como: Flamengo, Urca e Copacabana. A princesinha do mar – como Copacabana ficaria conhecida mais tarde – passou a ser considerada, desde os primeiros anos da década de 1930, a área mais nobre e elegante da cidade. O gabarito e as reverberações de Copacabana e de seu modo de vida

⁶⁶ No segundo governo de Getúlio Vargas, a Zona Oeste seria também contemplada, especialmente Bangu e o projeto da Cidade de Deus (GONZAGA, 1996).

encontrariam ecos por outras cercanias, estimulando a reconstrução de bairros de classe média e classe média alta, como a Tijuca e Santa Teresa.

Assim, uma considerável parcela dos mais de “100 cinemas inaugurados entre 1929 e 1954” no Rio de Janeiro adotaria o modelo das grandes salas de exibição, adicionando, em alguns casos, certo exagero. “O brilho, o luxo e a opulência das agora realmente grandiosas salas ultrapassavam, no entanto, a necessidade publicitária e os simbolismos de poder” (GONZAGA, 1996, p. 160). Os *palácios cinematográficos* nasceram, por aqui, como fórmula pronta da época de maior expansão do espetáculo cinematográfico no Rio de Janeiro, contando ainda com a necessidade de implementação de inovações técnicas como justificativa. A partir daí, o parque exibidor carioca descobriu sua finalidade estrutural e sua configuração de maior duração.

Para além dos aspectos físicos das salas de cinema, que estavam num momento de profundas transformações, mudavam também os rituais de frequência do público. “Esta nova ambientação penetrava os hábitos dos espectadores, acrescentando mais componentes à espectação cinematográfica” (FERRAZ, 2009, p. 91). A presença cada vez maior dos lanterninhas, os planos decrescentes de luminosidade no interior dos cinemas e salas de espera metamorfoseadas em *bomboniéres*, bares ou lanchonetes foram algumas dessas mudanças. Em decorrências disso, os *cine-teatros* foram desaparecendo ao longo da década de 1930, enquanto os *movie palaces* se firmavam no circuito carioca. Os novos cinemas resolveram apostar na suntuosidade e na comodidade de suas instalações, acompanhando de perto a disposição ufanista que impregnava os anos do governo Vargas e os ideais civilizatórios da época.

Mesmo que ainda houvessem grandes desigualdades socioeconômicas, as mais de duas décadas sob o comando de Vargas cunharam os pré-requisitos reais que viabilizaram o desenvolvimento de diversos setores, entre os quais o da exibição cinematográfica. O cinema atuou quase que solitariamente como opção de lazer viável para a população de baixa renda. Sendo assim, mesmo com todo o renome e notoriedade adquirido por Copacabana e seus arredores, a liderança no número de bilhetes vendidos nas salas de exibição ainda permaneceria por algum tempo com o Centro da cidade. As poucas revistas especializadas em cinema que atuavam nessa época, como *Cinearte* e a *Scena Muda*, assinalaram a definitiva absorção do cinema como um dos hábitos cotidianos mais enraizados na população do Rio de Janeiro.

2.1.1. As primeiras grandes salas fora do Centro

O *Cine Teatro Vila Isabel* (1928), o *Cinema Grajaú* (1928) – reinaugurado em 1936 –, o *Cinema Paraíso* (1928) – em Bonsucesso –, o *Cine Alfa* (1929) – em Madureira –, o *Cine Teatro Edison* (1932) – no Engenho Novo –, o *Cinema Maracanã* (1932), o *Cine-Teatro América* (Tijuca) – com prédio novo a partir de 1933 –, o *Cine Ipanema* (1934), o *Cinema Ramos* (1934) e o *Cinema Pirajá* (1935) – em Ipanema – foram exemplos de grandes salas de exibição cinematográfica erguidas longe da zona central da cidade.

De modo geral eram salas que propuseram uma maior sobriedade em sua arquitetura. O objetivo era manter o conforto e a amplitude difundida pelos cinemas da Cinelândia, porém sem reproduzir sua linguagem plástica. As linhas arquitetônicas mais comedidas e despojadas viabilizaram, ao contrário, uma mudança nos rumos estéticos para salas de cinema mais condizente com os ideais da modernidade.

Mas, como todas as regras podem ter suas exceções... Em 1933, uma sala tradicional da cidade foi reformada pela terceira vez: o *Cine-Teatro América*. Na primeira mudança, surgiu uma “casa térrea onde funcionava o cinematógrafo Minerva” (COSTA, 2011, p. 101). Este deu lugar ao *Cine-Teatro América* (1918), com projeto de Antonio Virzi. Mais tarde, em

19 de outubro de 1933, o edifício do novo *América* foi inaugurado com lotação para 1.157 espectadores.



46. *América*, 1918
(Fonte: Flickr)



47. *Cine-Teatro América*, 1933
(Fonte: Um pouco de tudo)

Os cinemas elaborados pelo arquiteto italiano Virzi, assumiam características exóticas, coloração solar e ampla circulação de telhados e volumes. As ideias de Virzi foram um caso à parte e introduziram grandes inovações na arquitetura das salas de exibição da época. Era uma linguagem plástica que

apresentava uma mistura de elementos até então ainda não vista nos cinemas cariocas: o

Liberty italiano, a obra do arquiteto catalão Antonio Gaudí, de Frank Lloyd Wright (USA) e da Escola de Amsterdam. O resultado era uma arquitetura especial, que mesclava o estilo Art Nouveau com uma espécie de expressionismo tropical (TAVEIRA, 1995). O efeito final mostrou-se excessivo e incompreendido, resultando, muitas vezes, na curta duração de salas como essa. Logo que assumiu o *América*, Luiz Severiano Ribeiro modificou todo projeto anterior, “adotando uma solução plástica ao gosto neocolonial” (COSTA, 2011, p. 102). Como o padrão das salas de exibição já era outro, a principal opção ficava mesmo com os cinemas de arquitetura e decoração mais sóbrias, atendendo ainda às novas exigências técnicas referentes aos elementos de ordem acústica e de climatização interior.

Datado de março de 1928, o *Cine Vila Isabel* (anterior *Cine Teatro Vila Isabel*) – que logo recebeu essa nova denominação devido a alterações da razão comercial – era localizado na Avenida 28 de setembro, 425, no bairro de mesmo nome do cinema. Passou pela administração das empresas exibidoras Caruso & Irmão (1928), Luiz Severiano Ribeiro e Luiz Vassalo Caruso (1929) e Cinemas São Luiz Ltda. (a partir de 1960) até seu fechamento em junho de 1978. O *Vila Isabel* não passou por significativas reformas ao longo de sua existência, mantendo, inclusive, sua lotação original de 1.184 lugares. Mereceu destaque ainda como uma das salas de exibição cariocas de maior longevidade na cidade.

O *Grajaú* (1928), que já havia se chamado cinema *Verdun* (pela proximidade com a Praça Verdun), foi inaugurado com apenas 270 lugares, mas iria receber um prédio novo e grandes melhorias em 1936. A lotação subiu para 1.127 (GONZAGA, 1996) espectadores, sob o comando da Luiz Severiano Ribeiro S. A. Comércio e Indústria.

Em Bonsucesso, o cinema *Paraíso* (1928) ou *Cine Paraíso* – de propriedade de Domingos Vassalo Caruso (entre a inauguração e 1951) e depois da Cinema Unidos S.A. (de 1952 a 1969) – chegou a comportar 1.500 assentos em sua primeira década de funcionamento. O *Paraíso* foi o primeiro cinema do bairro de Bonsucesso e logo foi paramentado com modernos equipamentos para receber filmes sonoros (SILVA, 2012).

Em 1929, o *Cine Alfa* seria inaugurado no subúrbio de Madureira. Suportando 1.200 espectadores inicialmente, sua lotação vai se reduzindo sensivelmente nos anos de 1937 (972 lugares) e 1960 (796 lugares) até a sua demolição em setembro de 1972.

O *Cine Teatro Edison* (1932) – que também se chamou *Cine Edison* e *Cinema Edison* – ficava na Rua Alan Kardec, 74 e possuía uma outra entrada pela Rua General

Bellegarde, 12, no subúrbio carioca do Engenho Novo. Inaugurado por Arnaldo & Cia, passou às mãos de Severiano Ribeiro um ano depois. A sala tinha capacidade para um público pagante de 1.247 espectadores.



48. Cinema *Maracanã*
(Fonte: Agência O Globo)

Ainda em 1932, ressaltamos a aparição do cinema *Maracanã* – à Rua São Francisco Xavier, 450 – de propriedade de Luiz Vassalo Caruso e Severiano Ribeiro. A lotação do *Maracanã* era de 1.300 lugares. Na década de 1960, o terreno do cinema seria desapropriado para a retificação do Rio Joana que cortava o bairro (GONZAGA, 1996).

O cinema *Ipanema*, situado à Rua Visconde de Pirajá, foi projetado por Raphael Galvão – o mesmo que faria, mais tarde, também o *Roxy* (1938), de Copacabana – e seguiria a linguagem do Art Déco norte-americano. O prédio era de propriedade da Companhia Brasileira de Cinemas, que vangloriava-se por “construir uma casa diferente de tudo que já se havia visto até então” (REVISTA ARQUITETURA E URBANISMO, set./out. 1936). As inovações ficavam por conta da localização do cinema, a um só tempo afastada do Centro da cidade e ocupando uma região ainda pouco urbanizada, da visibilidade perfeita da tela dentro da sala de exibição, da ótima acústica, da simplicidade na ornamentação interior e por usar elementos marajoaras na pouca decoração externa. O *Ipanema* ainda adotou a composição interna típica dos *cine-teatros*, “com presença de palco, caixa cênica e local para orquestra no nível da plateia, além de camarotes no nível dos balcões” (COSTA, 2011, p. 108). O *Ipanema* introduziu saídas laterais (depois saídas de emergência), só exigidas por regulamentação legal depois da publicação do Decreto n. 6.000, de 1º jul. 1937, do código de obras do Distrito Federal.



49. Cinema *Ipanema*, 1934
(Fonte: Cinema é magia)

Na Rua Uranos, 1.009, destacamos o cinema *Ramos*, que mesmo só alcançando a lotação de mais de mil lugares na década de 1960, mereceria destaque por ser um “raro exemplar de arquitetura aerodinâmica ou *streamline*”⁶⁷ (COSTA, 2011, p. 107). Com fachada de tamanho modesto e aberturas distribuídas de maneira econômica, resumidas a diminutos olhos e basculantes, a peculiaridade de sua arquitetura surge no corpo lateral em curva que se sobressai à esquerda do prédio. Essa subdivisão da fachada foi repartida em distintas seções intercaladas por balizamentos horizontais, sendo que duas dessas marcas estruturais prolongam-se até a parte maior do exterior, conferindo a impressão de agilidade à construção.



50. Ex-Cine Ramos
(Fonte: Turma de Olaria)



51. Pirajá, 1975
(Fonte: Agência O Globo)

O cinema Pirajá (1936), em Ipanema, foi a primeira grande sala de Luiz Severiano Ribeiro no Rio de Janeiro (GONZAGA, 1996). Apresentando uma fachada dividida em diferentes escalas, possuía um eixo central destacado em altura e uma combinação de linhas verticais e escassas aberturas. Essas características atribuíam ao exterior do prédio uma sobriedade ímpar que só fazia ressaltar sua beleza formal.

Até meados da década de 1930, parecia que o comedimento e a simplicidade desses cinemas imporiam um novo padrão para a arquitetura das salas de exibição. Mas, a chegada do primeiro cinema *Metro* (no Centro da cidade) alteraria esse cenário. Os cinemas da Metro-Goldwyn-Mayer “estariam sempre associados à modernidade, pela qualidade de suas instalações e pela arquitetura especial, mistura de suntuosidade, modernidade e fetichismo; e como parte integrada de uma sociedade de consumo cada vez mais moderna” (COSTA, 2011, p. 115). Dotado de dependências

⁶⁷ Na arquitetura, a expressão *streamline*, remete-se à plasticidade que reproduz a estética da velocidade tão característica dos meios de transporte modernos. “As linhas da fachada do cine Ramos procuram reproduzir as linhas aerodinâmicas que se formam no deslocamento em alta velocidade de um objeto em relação ao espaço e ao tempo” (COSTA, 2011, p. 107).

luxuosas e decoração pesada, aliados ainda às mais modernas técnicas de construção e instalações para salas de cinema, apenas ensaiadas pelas salas descritas até agora, os cinemas da Metro conferiram à expressão *palácio cinematográfico* sua aceção mais ampla e completa.

2.1.2. O fenômeno *Metro-Goldwyn-Mayer*

**Um dos eventos mais sensacionais do mez,
foi sem duvida alguma a inauguração do Cine Metro.
O Rio tem, portanto, um de seus mais belos e confortáveis cinemas [...].
Deante de todos os factores que se apresentam nesse novo cinema,
não será crível a permissão das casas antigas com as mesmas pretensões.
Urge uma remodelação, um melhoramento em regra,
para que o nosso orgulho seja ainda maior.
A cinematografia no Brasil poderá, agora, ficar dividida em duas epocas:
- antes e depois do Metro.
(Lamartine Marinho, 1936)**

Uma arquitetura própria para o cinema – dotada de superfícies, planos e volumes especificamente destinada à exibição, especiação e comércio cinematográficos – demorou algum tempo para se afirmar. As grandes salas da Cinelândia, passada somente uma década de sua inauguração, já se mostravam antiquadas se comparadas ao primeiro *Cine Metro* (Passeio) lançado em 28 de setembro de 1936. Controlando seus próprios cinemas, a Metro iniciou um processo de controle de todos os segmentos da atividade cinematográfica e aperfeiçoamento da experiência, inaugurados anteriormente pela Paramount na Cinelândia; porém com o agravante de construir suas próprias salas enquanto a Paramount contentou-se em alugar salas já existentes. Assim a Metro pode impor também os seus padrões na própria arquitetura, decoração e funcionamento dos cinemas. Nas palavras de João Luiz Vieira e Margareth Pereira (1983, p. 29), “[...] A uma standardização da linguagem do filme corresponde também uma standardização da linguagem da sala”.

Um marco na exibição cinematográfica carioca, o *Metro* (mais tarde *Metro-Passeio*) possuía imponente visual, atenção às novidades em técnicas de projeção audiovisual, potente sistema de condicionamento de ar e, sobretudo, um diferencial incontestável: “o ineditismo para o público carioca da verdadeira natureza de um palácio cinematográfico” (GONZAGA, 1996, p. 179). Finalmente, os famosos *movie*

palaces, de que por aqui se ouvira falar há tempos, pareciam ter aportado de vez nas ruas da cidade do Rio de Janeiro.

A atração do público pelos encantos propiciados pela cooptação sala/distribuidora de filmes suplantou o próprio interesse pelo filme a ser exibido. Os cinemas da MGM eram projetados por arquitetos no Brasil – mesmo que estes fossem, muitas vezes, estrangeiros que viviam em nosso país –, mas totalmente supervisionados por técnicos americanos. Robert R. Prentice planejou o *Metro* (Centro), assessorado por Adalberto Szilard, e sua obra foi acompanhada de perto pelos técnicos especializados da firma proprietária do imóvel, a empresa norte-americana Loew's Inc., de New York. A identificação com a própria marca da Metro-Goldwyn-Mayer foi buscada em todos os níveis. Assim a MGM estabeleceu junto ao público uma forma específica de consumir filmes. A Metro conseguiu então, no Rio de Janeiro, formar um público cativo para suas estreias, independente de que filme



52. Metro Passeio, sala de espera
(Fonte: Revista Arquitetura e Urbanismo)

fosse. Concordamos com Vieira e Pereira (1983, p. 29-30), que a arquitetura dessas novas salas “provoca uma exacerbação da sensibilidade fazendo com que a experiência do cinema, tal como ela se dá hoje seja a um só tempo coletiva e particularizada”, pois agia “sobre a percepção do espectador [...] criando estímulos sensoriais”. Não havia (ou há) neutralidade no espaço daquela sala de exibição. A disposição de suas formas era (ou é) carregada de subjetividade. Subjetividade esta que foi muito bem trabalhada pela instituição cinema no sentido de garantir a sua manutenção e a consagração de todos os valores inscritos no cinema dominante. A inauguração do novo cinema na Rua do Passeio, 62 (ao lado da Cinelândia) foi um importante evento na vida sociocultural da cidade. “Um marco na moderna sociedade de consumo brasileira do entreguerras e na arquitetura para cinema” (COSTA, 2011, p. 117). Podemos citar a instalação do festejado sistema de refrigeração por condicionador de ar central como um bom exemplo das grandes novidades introduzidas pelo *Metro*. Desde os primeiros cinemas da Avenida Central, a quentura e o abafamento do interior das salas eram motivos de protestos constantes. O clima quente e úmido da cidade do Rio de Janeiro, sobretudo na primavera e no verão, tornavam os assuntos ligados ao arejamento e à revigoração do ar em questões de saúde pública. Como um dos aspectos mais relevantes e problemáticos a

serem resolvidos nos projetos das novas salas e reformas de antigos cinemas, arquitetos e construtores buscavam diversas e inovadoras soluções, desde tetos que se abriam nos intervalos das sessões – como a famosa cúpula do *Ideal* (1909) – até as paredes vazadas ostentadas pelo *Cine Ramos* (1928). O emprego de equipamentos cada vez mais sofisticados – em sua grande maioria, norte-americanos – destinados a renovação de ar encareciam a construção ou reforma das salas de exibição. As melhorias nessa área eram obrigatórias caso o proprietário do cinema não quisesse que sua frequência diminuísse e seu lucro despencasse. Além do que, pouco tempo depois essas mudanças seriam exigidas legalmente. No verão, a situação era ainda mais dramática, pois sistemas de ventilação regular ou deficientes dos cinemas levavam as pessoas a recorrer a outras formas de lazer, o que acarretava prejuízo nas estreias de novos filmes, geralmente lançados a partir de março, seguindo o calendário de produções norte-americano. O *Metro* foi o primeiro cinema da cidade a usar um sistema de condicionamento de ar central, nos moldes de como o conhecemos atualmente, mesmo depois das experiências anteriores de Raphael Galvão, no *Cine Ipanema* (1934), que foi inaugurado sem a instalação completa do sistema (REVISTA ARQUITETURA E URBANISMO, set/out, 1936, s.p.). Os dutos⁶⁸ Carrier, instalados pela General Electric, foram acomodados por dentro do forro, acoplados nas vigas do teto e inseridos por baixo do piso da plateia; garantindo, assim, a correta distribuição do ar frio por toda a sala. (REVISTA ARQUITETURA E URBANISMO, nov/dez, 1936, p. 203). Além da inovadora aparelhagem de ar condicionado central, o *Cine Metro* (Passeio) foi dotado de confortáveis poltronas estofadas e uma excelente visibilidade para a tela. A novidade também se estendeu ao tratamento acústico da sala, como nos informa Renato Gama-Rosa Costa, através do “emprego de materiais absorventes nas paredes, tapetes e painéis perfurados nos tetos”...



53. Metro, interior da sala (plateia)
(Fonte: Revista Arquitetura e Urbanismo)

⁶⁸ Comumente os dutos eram estruturas de concreto. Por baixo tinha-se o *retorno* em tuneis, como nos casos do Palácio e Odeon (RJ) e Dom José e Marabá (SP). No caso do Odeon, utilizou-se as fundações do Convento da Ajuda tanto para a base do próprio prédio como para o *retorno* de ar. Nos cinemas mais antigos era comum que esse *retorno* se desse por pequenas *tartarugas* dispostas debaixo das poltronas (LUCA, 2013).

O Metro voltaria a adotar uma pesada decoração interna, em função das demonstradas técnicas de acústica para as novas salas de cinema. Ou seja, a sala deveria possuir relevos e reentrâncias que colaborassem com a absorção do som. Só que, por questões de segurança, a decoração não poderia mais se basear em panos, tecidos, estofados, materiais de fácil combustão em geral; no máximo um feltro [...] A decoração do Metro utilizara materiais próprios da arquitetura, como estuques em gesso, nicho de concreto, vigas e colunas, como elementos acústicos (COSTA, 2011, p. 122-123)⁶⁹.

Os letreiros também seriam aperfeiçoados na fachada do *Metro*, introduzindo o formato para a comunicação exterior das salas que seria copiado em seguida por muitos cinemas das ruas do Rio de Janeiro. Inspirados sobretudo nas entradas dos hotéis de Miami (US), o letreiro da marquise seria redesenhado e aquele que acompanha toda a extensão em altura do prédio seria lançado. A imprensa especializada de então celebrava todos esses avanços, que significaram ainda um grande impacto no meio exibidor carioca. Após a inauguração do *Metro* (Passeio), os outros exibidores foram obrigados a reformar urgentemente seus cinemas de modo a tentar alcançar o “padrão Metro” de exibição (VIEIRA; PEREIRA, 1983, p. 30). Em fins dos anos 1930, um cronista da publicação *Cine Magazine* (set., 1938, p. 8) dizia que, “Actualmente, as fachadas dos cinemas, com exceção do Plaza, já não se apresentam decoradas como antigamente. Então, os cinemas da Cinelândia, são de uma pobreza sem limites no que se refere a propaganda de atração publica”.

O destaque agora era dado ao nome da sala, muitas vezes em neón, novidade já introduzida pelo *Odeon* da Cinelândia, “encimando o *switchboard* ou *placard* com o nome do filme sobre fundo branco ou leitoso” (GONZAGA, 1996, p. 166). As fachadas, inspiradas no estilo Art Déco, ficaram mais simples e alinhadas. A frente dos prédios era mantida sem levar em conta o filme a ser exibido, reforçando uma vez mais a identidade própria de cada sala. O programa “ir ao cinema” alcançava grande autonomia, independente da programação estipulada.

Analisando o projeto do *Metro* (Passeio) constatamos a definição de um programa próprio para salas de exibição cinematográfica. A partir daí, o cinema passava a não precisar mais dividir suas instalações com outras formas de entretenimento ou

⁶⁹ Segundo o professor Luiz Gonzaga Assis de Luca (2013), as salas eram altamente reverberantes para amplificar o som. Nessa época, os amplificadores valvulados eram muito dispendiosos e possuíam baixa potência. “Um rack de cinema de 70 mm dos anos 1960 não tinha mais do que 200 watts para seus 6 canais”.

arte. Já não víamos mais, na maior parte dessas novas plantas, as frisas, as galerias e os camarotes herdados do teatro. Os projetos eram ajustados à função a que se destinava aquela sala de espetáculos: projetar e soar filmes. Contrapondo-se a toda essa transformação, a decoração interna apresentava o antigo e rebuscado estilo Luis XVI (COSTA, 2011) na sala de espera da plateia; destoando do exterior arrojado e modernista.

Há, porém, certo exagero por parte dos arquitetos, que dotaram a sala de espera com uma pesada decoração (em estilo Luis XVI – cuja releitura faz parte do repertório do *déco* europeu), seguindo o padrão do Metro da matriz. Essa decoração pesada vai acabar marcando as salas com ar condicionado, criando um padrão de qualidade, nos bairros litorâneos da zona sul, na praça Saenz Peña e também em Madureira (COSTA, 2011, p. 123).

O *Metro* apresentava uma sala de exibição em desenho trapezoidal – semelhante a um leque se abrindo a partir do palco –, contendo ângulos para as fileiras de cadeiras exaustivamente estudados no sentido de que nenhum espectador obstruísse a visão do outro. A amplitude do seu espaço interno conferia visibilidade perfeita de qualquer lugar da sala – o que jamais se tinha visto por aqui (REVISTA ARQUITETURA E URBANISMO, nov/dez., 1936, p. 196). Podemos então confirmar a relevância dos Metro para a arquitetura do cinema no Rio de Janeiro.

O público e empresários que viram o início do período de construção dos *movie palaces* – que já haviam tornado nobre o espaço arquitetural do cinema, como parte de



54. O grande Motim(1935), cartaz (Fonte: Cineplayers)

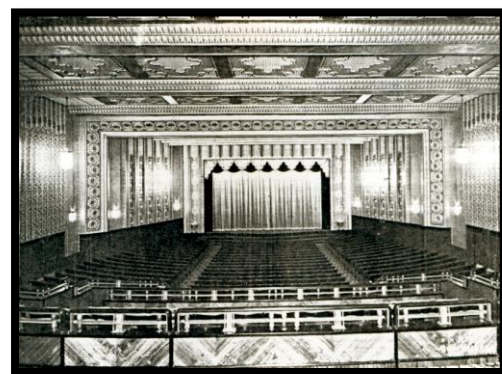
um projeto maior de dominação da indústria cinematográfica norte-americana – assistiam agora a uma potencialização desse enobrecimento da sala de exibição pela Metro. O espectador carioca alcançava um novo patamar, guardadas as devidas proporções, como nos primórdios da Cinelândia de Serrador. Dentro do *Metro*, cada pessoa podia assumir seu reinado, pagando apenas um ingresso de cinema. Imerso num “espaço de sonho” (VIEIRA; PEREIRA, 1983), o espectador passava algumas horas fora da sua realidade cotidiana, compartilhando de um mundo de ilusões encenado à semelhança

do real e ao mesmo tempo vivenciando emoções muito particulares. Essas e outras características impostas pelo cinema hollywoodiano integravam um programa muito

bem definido de manutenção, disseminação e maximização de lucros dessa própria cinematografia totalizante ideológica, cultural e economicamente. O filme de estreia do *Metro* (Passeio) foi *O grande motim* (*Mutiny on the Bounty*, de Frank Lloyd, 1935), uma aventura em alto-mar que não combinava muito com o ambiente palaciano suscitado pela decoração do cinema. Assim, como outros cinemas *Metro* construídos no Brasil e em outros lugares do mundo, o *Metro* (Passeio) espelhava na sala um visual semelhante ao encontrado nas “produções cinematográficas de Cedric Gibbons, principal diretor da arte da companhia, [que] já havia definido e caracterizado como o visual da *Metro*: rico, aveludado, de sonhos” (VIEIRA; PEREIRA, 1983, p. 31, grifo nosso). Como bem disse Avellar (1996), o filme que se passava num palácio dentro da tela era exibido também no espaço arquitetônico de um palácio: o *palácio cinematográfico*.

A sala de cinema passou a ser percebida mais amplamente como um espaço sociocultural onde diferentes conhecimentos e/ou prazeres eram ofertados ao público de forma quase infundável. A imponência e suntuosidade física, além da raridade estética dos novos cinemas, conferiam um *status* de nobreza ao seu frequentador habitual; mantendo intacta a relação do espaço com o imaginário popular. O espetáculo cinematográfico secularizava-se sem comprometer, por enquanto, a sua majestade.

O *Metro* (Passeio) influiria também na regulamentação geral da construção de casas de espetáculos no Rio de Janeiro. Em primeiro de julho de 1937 foi instituído pela Prefeitura da Capital Federal o Decreto n° 6.000 (URBANISMOBR.ORG), alterando o código de obras da cidade. Por esse decreto foram geradas, dentre outras, normas de segurança e de uso para cinemas e teatros. O Artigo 428 previa a utilização de materiais incombustíveis, como o concreto armado para os pisos. A regulamentação das saídas de emergência, escadas, corredores de circulação, áreas livres, espaços entre cadeiras, número de cadeiras por fileira, elevação mínima do piso da sala, *toilettes* diferenciados para homens e mulheres, dimensões das cabines de projeção e sistema de ar condicionado para boa parte das salas da cidade.



55. Metro, interior da sala (tela)
(Fonte: Revista Arquitetura e Urbanismo)

O *Metro* – da Rua do Passeio – foi, até a inauguração dos posteriores, o *Metro* do Rio de Janeiro. “O ritual interno, a arquitetura suntuosa e incomum assumiram uma linguagem específica, condizente com uma proposta ideológica e mercadológica destinada a potencializar os valores (no duplo sentido) do filme americano” (GONZAGA, 1996, p. 166). O visual excêntrico e característico das salas de exibição das duas primeiras décadas do século XX sumia a passos rápidos. Acabara também o intervalo durante as sessões – agora continuadas e com entrada livre de horário. As salas de espera agora eram amplas e mobilhadas. O espaço interior dos cinemas era bem compartimentado e previa a convivência social. Havia publicidade em todos os lugares: no hall, na fachada e nas roupas dos funcionários do cinema, bem como espalhada pela cidade.

Os cinemas *Metro*, no Centro (*Metro-Passeio*), e posteriormente na Tijuca (*Metro-Tijuca*) e em Copacabana (*Metro-Copacabana*) foram bastante populares. A programação dessas grandiosas salas não parecia ter muita importância para seus frequentadores, pois o prazer de se “ir ao Metro” (VIEIRA; PEREIRA, 1983, p. 31) compensava qualquer descontentamento que por ventura surgisse pelo gabarito do filme apresentado.

2.2. OS MOVIE PALACES NA CIDADE

No final da década de 1930, as dificuldades para os exibidores lançarem cinemas no Rio de Janeiro aumentaram sensivelmente frente ao grande sucesso alcançado pelo padrão do *Metro* (Centro), às obrigatoriedades impostas pelo Decreto Municipal nº. 6.000 (URBANISMOBR.ORG) e a alguns estudos relacionados à construção de salas de exibição cinematográfica. Os empresários começaram a se comprometer com a construção de grandes salas, perseguindo o modelo *Metro*. Mas, nesse momento, a edificação de cinemas apenas grandiosos e luxuosos não seria o suficiente. Era necessário agora equipá-los com modernos e eficientes sistemas de condicionamento de ar, trabalhar os elementos acústicos ambientais e obedecer às novas normas de segurança e funcionamento. Erguer e administrar uma casa de exibição cinematográfica tornara-se uma empreitada bem mais complexa e custosa.

Os cinemas da Cinelândia e algumas salas localizadas em bairros fora do Centro da cidade foram gradativamente procedendo certas reformas afim de incorporar algumas das inovações dos *palácios cinematográficos*, tais como: a inserção de novos

ingredientes decorativos e a instalação de sistemas de ar refrigerado. O condicionamento de ar passou a influir sobremaneira na preferência do público por uma ou outra sala de exibição. Uma vez mais confirmamos que artefatos relacionados à ambiência física do cinema exerciam grandes influências na escolha do espectador. Mas, no entender de Alice Gonzaga, as incorporações de certos avanços ornamentais e técnicos foi um “fenômeno que teve alcance relativo, já que a maior parte do circuito carioca continuou funcionando sem maiores sofisticções”. Mas, apesar de não representar a maior parte do circuito, a diferenciação peculiar daqueles poucos espaços de exibição cinematográfica “criou outro diferencial de qualidade: a melhoria das instalações somou-se à localização urbana” (1996, p. 182); tecendo ainda a imagem definida para sala de exibição como tal no imaginário do público carioca.

Anteriormente à solidificação do poderio da Metro-Goldwyn-Mayer no Rio de Janeiro através da cadeia de cinemas Metro, a empresa Cine Alpha já erguia suas grandes salas no subúrbio – o *Coliseu* (Madureira), o *Vaz Lobo* e o *Irajá*. Entre o final da década de 1930 e os primeiros anos do decênio seguinte, vários exibidores lutavam para construir suas amplas casas de espetáculos cinematográficos pela cidade. Era o caso de Antônio Vaz Teixeira – responsável pelo *Campo Grande* e pelo *Realengo* –, de Domingos Vassalo Caruso – já proprietário do *Cine Ramos*, que construiria o *Rosário* –, de Vital Ramos de Castro – dono do *Plaza* e erguendo, agora, o *Olinda* e o *Colonial* – e Luiz Severiano Ribeiro – que depois dos Ipanema e Pirajá lançaria mão do *Carioca*.

Luiz Severiano Ribeiro foi um dos primeiros a buscar o padrão Metro em um de seus cinemas. O *São Luiz* contou, inclusive, com a participação de um técnico enviado a New York para reproduzir formas adotadas pelo *Radio City Music Hall* (COSTA, 2011, p. 125). Segundo Vieira e Pereira (1983), o *Cine São Luiz* seria ainda um fundamental representante para a consolidação da fase dos *cinemas de bairro*, ou seja, salas de exibição cinematográfica inauguradas fora do eixo Centro-Cinelândia.

A dissensão entre Vivaldi Leite Ribeiro e Francisco Serrador, conforme mencionamos em nosso capítulo anterior, parece ter tido origem no desejo dos irmãos Leite Ribeiro em desenvolver um grande circuito de *palácios cinematográficos* para além dos domínios da Cinelândia, sobretudo na zona sul. A insistência de Serrador em comprometer verbas da Brasil Cinematográfica com novas hipotecas de terrenos da Cinelândia e com o dispendioso projeto de construção do *Coliseu* também parecem ter acarretado o fim da parceria. Assim, o maior acionista da Brasil Cinematográfica, Sebastião Mendes de Brito sacramentou o rompimento, fundando a Companhia

Brasileira de Cinemas, em 29 de outubro de 1932. Com Mendes de Brito na presidência e Adhemar Leite Ribeiro na direção geral, a nova empresa já iniciava suas atividades detendo o domínio do *Palácio-Teatro*, do *Odeon*, do *Império* e do *Glória*, e com claras intenções de expansão por outras áreas do Centro, pela Zona Sul e pela Tijuca (GONZAGA, 1996). Em 1935, Adhemar Leite Ribeiro venderia ações da Companhia Brasileira de Cinemas para Luiz Severiano Ribeiro e André Luiz Guimard, alterando o equilíbrio de forças na exibição carioca. Em um ano, Severiano já assumia o comando da empresa. Com os altos custos envolvidos no ambicioso plano de construção de uma cadeia de grandes salas, tornou-se necessário unir forças para tornar real esse novíssimo empreendimento. A edificação de “uma grande cadeia responsável por importantes e uniformes segmentos – lançador e de segunda linha” (GONZAGA, 1996, p. 174) precisaria de volumosos investimentos e do tino comercial de experientes e influentes empresários do ramo exibidor. Além da construção de um circuito de grandes e bem equipadas salas, com perfil lançador, Severiano precisou ainda renegociar as margens de comercialização junto às distribuidoras estrangeiras. Começando com o *Pirajá*, o *Rian* e o *Lido* – além de projetos que se estenderiam pelo Centro e Tijuca –, após dois anos de trabalho, Luiz Severiano Ribeiro já possuía um cinema lançador e quatorze salas situadas estrategicamente nas regiões cariocas mais rentáveis até então. A estratégia de Severiano era explorar o potencial dos bairros da cidade e também das diferentes classes econômicas da população. No entender do empresário cearense, várias salas de exibição poderiam coexistir na mesma área urbana desde que atuassem para atingir diferentes públicos espectadores. Mas o plano inovador de Severiano não surtiu o efeito desejado. Nos Estados Unidos, por exemplo, onde o circuito de grandes casas exibidores prosperava, o sistema de cinemas da Metro funcionava de maneira bem distinta, ancorado, sobretudo, em poucas e grandes salas.

A significativa atuação de Severiano Ribeiro não denotava, entretanto, que a outra metade do circuito fosse relegada a uma posição assessoria. O mercado parecia, naquele momento, estar propício ao desenvolvimento de quaisquer exibidores que se aventurassem no intento das grandes cadeias de cinemas. De início, as dispendiosas e complexas exigências arquitetônicas, técnicas, estéticas e econômicas não pareciam espantar os exibidores de menor porte. Alguns poucos, os mais destemidos, aventuraram-se na conquista de áreas nobres da cidade. Outros ainda, mais precavidos, concentraram-se apenas em consolidar um comércio lucrativo e seguro, investindo lenta e cautelosamente. A maioria, no entanto, pretendia alcançar uma zona da cidade, uma

região, um bairro. Desde a metade da década de 1930, grande parte dos exibidores cariocas atuava no que ficou conhecido como “segunda linha” (GONZAGA, 1996, p. 184) – salas não lançadoras e que garantem a continuidade da exibição. Muitos proprietários das salas de *segunda linha*, tentando aproveitar-se do aumento da frequência para sofisticar seus empreendimentos cinematográficos, foram chamados de “independentes”.

Dos 135 cinemas regulares que realizaram exibições entre 1929 e 1954, apenas 25 vinham das duas primeiras décadas e sete da terceira. Quase 50 novas salas foram fruto dos esforços desses pequenos empreendedores. As brechas no mercado, em verdade, eram muitas. Permitiam, inclusive, salas especializadas em um gênero bastante particular de programação. Os famosos “cineacs” – palavra tirada da expressão francesa *cine actualités*.[...] Boa parte das novas salas, porém, surgiria nos subúrbios, ao contrário dos “cineacs”, que ficavam no centro (GONZAGA, 1996, p. 184, grifo da autora).

Anualmente, estatísticas divulgadas pelo IBGE evidenciavam o grande aumento de público de cinemas do Rio de Janeiro na época. Ressaltando que a população carioca somente alcançou o número de dois milhões e meio de habitantes no começo da década de 1950, apresentamos abaixo o quadro de alguns significativos anos desse período farto do cinema na Capital Federal...

Quadro 2 – Estimativa de público dos cinemas cariocas entre 1937 e 1954:

Fonte: GONZAGA, 1996.

ANO	NÚMERO DE ESPECTADORES
1937	23.408.687
1944	17.381.681
1947	25.389.492
1950	42.000.000
1953	48.146.190
1954	53.400.000

Concretamente, o cinema virava – conforme mais tarde se consagraria como slogan de Severiano Ribeiro – a maior diversão.

Alguns importantes autores, dentre eles Renato Gama-Rosa Costa (2011) e Alice Gonzaga (1996), encaram o período compreendido entre o lançamento do primeiro Metro, em 1936, e o tiro que matou Getúlio Vargas, em 1954, como a *época de ouro* dos grandes cinemas cariocas e, quiçá, dos brasileiros. Essas datas emblemáticas

marcaram não somente significativas transformações em nosso parque exibidor mas também mudanças nos rumos sociais da cidade. Nesse período mais de trinta⁷⁰ *palácios cinematográficos* foram erguidos e/ou reformados na cidade do Rio de Janeiro.

2.2.1. O Centro em exibição

A região central da cidade do Rio de Janeiro vai ser abordada por nós abrangendo, além do Centro propriamente dito – incluindo Lapa, Castelo, Praça Onze, Cidade Nova e Cinelândia –, as localidades do Estácio, Catumbi, Praça Mauá, Gamboa e Saúde a partir da afirmação do espaço da Cinelândia no mercado exibidor carioca. Lembramos que os primórdios da trajetória dos cinemas no Centro do município coincidiram com o estágio inicial dos cinemas nas ruas da cidade como um todo e esse tema já se encontra contemplado em nosso capítulo anterior.

Os teatros do Centro emprestaram sua “linguagem arquitetural e decorativa” (LIMA, 2000, p. 254) às primeiras salas de exibição cariocas. Mas, segundo Evelyn Furquim de Lima, “no final da década de 1920, algumas salas de espetáculos ganhariam um novo léxico. As fachadas dos cinemas assumiram um discurso repleto de fantasia, de magia, de charme e, às vezes, até de ridículo” (2000, p. 254). Logo em seguida notamos um período de simplificação das salas destinado a favorecer a atenção principal no filme – o que vai se modificar drasticamente com a implantação do padrão de apresentação dos cinemas de acordo com os ditames de Hollywood.

Em 1935 abriram as portas o *Alhambra* (1932), de Serrador, e o *Rex* (1934), Vivaldi Leite Ribeiro – no terreno do antigo Convento da Ajuda –, completando o circuito exibidor da Cinelândia. Os *palácios cinematográficos* do final da Avenida Central “introduziram novos hábitos para o carioca ‘fan’ de cinema, acostumado a ver filmes nas saletas pequenas da década anterior. Agora sim possuíam cinemas amplos e confortáveis, higiênicos, arejados” (VIEIRA; PEREIRA, 2010, p. 460, grifo dos autores). Lá, os lanterninhas – função que surge com os *palácios do cinema* – saudavam

⁷⁰ Em 1936: Metro (Centro). Em 1937: Santa Cecília (Brás de Pina), Ópera (Centro), Brás de Pina (Brás de Pina) e São Luiz (Catete). Em 1938: Campo Grande (Campo Grande), Realengo (Realengo), Roxy (Copacabana), Rosário (Ramos) e Coliseu (Madureira). Em 1940: Vaz Lobo (Vaz Lobo), Olinda (Tijuca), Irajá (Irajá) e Colonial (Centro). Em 1941: Carioca (Tijuca), Metro-Tijuca (Tijuca) e Metro-Copacabana (Copacabana). Em 1942: Astória (Ipanema), Santa Helena (Olaria), Vitória (Centro) e Rian (Copacabana). Em 1944: Star (Botafogo). Em 1947: Monte Castelo (Casadoura). Em 1949: São Pedro (Brás de Pina). Em 1951: Santa Cruz (Santa Cruz), Bandeirantes (Abolição), Leblon (Leblon), Azteca (Catete) e Miramar (Leblon). Em 1952: Santa Alice (Engenho Novo), Mauá (Ramos) e Novo Horizonte (Coelho Neto). Em 1954: Abolição (Abolição), Guaraci (Rocha Miranda), Madri (Tijuca) e no bairro da Penha, o Leopoldina (GONZAGA, 1996).

e conduziam os frequentadores a seus lugares. As orquestras aumentaram de tamanho. Na exibição de alguns filmes especiais produziam-se prólogos e os funcionários do cinema vestiam-se à caráter. Segundo João Luiz Vieira e Margareth Pereira (1986, p. 28), um público peculiar acorria rotineiramente às sessões dos novos cinemas ainda que o preço dos ingressos fosse caro nessa época – aproximadamente quatro mil réis o assento –, “um novo tipo de espectador mais requintado, que não costumava visitar os antigos cinemas, passou a freqüentar os novos [...]”. Criava-se, a um só tempo, novos hábitos para os consumidores de filmes e atendia-se às exigências das grandes produtoras norte-americanas. As salas de exibição cariocas tinham que estar à altura dos grandes espetáculos cinematográficos produzidos por Hollywood. Na visão crítica da revista *Para Todos* (1924, p. 3), “a americanização, ou antes, a yankeesação do mundo, está se fazendo através da tela cinematográfica”.

O cinema, que já tinha alavancado a construção da Cinelândia, consolidava sua expansão por outras áreas da cidade e ainda incentivava as demais atividades comerciais e negócios imobiliários que elevariam essas localidades a um outro patamar socioeconômico e cultural na época. Prédios inteiros, viabilizados por empresários agora dedicados ao ramo da exibição cinematográfica, subiam a rebote das salas de exibição.

Com o alto preço dos ingressos, cinemas como o *Cine-teatro Ideal* – em funcionamento desde 1909, como *Ideal Cinema*, contendo divisões de classes na plateia, reestruturado em 1921 (800 assentos) e 1937 (1.027 lugares) – tiveram seu público reduzido e voltaram a operar como teatros. É preciso lembrar que muitas dessas casas constituíam-se em estruturas híbridas capazes de apresentar ainda números de palco e tela. A crítica cinematográfica começou então a reclamar dos espetáculos de variedades levados no interior de salas de cinema. Segundo alguns, os cinemas deviam concentrar sua atenção na prática cinematográfica e esquecer as outras formas de arte ou entretenimento, que só faziam diminuir o tempo destinado à projeção de filmes. A diminuição e até extinção das apresentações dessas variedades iria ser refreada pela introdução dos equipamentos de reprodução do cinema falado. Com as dispendiosas reformas necessárias ao atendimento das demandas, cada vez maiores, de exibição dos filmes sonoros, todos os recursos do espetáculo cinematográfico tinham que ser potencializados de modo a se extrair o máximo de lucro e poder arcar com os grandes investimentos empregados. O público e as distribuidoras americanas se renderam às luxuosas casas cinematográficas e os *palácios cinematográficos* deslançaram.

Solidificou-se o mecanismo de identificação de determinadas salas com alguns estúdios norte-americanos, que passaram a impor contratos anuais aos exibidores nacionais; além, é claro, das salas abertas pelas próprias distribuidoras e produtoras americanas. O cinema sonoro, que provocara uma crise e modificara drasticamente o cenário do parque exibidor de décadas posteriores, começou a delinear na década de 1930 novos contornos para circuito exibidor carioca, “[...] consolidando finalmente o perfil básico do circuito carioca, [que] começou a nascer muito pela atuação da Metro na cidade e, lógico, pela confluência de todos esses fatores em momento ulterior” (GONZAGA, 1996, p. 138, grifo nosso). A Metro-Goldwyn-Mayer, que inicialmente escolhera as salas do *Teatro Casino* e do *Rialto* (na Cinelândia) e do *Parisiense* (na Avenida Central), já começara a operar com suas salas próprias, injetando seus padrões de funcionamento e apresentação da exibição cinematográfica no Rio de Janeiro.

Além do *Metro* (1936), na Rua do Passeio - n.º.62; dos cinemas da Cinelândia; do *Cinema Alhambra*⁷¹ (1932-39) e do *Cine Teatro Rex*⁷² (1934), o centro da cidade teria ainda o *Cinema Mem de Sá*⁷³ (1928-58), o *Cine Eldorado*⁷⁴ (1929-51), o *Cine Teatro São José*⁷⁵ (1936-84) – antes Teatro São José (1903) –, o *Cine Teatro Plaza*⁷⁶ (1935-80), o *Cine Teatro Ópera*⁷⁷ (1937-44), o *Colonial*⁷⁸ (1941-61), o *Cine Vitória*⁷⁹ (1942-93) e o *Cine Palácio*⁸⁰ (1943-79) – ex-*Palácio-Teatro* (1929) –, como representantes das grandes salas de exibição cinematográfica cariocas.

A essa altura Vital Ramos de Castro – aparentemente o mais bem sucedido dos exibidores independentes – comprou e reformou cinemas populares como o *Haddock Lobo* (antigo *Royal Cinema*, de 1909), por exemplo. O cinema *Haddock Lobo* sofreu melhorias em 1937, elevando sua lotação para



56. Cine Haddock Lobo, década de 1940
(Fonte: Fotolog.com)

⁷¹ Rua do Passeio, 14/16 (hoje Praça Mahatma Gandhi).

⁷² Rua Álvaro Alvim, 33.

⁷³ Avenida Mem de Sá, 121^A.

⁷⁴ Avenida Rio Branco, 166/168.

⁷⁵ Praça Tiradentes, 3.

⁷⁶ Rua do Passeio, 78.

⁷⁷ Avenida Almirante Barroso, 63.

⁷⁸ Largo da Lapa, 47/49.

⁷⁹ Rua Senador Dantas, 45^A.

⁸⁰ Rua do Passeio, 38.

1.078 espectadores. Na Cinelândia, inaugurou o *Cine Teatro Plaza* (1936). Vivaldi adquiriu o *Rex* (1934) e o Teatro Regina. Severiano Ribeiro arrendou os cinemas *Pathé-Palace* (1928) e o *Cine Teatro São José* (1937), da parceria Ferrez e Domingos Segreto. Depois inaugurou o *Vitória* (1942), na Rua Senador Dantas. O espanhol José Maria Domenech implantou o formato dos *Cineacs* no Centro. Os *Cineacs* eram uma outra modalidade de exibição cinematográfica, “recusavam-se a passar longas-metragens de ficção. Preferiam apostar nas chamadas ‘sessões passatempo’, constituídas normalmente de documentários, desenhos animados, cinejornais e *trailers*” (GONZAGA, 1996, p. 184, grifo da autora). Tivemos, no Rio de Janeiro, os *Cineacs Trianon* (o primeiro deles), *Glória*, *OK* e *Capitólio*.

Já em princípios da década de 1930, intensificou-se o movimento de difusão dos cinemas para além do Centro da cidade. As salas de bairro ganharam força, notadamente as do subúrbio e da Tijuca. Mas algumas localidades próximas à região central do Rio de Janeiro também foram contempladas. “Luiz Gonçalves Ribeiro, por exemplo, conseguiu sustentar-se do final dos anos 20 até o início dos anos 50 com nada menos do que cinco casas na região: *Lapa*, *Rio Branco*, *Guarani*, *Catumbi* e *D. Pedro*” (GONZAGA, 1996, p. 187). O longo tempo de vida dessas salas pode ser atribuído provavelmente ao baixo custo de manutenção de cinemas pequenos, simples e comprometidos com reprises de filmes há muito retirados de cartaz nos grandes *palácios cinematográficos*. O sobrinho de Paschoal Segreto, Domingos, aproveitou os incêndios que devastaram os teatros Carlos Gomes e São José para tentar reerguer os negócios da família e o espaço da Praça Tiradentes, com o *Cine Moderno* (1920) – antes *Maison Moderne* – e o *Olímpia*, ambos pequenos e inexpressivos. O projeto do cinema *São José* previa, inclusive, a instalação de um sistema de ar refrigerado – quase inédito até então.



57. Cine São José, 1976
(Fonte: Agência O Globo)

Um acordo de Domingos Segreto com Severiano Ribeiro encerrou as atividades do *São José*, gerando em contrapartida “a construção de um prédio de escritórios, um hotel e dois cinemas – *Presidente* e *Marrocos*. O conjunto conseguiu sobreviver até o início dos anos 80” (GONZAGA, 1996, p. 188). Generoso e Altamiro Ponce arrendaram o *Parisiense* e o *Capitólio* – reformando este último – ainda na década de

1920 e, posteriormente, conseguiram dar vida a um parque exibidor considerável que foi negociado com a empresa Exibidores Reunidos. O grande cinema *Colonial*, cuja obra foi concluída por Generoso Ponce Filho, foi inaugurado e administrado por Vital Ramos de Castro – conhecido por seus cinemas populares, incluindo o próprio *Cine Popular* (1908) ou *Poeira* (na Avenida Marechal Floriano) e os *Mascote* e *Primor*. O espectador de baixa renda, sem condições de trajar vestimentas apropriadas e frequentar os requintados cinemas (de primeira linha) da *terra do cinema* e da Tijuca, era o público alvo dessas pequenas salas. Dotado de espaço acolhedor e acanhado, o *Catumbi* (1932), por exemplo, ainda tinha baleiros circulando entre a plateia ao invés de *bombonière* na entrada. Na memória de Maurício Azêdo (1986, p. 92, grifo nosso):

Embora modesto, o *Catumbi* era acolhedor, com entrada e saída para a Rua Marques de Sapucaí, onde resistiu como cinema até os anos 60, até ser transformado em depósito de supermercado e, finalmente, derrubado para dar lugar ao conjunto de viadutos ligados ao Túnel Santa Bárbara (AZÊDO, 1986, p. 92).

Mais a frente Vital começaria a renovar seu parque exibidor abrindo, na década de 1930, as grandes e bem cuidadas salas do *Plaza*, *Ópera* e *República* – além do *Olinda*, na Tijuca.

O *Cine Mem de Sá* (1928) – na Rua Haddock Lobo, esquina com Paulo de Frontin – passou das mãos da Sociedade Anônima Mem de Sá (1928-29) para as de Luiz Severiano Ribeiro S.A., a partir de 1930. O cinema possuía lotação de 1.918 lugares e funcionou até 1958. As grandes salas do *Mem de Sá* e do *Haddock Lobo* tentaram alcançar o status de verdadeiros *palácios cinematográficos*, mas desempenhariam mesmo papéis de salas de *segunda* ou *terceira linha* juntamente ao *Ideal* e ao *São José*, entre os anos 1940 e 1950.

Antes de transformar-se em *Cine Eldorado* (1929) – cinema de propriedade da Empresa Brasileira de Cinemas/Ponce & Irmão, até 1933 –, a sala da Avenida Rio Branco, funcionava como *Cinema Central*. Em 1933, passou a ser administrado por Luiz Severiano Ribeiro S. A. Comércio e Indústria. O *Eldorado* acomodava um público espectador de 1.078 pagantes e manteve-se em atividade até 25 de fevereiro de 1951. Segundo o levantamento crítico de George Batista da Silva (2012), o *Eldorado* era um meio termo entre sala de médio e grande porte, possuindo conforto aceitável.

Inaugurado como cinema *Alhambra* (1932), o projeto de Francisco Serrador era para construção do tão ambicionado Coliseu. Para Serrador, caso o público voltasse aos cinemas – após o período de crise que perdurava desde os primeiros problemas ocasionados pela chegada dos filmes falados –, somente as grandes salas, os “*cinemas-palace*” (GONZAGA, 1996, p.

167) – como o empresário nomeava os *palácios cinematográficos* – iriam poder abrigar o aumento de audiência que se esperava e retornar os grandes volumes de dinheiro investidos até o momento. O edifício *Alhambra* trouxe, pela primeira vez à cidade, a novidade do *tapis-rolant* – a escada rolante –, os grandes elevadores (com lotação de 24 passageiros) e a *dobra* – sistema de manutenção do filme em cartaz desde que alcançasse uma marca específica de arrecadação de ingressos. Os 1.448 lugares foram destruídos por um incêndio em 11 de março de 1940.



58. Prédio do Cine Alhambra, década de 1930

(Fonte: Skyscrapercity)



59. Cine Rex, 1981
(Fonte: Agência o Globo)

O *Cine Teatro Rex* (1934) era localizado numa parte considerada menos nobre das redondezas da Cinelândia. Havia um projeto para que o *Rex* fosse o primeiro cinema carioca a receber as benesses do ar condicionado – aparelhagem muito cara nessa época –, mas a Companhia Brasileira de Cinemas

comprometeu seu orçamento com a aquisição dos terrenos do futuro *Cine Ipanema*, que seria a linha de largada da tão almejada expansão da cadeia pelos bairros chiques da Zona Sul (GONZAGA, 1996). As 1.900 cadeiras da época de sua inauguração foram reduzidas para 1.607, em 1969. Em fins da década de 1960 também passou a exibir filmes pornográficos.

O recinto do *Cine Teatro São José* (1936) funcionou como cinema, teatro e espaço para eventos. Diversas empresas exibidoras atuaram no *São José*, que passou por algumas reformas e teve lotações variadas – 1.718 poltronas (em 1937), 1.713 (em

1960) e 1.536 (em 1977). Suas atividades estenderam-se até 28 de janeiro de 1984, quando fechou suas portas definitivamente.

O *Cine Teatro Plaza* (1935) foi o primeiro passo de Vital Ramos de Castro em direção ao programa dos grandes cinemas. Em 1934, o *capitão* – como era chamado pela imprensa – comprou, por aproximadamente 520 contos de réis e a garantia de exclusividade de exibição das produções da RKO, o terreno para a construção do *Plaza*. Localizado entre o *Colonial* e o *Metro* (Passeio), o *Plaza* podia receber um público de 1.180 espectadores. Teve sua lotação reduzida para 1.228 lugares em 1969 e parou de funcionar em 16 de março de 1980.



60. Cine Plaza, década de 1950
(Fonte: Rio de Janeiro que eu amo)

Vital Ramos de Castro arrendou ainda o grandioso Teatro Fênix para transformá-lo no *Cine Teatro Ópera* (1937). O *capitão* era paulista (Areias), nasceu em 1879 e ingressou no ramo cinematográfico em 1908, com a abertura do cinema *Popular*. “Ao público ‘diferente’ do *Popular* somou-se a grande massa carreada pelo influxo da época de ouro da exibição cinematográfica no Rio de Janeiro” (GONZAGA, 1996, p. 191, grifo da autora). Muitos empresários empenharam-se na construção salas de projeção cinematográfica, já que na área do entretenimento urbano o cinema era possivelmente a atividade comercial mais rentável da época. O *Ópera* era bem espaçoso e confortável, possuía 1.086 assentos e funcionou até 23 de abril de 1944.



61. Cine Colonial, década de 1940
(Fonte: Flogão)

O mato-grossense Generoso Ponce Filho projetou e construiu o cinema *Colonial* (1941) em 1938, reformando o antigo Hotel Freitas (depois Grande Hotel). Depois de terminado o cinema foi repassado para Vital Ramos de Castro, que providenciou a sua inauguração. Os gastos haviam sido pesados demais para Generoso, que retornou a seu estado natal. O filme exibido na sessão de estreia foi *O Patriota* (*Le Patriote*), de Maurice Tourneur. As 1.578 poltronas do local recebiam espectadores de distintos bairros da cidade. “Recebeu iluminação indireta e tela de porcelana, um luxo dispensado para pouquíssimos



62. Vitória, 1981
(Fonte Agência O Globo)

cinemas” (SILVA, 2012, p. 47). O *Colonial* foi a última sala de exibição a explorar num mesmo local espetáculos de palco e tela (GONZAGA, 1996). O cinema *Colonial* encerrou suas atividades em 17 de setembro de 1961.

O *Cine Vitória*⁸¹ (1942) operou sempre através da administração da Luiz

Severiano Ribeiro S.A. Comércio e Indústria.

Sua capacidade máxima de público variou dos 1.269 lugares iniciais para 1.124 em 1969. O *Vitória* foi fechado em 6 de agosto de 1993. O crítico Pedro Lima vai citar o *Vitória*, dentre alguns outros, como um dos mais majestosos e agradáveis cinemas da cidade; comparando-os com a própria evolução do espaço urbano carioca.

[...] Hoje, temos cinemas luxuosos, com poltronas, ar refrigerado e outras comodidades, em vez das saletas infectas de outros tempos, com cadeiras de palhinha e assentos de madeira. Mostra isto que os seus proprietários seguiram o mesmo ritmo de progresso da cidade, dotando-as de casas que podem rivalizar com as melhores do mundo, verdadeiros palácios de conforto e de bom gosto [...]. Casas como o São Luiz, Rian, Vitória, Carioca, para não falar nos Metro, Plaza, etc., todas elas das melhores que possuímos [...] (O JORNAL, 1942, p.6).

“As grandes casas construídas para cinema começaram a buscar, cada uma a seu modo, superar, ou ao menos igualar, o feito conseguido pelo cine Metro” (COSTA, 2011, p. 128). A atuação dos *palácios cinematográficos* não se restringiu às salas do Centro do Rio de Janeiro. Estas representaram apenas alguns espécimes dos suntuosos e imponentes cinemas disseminados pela cidade. Os subúrbios da Central e da Leopoldina também ganharam seus exemplares de grandes casas de exibição. A Zona Norte geraria, principalmente através da fundamental participação da Praça Saens Peña (no bairro da Tijuca), um polo exibidor tão importante que ficaria conhecido como a *Segunda Cinelândia Carioca*. Os nobres bairros residenciais da Zona Sul acolheriam uma variedade de salas.

2.2.2. A expansão para os subúrbios

⁸¹ Rua Senador Dantas, 45A.

**No Rio de Janeiro, os subúrbios são considerados
somente aqueles bairros situados à beira das ferrovias,
situados nas zonas Norte e Oeste da cidade**
(Antônio Lins, 2010).

Primordialmente simples e rentável, o negócio da exibição cinematográfica não necessitava de atributos especiais. Posteriormente, o poder municipal instituiu normas para o funcionamento das salas – regulando principalmente conforto, higiene e segurança dos espaços –, dificultando sobremaneira a incrementação dos ganhos provenientes da atividade. A propagação dos cinemas pelas ruas dos bairros do Rio de Janeiro foi conduzida pelas empresas de Marc Ferrez & Filhos, Paschoal Segreto, Florentin Lèbre, Castro, Guidão & Cia., Giacomo Rosário Staffa, Angelino Stamile & Irmão.

No final de 1907, a Tijuca e alguns bairros adjacentes a estações de trem começaram a receber salas de cinema regulares. As sessões aconteciam, em geral, uma vez por dia, à noite e os finais de semana apresentavam mais opções de horários para exibição de filmes. O Centro da cidade ainda preponderava e ditava a moda cinematográfica (GONZAGA, 1996).

Até o início do século XX, o termo “subúrbio” era utilizado por jornais e cronistas da cidade para se referir a qualquer área em expansão na cidade, o que incluía Botafogo, Leme e Copacabana, entre outros. Portanto, não era o tipo de ocupação e uso do espaço urbano que qualificava o espaço suburbano, mas o fato de ele se situar distante do Centro, não possuir infraestrutura e os símbolos do poder econômico que então caracterizava o Centro: transportes, iluminação pública, água, arruamento, estilo arquitetônico etc. Progressivamente habitados por moradores bem-nascidos, os então subúrbios ao sul da área central foram incorporados à cidade, transformaram-se em bairros, enquanto as regiões ocupadas pelos pobres continuaram a ser chamadas de subúrbios, mesmo após a aquisição de infraestrutura urbana (MACIEL, 2010, p. 196).

A Primeira Guerra Mundial contribuiu para uma das crises do setor da exibição cinematográfica. Muitas salas de exibição fecharam suas portas. Algumas, dotadas de palco e tela, encontraram num retorno aos programas teatrais sua tábua de salvação contra a falência. Outras puseram seus imóveis à venda. Dos cem cinemas que operavam no início do século XX somente vinte e nove permaneceram abertos quando a guerra foi deflagrada. Segundo Gonzaga (1996, p. 98), “O circuito voltaria a crescer, só

que mais lentamente. Por volta de 1920 contavam-se cerca de 70 salas em funcionamento na cidade”.

Na década de 1930, os planos do então Presidente Getúlio Vargas para a Capital Federal aproveitaram a atividade cinematográfica – e, também, o rádio, os esportes, o turismo e os projetos arquitetônicos – para promover sua ideologia popular de governo. Ao mesmo tempo em que o ufanismo da era Vargas viabilizava as criações artísticas em distintos campos, as obras de modernização impetradas na *cidade maravilhosa* diminuíam as áreas verdes e reduziam ao mínimo os resquícios da herança colonial. O subúrbio também foi remodelado, mas com atraso considerável em relação, por exemplo, a determinados bairros da Zona Sul da cidade. Os logradouros foram ampliados. Iniciou-se a criação de conjuntos habitacionais e a remoção de famílias mais pobres para bairros mais distantes. “O processo começou aparentemente pela ilha do governador, ampliando-se para os subúrbios da Leopoldina, até a Penha, e da Central, até Deodoro. [...] O projeto às vezes incluía salas de exibição, caso do Cinema Lux, de Marechal Hermes, construído pelo INPS em 1934” (GONZAGA, 1996, p. 158).

Júlio e Luciano Ferrez iniciaram a mobilização de afastamento das salas de exibição do Centro da cidade para trabalhar nos subúrbios. Primeiramente, os Ferrez tentaram o arrendamento de salas no Méier, para depois, em 1935, inaugurarem sua casa própria no bairro: o *Paratodos* (em frente à linha do trem, mas no lado menos valorizado do bairro). Nesse sentido, Antônio Lins (2010), esclarece que os limites físicos impostos pela linha férrea – dividindo os bairros em dois lados – provocaram (e ainda provocam) uma espécie de segregação espacial, reforçada sobretudo pelos gradeados e muros de concreto que impedem a livre visão e trânsito de pessoas por essas áreas.

A empresa Cine Alpha Ltda., propriedade de Antônio Mendes Monteiro, resolveu limitar suas aquisições principais a uma área em particular, escolhendo então o lado direito da Estação de Madureira

e redondezas. Mendes Monteiro viu Madureira ultrapassar o Méier – a antiga “capital dos subúrbios” (GONZAGA, 1996, p. 186) – no que dizia respeito ao montante de população flutuante e atividade comercial, necessitando assim de cinemas mais condizentes com seu novo status econômico. No final da década de 1920, foi



63. Vaz Lobo, 05/01/1941
(Fonte: Rio que mora no mar)

inaugurado o *Alfa* (1929), pioneiro da cadeia. Quase dez anos depois surgiu o *Cine Teatro Coliseu* (1938). Em seguida chegaram o *Vaz Lobo* (1940) e o *Irajá* (1941). Já na década de 1950, Celso do Vale Silva – que ingressara no ramo exibidor em meados dos anos 1930 – assumiu o controle da cadeia.

As salas de exibição suburbanas marcaram território notadamente nas proximidades das estações de bonde ou trem. Em Madureira, o público frequentava muito o *Cine Alfa*⁸² (1929). Os 1.200 assentos iniciais deram lugar 972 (em 1937), 796 (em 1960) e 810 (em 1969). Apesar da grande lotação o *Alfa* não conseguiu status pleno de um *palácio cinematográfico*. Segundo nossas referências, tais como George Batista da Silva (2012), os relatos de frequentadores do bairro apontam que “apesar de ter servido a seus moradores durante mais de quatro décadas” a sala não era tida como uma das melhores opções de Madureira. O *Alfa* funcionou até 19 de agosto de 1972.

Já o *palácio cinematográfico Cine Teatro Coliseu*⁸³ (1938) – que também se manteria em atividade até 1972 –, de 3.000 lugares, foi considerado o maior cinema do subúrbio até a inauguração do *Imperator* (1954) – que conteria 3.300 assentos. O *Coliseu* era uma sala realmente espetacular, dotada de uma fachada pesada e imponente, numa espécie de confirmação, em plena entrada, da condição de inabalável e grandioso edifício. Seus 3.000 lugares dividiam-se em 1.600 poltronas para a primeira classe e 1.400 para a segunda (COSTA, 2011). Talvez nenhuma outra sala do subúrbio carioca tenha se empenhado tanto em alcançar o padrão Metro de exibição.

Num artigo dedicado ao bairro de Madureira, a revista *Rio Ilustrado* (1937) ressalta as proezas do *Coliseu*:

O Cine Teatro coliseu, a casa de diversões que se constitui desde já a obra mais perfeita e expressiva dos subúrbios do Distrito federal [...]. Se a impressão exterior lhe agrada consideravelmente, muito mais agrada a interna, pois uma e outra apresentam, em um só conjunto, as últimas conquistas da arquitetura e da ciência, aplicadas às grandes casas cinematográficas [...]. A plateia terá vinte metros de largura por cinquenta de fundos. A sala de espera nos seus vinte e quatro metros de extensão [...]. A sala de projeção, a exemplo das grandes salas dos modernos cinemas do Rio, será dotada de doze portas de saída [...]. No Cine Teatro Coliseu a ventilação será feita pelos processos ultramodernos de ar condicionado [...].

⁸² Rua Domingos Lopes, 229 (hoje Av. Min. Edgar Romero, 19).

⁸³ Av. Min. Edgar Romero, 37.

Os trechos da matéria acima corroboram ainda o papel desempenhado pelas salas do grupo Alpha – *Coliseu* e *Alfa* – na expansão de Madureira, atestando, uma vez mais, a participação efetiva dos grandes cinemas como catalisadores para consolidação da urbanidade carioca.

Os subúrbios cariocas contariam ainda com outras grandes salas de exibição. O *Cinema Paraíso*⁸⁴ (1928-1969) – em Bonsucesso –; o *Cine Teatro Edison*⁸⁵ (1932-1954) e o *Santa Alice*⁸⁶ (1952-1982) – no Engenho Novo –; o *Cinema Ramos*⁸⁷ (1934-1969) e o *Cine Mauá*⁸⁸ (1952-1974) – em Ramos –; o *Cinema Santa Cecília*⁸⁹ (1937-1967), o *Cine Teatro Brás de Pina*⁹⁰ (1937-1967) e o *Cinema São Pedro*⁹¹ (1949-1974) – em Brás de Pina –; o *Cinema Rosário*⁹² (1938-1981) – em Ramos –; o *Cine Vaz Lobo*⁹³ (1940-1982); o *Cine Irajá*⁹⁴ (1941-1983); o *Cinema Santa Helena*⁹⁵ (1942-1967) – em Olaria –; o *Cine Monte Castelo*⁹⁶ (1947-1964) – em Cascadura –; o *Cine Bandeirantes*⁹⁷ (1951-1971) e o *Cinema Abolição*⁹⁸ (1954-1961) – na Abolição –; o *Cine Novo Horizonte*⁹⁹ (1952-1972) – em Coelho Neto –; o *Cine Guaraci*¹⁰⁰ (1954-1989) – em



64. Santa Cecília, 1988
(Fonte: Agência O Globo)

Rocha Miranda – e o *Cinema Leopoldina*¹⁰¹ (1954-75) – na Penha. De certo que nem todas essas salas atendiam a todos os requisitos para enquadrar-se completamente no rol dos *palácios do cinema* da cidade, mas a iniciativa seguia essa intenção – no sentido de buscar atingir o alto padrão das suntuosas, luxuosas e confortáveis salas

⁸⁴ Praça das Nações, 66.

⁸⁵ Rua Alan Kardec, 74 (ou Rua General Bellegarde, 12).

⁸⁶ Rua Barão do Bom Retiro, 1.095.

⁸⁷ Rua Uranos, 1.009.

⁸⁸ Rua Euclides de Faria, 27.

⁸⁹ Rua Itabira, 87 (depois 123).

⁹⁰ Rua Bento Cardoso, 289 (depois 793).

⁹¹ Estrada de Brás de Pina, 2.

⁹² Rua Leopoldina Rego, 52/56.

⁹³ Estrada Vicente de Carvalho, 4-A – Vaz Lobo.

⁹⁴ Estrada Monsenhor Félix, 454 – Irajá.

⁹⁵ Rua Uranos, 1.474.

⁹⁶ Av. Suburbana, 10.076.

⁹⁷ Rua Abolição, 671.

⁹⁸ Av. Suburbana, 7.392-A.

⁹⁹ Rua Guaçupi, s/n (esquina com Rua Bagé).

¹⁰⁰ Rua Topázios, 56.

¹⁰¹ Rua Ibiapina, 41.

cariocas inspiradas nos *movie palaces* norte-americanos.

Na década de 1940, Domingos Vassallo Caruso inaugurou o cinema *Santa Cecília*, em Brás de Pina, retomando o plano de construção de grandes casas e contando com a presença e discursos de autoridades do poder municipal e federal na cerimônia de lançamento. Vemos em matéria da *Cinearte* a importância dada ao surgimento de um grande cinema no subúrbio e o quanto mostravam-se interligados os planos de expansão da atividade cinematográfica e os interesses governistas:

Realizou-se a inauguração do Cinema Santa Cecília, em Brás de Pina [...]. Estiveram presentes ao acto autoridades municipais e federaes [...], políticos locais, [...] e vários exibidores. [...] Por ultimo falou o empresário Domingos Vassallo Caruso, congratulando-se com a Inspeção de Iluminação Publica, por ter irmanado com a sua obra, a inauguração da iluminação publica no grande trecho da antiga estrada Rio-Petrópolis, hoje Itabira, de Penha-Circular, até Brás de Pina (CINEARTE, 1937, p. 50).

Camufladas pelos ditames do progresso, do nacionalismo e do pacto social, não se perdiam chances de reafirmar as diretrizes básicas do Estado Novo. Na inauguração exibiu-se o filme nacional, *Bonequinha de seda* (1936, de Oduvaldo Vianna). Em aproximadamente dez anos, Domingos conseguiu inaugurar os *palácios* da região da Leopoldina. Na década de 1950, Nelson Caruso, sobrinho de Domingos, se uniria a outros empresários da atividade exibidora – na Cinemas Unidos S.A. – para conseguir manter aberto o *Santa Cecília* dentre outras salas da cadeia. O cinema chegou a ter lotação de 1.186 assentos (em 1945) e 1.363 (em 1960).

O enorme *Paraíso* (1928) foi o primeiro cinema do bairro de Bonsucesso (SILVA, 2012). Em abril de 1930, inaugurava sua aparelhagem para a exibição de filmes falados com a projeção de *Hollywood Revue*, ampliando-se a cadeia de Domingos Vassallo Caruso com o *Ramos* e o *Santa Cecília*. O *Paraíso* tinha capacidade inicial de 1.500 lugares, passou a 900 (em 1937) e 878 (em 1960).

Como Bonsucesso e Brás de Pina – ambos bairros extremos – já haviam recebido suas grandes salas de exibição cinematográfica, Domingos Vassallo direcionou-se para subúrbios adentro: Ramos, Olaria e Penha. Em Ramos, inaugurou o *Cinema Rosário* (1938) e, em Olaria, construiu o *Santa Helena* (1942).

O *Rosário* (1938) teve seu projetado criado e executado por Wriedt – o mesmo arquiteto responsável pelo *Pathé-Palácio*, *Império* e *Odeon* – em “linhas verticais mais puras em um ritmo mais severo” (COSTA, 2011, p. 134) e com uma volumetria

simplificada. O interior do *Rosário* exibia elementos decorativos ligados ao tema da água, como fontes e ondas. O Art Déco *Rosário* possuía sala de espera confortável, sala de exibição ampla (para 1.442 espectadores), pequeno palco e saídas laterais. A construção comportava um “grande vão coberto por telhado em duas águas, revestido em telha cerâmica do tipo francesa, sobre ferro trabalhado” (COSTA, 2011, p. 134). O forro possuía distintas alturas para viabilizar a propagação do som e a ventilação. As paredes também privilegiavam a ventilação graças a estruturas de gesso em forma de conchas.

O *Santa Helena* possuía 1.300 lugares, um moinho característico e seu sobrado tinha a forma de um chalé que encobria o corpo do cinema. Em 1949, apareceu na Penha o *São Pedro*, “maior sala da cadeia, com 2.500 lugares” (GONZAGA, 1996). Nenhuma dessas salas era dotada de ar refrigerado, mas conseguiram incorporar grande parte das inovações festejadas nos *palácios cinematográficos*.

O *Cine Vaz Lobo* (1940), apesar de grande – comportava 1.884 espectadores –, era considerado um cinema de arquitetura e decoração modestas. Sua fachada, hall e sala de espera tentavam refletir a tipologia dos sobrados vizinhos. Apresentava janelas do tipo veneziana e sacada. A amplitude da sala de espetáculos utilizava uma linguagem mais moderna. A fachada dividia a área frontal do edifício, destinada ao sobrado, do espaço dos fundos, onde ficava a sala de espetáculos. “O cine Vaz Lobo concretizou, com sua arquitetura, a passagem da tradição para a modernidade” (COSTA, 2011, p. 135). O arquiteto Accacio F. M. Correia aproveitou o terreno em formato triangular, localizando a porta principal na ponta do triângulo – sobrepujada por uma mini marquise –, que abria-se para um corredor de vinte e três metros de comprimento em cujo final se encontrava a sala de exibição.

O *Irajá* (1941), com seus 1.146 lugares, passaria das mãos do grupo Alpha às da parceria de Lívio Bruni e Cooperativa brasileira de Cinemas Ltda., na década de 1980. Sua fachada era uma das “mais divertidas” (COSTA, 2011, p. 138) dos cinemas cariocas, lembrando as características de um rosto humano. “O antropomorfismo é evidente, na medida em que a posição e a colocação desses olhos estabelecem uma relação perfeita com o nariz



65. Cinema Irajá, década de 1940
(Fonte: Espaços do Sonho, 1983)

[...], ou com a boca, como na entrada do Cinema Irajá” (VIEIRA; PEREIRA, 2010b, p. 514). O *Cine Irajá* exibia uma harmonia interna dos espaços, sem apresentar nada de muito inovador: entrada do cinema possuía marquise frontal, algumas lojas (acessadas pela calçada), uma antesala de espera (dotada de 66 metros quadrados de área), uma bilheteria, sanitários, uma *bombonière* e escadas para o balcão superior. A plateia possuía aproximadamente vinte metros de largura. Havia três portas duplas de saída para um corredor que desembocava na rua. O projeto arquitetônico teve a preocupação de estudar as adequadas inclinações dos assentos para propiciar uma melhor visão aos seus frequentadores, os vãos de ventilação natural, a iluminação no interior da sala de exibição e os equipamentos ante-chamas. O *Irajá* atendia a todas as exigências do Decreto 6.000 (URBANISMOBR.ORG).

Já o bairro do Engenho Novo ganharia o grandioso *Santa Alice* (1952) e o *Edison* (1932). Em geral, arquitetonicamente, os cinemas da década de 1950 foram caminhando cada vez mais para uma simplificação das fachadas. O cinema *Santa Alice* foi um dos exemplos marcantes desta nova tendência. Sua construção era marcada pela massa



66. Santa Alice, 2009
(Fonte: Photobucket)

compacta da estrutura total, sem decorações e pouquíssimos vãos. O *Santa Alice* tinha uma torre lateral – recurso já anteriormente adotado – destinada a destacar o cinema na paisagem urbana. Luiz Durenne utilizou o cobogó¹⁰² numa espécie de trama vazada que viabilizava a ventilação ao mesmo tempo em que oferecia um contraponto ao peso volumétrico da fachada. O *Santa Alice* foi um dos últimos cinemas cariocas a usar o estilo Art déco em seus volumes e linhas (COSTA, 2011).

¹⁰² O *cobogó* nasceu em Recife (1929). Seu nome é formado pelas iniciais dos sobrenomes dos engenheiros que o idealizaram – Coimbra, Boeckmann e Góis. Seus blocos vazados eram confeccionados em cimento. Hoje encontramos-os nos mais distintos materiais (PORTOBELLO, 2013).



67. Imperator, 1986
(Fonte: Agência O globo)

pertencente à Cinematográfica Guanabara Comércio e Indústria (de José Pinheiro, João Pedreira Filho, Carlos Flack e Nelson Caruso), até 1971 e, depois, à Cinemas Verde-Caruso – era considerado uma sala do novo circuito independente carioca. A estratégia do grupo Guanabara era desenvolver uma cadeia de cinemas gigantes. A lotação do *Imperator* foi diminuindo a cada nova reforma: 2.682 assentos (em 1969) e 1.588 (em 1983).

Os Ferrez, que já atuavam em duas salas no Méier ainda abriram uma terceira sala em Ramos, o Cine *Mauá* (1952), que “destacou-se por ser o mais significativo exemplar de cinema atmosférico de todo o circuito carioca. O teto simulava o céu com nuvens em profundidade” (GONZAGA, 1996, p. 186). O *Mauá* continha 1.116 lugares e passou a ter 1.055, em 1969.

O *palácio cinematográfico Guaraci* (1954), construído em grande estilo, era uma das salas mais belas da cidade. O *Guaraci* foi o único cinema do subúrbio carioca a compor a linguagem Art Nouveau com a Art Déco em sua arquitetura (GONZAGA, 1996). De propriedade de Archangelo e Walter Zattera, essa notável sala de exibição localizada no bairro de Rocha Miranda possuiu capacidade para 1.379 espectadores à época de sua inauguração, passando a 1.090 lugares em 1983.



68. Guaraci, 1950
(Fonte: Cinema é magia)

No *Monte Castelo* (1947), da Empresa Cinemas São Luiz Ltda., a exemplo de alguns outros cinemas cariocas – principalmente no Centro e subúrbio – vendia-se

¹⁰³ Rua Dias da Cruz, 170F.

ingressos além da conta, o que acarretava problemas de superlotação e vários frequentadores eram obrigados a assistir o filme todo de pé. Como informava *O Jornal* (1950), “tivemos o cuidado de visitar muitas dessas casas de diversões. E verificamos que a informação é procedente. Nos cinemas [...], Íris, Ideal [...], Monte Castelo [...], não só constatamos a super-lotação, como vimos fumar-se abertamente [...] (p. 12). Mesmo apresentando um porte físico avantajado – com seus 1.332 assentos – o *Monte Castelo* oferecia pouco conforto. Para George Batista da Silva (2012, p. 100), “apesar da precariedade de suas instalações e difícil acesso para moradores de bairros mais distantes, exibiu bons filmes e não deve ser ignorado pelos estudiosos da matéria”. Em 1964, o *Monte Castelo* passou a ser cinema *Cascadura* e alardeava a aquisição de geradores para não sofrer mais com quedas de energia elétrica.

Não obstante ao poder dos grandes exibidores nacionais como Francisco Serrador – inicialmente, com José Vivaldi Leite Ribeiro, na Empresa Brasil Cinematográfica e posteriormente, com Sebastião Mendes de Brito –, Adhemar Leite Ribeiro (irmão de Vivaldi) e Mendes de Brito (na Cia. Brasileira de Cinemas) e os empreendimentos cinematográficos de Luiz Severiano Ribeiro e Vital Ramos de Castro; o pequeno exibidor e o exibidor independente também tiveram espaço no circuito carioca.

Uma grande parcela desses novos cinemas instalados nos subúrbios demonstrava a penetração do mercado exibidor cidade adentro. Segundo Cruz (1942, s.p., grifo do autor),

Depois do futebol, o cinema é a diversão predileta do carioca, tanto seja ela [...] da cidade ou dos subúrbios. E estes já possuem salas de projeção magníficas, instaladas com todo conforto, com luxo, mesmo. Rara a localidade destas paragens que não tenha um cinema. Na zona da Leopoldina há um, pelo menos, em cada estação. Em Olaria, agora [1942], se levantou um muito luxuoso [Santa Helena], embora aí já existissem dois, como acontece em Ramos. Da parte da Central do Brasil, Madureira é o subúrbio que bate o “record”. Tem nada menos de quatro e todos bem instalados. Nas outras estações mais afastadas, a mesma animação.

A relação dos cinemas suburbanos era bem extensa e nos facultou claramente a ideia da comunhão criada entre os habitantes dos subúrbios e o cinema. Quando os cinemas começaram a fechar definitivamente suas portas a população dessas regiões ressentiu-se da ausência de acesso a espaços de cultura e lazer em seus bairros.

O transporte de passageiros por meio ferroviário, que começou a funcionar aproximadamente a partir de 1870, conheceu sua maior ampliação até os anos 1930 e iniciou um processo de declínio em torno de 1950. Crescentemente, notava-se que a proximidade dos logradouros atendidos por meios de transporte era mais apropriada para a acomodação de estabelecimentos comerciais ou serviços (LINS, 2010). Cinemas grandes e bem cuidados foram erguidos nos subúrbios da Central do Brasil e da Leopoldina entre os anos 1930 e 1950. William de Souza Vieira (2009, p. 29) reitera, que a maior parte das salas de exibição cinematográfica dos subúrbios cariocas foram inauguradas nas adjacências de vias férreas, pois essa localização privilegiada “[...] contribuía para o acesso principalmente dos bairros vizinhos [...]”. A proximidade dessas salas com as estações ferroviárias dos bairros que as sediavam facilitaram sobremaneira sua divulgação e frequência.

2.2.3. O sucesso na Zona Norte

Dentre os bairros componentes da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, tratamos a Tijuca como principal cercania da região. Isso porque a Tijuca representou – em matéria de exibição cinematográfica – um marco espacial diferenciado em relação a outras regiões dos arredores e, até mesmo, do próprio município. A partir da década de 1930, a Praça Saens Peña começou a ficar conhecida como a *Segunda Cinelândia Carioca*, devido ao grande número de cinemas e outras atividades urbanas a ele ligadas. Analisamos aqui a face norte da capital fluminense numa extensão denominada por alguns como Tijuca e Grande Tijuca, compreendendo bairros adjacentes, tais como: Grajaú, Andaraí, Maracanã, Muda, Usina, Alto da Boa Vista, Vila Isabel, Praça da Bandeira e Rio Comprido. Os mais importantes logradouros de intersecção entre essas localidades configuram-se nas Ruas Haddock Lobo, Conde de Bonfim, São Francisco Xavier e Avenida Maracanã.

A antiga Freguesia do Engenho Velho (CARDOSO, 1984; SANTOS [et al], 2003; OLIVEIRA, 2004) do início do século XX – denominação da área referente à Grande Tijuca –, bem como a região dos subúrbios da Central do Brasil, configuraram-se nas primeiras vias de escoamento das salas de exibição que se expandiam para além do Centro da cidade. Muitos moradores da região central resguardavam-se da agitação e do barulho da cidade moderna na Tijuca. O bairro crescia. Os terrenos das chácaras e grandes propriedades começaram a ser divididos, loteados e negociados, inaugurando

uma época de especulação imobiliária na localidade. Com as reformas do Prefeito Pereira Passos, a Tijuca, antes essencialmente rural e bucólica, ganhou canalização e drenagem de seus rios, sistemas de água e esgoto, abertura de novas ruas, distribuição de luz elétrica, construção de vilas e casas conjugadas e linhas de bondes elétricos duradouras (FERRAZ, 2009).

A Praça Saens Peña foi construída com o objetivo de criar uma área de conexão para a afluência da população local. Esses pontos de ligação eram elementos constituintes do desenho das cidades. Segundo Kevin Lynch (1997), esses locais potencializavam os sentidos sociais, a história, a funcionalidade e a nomeação de sítios urbanos. Para o urbanista, esses “pontos nodais” ou “pontos de comutação” definiam liames, intersecções entre ruas e locais de reunião, que se relacionavam de alguma forma com as atividades ali exercidas e/ou com o formato físico oferecido pelo lugar.

A Rua Haddock Lobo – por sua ligação mais estreita com o Centro – apresentou os primeiros cinemas da região, que foram rapidamente incorporados ao circuito de lazer da Praça Saens Peña. Para Talitha Ferraz (2009, p. 78): “O cinema foi a diversão e a representação artística que deu ao bairro o título de um dos mais importantes polos de exibição cinematográfica carioca entre as décadas de 1900 e 1990”. Um espaço de tempo substancial se pensarmos na efemeridade de algumas salas da cidade. Na Tijuca os cinemas abriram, fecharam, transformaram-se, dividiram-se, mudaram de lugar, mas o bairro conseguiu manter a qualificação de segunda Cinelândia do município durante quase todo o século XX.

Quando o cinema chega à Tijuca em 1907 o Rio de Janeiro passava por um boom de abertura de salas [...]. Só naquele ano, 31 cinemas foram abertos em toda cidade. Isso contando com o Pathé Cinematográfico, que foi o primeiro cinema tijucano, inaugurado no dia 26 de outubro de 1907, na Rua Haddock Lobo, número 27. [...] dias depois [...] a empresa Achilles & Companhia [...] construiu o Pavilhão Progresso. [...] no mês de novembro, o Cinematógrafo Velo foi erguido pelos exibidores Couto & Companhia [...] (FERRAZ, 2009, p. 79).

Essas primeiras três salas, mencionadas por Ferraz, tiveram uma vida breve. Nenhuma delas durou mais de quatro meses (GONZAGA, 1996). Nos anos 1910-20, outros cinemas apareceram na região. “Uns desapareceram rapidamente [...] outros duraram mais tempo, com significativos avanços técnicos ou nenhuma reforma, chegando às décadas de 1940, 1950, 1960 e até aos anos 1990” (FERRAZ, 2009, p. 79).

A relação de *palácios cinematográficos* da Zona Norte contava com o *Cine Teatro Vila Isabel* (1928-1978), o *Cinema Grajaú* (1928-1954) e o *Cinema Maracanã* (1932-1964)¹⁰⁴; mas também com o *Cine Teatro Olinda*¹⁰⁵ (1940-1972), o *Cinema Carioca*¹⁰⁶ (1941-1999), o *Cine Metro-Tijuca*¹⁰⁷ (1941-1977), o *Cinema América*¹⁰⁸ (1933-1997) e o *Cine Madrid*¹⁰⁹ (1954-1970).

O *Carioca* (1941) “[...] chamava atenção pela arquitetura Art déco e pela entrada principal com largos pilotis em mármore. O hall de entrada era um salão de tamanho



69. Cinema Carioca, década 1950
(Fonte: Agência O Globo)

médio, com lustre de cristal, e dele surgia uma escadaria em mármore claro com corrimão dourado” (FERRAZ, 2009, p. 96). Nas proximidades do *Carioca* encontrávamos o *América* (1933) e, mais adiante, o *Metro-Tijuca* (1941) – construído no final da Segunda Guerra Mundial – localizados todos no mesmo quarteirão e calçada em frente à Praça Saens Peña. No *Carioca*, que surgiu alguns meses antes do *Metro-Tijuca* – numa empreitada que parecia

representar uma réplica da empresa brasileira de Luiz Severiano Ribeiro à atuação da Metro-Goldwyn-Mayer na Zona Norte do Rio de Janeiro –, a tela aproximadamente quadrangular, que ficava por trás de uma imponente e aveludada cortina cor de ouro envelhecido, harmonizava-se com a arquitetura interior. No ritual de início da sessão a cortina abria-se ao mesmo tempo em que canhões de luzes multicoloridas performatizavam-se ao declinar da iluminação geral da sala. Para José Tavares de Barros (1986), esse ritual de abertura em si já conformava um espetáculo.



70. Cinema Carioca, década 1950, vista lateral
(Fonte: Agência O Globo)

O formato do *Carioca* era ortogonal, com balcão superior, palco e saídas laterais indo direto para a calçada. Na face voltada para o

¹⁰⁴ Como já mencionamos anteriormente, no item “As primeiras grandes salas fora do Centro”.

¹⁰⁵ Praça Saens Peña, 51 – Tijuca.

¹⁰⁶ Rua Conde de Bonfim, 338 – Tijuca.

¹⁰⁷ Rua Conde de Bonfim, 366 – Tijuca.

¹⁰⁸ O *América*, localizado na Rua Conde de Bonfim, 344 (Tijuca), era um caso a parte. Nascido como *Cine-Teatro América* (1918), foi propriedade diferentes exibidores e sofreu três reformas. Sua lotação última era de 1.066 lugares (GONZAGA, 1996).

¹⁰⁹ Rua Haddock Lobo, 170 – Tijuca.

lado da Rua Major Ávila observávamos informações do Art Déco norte-americano na cobertura em forma de “tiara”, e na fachada para a Praça Saens Peña, as colunas estriadas sem capitel e sem base (COSTA, 2011, p. 140, grifo do autor). As semelhanças com o *Roxy* – de Copacabana – explicitavam-se na série de colunas dispostas em curva, seguindo a esquina da rua; na cortina de vidro da fachada, retrocedida na entrada e, no desenho das escadarias, evidentes na sala de espera.

Segundo Barros (1986, p. 90), o *Metro-Tijuca* era “o mais espetacular dos cinemas da praça [...]”. Mas para o autor a melhor parte era mesmo o rito que descerrava a cortina.

É preciso lembrar que, antes de cada sessão, havia sempre a projeção de uma placa de vidro, com desenhos de flores, peixes ou outros motivos, sobre a cortina, de tons geralmente claros. Quando as luzes da platéia diminuía, as cores do slide se acentuavam por um momento. Logo a cortina se abria e, antes de encher a tela, o slide era substituído pelo letreiro branco do Jornal da Tela. Depois o metro tinha o prazer de anunciar sua próxima atração. E nós nos sentíamos realmente atraídos por conhecer mais um hit da temporada cinematográfica [...] (BARROS, 1986, p. 90).

O projeto de Adalberto Szilard adotou, para o *Metro-Tijuca*, o mesmo padrão da cadeia MGM no Rio de Janeiro; transformando-o num dos cinemas mais sofisticados da cidade. Suas poltronas foram dispostas em curva para possibilitar melhor visão dos espectadores nas laterais da sala. Para chegarmos a sala de exibição atravessávamos três níveis: um *hall* coberto e diretamente ligado à calçada, um *lobby* com entradas para balcão superior e um *foyer* com banheiros e acessos à plateia. A sala era bem grande e o sistema de ar refrigerado fabricado pela York Ice Machinery Company (COSTA, 2011).

O interior do *Metro-Tijuca* proporcionava uma sensação muito acolhedora. Além do mais, seus sanitários, extremamente asseados, apresentavam uma decoração pomposa em mármore escuro e o ar gelado liberado por seu sistema de refrigeração alcançava a guia da calçada, tamanha sua potência, chamando a atenção dos transeuntes. (BARROS, 1986). O *Metro* produziu até mesmo um *slogan* sobre o seu ar condicionado perfeito. O *Carioca* (Grupo Severiano Ribeiro) e o *Metro-Tijuca* (Metro-Goldwyn-



71. Cinema Metro-Tijuca, década de 1960
(Fonte: Agência O Globo)

Mayer) operaram como alguns dos cinemas lançadores da cidade, isto é, salas conceituadas e habilitadas a receber as estreias das novas produções (FERRAZ, 2009), especialmente as norte-americanas.

Trata-se, sem dúvida, de um esmerado e grandioso projeto, onde se via a preocupação do arquiteto de trabalhar bem todos os detalhes, desde a distribuição dos assentos e do acesso à sala de espetáculo, à decoração luxuosa e ao conforto térmico (COSTA, 2011, p. 142).

O maior cinema da região tijuicana surgiu em 1940. O *Cine Teatro Olinda* – depois *Cine Olinda* – caracterizou-se como uma construção híbrida que contemplava elementos tanto de *cine-teatro* quanto de *movie palace*. Construído pela empresa de Vital Ramos de Castro, o *Olinda* ocupava boa parte da área da Praça Saens Peña propriamente dita. Com seus 3.500 assentos passou a ser considerado o maior cinema



72. Cinema Olinda, década 1950
(Fonte: Agência O Globo)

carioca da época. O arquiteto Ferruccio Brasini – que também projetara o *Plaza* (Centro) – programou uma fachada sóbria e grandiosa, inspirada na reconstrução do cine *Primor* (1938), do Centro. O desenho do frontispício do *Olinda* previa um número reduzido de linhas retas e muitas estruturas redondas. A ênfase recaía sobre o nome do cinema, que também aparecia na torre lateral. O objetivo principal era o destaque da sala – que situava-se no fundo da

praça – em relação ao restante da paisagem.

O confortável *Cinema América* – de propriedade da Luiz Severiano Ribeiro S.A., de 1933 a 1960 – teve sua capacidade alterada para 1.157 lugares (em 1932) e 1.215 (em 1937). Mesmo tendo sido transformado numa grande sala, o América ostentava menos luxo e pompa do que seu vizinho, o *Carioca* – contemplando assim os planos de Severiano de abarcar as diversas classes sociais em suas salas.



73. América, 1965
(Fonte: Webinsider)

As grandes salas da Tijuca regularmente participavam de um circuito de atividades beneficentes realizadas na cidade. Orfanatos, hospitais e asilos favoreciam-se de eventos cuja renda revertia-se a estas instituições de amparo à população mais pobre e necessitada. Verdadeiras ferramentas de marketing, essas ações promoviam uma articulação promocional dupla: os exibidores ficavam bem perante o público e as autoridades governamentais (VIEIRA; PEREIRA, 1982).

O *Cine Madrid* (1954) – também pertencente à Empresa Cinemas São Luiz Ltda. – acolhia a lotação de 1.827 espectadores. Fora do perímetro da Praça Saens Peña, provavelmente o *Madrid* tenha sido a mais relevante e confortável sala inaugurada na



74. Bar Divino, década 1960
(Fonte: Jovem Guarda Sempre)

Tijuca. “Ao lado do cinema ficava o bar Divino, ponto de reunião do pessoal da chamada ‘jovem guarda’”(SILVA, 2012, p. 89, grifo do autor). Espaçoso, aconchegante e bem refrigerado, o *Madrid* ampliou sua tela para projeção em *Cinemascope*¹¹⁰ na década de 1960. Já nos anos

1970, um incêndio arruinou os equipamentos instalados para a exibição em 70mm. Após a destruição causada pelo fogo, o cinema entrou em obras e não reabriu mais.

O período compreendido entre as décadas de 1940 e 1950 configurou-se no auge dos *palácios cinematográficos* da Praça Saens Peña. O *glamour* do produto cinematográfico hollywoodiano exigia aparatos arquitetônicos, decorativos e técnicos grandiosos para sua exibição. Fato que uniformizou o tipo de cinema assistido no Brasil do pós-guerra (Segunda Guerra Mundial) e boa parte das características das salas de projeção.

2.2.4. Desbravando a Zona Sul

Inicialmente, no primeiro decênio do século XX, as áreas privilegiadas pelo negócio cinematográfico no Rio de Janeiro estavam restritas aos núcleos urbanos configurados pelas regiões do Centro da cidade, Tijuca (e arredores) e alguns subúrbios adjacentes às estações da Estrada de Ferro Central do Brasil. Mais tarde, a *haussmanização* conseguiu atingir o encontro da Avenida Central com o litoral.

¹¹⁰ Tecnologia de filmagem e projeção em lentes anamórficas usada para filmes *widescreen*. Lançado em 1953 pela 20th Century Fox, o *cinemascope*. Foi utilizada entre 1953 e 1967 para a captação e exibição de filmes *widescreen*, permitindo uma projeção de imagem mais larga que a habitual (CINEDIE, 1997).

Desapareceram as favelas do Centro e o Morro do Castelo. Surgiram a Avenida Beira-Mar, a Praça Paris e o calçadão da Avenida Atlântica. A especulação imobiliária começou a atuar fortemente nas regiões de Copacabana e Leblon.

A Avenida Central fazia a ligação entre as Zonas Norte e Sul preconizando uma nova configuração viária para uma nova forma de vivência urbana da sociedade. Decidiu-se explorar a vocação turística da Zona Sul, com suas praias e geografia privilegiada. Enquanto o subúrbio ainda estava recebendo energia elétrica, Copacabana já começava a ser asfaltada (1938-1939). Hotéis e cassinos luxuosos reservaram lugar em Copacabana e abrigaram célebres hóspedes. “A maioria estava ligada ao cinema; muitos dos espaços que os recebiam, como o Copacabana Palace e o Cassino Atlântico, também exploravam o universo cinematográfico” (GONZAGA, 1996, p. 159).

Com o jogo liberado e a “princesinha do mar” exercendo seus encantos, a burguesia carioca finalmente pôde moldar um espaço à sua imagem e semelhança. Sob o alegre e descompromissado racionalismo do *art déco*, constituíram-se bairros inteiros como Flamengo, Urca e Copacabana, este considerado o novo ponto elegante e nobre da cidade desde o início da década de 30. O padrão e seu *status* associado reverberariam aqui e ali, renovando, por exemplo, os bairros de classe média, classe média alta, como a Tijuca e o morro *chic* de Santa Teresa (GONZAGA, 1996, p. 1660).

Na década de 1920, Copacabana não passava de um “subúrbio” a beira-mar, “um feudo aristocrático separado do resto da cidade pela demarcação dos túneis, recanto residencial e de comércio luxuoso” (MATTOS, 1986, p. 100). O cinema *Atlântico* (1919) era um dos mais frequentados por lá. O *Atlântico* situava-se na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, número 580; passando a representar um sinônimo da vida requintada na faixa praiana carioca. O semanário *Beira-Mar* publicava a programação das salas de cinema do bairro e de Ipanema. A primeira sala de exibição de Copacabana surgiu em setembro de 1909 (até 1912), pegando o nome do próprio bairro para seu batismo. O *Copacabana* operava na Praça Malvino Reis, número 30 – hoje Praça Serzedelo Correia – sob o comando da empresa Sá Ferreira & Cia. A capacidade do cinema registrava apenas 160 assentos de palha. Nessa época o público local ainda preferia frequentar os cinemas do Centro da cidade. Em 1916, inaugurava-se o amplo *Cine Americano* dando início a uma nova era para os cinemas da Zona Sul do Rio de Janeiro (MATTOS, 1986).

Em Copacabana o cinema era um espaço de sonho e sedução. Enquanto na tela tudo girava em torno de Hollywood – com ídolos sendo tratados na intimidade: Gable, Carole... –, na platéia reinavam o galanteio e o auto-enaltecimento de uma elite vaidosa. Faltava água todo dia, mas isso não impedia que os cronistas do Beira-Mar comparassem seu bairro de gente asseada às praias de Deauville, Biarritz, Coney Island e do Lido de Veneza. Em matéria de lazer, o cinema só rivalizava com o *flirt* na Avenida Copacabana, o *footing* na Atlântica e as partidas de peteca na areia. [...] A aliança entre imprensa e os negociantes promovia uma imagem ininterrupta de felicidade entre os moradores, uma identificação permanente com o êxtase romântico importado com as latas de filme (MATTOS, 1986, p. 100).

Ainda no decorrer da década de 1920, Luiz Severiano Ribeiro arrendaria os cinemas *Americano* e *Atlântico*. Essas salas continuariam sua trajetória de exibição também nos anos 1930. Em 1933, Severiano anunciava o lançamento de dois outros cinemas – o *Lido* e o *Cine Theatro Atlântico*. Em 1936, Copacabana ganhava o *Varieté*, que só exibia sessões noturnas, enquanto o bairro de Ipanema já acolhia o *Cine Ipanema* e recebia o *Pirajá* – inaugurando a eliminação das paradas para a troca de rolos nos longa-metragens. “É que o novo cinema trazia para o Brasil ‘um dispositivo electro-automático de commutação que torna essa passagem despercebida pelo público’” (MATTOS, 1986, p. 101).

As grandes casas cinematográficas começariam a ingressar na malha urbana da Zona Sul a partir da aparição do *Cine Ipanema*¹¹¹ (1934-1967), do *Cinema Pirajá*¹¹² (1935-1975), do *Cinema São Luiz*¹¹³ (1937-1980), do *Cinema Roxy*¹¹⁴ (1938-1991), do *Cine Metro-Copacabana*¹¹⁵ (1941-1977), do *Cine Astória*¹¹⁶ (1942-1963), do *Cinema Rian*¹¹⁷ (1942-1983), do *Cinema Star*¹¹⁸ (1944-1951), do *Cine Leblon*¹¹⁹ (1951-1975), do *Cinema Azteca*¹²⁰ (1951-1973) e do *Cinema Miramar*¹²¹ (1951-1973).

¹¹¹ Rua Visconde de Pirajá, 86 – Ipanema.

¹¹² Rua Visconde de Pirajá, 303 – Ipanema.

¹¹³ Praça Duque de Caxias, 315 (hoje Rua do Catete, 315) – Catete.

¹¹⁴ Av. N. S. de Copacabana, 945-A – Copacabana.

¹¹⁵ Av. N. S. de Copacabana, 749 – Copacabana.

¹¹⁶ Rua Visconde de Pirajá, 595 – Ipanema.

¹¹⁷ Av. Atlântica, 2964 – Copacabana.

¹¹⁸ Rua Voluntários da Pátria, 35 – Botafogo.

¹¹⁹ Av. Ataulfo de Paiva, 391-B – Leblon.

¹²⁰ Rua do Catete, 228 – Catete.

¹²¹ Rua General Artigas, 14 – Leblon.

O cinema *Pirajá* (1935) seria a primeira grande sala de exibição inaugurada por Luiz Severiano Ribeiro no Rio de Janeiro. Vivaldi Leite Ribeiro arrendou a sala edificada junto ao prédio do *Roxy* (1938) – em Copacabana – enquanto seu irmão, Adhemar, adquiria lotes na Praça General Osório para construção do cinema *Ipanema* (1934) – com lotação aproximada de 2.200 assentos. Segundo escreveu Celestino Silveira (1934, p. 27), para a revista *Cinearte*,



75. Ipanema, 1935
(Fonte: Flickr)

apresentando “fachada imponente, obedecendo as linhas simples, rectas, de agradável impressão visual, o Ipanema convida o transeunte a conhece-lo internamente. Observámos, na tarde em que o visitamos, o interesse dos moradores de Ipanema pelo seu cinema, como já o chamam”¹²².

Luiz Severiano Ribeiro já havia comprado boa parte das ações da Companhia Brasileira de Cinemas e assumiria o seu comando. O empresário cearense – na época boicotado por algumas grandes distribuidoras americanas – tinha um projeto de ampliar seus lucros inaugurando grandes salas de exibição lançadoras e outras menores destinadas às classes mais baixas e deslocando para outras regiões da cidade os privilégios das estreias de novas produções. Integrando esse plano audacioso estavam os grandes cinemas *Pirajá* e *Rian* – além de casas na Tijuca e Centro –, ajudando-o a deslanchar. Severiano almejava o estabelecimento de nova e descentralizada configuração para o cenário exibidor carioca. Com a finalização das obras do grandioso *Cine São Luiz* (1937), no bairro do Catete, Severiano Ribeiro consolidava uma posição diferenciada no circuito exibidor dos anos 1940. O *São Luiz* não apresentava uma fachada suntuosa, mas seu interior compensava – com lotação de 2.000 espectadores, imponência e decoração requintada. E juntamente ao cinema *Leblon* (1951), inaugurado anos depois, mostraria a marca da grandeza discreta característica das salas do grupo. O *Leblon* trazia também uma fachada simples, sala de espera em mármore claro, ampla e confortável sala de exibição, tapetes macios e refrigeração impecável. O *Roxy* (1938), o *Rian* (1942) e o *Miramar* (1951), dentre outros, estariam também entre os prédios que

¹²² O *Pirajá* e o *Ipanema* já foram abordados em nosso item anterior – “As primeiras grandes salas fora do Centro” – junto a alguns outros cinemas da Zona Norte e subúrbio cariocas.



76. Roxy, década de 1940
(Fonte: fotolog)

apresentavam configuração peculiar atribuída aos espaços cinematográficos lançados pelo Grupo Severiano Ribeiro (GONZAGA, 1996).

A Companhia Brasileira de Cinemas foi impetuosa no projeto do *Roxy*, aproveitando o primeiro pavimento

junto à extensão de um prédio vizinho já em construção. Ousou ainda na utilização do concreto armado. Na época de seu lançamento, a cúpula do *Roxy* possuía um recobrimento de aproximadamente trinta e seis metros de diâmetro. À engenharia de Baumgart – também responsável pelo *Capitólio*, no Centro, que possuía dez andares erguidos em concreto armado – se uniria o projeto arquitetônico de Raphael Galvão. Num desenho arrojado e majestoso, a concepção do *Roxy* utilizava bem o grande espaço de esquina, “dividindo-o simetricamente pela diagonal do térreo” (COSTA, 2011, p. 132). A inspiração foi o cinema Roxy de New York e sua planta em formato de olho. A sala de espera era grandiosa e, em sua ligação com a sala de exibição, surgia uma enorme área de circulação, que permitia, inclusive, em caso de superlotação, que os espectadores de pé assistissem ao filme. Segundo, Renato Gama-Rosa Costa, o plano do *Roxy* carioca teve que ultrapassar grandes obstáculos para sua concretização,

[...] como a acústica de uma sala com forma reconhecidamente antiacústica; trabalha com as exigências de dotar o espaço com uma das maiores salas de espetáculos da cidade (2.700 assentos no total), com plateia, balcão, um palco de vinte metros de frente por oito [...] de profundidade, com proscênio, lojas e salas de escritórios voltadas para a rua e distribuídas pelos três andares por onde se desenvolve o cinema; acessos verticais, entradas e saídas para o prédio acima e para o próprio cinema etc. (2011, p. 133).

A fachada do *Roxy* tinha entrada pelo saguão da esquina e grande recuo. O acesso principal possuía uma enorme cortina de vidro que deixava transparecer as escadas para o balcão superior. O tema de fontes de água distribuía-se pelo imponente hall de entrada, dando origem a “elementos visuais fortes no revestimento das colunas estruturais” (COSTA, 2011, p. 134). Os corrimãos das escadas eram trabalhados em ferro e aço inoxidável, conferindo modernidade ao ambiente. Destaque ainda para o teto interior da sala de exibição – que ressaltava um desenho “composto de anéis concêntricos e superpostos, em forma de sancas” (REVISTA ARQUITETURA E

URBANISMO, 1939, p. 380) –, para o arcabouço de sustentação do teto e para a estrutura arqueada que demarcava os limites de palco e tela. Em sua inauguração o *Roxy* exibiu o filme Bloqueio (*Blockade*), de William Dieterlee. Oferecendo ainda espetáculos de variedades em suas primeiras sessões, o *Roxy* foi a primeira sala de exibição carioca a apresentar o sistema Cinerama¹²³ (SILVA, 2012).

Ainda em Copacabana, o *Rian*¹²⁴ – de 1.130 lugares (em 1942), 1.090 (em 1969) e 922 (em 1983) – foi uma das últimas grandes salas a resistir à especulação imobiliária no Rio de Janeiro. O *Rian* assumiu a simplificação da fachada, destacando-se assim do restante do prédio ao qual servia de base – “uma construção de volumetria rica em planos escalonados, onde sobressaíam as varandas abertas” (COSTA, 2011, p. 142). A estrutura da frente do *Rian* acompanhava a curvatura do corpo central do edifício. A marquise se separava da massa curvilínea sustentando, assim, o letreiro com o nome do cinema. Duas colunas vazadas laterais pareciam se formar pelo amontoado de orifícios verticais destinados às saídas de ar. No final da década de 1950, Copacabana vai somar dez cinemas, notadamente na Avenida Atlântica.



77. Rian, década de 1970
(Fonte: Cinema é magia)

Para pontuar o afeto devotado pelo frequentador dos *cinemas de bairro* a essas salas, apresentamos o relato saudosos de Carlos Drummond de Andrade sobre o desaparecimento dos cinemas da paisagem urbana citadina – especificamente de Copacabana – e da memória.

Assim, pois, desaparecem os cinemas [...]. Onde [está] o Cine Metro Copacabana, todo hollywoodesco? [...] Foram sumindo com seus cinemeiros, e outras atividades comerciais se instalaram onde a gente se encontrava com as deusas da “arte muda” e da “arte falada”, registrando e arquivando tópicos de memória que ficaram pertencendo

¹²³ O Cinerama era uma combinação de cinema e panorama, na qual um processo cinematográfico de *widescreen* funciona através de três projetores 35 mm sincronizados – apresentando imagens exibidas simultaneamente – em uma tela de grandes proporções e curvatura acentuada (aproximadamente 145°) (CINEDIE, 2013). Porém, o cinerama do Roxy não possuía três projetores. Ele foi inaugurado em 1966, com o filme *Uma batalha no inferno* (*Battle of the Bulge*, US, 1965), que foi feito em 70 mm (LUCA, 2013).

¹²⁴ O nome Rian é um anagrama de Nair – Nair de Teffé, artista petropolitana, viúva do Marechal Hermes da Fonseca –, que teve a ideia de erguer o prédio Roxy. Logo, Nair associou-se a Luiz Severiano Ribeiro para a administração do cinema (SILVA, 2012, p. 133-134).

à biografia de cada um. [...] A gente amava um cinema de bairro pela soma de emoções que ele oferecia [...]. O Caruso e o Rian, quem da velha ou das novas gerações não incorporou um pouco do que os dois lhe doaram em sensação perdurável, dessas que ficam depositadas num desvão da memória e de súbito reaparecem, lustrosas e vivas como um instante remoto? Então nos insurgimos contra o desaparecimento dessas casas; que em certo grau se ligaram à nossa vida, e acabaram antes que nós acabássemos [...]. Quem não sentiu a perda de um cinema freqüentado durante anos tem memória nublada ou coração de pedra (ANDRADE, 1986, p. 108, grifo nosso).



78. Fachada do São Luiz, década de 1970
(Fonte: Cinemascópio)

na frontaria do *São Luiz*. Toda a frente do cinema tentava conjugar-se harmoniosamente com construções vizinhas – datadas do século XIX – e “que formavam a testada da rua” (COSTA, 2011, p. 127). O luxo ficava a cargo da arquitetura e decoração do espaço interior. Delicadas rampas, distribuídas em largos patamares de mármore, decoravam a sala de espera que ainda possuía espelhos, vitrais, sofás e uma *bombonière*. O hall de entrada terminava na escada de acesso aos diversos níveis do balcão, “onde se podia ver melhor a semelhança com o Radio City Music Hall” (COSTA, 2011, p. 128), de New



79. São Luiz, década de 1940
(Fonte: Cinema é magia)

York. Dentro do majestoso salão de espetáculos, podia-se observar os feixes que delineavam desenhos de luz por todo o teto. A linguagem Art déco esboçava-se no bloco central do prédio, englobando a sala de espera, as entradas internas e a sala de espetáculos propriamente dita. Nesse conjunto notamos eixos sóbrios e a simplicidade decorativa da concepção de Jaime C. F. Rodrigues (COSTA, 2011). “Em certa época, a formalidade imposta pela direção do cinema, chegou ao exagero de exigir o uso obrigatório de gravata para seus visitantes” (SILVA, 2012, p. 146). A capacidade de público do *São Luiz* variou para mais ou para menos durante seu período de existência:

na época da inauguração, 1.794; em 1945, 2.002; em 1960, 1.910 e em 1977, 1.881 assentos (GONZAGA, 1996).



80. Cine Leblon, 1951
(Fonte: Rio que mora no mar)

De propriedade da empresa Luiz Severiano Ribeiro S.A. Comércio e Indústria e, posteriormente, Cinemas São Luiz Ltda., o *Cine Leblon* (1951) tinha capacidade para 1.294 espectadores e obedecia, arquitetonicamente, à tendência de simplificação crescente das fachadas nos cinemas cariocas. Os prédios distinguiam-se sobretudo pelo bloco compacto da edificação, sem ornamentação ou fendas abertas para o exterior.

Na inauguração do *Leblon* foi exibida a produção britânica *O Terceiro Homem* (1949), de Carol Reed, em cinco sessões consecutivas (SILVA, 2012). Uma crônica de *Cine Reporter* falava do *Leblon* como sendo dotado de um luxo discreto, “que se tornaria a marca da cadeia” (GONZAGA, 1996, p. 182) de Severiano Ribeiro.

[...] O Cine Leblon [...] é uma casa bem característica de Severiano Ribeiro. A fachada é simples, a sala de espera em mármore rosa prepara o frequentador para o salão de projeção amplo, todo atapetado, um tapete grosso e macio de alto custo, e para as cômodas poltronas em couro. A refrigeração é perfeita (CINE REPORTER, 1951, p. 1).

O *Miramar* (1951) – pertencente a Companhia Brasileira de Cinemas – também fazia parte do padrão de salas de exibição cinematográfica que buscou o aplanamento exterior aliado ao conforto interior. Seus 1.259 lugares acolheram moradores do Leblon e de bairros próximos. Segundo George Batista da Silva (2012, p. 99), um dos motivos que levou ao encerramento de suas atividades, em 25 de março de 1973, foi a sua localização que, “[...] em região nobre da cidade, tornou-se um fardo muito pesado para seus proprietários devido a impostos e despesas operacionais”.

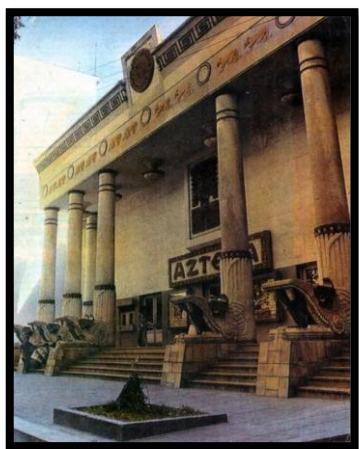
Vital Ramos de Castro instalaria, até o fim da Segunda Guerra Mundial, as grandes salas *Astória* (1942) – em Ipanema – e *Star* (1944) – em Botafogo –; além de alguns cinemas também na Praça Nossa Senhora da Paz (Ipanema) e no Catete – próximo ao *Cine São Luiz* (GONZAGA, 1996). O *Astória* passaria a ser administrado

pela empresa Exibidora Cinematográfica Astória Ltda. a partir de 1959. Seus 2.147 lugares, de 1945, cresceriam para 2.429, em 1960 (GONZAGA, 1996). Vital contraiu uma dívida junto ao Banco do Brasil para a construção de seus últimos cinemas. Assim, em 1951, sem conseguir honrar as prestações do empréstimo, Vital passou o *Star* a Severiano Ribeiro. Severiano tratou logo de reabrir o *Star*, agora como *Botafogo*. Como parte do pagamento da dívida, o Banco do Brasil atalhou o *Parisiense* de Vital. A partir daí, Vital vendeu o *Ritz* e o *Primor* para saldar débitos. Quando morreu, em 1958, seus filhos negociaram o *Haddock Lobo*, o *Popular* e o *Colonial*. Em contrapartida, os herdeiros de Vital conservaram o *Astória*, o *Plaza* e o *Olinda* em funcionamento. E, em meados da década de 1960, uniram-se a Luiz Severiano Ribeiro.

O *Star* não chegava a ser uma sala de tão amplo porte. Ficava num meio termo entre um cinema de tamanho médio e um grande. Começando suas atividades num período complicado economicamente para as nações comprometidas com conflitos da Segunda Grande Guerra, o *Star* só assistiu suas 1.402 poltronas lotarem de espectadores ao final dos combates. O *Star* funcionou até 30 de setembro de 1951. Na opinião de Silva (2012), o *Star* foi um dos melhores cinemas de Botafogo.

Construído pela Pelmex – distribuidora mexicana dos filmes CLASA – o *Azteca* (1951) foi responsabilidade das empresas Azteca Cinematográfica S.A. (da inauguração a 1954), da Cinemas Unidos S.A. (de 1954 a 1960) e de Lívio Bruni (de 1960 em diante). Sua lotação chegava a 1.780 lugares (GONZAGA, 1996). O *Azteca* foi uma das primeiras construções pré-fabricadas do Brasil, introduzindo curiosos elementos ornamentais vindos de fora do país e que aparentavam-se a construções do período pré-

colombiano. Tendo sido erguido para exibir produções mexicanas, a fachada do exótico cinema do Catete apresentava seis degraus – distribuídos em quatro alas laterais e uma frontal –, que davam acesso às bilheterias localizadas lateralmente à entrada principal. Um painel proeminente ensimesmava o nome do cinema. Para Silva (2012), o *Azteca* “está na galeria dos cinemas mais originais do Rio de Janeiro e sua trajetória acompanha a história do bairro que o acolheu”. Segundo Alice Gonzaga (1996, p. 213), “a sustentação da performance



81. Azteca, década de 1950
(Fonte: Fotolog)

positiva dos negócios cinematográficos até certo momento e a renovação de parte do circuito exibidor devem muito aos que trabalharam com o filme não americano”.

Na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro – a exemplo de algumas outras aquilatadas localidades – a construção de salas de exibição cinematográfica em áreas valorizadas representou, para esses cinemas, seu pecado original. Ao mesmo tempo em que precisavam habitar espaços urbanos com maior acessibilidade e apelo públicos, esses próprios lugares seriam um dos principais motivos de sua destruição por conta da grande especulação imobiliária a eles impetrada.

2.2.5. A Zona Oeste aparece

O *Cine Teatro Campo Grande*¹²⁵ (1938-1994), o *Cine Teatro Realengo*¹²⁶ (1938-1989) e o *Cine Palácio Santa Cruz*¹²⁷ (1951-1971) foram os exemplares de grandes salas de exibição cinematográfica erguidas em bairros da Zona Oeste carioca – região localizada a oeste do Maciço da Tijuca.

Atualmente, os bairros mais conhecidos da Zona Oeste são: em primeiro lugar, a Barra da Tijuca – cercania de classe média alta –, depois temos o Recreio dos Bandeirantes e Jacarepaguá. No entanto a abrangência da parte oeste da capital carioca é composta por vários bairros detentores de maior ou menor poder aquisitivo de sua população. Dentre os quase quarenta bairros localizados em seus limites geográficos, destacamos os que sediaram – até a década de 1950 – grandes salas de exibição cinematográfica: Campo Grande, Realengo e Santa Cruz.

Campo Grande¹²⁸, localizado a 45 km do Centro do Rio de Janeiro, é considerado o bairro mais populoso da região. Fundado no século XVII, Campo Grande expandiu-se na medida em que a cidade do Rio de Janeiro se desenvolvia. Marcada por sua vocação rural, sua trajetória passou pelos ciclos da cana, do café e da laranja. Os progressos obtidos na ampliação dos benefícios do “transporte coletivo contribuíram para o povoamento e crescimento da região, em função das diversas estradas que possibilitavam o contato de Campo Grande com a região central do Rio de Janeiro”

¹²⁵ Rua Campo Grande, 88 (depois 476, 880, 770) - Campo Grande.

¹²⁶ Rua General Sezefredo, 152 – Realengo.

¹²⁷ Rua Felipe Cardoso, 130 – Santa Cruz.

¹²⁸ Mesmo tendo sido promulgada, em 1968, a Lei 1.627, pelo governador Francisco Negrão de Lima – o Rio de Janeiro era então, Estado da Guanabara –, reconhecendo Campo Grande como município; ainda hoje a localidade é tida como bairro do Rio de Janeiro.

(VIEIRA, 2009, p. 18). A inauguração da estação de trem no bairro, em 1878, diminuiu distâncias e viabilizou o crescimento populacional; contribuindo ainda para mudanças na estrutura do bairro e para o incremento de seu importante núcleo urbano. Segundo William de Souza Vieira (2009), toda essa conjuntura colaborou para o nascimento, já no ano de 1938, da grande sala de exibição *Cine Teatro Campo Grande* – construído na mesma rua da estação ferroviária.

Antônio Vaz Teixeira fundou o *Cine Teatro Campo Grande* (1938) e ficou responsável pela casa nos três anos seguintes. Em 1942, o cinema foi gerido pela empresa D’Almeida & Fernandes Ltda. – que voltaria a administrar o Campo Grande entre a década de 1960 e o ano de 1973. A M. Gonçalves operou a sala de Zona Oeste entre 1944 e 1948, enquanto a firma Cinemas Guanabara Ltda. a dirigiu de 1974 em diante. Com 1.463 lugares, o *Cine Campo Grande* exibia frente harmônica e ornamentação contendo formas geométricas. As aberturas circulares, espécies de pequenas escotilhas, destacavam-se na porção central da fachada (COSTA, 2011).



82. Campo Grande, detalhe da fachada
(Fonte: R7)

Realengo fica localizado entre o Maciço da Pedra Branca e a Serra do Mendanha, bem ao norte da Zona Oeste do município Rio de Janeiro. Já nas primeiras décadas do século XX, as atividades militar e industrial tomaram posse da região, fazendo desaparecer seu aspecto rural e bucólico. Iniciou-se, assim, a ocupação efetiva dos espaços e a implantação de programas habitacionais estatais. A partir do momento em que as grandes instituições militares começaram a migrar para outras localidades, o comércio de Realengo retraiu-se bastante, muito embora ainda possuísse uma variedade de fábricas.

A administração do *Cine Teatro Realengo* (1938), depois *Cinema Realengo*, ficou a cargo das empresas Antônio Vaz Teixeira – da inauguração até 1960 – e Exibidora de Filmes São Jorge Ltda. – da década de 1970 até seu fechamento em 1989. Sua lotação estimada girava em torno de 1.053 espectadores (em 1941) e de 987 (em 1969).

Segundo Renato Gama-Rosa Costa (2011), entre os anos de 1937 e 1941, diversos exibidores pleiteavam a edificação dos *palácios cinematográficos* cariocas. Era

o caso de Antônio Vaz Teixeira, que construiu os *cine teatros Campo Grande* e *Realengo*. Esses cinemas, mesmo possuindo padrões arquiteturais, decorativos e técnicos mais modestos, buscaram também à sua maneira cativar um número significativo de espectadores para as sessões diárias.

O *Campo Grande* e o *Realengo* ajudaram a organizar polos cinematográficos em áreas afastadas do Centro da cidade e “um público cativo para essas regiões” (COSTA, 2011, p. 130). Os dois cinemas possuíam fachadas contendo distintos elementos geométricos, insinuando sutilmente olhos e bocas; numa versão bem diferente da encontrada na frente *Cine Irajá*, cujas linhas aproximavam-se sobremaneira da forma do rosto humano.

Ambos inaugurados em 1938, os cine teatros *Realengo* e *Campo Grande*



83. Realengo, 2012

(Fonte: Acervo Visual do Rio de Janeiro)

guardavam entre si muitas semelhanças.

Ambos os cinemas da Zona Oeste lançaram mão, em seu exterior, de um conjunto de formas – figuras geométricas puras e linhas de arquitetura cubista – para render-se à vigente inspiração norte-americana. O espaço interno era composto uma sala de espera simples – dividida em dois planos –, uma sala de espetáculos

espaçosa e acolhedora – contendo saídas para

corredores laterais –, um balcão e um palco. A diferenciação entre os dois ocorria na distribuição dos decorativismos da fachada. “Enquanto a fachada do Campo Grande é simétrica, a do realengo é mais alongada e assimétrica, em função da sua localização” (COSTA, 2011, 131).

O projeto arquitetônico do *Realengo* soube reverter os obstáculos estabelecidos pela localização pouco privilegiada e pelas limitações impostas pelo térreo. Posicionado numa rua estreita, que oferecia pouca visibilidade frontal de sua fachada, o *Realengo* precisou utilizar uma série de recursos formais para sobressair na paisagem urbana. A altura da fachada foi alongada e uma torre foi construída na lateral que dava para a rua principal. Assim, o cinema podia ser visualizado da praça central do bairro. Essa torre lateral exibia o nome do cinema na vertical e funcionou como um grande letreiro em alvenaria –“fórmula encontrada para se destacar do meio circundante composto por casas térreas, mas afastado das vias principais do bairro” (COSTA, 2011, p. 131). Na

Tijuca, o cinema *Olinda*, situado nos fundos da Praça Saens Peña, adotou solução parecida.

Santa Cruz é um extenso e populoso bairro da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, o mais distante da região central da cidade. A Santa Cruz de hoje em dia apresenta uma malha urbana diversificada, contendo áreas comerciais, residenciais e industriais. Os 445 anos do bairro refletem-se numa história de contrastes. Ao mesmo tempo em que se apresenta como um dos bairros mais populosos – em virtude de sua ampla área territorial – tem também uma das menores densidades populacionais da cidade. E, apesar de possuir um significativo parque industrial, em sua paisagem ainda há muitas áreas inexploradas.

O *Cine Palácio Santa Cruz* (1951) funcionou os vinte anos de sua existência sob o comando de José Luiz Fernandes (Empresa Cines Palácio Ltda.). Fechado em 21 de fevereiro de 1971, o *Santa Cruz* tinha capacidade para um público de 1.040 frequentadores. Apesar de ser um cinema de proporções amplas, não apresentava o mesmo conforto e pompa de outras grandes salas de exibição da época.

Mesmo que as grandes salas da Zona Oeste carioca não tenham representado os melhores exemplos de *palácios cinematográficos* da cidade, devido as suas estruturas mais modestas e menos requintadas; essas casas – juntamente a outras mais bem enquadradas, descritas nas secções anteriores deste item de nosso trabalho – despontaram como a fórmula fechada do período de maior difusão da exibição cinematográfica no Rio de Janeiro. Além do conforto e luxo, os grandes cinemas acatavam as novas regulamentações de higiene e segurança e aos ditames das inovações técnicas que diferenciavam as salas umas das outras e atraíam o público cada vez mais exigente. O parque exibidor carioca encontrou nessa fórmula um arcabouço final – pelo menos até o início do fenômeno de divisão dos grandes cinemas, nos anos 1960/1970 – e uma configuração mais estável. Essa imagem frágil e simplificada de estabilidade apoderou-se – sobretudo, além da Zona Sul e Tijuca – ainda do restante da cidade do Rio de Janeiro.

O processo de melhorias que a cidade começou a sofrer desde meados da década de 1930 conseguiu fazer com que o carioca experimentasse uma nova sensação em sua vivência urbana. Significativos claros urbanos e áreas conhecidas como zona rural foram, aos poucos, cedendo lugar a um “*continuum*” do cenário citadino. A diversificação e ampliação da malha de transportes fortaleceu as possibilidades de uma “apreensão mais orgânica e totalizante da cidade” (GONZAGA, 1996, p. 160). Apesar

do aumento da falta de conforto nas conduções e dos engarrafamentos no trânsito, todas essas dificuldades que acompanhavam as reformas urbanas pareciam se encaradas como pequenos percalços do progresso. Esperava-se que, logo as benesses resultantes desse novo *Rio Civiliza-se* se mostrariam suficientes para minimizar os problemas que esse próprio conjunto de reformas ocasionava. Pelo menos era no que os órgãos públicos queriam que a população carioca acreditasse.

3. “VIVENDO NO ABANDONO” – O PROCESSO DE EXTINÇÃO DOS PALÁCIOS CINEMATOGRAFICOS NO ESPAÇO URBANO DO RIO DE JANEIRO

Cidade sem cinema é como casa sem janela
(grafite em muro de cinema fechado, 1986)

Os alicerces sobre os quais estava fundada a maior parte dos cinemas do circuito exibidor brasileiro – em especial o carioca – pareciam muito frágeis e já apontavam um futuro incerto. Há um aspecto, desde seu início, voltado para a concentração das salas nas mãos de poucos, pela presença do investidor estrangeiro, pelo domínio do mercado cinematográfico pelo setor de exibição e pela participação maciça do chamado cinema dominante (o filme clássico narrativo norte-americano) nas telas das salas de exibição nacionais. A grande crise que começara em meados da década de 1950 intensificou-se nos anos de 1970 e 1980, quando uma grande parcela dos cinemas cariocas fechou suas portas. O público foi para o *shopping center*. O cinema foi atrás e se transmutou num espaço padronizado. O fim da Embrafilme e a retirada do filme brasileiro de cartaz diminuíram ainda mais as idas ao cinema já que uma grande faixa de público bem popular só era atraída por esse tipo de filme. O Plano Real possibilitou, a partir de 1995, a subida do preço médio do ingresso no Brasil e uma conseqüente evolução do processo de elitização do espectador de cinema. Em seguida, assistimos a um aumento da participação decisiva do capital norte-americano na ampliação e manutenção do circuito exibidor nacional – intensificando uma vez mais o caráter expansionista e dominador do produto *yankee*. E por último, mas não finalizando, a fórmula do *multiplex* foi uma resposta da indústria do cinema à força do entretenimento caseiro.

Iniciamos neste capítulo uma discussão sobre o fenômeno de esvaziamento das salas de exibição cinematográfica da cidade desde a década de 1960 até o seu atual estado de (in) existência. Um fenômeno experimentado nacionalmente e ligado ao afastamento do público por motivos distintos: a presença cada vez mais marcante da televisão no cotidiano da população, a entrada em cena do videocassete e das TVs por assinatura e o aumento nos preços dos ingressos dentre outros.

No começo da década de 90, o mercado de cinema no Brasil enfrentava uma das mais brutais crises de sua história. Vários cinemas fecharam suas portas, principalmente no interior. Cidades pequenas que tinham apenas uma ou duas telas ficaram sem nenhuma, a ponto

de apenas 7% dos municípios brasileiros possuírem salas, segundo o IBGE (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 55).

O rito mudou, os *palácios cinematográficos* foram extintos na maioria das pequenas cidades do Brasil¹²⁹ e o município do Rio de Janeiro viu a morte da maioria dessas salas, à exceção do *Odeon* (hoje *Odeon Petrobras*) – o único *movie palace* funcionando com a tradicional grande sala única na cidade –, que ainda habita a Cinelândia carioca.

Quadro 3 – Tipologia dos *palácios cinematográficos* cariocas (1925-1954):

Tipo	Início
<i>Elefantes brancos</i> (Cinelândia)	1925
Construções independentes	1929
<i>Metros</i>	1936
Construções na base de edifícios	1932
Médio para grande porte	1928
Simplificados	1954

Com o espírito de continuar a saga dos *palácios do cinema* pelas ruas dos bairros do Rio de Janeiro, atitudes de resistência como a do *Roxy*¹³⁰, além de alguns pouquíssimos focos em outras localidades garantem ainda a possibilidade de uma ida ao cinema sem a necessidade de passar pelos corredores de um *shopping center* – escolher o bairro, a sala, o filme, o horário, enfim um ritual que não é o mesmo daquele vivenciado nas salas dos templos do consumo, nos *multiplex*. Esses complexos contendo várias salas de exibição – concentrados, principalmente, em *shoppings centers* –, geralmente associados a um plano maciço de exportação do produto cinematográfico norte-americano, obtém lucros maiores em produtos vendidos em suas *bombonières* do que na própria bilheteria dos filmes que exibem.

A fórmula do multiplex [...] trouxe uma fortíssima modernização do setor, com uma otimização total do espaço, oferta múltipla de filmes, economia de escala na administração, projeto inteligente de automação, oferta de serviços adicionais, além de uma pulverização

¹²⁹ Gonzaga (1996) aponta que o país perdeu cerca de 2/3 de salas de cinema entre as décadas de 1970 a 1990. Luca (2013) afirma que a redução foi de apenas 32,7%, já que no ano de 1971 haviam 2.154 salas na cidade e em 1990 haviam 1.448.

¹³⁰ O *palácio cinematográfico* Roxy (Grupo Severiano Ribeiro), inaugurado em 1938, fica localizado na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, 945 – no bairro de Copacabana. Em 1991 foi dividido em três salas e continua em funcionamento (copacabana.com, 2011).

do risco de fracasso de bilheteria (devido à possibilidade de manutenção de um título em cartaz por um tempo maior) e a alta rotatividade entre as várias salas (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 65).

Parece que o cinema que hoje nasce ou renasce na rua tem que se render à fórmula do *multiplex* – bipartidos, divididos, multiplicados em várias salas, franqueados. Para acompanhar a tendência do mercado cinematográfico, do setor de exibição ou as exigências dos novos hábitos do espectador contemporâneo, a verdade é que raros são os cinemas que permanecem nas ruas das cidades em sua feição original.

3.1. CRISE NO PALÁCIO (DO CINEMA)

Se devemos nos importar ou não com aquilo que as antigas salas se transformaram é uma questão sem resposta, mas acima de tudo uma questão a ser feita. Porque se salas de rua convertem-se nos mais variados comércios e cada vez menos salas de rua são abertas na cidade podemos estabelecer algumas importantes relações entre a existência (ou não) dos cinemas nas ruas e o modo de vida contemporâneo. É possível resistir à tentação de se tornar um templo da religião ou da moda para ainda exibir filmes? Não acreditar em tempos difíceis nas ruas da cidade para apostar nos cinemas que beiram as calçadas? Nesse jogo, a clausura dos *shoppings centers* parece levar sempre a melhor.

A queda de público e de receita acentuaram-se a partir de 1961, abalando o prestígio do espetáculo cinematográfico. Os espectadores e jornalistas criticavam o envelhecimento e mau estado de conservação das salas, além dos filmes apresentados. O hábito constante de *ir ao cinema* foi descontinuado.

Quadro 4 – Total de espectadores de cinema no Rio de Janeiro

Fonte: Gonzaga, 1996, p. 230.

Ano	Público
1956	59.934.698
1957	58.983.337
1958	60.539.219
1960	44.169.143
1961	44.844.096

No mês de abril de 1974, o jornal *Diário de Notícias* (09/04/1974, p. 13) publicou que foram comercializadas 26.857.513 entradas de cinema no ano anterior. Segundo Randal Johnson (1987), a redução dos lucros das distribuidoras norte-americanas no mercado brasileiro significou uma retração da ordem de 123,8% entre 1963 e 1973.

A classe média passou a ser influenciada pelas críticas aos filmes nos jornais e revistas, pelo diretor e sua nacionalidade, pelos temas abordados nas produções. Muitos desses espectadores atentos começaram a questionar o espaço sociocultural sala de exibição e sua definição como forma de lazer legítima. O estilo Art déco e o apelo lúdico da arquitetura e decoração dos *palácios cinematográficos* começaram a ser questionados. Apareceram pequenos cinemas que logo viraram moda entre intelectuais, cinéfilos e alternativos. Os ideais revolucionários aí se pronunciaram. O filme agora era valorizado em detrimento da sala de exibição. Com os necessários cortes de gastos, foram sumindo muitos rituais: a abertura das cortinas, o toque do gongo, o apagar gradual das luzes, a figura do lanterninha dentre outros.

Mesmo em meio ao projeto de aceleração da industrialização e crescimento econômico no país – com todos os seus prós e contras – impressos pelo governo Juscelino Kubitschek e, depois, pelos primeiros governos militares, o desempenho de nosso circuito exibidor continuava apresentando números baixíssimos. Ficou claro assim o esgotamento da fórmula tradicional e de hábitos cristalizados no público. Nas palavras de Alice Gonzaga,

Costuma-se atribuir este revés ao crescimento da indústria televisiva no país. Com efeito, no mesmo período em que o público cinematográfico decrescia assustadoramente, o número de aparelhos de televisão vendidos e a audiência aumentavam no mesmo diapasão. A reacomodação do mercado exibidor a essas realidades não se fez sem duras provações. Sob todos os sentidos, instaurou-se um contexto de crise (1996, p. 204).

Apesar da importância da difusão da televisão nesse colapso do parque exibidor do Rio de Janeiro, em vista de tantos outros fatores, a TV não pode ser considerada a única responsável por essa performance deficiente. No cotidiano, tipos, costumes e signos característicos de um modo de viver mais leve e solto do carioca também foram desaparecendo gradativamente. A paisagem citadina modificou-se rapidamente. Os 50

anos em 5¹³¹ intensificaram a especulação imobiliária – sobretudo no Centro e na Zona Sul. Prédios históricos, casarões, vilas e sobrados deram lugar a edifícios comerciais e espigões. Esse processo alcançou rapidamente as salas de exibição cinematográfica. Passou a ser mais lucrativo vender um imóvel, ao mesmo tempo em que os preços dos terrenos vazios ficaram mais caros. A partir daí a associação de exibidores com empresários do ramo imobiliário teve que ser buscada como estratégia de sobrevivência. Começou-se a utilizar áreas de ventilação de prédios para construção de cinemas. O visual das novas salas passou a ser mais simples e elas foram deslocadas para galerias ou centros comerciais e para a proximidade da entrada de prédios residenciais. Passaram a ser raros os cinemas erguidos em estruturas físicas independentes. A estética modernista imperava a reboque da nova capital nacional – Brasília.

O monótono e rígido racionalismo dos traços de fachada, em que predominavam as superfícies lisas e o rebatimento simétrico das linhas, supostamente uma intervenção niveladora das diferenças (e por consequência das diversas classes), redundou em milhares de unidades de fachadas chapadas e pouca variação decorativa. O avanço da tecnologia e dos materiais empregados nas construções acabaria contribuindo para adequação das salas ao novo espírito (GONZAGA, 1996, p. 205).

A Zona Sul da cidade foi a precursora desse novo modelo de sala de exibição. No subúrbio, mesmo que em número muito reduzido, ainda surgiam alguns *palácios cinematográficos*. Mas logo o despojamento dos novos cinemas atingiria também as zonas Oeste e Norte do Rio de Janeiro. Os projetos confeccionados para os *palácios*



84. Trolleys, 1966
(Fonte: Auto Classic)

Higienópolis e Campo Grande, mesmo prevendo a construção de *movie palaces* com toda pompa e requinte ao estilo tradicional, acabaram cedendo ao padrão agora em voga – simplicidade, ornamentação atual e baixo custo.

Em meados dos anos 1960, a recessão econômica interrompera muitas obras e fizera sumir os lotações,

¹³¹ Lema da campanha de Juscelino Kubitschek.

*trolleys*¹³² e bondes. A *modernização* do Brasil trouxe aumento da dívida externa e da inflação, a internacionalização da economia brasileira e o crescimento das multinacionais¹³³, a falência de fabricantes nacionais e a inauguração do aeroporto internacional do Galeão. O agora Estado da Guanabara ainda sofria com a falta d'água e racionamento de eletricidade. No início dos anos 1970, mais ou menos ¼ de uma população de aproximadamente 4.500.000 de pessoas viviam em condições precárias nos morros. Alguns cinemas tiveram que alugar geradores para garantir suas sessões. Começou a cair em desuso as exigências de trajes a rigor para frequentar as grandes salas de exibição. A diminuição de público, a concorrência de cineclubes e a padronização de ingressos ocasionaram o fechamento de quase todos os pequenos cinemas cariocas. O funcionamento das salas maiores ainda permaneceria por mais algum tempo. Mas, por volta de 1975, nem mesmo os ingressos baixos, a programação dupla, os filmes eróticos, os violentos ou de sexo explícito¹³⁴ conseguiriam sustentar o mercado. Os fechamentos foram inevitáveis. Segundo Gonzaga (1996), entre 1954 e 1960, 38 cinemas encerraram suas atividades. Entre 1961 e 1975, mais 55 salas de exibição fecharam suas portas.

3.1.1. A divisão de salas

**Os velhos cinemas não morrem, transformam-se – em quê?
Em novos cinemas, menores, mais simples;
em lojas, ou depósitos; em lembranças.**
(Moacyr Scliar, 1986)

O cenário que se apresentava para o circuito exibidor carioca na segunda metade dos anos de 1950 e nas décadas consecutivas, dava indícios de que o espetáculo de massa mais popular do século XX estaria caminhando para seu fim, levando junto os *palácios cinematográficos*. A maior parte dos *movie palaces* cariocas foi demolida ou virou outra coisa. Alguns ficaram fechados durante anos aguardando seu futuro incerto. Outros poucos foram repartidos em salas menores, aproveitando sua estrutura básica

¹³² Os *trolleys* chegaram ao Rio de Janeiro para substituir os bondes. Vindos da Itália, fabricados pela General Electric, chegaram por aqui em 1958. Começaram a ser utilizados somente em 1962. Havia 23 linhas de *trolleys* no Centro, Zona Sul e Zona Norte da cidade (AUTO CLASSIC, 2013).

¹³³ As empresas cinematográficas CIC e Gaumont fixaram-se aqui nos anos 1970 (GONZAGA, 1996).

¹³⁴ O cinema de sexo explícito só ocorreria a partir de 1983, após a formulação do conceito de *salas especiais de arte* para a exibição do filme *O império dos sentidos*. Os distribuidores conseguiram mandatos de segurança contra a proibição de filmes contendo cenas de sexo explícito, baseados na ideia de que a apreciação desses filmes seria um *especial de arte* e não poderia ser impedida por uma arbitrariedade da censura (LUCA, 2013).

anterior. A divisão de grandes salas de cinema já existentes em nossa paisagem urbana foi um fenômeno importante que se iniciou na segunda metade da década de 1960. A iniciativa de salas geminadas representou uma prorrogação de vida para muitos desses cinemas.

Já em 1946, o Governo Federal interviria no setor da exibição cinematográfica regulando o valor dos ingressos que estava muito baixo. Uma portaria foi instituída para controlar a atividade. A CCP (Comissão Central de Preços) procedeu ao tabelamento dos ingressos de cinema, separando as salas em grupos distintos. No grupo A ficavam os cinemas lançadores, sobretudo os *palácios cinematográficos* – *São Luiz, Palácio, Metro-Passeio, Metro-Copacabana, Metro-Tijuca, Vitória, Rian, Carioca, Plaza e Parisiense* – que praticariam os preços mais altos. Os grupos B, C e D seguiam, em forma decrescente de preço, numa hierarquia que classificava as salas de acordo com suas instalações, capacidade, condições técnicas e prestígio. (CINE REPORTER, 26/10/1946, p. 8). Segundo Gonzaga (1996, p. 210), “estabeleceu-se uma espécie de *ranking*”. Os valores foram fixados acima da inflação e do montante cobrado anteriormente ao período de queda. Após discussões entre governo e exibidores os valores foram diminuídos. Em 1949, uma nova portaria estabeleceu custos máximos e mínimos para as entradas e congelou esses tetos por tempo indeterminado. Como a diferença entre os ingressos de cinemas menores e os dos *movie palaces* era pequena o público acorria obviamente aos *palácios*. Assim, muitas salas suburbanas e outras de menor porte fecharam.

Hollywood já não reinava mais absoluta. A expansão da televisão e o fenecimento da chamada *Hollywood clássica* geraram consideráveis reveses para a indústria cinematográfica norte-americana. O montante de filmes lançados começou a decrescer. Os temas e a composição narrativa das produções foram ficando ultrapassados. Inovações tecnológicas como o iniciante 3D, os formatos de tela larga e o som magnético estereofônico em princípio não conseguiram reverter a situação nos Estados Unidos ou nos países que importavam seus filmes. Assim, na segunda metade da década de 1950 consumiram-se por aqui produções alternativas que ajudaram a sustentar o mercado carioca e brasileiro. Os distribuidores de filmes não-americanos tornaram-se exibidores de êxito – Ugo Sorrentino, irmãos Valansi e Wenceslao Verde (GONZAGA, 1996).

A tendência, para os anos de 1960 e para a década seguinte, trilhava no sentido da redução dos espaços internos e da lotação dos cinemas. Começava-se a difundir a expressão “cinema de bolso” (GONZAGA, 1996, p. 215), atribuída a cinemas menores de 300 a 500 lugares. O corte de despesas e os anseios de um público mais intelectualizado fizeram da arquitetura simplificada, inspirada no modernismo, a bandeira desse novo tipo de sala de exibição.

O *Coral* (1964) e o *Scala*¹³⁵ (1964) – administrados pela Esplendor Filmes S.A. (pertencente à Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira), de Robert e Maurice Valansi –, localizados em Botafogo, apesar de serem grandes cinemas foram as



85. Coral e Scala, década de 1970
(Fonte: Agência O Globo)

pioneiras salas bipartidas do parque exibidor do Rio de Janeiro. Os irmãos Valansi compraram o *Bruni-Flamengo*¹³⁶ (1960) e, em 17 de abril de 1975, de forma precursora, a Esplendor prosseguiria suas atividades aplicando sua iniciativa

seccionadora. Assim como o mercado cinematográfico encolhera, chegava a momento dos próprios cinemas ficarem menores. Uma breve análise dos endereços dessas novas salas já nos dá a dimensão das mudanças. Ao contrário dos cinemas que anteriormente apresentavam seus endereços por números cheios, ocupando toda uma edificação, uma esquina ou até mesmo um quarteirão; começava a figurar agora nas descrições postais os termos fundos, lojas A, B ou C e sala tal.

O período entre 1955 e 1975 pode não ter sido dos melhores para nossa exibição. Mas mesmo assim possibilitou algum crescimento nos negócios de Luiz Severiano Ribeiro e o lançamento da maior cadeia de cinemas do Rio de Janeiro, a de Lívio Bruni.



86. Madureira 1 e 2
(Fonte: Cinemas de rua)

¹³⁵ Praia de Botafogo, 316, lojas E e D, respectivamente.

¹³⁶ Praia do Flamengo, 72, fundos.

O *Madureira*, dividido em *Cinema Madureira 1 e 2* (1973), configurou-se na primeira sala de exibição geminada do Grupo Severiano Ribeiro.

A divisão de um grande cinema da Zona Norte carioca em duas salas mais atraentes é outro passo a registrar: o *Madureira 1*, com 750 poltronas, e o *Madureira 2*, com 850 – solução do circuito Luiz Severiano Ribeiro. [...] O mesmo circuito exibidor planeja outras iniciativas semelhantes, como a transformação do *Tijuca* e do ex-*Teatro Esky* em um complexo de 3 (três) telas (AZEREDO, 1974, p 29).

Nessa época deslanchavam também os cineclubes cultos, as salas 16 mm e as salas católicas. O Rio de Janeiro abrigou tantos cineclubes quanto salas de cinema tradicionais. Por vezes as casas que sediavam o cineclubismo chegaram mesmo a superar em contagem os cinemas propriamente ditos por aqui, sobretudo, entre as décadas de 1960 e 1970 – período em que os cineclubes expandiram seus principais fornecedores e recebimentos de filmes achados em acervos de cinematecas, institutos e consulados. Houve cerca de 60 salas comerciais operando regularmente no circuito 16 mm no Rio de Janeiro entre 1947 e 1959. A participação da Igreja Católica na rede exibidora vem de longa data e revela a complexidade que envolvia as atividades vaticanas e os meios de comunicação de apelo popular. As grandes salas católicas cariocas eram o *Pax*¹³⁷ (1952-1977) – depois *Novo Pax* (1977-1979) –, o *Cinema Paroquial Santo Afonso*¹³⁸ (1940-1970), o *Fátima*¹³⁹ (1955-1979) e o *Roma*¹⁴⁰ (1960-1976). A justificativa para o empreendimento dos cinemas em casas paroquiais de igrejas era assistencial (HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO, 2010).



87. Pax, 1977
(Fonte: História do Cinema Brasileiro)

A invenção da repartição do espaço físico do cinema surgiu na Inglaterra, na virada da década de 1960 para 1970. A ideia era oferecer mais filmes ao espectador, ampliando as suas possibilidades de escolha e assim diminuindo a resistência ao consumo que pudesse vir a ocorrer. A redução de custos era outro objetivo do novo

¹³⁷ Rua Visconde de Pirajá, 351 – Ipanema (Casa Nossa Senhora da Paz).

¹³⁸ Rua Barão de Mesquita, 287 – Tijuca (Igreja Matriz de Santo Afonso).

¹³⁹ Praça Dom Romualdo, 11 – Santa Cruz (Paróquia de Santa Cruz).

¹⁴⁰ Rua Mariz e Barros, 354, fundos – Tijuca (Igreja Santa Teresinha).

empreendimento. Contendo uma única sala de espera e uma única cabine de projeção para um grupo de salas de projeção as despesas fatalmente decresceriam. Segundo o diretor francês Jean Gabriel Albicocco (1982, s/p.), os ingleses converteram a sala de cinema num “supermercado de filmes”. A novidade deu certo no Reino Unido. As receitas tornaram a aumentar e chamaram a atenção do mundo, especialmente dos Estados Unidos.

Em novembro de 1973, a CIC (Cinema International Corporation Distribuidora de filmes Ltda.) – união de Paramount, Universal, Metro-Goldwyn-Mayer e Walt Disney – anunciou que assumiria o circuito Metro no Brasil. O projeto era erguer complexos multisalas a partir da divisão de grande parte dos cinemas já existentes. A exibição de *filmes de arte* em algumas salas da cadeia também fazia parte dos planos da



88. Condor-Largo do Machado, 1980
(Fonte: Agência O Globo)

CIC. No Rio de Janeiro, o *Metro-Copacabana* seria desdobrado em três salas de exibição e o *Tijuca*¹⁴¹ (1964) em duas. Todo esse planejamento acabou não se concretizando. Os ditames da especulação imobiliária levaram os dois cinemas a serem negociados e demolidos. Depois disso, em 1976, a CIC comprou o circuito Verde, do qual faziam parte o *Condor-Copacabana*¹⁴² (1966) e o *Condor-Largo do Machado*¹⁴³ (1965). Esses dois últimos somados ao *Metro-Boavista* (ex-*Metro-Passeio*) compuseram o circuito da empresa na cidade. E somente o *Condor-Largo do Machado* (Catete) passaria, em 1980, pela compartimentalização de sua área interna. Porém, a reforma obedeceu mais ao estilo americano do que inglês. Para Gonzaga (1996), a mudança se deu apenas na transposição de um dos balcões para uma segunda sala de exibição. Poucos cinemas cariocas passaram pela divisão de salas. E o

CIC. No Rio de Janeiro, o *Metro-Copacabana* seria desdobrado em três salas de exibição e o *Tijuca*¹⁴¹ (1964) em duas. Todo esse planejamento acabou não se concretizando. Os ditames da especulação imobiliária levaram os dois cinemas a serem negociados e demolidos. Depois disso, em 1976, a CIC comprou o circuito Verde, do qual faziam parte o *Condor-Copacabana*¹⁴² (1966) e o *Condor-Largo do Machado*¹⁴³ (1965). Esses dois últimos somados ao *Metro-Boavista* (ex-*Metro-Passeio*) compuseram o circuito da empresa na cidade. E somente o *Condor-Largo do Machado* (Catete) passaria, em 1980, pela compartimentalização de sua área interna. Porém, a reforma obedeceu mais ao estilo americano do que inglês. Para Gonzaga (1996), a mudança se deu apenas na transposição de um dos balcões para uma segunda sala de exibição. Poucos cinemas cariocas passaram pela divisão de salas. E o



89. Palácio 1 e 2, 1980.
(Fonte: O Rio que eu amo)

¹⁴¹ Rua Conde de Bonfim, 422 – Tijuca.

¹⁴² Rua Figueiredo de Magalhães, 286, loja H – Copacabana.

¹⁴³ Largo do Machado, 29, loja 5 – Catete.

único que se rendeu ao estilo preconizado pela Inglaterra foi o *Roxy*.

Os principais *palácios cinematográficos* segmentados na cidade do Rio de Janeiro foram o *Palácio* (Centro), o *Campo Grande* (Campo Grande), o *Roxy* (Copacabana), o *Leblon* (Leblon) e o *Botafogo* (antes *Star*, em Botafogo). O *Cine Palácio* (1943) – antes *Palace-Theatre* (1920) e *Palácio-Teatro* (1929) – foi dividido em duas salas, *Palácio 1 e 2* em outubro de 1979. O *Cine Teatro Campo Grande* ou



90. Roxy, 2012
(Fonte: Rioshow)

simplesmente *Cine Campo Grande* (1938) foi repartido em fevereiro de 1995, gerando os *Star Campo Grande 1 e 2*. O *Roxy* (1938) sofreu reformas em abril de 1991, transformando-se em três salas menores – *Roxy 1, 2 e 3*. O *Leblon* (1951), em 04 de outubro de 1975, deu origem aos cinemas *Leblon 1 e 2*. O *Star* (1944) virou *Cinema*

Botafogo (1951), que esteve na ativa até 1995 e depois fechou. No final da década de 1990 tornou-se um multisalas – com três salas –, o *Espaço de Cinema*, do Grupo Estação.

Essas geminações, gerando, a partir de uma sala gigantesca, dois ou três recintos menores fizeram com que uma permanência maior desses espaços cinematográficos de exibição se desse nas vias públicas cariocas. Muitos cinemas fecharam, foram demolidos ou foram vendidos por conta da redução drástica de receita devido a vários fatores ligados ao afastamento do grande público por motivos diversos. Mas os cinco cinemas mencionados no parágrafo acima encontraram na segmentação de suas áreas internas a viabilização para manterem-se vivos no mercado. Inicialmente essas transformações não indicaram um presságio de extinção a médio ou longo prazo. Aparentemente, a diminuição no tamanho e repartição das salas sinalizavam a manutenção do ponto comercial. E isso significava, de certa maneira, um sopro de esperança para o negócio exibidor. O *Palácio* (1 e 2) funcionou, entre encerramentos e reaberturas, por aproximadamente mais dois decênios e encontra-se em obras. Em 2001, o *Star Campo Grande* (1 e 2) encerrou suas atividades (GOMES, 2001). O *Roxy* (1, 2 e 3) sofreu reformas e recebeu incrementos técnicos, permanecendo em funcionamento até os dias de hoje. Segundo Francisco Ribeiro Pinto (1995), o desmembramento do *Roxy* em três salas menores – contendo em torno de 1.100 poltronas no total –, se

comparado ao antigo cinema de 1.700 lugares, possuía despesas operacionais inferiores e ainda lucrava duas vezes mais. O *Leblon* (1 e 2), após a divisão, já assistiu a mudança de formato de sua sala de projeção e continua exibindo filmes na atualidade.



91. Leblon 1, 1997
(Fonte: Rioshow)

A curvatura do Leblon não foi alterada. A cabine foi avançada em 1,40 m no núcleo central da cabine inferior, que não era original do cinema. A distância entre as poltronas também foi alterada. As poltronas do Leblon foram substituídas em 1998. As poltronas de origem espanhola (marca SAP) não foram bem aceitas pelo público, sendo eleitas por dois anos, como a pior poltrona da cidade. Em 2006, as poltronas foram substituídas por poltronas-padrão do GSR, construídas pela IRWIN/GIROFLEX, sem alterar a disposição que já se dispunha em 1998 (LUCA, 2011, p. 8).



92. Estação Rio, 2010
(Fonte: Kekanto)

As três salas do *Espaço de Cinema* passaram por várias denominações diferentes e hoje atendem pelo nome de *Estação Rio*. Desses cinco cinemas, o *Palácio* já foi tombado provisoriamente pela Prefeitura para sediar sessões do Festival do Rio 2008. Em 2000, o *Roxy* sofreu nova reformulação, ganhando poltronas numeradas,

pequenos ajustes e interferências na fachada. O Decreto nº 22.773, de 03 de abril de 2003 tombou o cinema, que, segundo esse documento, só poderia passar por obras ou modificações mediante avaliação do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural. O *Leblon* foi tombado municipalmente pelo Decreto nº 20.300 de 27 de julho de 2001 (APAC).

Os espaços que permaneceram em funcionamento foram repartidos para minimizar os custos e riscos, aumentando a possibilidade de lucros por oferecer mais de um filme em cartaz e maior versatilidade de horários. Além disso, as reformas pelas quais passaram, previam também o aluguel das salas de projeção para outras atividades

que não somente a exibição de filmes. Por serem salas menores, podiam servir, por exemplo, como auditórios ou centro de convenções. Suas dependências podiam abrigar também livrarias, cafés, lanchonetes e sala de exposições. A diversificação de atividades na área interna de *movie palaces* foi uma estratégia de receita que viabilizou uma sobrevida maior desses espaços cinematográficos na convivência das ruas. Segundo Ferraz (2009, p. 100): “[...] A transformação de determinados grandes cinemas em dois menores foi uma tática que as empresas do setor encontraram, nas décadas de 1980 e 1990, para diminuir os custos dos cinemas de rua e evitar fechamentos”.

É preciso ressaltar que os “exibidores do circuito de arte também renovaram seu parque, construindo ou reformando cinemas de forma a oferecer pelo menos três salas, ambiente de convívio social e espaço para a realização de eventos – numa espécie de sofisticação do conceito do multiplex” (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p 84-85).

No início da década de 1970, a maioria de nossos cinemas demonstravam a necessidade de reformas e atualizações tecnológicas que atendessem aos novos parâmetros vindos do setor de produção de filmes, sobretudo o norte-americano. Em texto para a revista *Filme Cultura*, Sérvulo Siqueira (1981, p. 39), nos fala do atraso do parque exibidor brasileiro em relação aos avanços conseguidos no plano da filmagem e edição de fitas – “Enquanto um filme americano de média ou grande produção [...] é feito com sofisticadas lentes, gravado em 20 ou mais pistas de som, as nossas salas ainda empregam projetores a carvão, as lentes nem sempre são limpas, a tela jamais é lavada etc...”.

O “choque do futuro” (AZEREDO, 1974, p. 28) – prematuramente anunciado pela queda de público nos anos de 1960 – atingiu fortemente os exibidores cariocas nas décadas de 1970 e 1980. O comércio exibidor começou a preocupar-se com as inovações tecnológicas que se faziam necessárias. A capacidade criadora, tão característica dos roteiristas, diretores e seus filmes, invadia agora também as salas de exibição. Milhares (ou milhões) de espectadores abandonavam a frequência de locais públicos para percorrer o caminho de volta às salas de estar de suas casas. O *horário nobre*, antes um intervalo de tempo noturno lucrativo para os donos de cinemas, agora era ocupado pela televisão e sua dramaturgia seriada. Causadores de grandes filas nas calçadas em frente às bilheterias dos cinemas, os finais de semana e feriados agora eram dominados também pelos automóveis que levavam a população para curtas viagens de lazer fora dos grandes centros urbanos. A TV em cores, o videocassete, o vídeo-tape portátil e aparelhos de som começaram a ser viáveis para todos os bolsos. As novidades

tecnológicas e as possibilidades de crédito direto ao consumidor afetaram muito a exibição cinematográfica.

No início da década de 1980 encontramos inúmeros cinemas cariocas apresentando defeitos de projeção, seja por inabilidade de funcionários mal preparados seja por falta de manutenção de equipamentos – filmes escuros, oscilação de imagem, ruídos no som, desfocagem, desenquadramentos da película, fantasmas, manchas e riscos nas trocas de rolo dentre outros. O estado de conservação de muitas salas era precário, o que também contribuía para um afastamento maior do público. “Numa cidade como o Rio de Janeiro [...], contam-se nos dedos da mão as salas de projeção em condições de exibir, com um desempenho pelo menos razoável, a imagem e o som de um filme de longa-metragem” (SIQUEIRA, 1981, p. 39). Três importantes fatores pareciam estar nas bases de toda essa problemática: as salas de exibição não acompanharam os avanços obtidos na etapa de filmagem, o baixo preço dos ingressos e a especulação imobiliária – estas duas últimas tornavam a atividade pouco atrativa para exibidores e investidores.

3.1.2. As inovações tecnológicas

A película cinematográfica de 35mm é uma das mais bem-sucedidas invenções industriais do final do século XIX. [...] Esse formato mostrou-se tão avançado que permitiu que nele fosse incorporado o som, a cor, a compressão anamórfica (cinemascope), o Dolby Stereo e todos os sistemas de som digital.
(Luiz Gonzaga Assis de Luca, 2011)

No Brasil, o cinema falado, que começou sua implantação nos anos de 1930, já era uma realidade plenamente estabelecida nas décadas seguintes. O filme colorido, outro grande avanço tecnológico, surgiria em 1933, mas somente chamaria atenção em 1935 com a estreia de *Becky Sharp* (Vaidade e beleza), de Rouben Mamoulian. O lançamento da Technicolor conferiria maior impressão de realidade e definição de imagem. Em 1934, as experiências de Philo Farnworth seriam coroadas de êxito com a primeira transmissão pública de televisão. Leis antitruste norte-americanas, propagandas nazifascistas na Alemanha e Itália. Os filmes revolucionários soviéticos. Temáticas xenofóbicas, militares e nacionalistas na França, Inglaterra e Estados Unidos. Noticiários do Estado Novo no Brasil. Os anos que antecederam a Segunda Guerra

Mundial influenciaram sobremaneira o comportamento da indústria cinematográfica mundial. Mais do que lucrar com a exibição de filmes, o objetivo era “vender culturas, ideais e regimes de governo” (LUCA, 2011, p. 10).

Por aqui, o mineiro Paulo Sá Pinto decidiu fundar, em São Paulo, a Companhia Cinematográfica Paulista já na década de 1940, quebrando o monopólio da exibição cinematográfica. Valendo-se das dissidências existentes entre Francisco Serrador e a United Artists, mais tarde, Sá Pinto se juntaria aos irmãos Francisco e Magalhães Lucas e a Chico Verde – da Condor Filmes. Nas áreas de atuação de Severiano Ribeiro apareceria, em fins da década de 1950, financiado pela Columbia Pictures, Lívio Bruni. Assim foram abertos vários cinemas na região metropolitana do Rio de Janeiro¹⁴⁴. As salas Bruni primavam pelas boas localizações, equipamentos modernos – incluindo projetores 70 mm – e instalações confortáveis; atraindo diferentes estúdios norte-americanos e distribuidores independentes. O circuito Bruni passou então a competir em igualdade com a cadeia de Severiano Ribeiro (LUCA, 2010).

Pertencente ao Grupo Nacional de Diversões, o *Cinema I* foi o pioneiro no ramo da exibição cinematográfica especializada no Brasil. Essa sala de projeção resultou da reformulação completa do remoto e quase destruído *Paris-Palace*, em Copacabana. Inaugurado em maio de 1972, o *Cinema I* atrairia multidões com *Dodeska-Den*, de Akira Kurosawa, em sua estreia. O *Cinema II*, aberto em setembro de 1973, era uma reformulação do antigo *Riviera* (em Copacabana). As inovações técnicas e as reformas estruturais se faziam necessárias e urgentes na opinião de espectadores e críticos. Nas palavras indignadas de Ely Azeredo sentimos o desejo de mudança:

Realmente, é impossível aceitar a idéia comodista de que, enquanto todo mundo se transforma – no transporte, nas diversões, nos hábitos de lazer em geral – os cinemas continuam iguais – no essencial – à sala do Boulevard des Capucines em Paris, onde, em 1895, os Lumière realizaram a primeira sessão pública do cinematógrafo (AZEREDO, 1974, p. 29).

Nessa mesma época o INC (Instituto Nacional do Cinema) publicou uma resolução estabelecendo o financiamento para “a renovação do equipamento de som e projeção das salas exibidoras”, como medida prevista nos estatutos da organização

¹⁴⁴ Várias salas foram inauguradas também em São Paulo e em algumas capitais das regiões Norte e Nordeste.

governamental e no sentido de incentivar a renovação e o progresso de setores básicos da indústria cinematográfica brasileira (FILME CULTURA, 2010-2011, n. 24, p. 14).

Em 15 de maio de 1975 foi fundada a Federação Nacional das Companhias Exibidoras (FENACE) – organismo que reunia os antigos sindicatos das empresas exibidoras dos estados – contando com um secretário (Roberto Darze) e um tesoureiro (Eduardo de Sousa Martins) do Rio de Janeiro (FILME CULTURA, 2010-2011, n. 27, p. 217).

Os exibidores sabiam das reais necessidades de incremento das instalações e de renovação tecnológica, mas as justificativas para a não execução das reformas eram muitas. Desde o baixo preço dos ingressos até a obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro – considerado de baixa qualidade. A forte crise pela qual passava o cinema, perdendo cada vez mais terreno como lazer de massa para a televisão, era outro motivo importante. No começo da década de 1980, as grandes salas que ainda existiam pareciam ter voltado a representar aqueles *elefantes brancos* de outrora – grandes, vazios e sem serventia aparente – só que agora ultrapassados. Segundo Sêrvulo Siqueira, “[...] Na época do *sensurround*, do sistema *Dolby-Stereo*, das lentes anamórficas, esses cinemas ainda permanecem – como verdadeiros animais pré-históricos – com suas raquíticas caixas de som e seus velhíssimos projetores a carvão” (1981, p. 39). A evolução eletrônica compactou os aparelhos, criou circuitos integrados e dava a entender que não havia mais lugar para os *palácios cinematográficos*. Os projetores a carvão não ofereciam a luminosidade apropriada a uma projeção satisfatória. O seu alto custo ainda acarretava mais um inconveniente: para economizar na conta de energia elétrica alguns cinemas diminuía ainda mais a luminosidade do projetor. O resultado era uma projeção pobre e escura.



93. Cid Linhares com projetor à carvão, 1969
(Fonte: Revista Gilda)

Afora o valor reduzido das entradas de cinema, também a especulação imobiliária tendia a trabalhar contra a manutenção dos espaços cinematográficos na paisagem urbana. Muitos cinemas passaram a ceder seus lugares para *shopping centers*, edifícios comerciais e prédios de apartamentos. Porém, é necessário ressaltar o descaso com que vários exibidores se habituaram a tratar o negócio da exibição. Encaravam-no

como um outro comércio qualquer. Ora, a exibição cinematográfica é uma atividade mais complexa e relacionada a indústria cultural. Ainda segundo Siqueira, “[...] Abrir um cinema não significa simplesmente fazer um armazém de esquina, instalar um balcão e oferecer mercadorias” (1981, p. 39). Era preciso valorizar o produto oferecido apresentando equipamentos de última geração, poltronas confortáveis, instalações conservadas e uma projeção impecável.

Os dados apontam para o fato de que a maior parte das aproximadamente 3.000 salas de exibição brasileira dessa época, em geral, não atendia às normas básicas de uma correta projeção. Assim, os cinemas começaram a trocar o carvão pelas lâmpadas a *xênon*. As *xênon* custavam em torno de Cr\$ 40.000 e sua vida útil beirava às 4.000 horas. Porém, mesmo solicitando elevado custo de instalação, a alteração prometia compensar os gastos iniciais com uma luminosidade contínua e satisfatória ao longo de toda a projeção. Mudanças na lente do leitor de som ótico minimizariam o ruído contínuo durante a projeção. A limpeza ou troca da tela a cada dois anos de uso evitariam que o som ficasse abafado, pois as caixas de som ficavam atrás da tela. A tela tinha perfurações que se enchiam de poeira prejudicando a propagação do som. Fora isso, o planejamento e execução dimensional das formas e elementos acústicos de muitos cinemas deixavam a desejar. Segundo José Luís Sasso, técnico de som do estúdio Álamo (São Paulo), já não se construíam mais salas especificamente para uso cinematográfico. Os cinemas agora eram erguidos em garagens, edifícios ou galerias. A preocupação com a acústica da sala era praticamente inexistente. Os cinemas que surgiam da divisão de uma grande sala geralmente deparavam-se, em maior grau, com o problema de imagem desfocada pela incorreta instalação da tela em relação ao projetor. Os defeitos de imagem fora de quadro, fantasmas na imagem ou na legenda poderiam estar relacionados a problemas com as cópias de filmes, mas também poderiam ser causados por inabilidade do projetor ou instalações errôneas de vidros ou lentes



94. Cinemascope, gravura – *The robe*
(Fonte: AP)

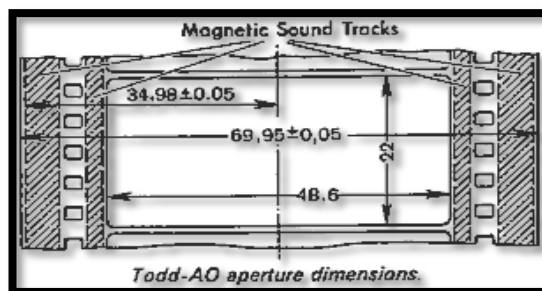
entre a objetiva do projetor e a tela (SIQUEIRA, 1981).

Opondo-se a minúscula tela de TV, estúdios norte-americanos – e, posteriormente, os europeus – buscavam incessantemente a tecnologia cinematográfica perfeita.

Em 1953, com *O manto sagrado* (The robe), da 20th Century Fox, foi lançado o *cinemascope*. A proporção da tela pulou de 1.33 para 2.35. Somava-se a isso o som estereofônico, até então privilégio dos mais abastados que podiam pagar por discos e equipamentos de som semiprofissionais (LUCA, 2011).

O equipamento de sonorização de filmes monofônicos era simplificado, ao contrário das novas conformações exigidas pelos sistemas multicanais. Os avanços tecnológicos trouxeram também os comandos de uma central operacional. O sistema, concebido pelo inglês Ray Dolby – que também implantou uma técnica de redução de ruídos –, tornou-se referência na aparelhagem sonora de alta fidelidade para cinema. O modelo de equipamento *Dolby Stereo CP-50*, distribuído a partir de 1977, transformou-se num sinônimo de sistema estereofônico.

A busca por um aumento no coeficiente de realismo da imagem cinematográfica através da exploração da terceira dimensão imagética já era há muito tempo um grande interesse de técnicos e produtores de cinema. Desde a década de 1910, começaram as primeiras experimentações com projeção tridimensional fundamentadas nos processos das fotografias estereoscópicas. Para Walt Disney, as experiências 3D poderiam fazer grande sucesso nos parques de diversões. Os sistemas 70 mm de exibição cinematográfica deram origem a vários equipamentos usados nesses parques de diversões. O Todd-AO foi um desses pioneiros aparelhos. O Todd-AO utilizava

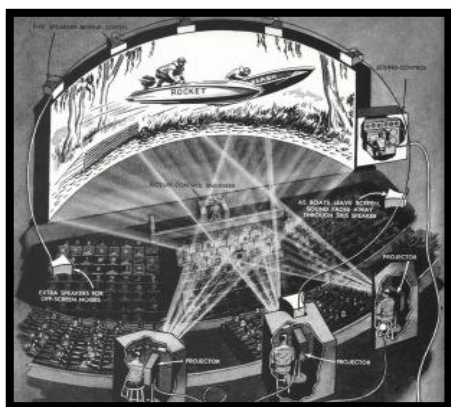


95. TODD-AO (dimensões da película)
(Fonte: Widescreen Museum)

cinco perfurações de película verticalmente e rodava a 24 quadros por segundo, depois de algumas tentativas em 30 quadros. Ficou praticamente padronizada a nova proporção de tela 2.2:1, desde o surgimento do Todd-AO. Outros modelos similares chegaram ao mercado tendo, no entanto, experimentado menos prestígio – o MGM-65, o Panavision Super e o Super panorama 70 (LUCA, 2011).

Desenvolvido por Fred Waller (Paramount) – e lançado em fins da década de 1930 –, o *Cinerama* alcançou êxito entre os anos 1950 e 1960. Utilizando um sistema complexo, o *Cinerama* operava inicialmente com onze projetores simultâneos. Mais tarde passou a trabalhar com apenas três projetores 35 mm. As imagens rodavam a 26 quadros por segundo e em cinco pistas de som frontal e duas de som traseiro.

Na década de 1960, a adoção de salas de projeção 70 mm indicava uma autoconfiança arriscada de alguns exibidores frente às incertezas que o futuro do cinema reservava e à expansão da penetração da TV nos lares. Com suas imensas telas, ótima definição de imagem, alto brilho e som estéreo, a manutenção dos equipamentos e a importação dos filmes era difícil e cara. Além disso, os equipamentos híbridos – que



96. Cinerama system
(Fonte: The art of consciousness)

operavam tanto em 35 quanto em 70 milímetros – não funcionavam satisfatoriamente. Já em fins dos anos 1970, a utilização do 70 mm começou a decrescer. Mas, conforme ressalta Luiz Gonzaga Assis de Luca (2011), sua atuação ainda seria requisitada em parques de diversões, em grandes auditórios de museus e em salões de exposições.

As salas de exibição cinematográfica que começaram a ser construídas, a partir da década de 1960, traziam consigo uma série de novas necessidades e exigências não experimentadas pelos autônomos cinemas que fizeram sucesso entre os espectadores até os anos 1950.

Até a década de 1950, os cinemas eram “caixas” independentes dos prédios. Ao surgirem salas incrustadas na parte térrea dos prédios e, depois, em shoppings centers, as técnicas de construção até então utilizadas mostraram-se inadequadas, visto que há uma série de interferências que atrapalham o seu perfeito funcionamento. Problemas que antes não existiam, como colunas dentro das plateias, pé-direito baixo, vazamentos de som de uma sala para outra, são algumas complicações que passaram a estar presentes (LUCA, 2011, p. 53).

Nos anos 1960, o prefixo *Bruni* – das salas da cadeia de Lívio Bruni –, colocado antes do nome de vários cinemas passou a soar quase como um sinônimo de cinema no Rio de Janeiro. Entendamos aqui cinema como a própria sala de exibição e também a atividade cinematográfica como um todo. Segundo Gonzaga (1996, p. 219), no circuito *Bruni* “[...] O padrão arquitetônico, o ambiente jovem, o conforto moderno e a qualidade técnica das projeções grangearam-lhe a simpatia da opinião pública”. Muitas salas *Bruni* não foram construídas originalmente pela cadeia. Cinemas antigos como os *Brunis Botafogo, Méier, Engenho de Dentro, Piedade e Super Bruni 70* foram apenas

reformados antes de serem reinaugurados. O *Super Bruni 70*, por exemplo, ocupava o espaço do ex-movie palace *Astória* – um dos maiores cinemas da Zona Sul carioca –, especializando-se tardiamente na exibição de filmes em 70 mm.



97. Super Bruni 70, sala e tela, 1971
(Fonte: Picasa Web)

Entre as décadas de 1950 e 1960, Severiano Ribeiro providencialmente comprara os imóveis que sediavam alguns dos mais importantes cinemas cariocas – *Odeon*, *Palácio* e *Roxy*. Em meados dos anos 70, a repercussão da demolição dos *palácios cinematográficos* era grande. Junto com ela crescia a especulação imobiliária e declinava o comércio cinematográfico. Os últimos cinemas a serem alcançados por essas práticas especulativas foram o *Rian* e o *Caruso-Copacabana*. A situação econômica do país não era boa: crise da dívida, hiperinflação, planos econômicos estatais. Os *movie palaces* que cederam à exibição de películas pornográficas e/ou a espetáculos eróticos acabaram por adquirir má fama – de áreas não recomendáveis para frequência – perante o grande público. Os números da venda de ingressos mostravam-se cada vez mais distantes dos áureos tempos, assim a melhor saída encontrada no momento foi a elitização do lazer cinematográfico. Dessa forma, já que as bilheterias não mostravam indícios de reação, pelo menos poderia se garantir um público constante.

3.1.3. Fechamentos e outros usos

O período compreendido entre as décadas de 1970 e 1980 foi marcado pelo fechamento de muitos dos cinemas mais simples, pequenas e médias salas e casas de bairro que atendiam o público de mais baixa renda do Rio de Janeiro. A exclusão dessas salas começou a delinear as configurações dos atuais circuito e mercado cinematográficos na cidade.

O comércio tradicional retrocedia e com o parque exibidor ocorria o mesmo. Os diversos fatores que influenciariam o perfil da exibição carioca de lá para cá pareciam ter relação mais íntima com as mudanças ocorridas no meio urbano e no contexto social da cidade do que propriamente com problemas internos inerentes ao setor da exibição cinematográfica. Os novos tempos trouxeram importantes modificações na maneira

como a população percebia o meio em vivia. Os exibidores foram tentando se adaptar aos novos hábitos do público carioca através de mudanças as mais variadas nas áreas da arquitetura, do ritual, da programação dentre outros. Para Carlos Drummond de Andrade (1986), a permanência dos cinemas nas ruas cariocas esbarrava numa trinca de elementos sociais, econômicos e culturais: a violência, o custo de vida e o próprio cinema. Somamos a isso a crescente especulação imobiliária – que tomava as salas de exibição e as demolia, descaracterizando totalmente o espaço anterior – e a difusão da televisão – que mantinha boa parte dos espectadores dentro de casa e longe do espaço físico do cinema. E ainda diante dos fracassos do programa progressista do presidente Juscelino Kubitschek, gerando uma série de reações compensatórias por parte de diversos setores da sociedade, tais como: o conformismo, o individualismo, o consumismo dentre outros. O Brasil continuaria a ser o país do futuro. Só não se sabia quando esse futuro enfim se tornaria presente. O imponderável imperava. Os índices de inflação eram imprevisíveis mês a mês. A falta de parâmetros econômicos, sociais e éticos daquele período fomentavam a desesperança e a ilusão. O caos urbano se instalava no Rio de Janeiro, a exemplo de outras grandes metrópoles mundiais. A mídia dominante começou a veicular simulacros da realidade. Eventos particulares e locais – eleitos como representantes de uma moléstia social maior e inexplicável – foram generalizados. A violência tornou-se a grande estrela dessa trama. Os desvios, a deterioração e o desengano humanos e institucionais foram explorados ao máximo por meio da veiculação de imagens violentas, sem, no entanto, a preocupação da contextualização e discussão de suas origens. Entretanto estiveram atentos aos cidadãos-consumidores. Os avanços dos sistemas de televidas, lazeres caseiros e correio eletrônico protegiam o consumidor fisicamente. Este não precisava mais sair de casa para consumir. A intermediação da máquina comunicacional asseguraria informação, mercadorias, serviços e entretenimento a uma distância segura.

Surgido em 1975, o novo Estado do Rio de Janeiro – resultado da síntese do antigo com o Estado da Guanabara – trazia uma vez mais o papel de capital, agora estadual, para a cidade. O Rio de Janeiro, seus habitantes e sua exibição cinematográfica parecem ter sofrido mais com a tal *cultura da violência* do que com o alto custo de vida. O cenário urbano carioca ganhou novos elementos como grades, cercas e muros altos. Conturbações, opressões e a massificação da violência pela mídia gerou um medo excessivo na população. Surgiram planos separatistas de independência de bairros mais afastados, condomínios fechados e ruas particulares. Ergueram-se quase que pequenas

novas cidades dentro da própria cidade. Foi dentro desse contexto que tomou força o empreendimento comercial recompositor do ambiente citadino, que poderia reproduzir – pelo menos teoricamente – seu espaço e manter o frequentador em segurança: o

shopping center.



98. Shopping do Méier, inaugurado em 1963
(Fonte: Flanela Paulistana)

Em meio ao caos urbano, à corrida para os *shoppings centers* e ao esvaziamento do lazer nas ruas, curiosamente presenciou-se o desenvolvimento de uma espécie de consciência preservacionista. A salvaguarda de determinadas arquiteturas de

alguns passados cariocas viraram

preocupação de pessoas, grupos e instituições. Surgiram iniciativas de revitalização de bairros tradicionais e do Centro Histórico da cidade. Começaram a restauração de algumas fachadas e a metamorfose de certas construções inativas em centros de lazer e cultura.

Como a crise de público era recorrente, a maioria dos exibidores cariocas não parece ter dado muita atenção ao binômio *falência dos cinema x violência urbana*. Tanto assim que, a partir do momento em que o mercado deu sinais de alguma recuperação atentou-se apenas para a insustentabilidade das grandes salas dentro da nova conjuntura que se delineava. Padrões estrangeiros mais uma vez influenciaram a remodelação do espaço físico *sala de cinema* no Rio de Janeiro. Referências inglesas, e depois norte-americanas, balizaram a opção pela disposição multisalas. No entanto, não presenciamos neste período uma substituição tão extensa e acelerada de nosso parque exibidor como aquelas ocorridas nos anos 1920 e 1940. Os exibidores e outros investidores pareciam agir de forma mais precavida diante de um mercado estremecido e enfraquecido. Além do mais, era plausível que ainda levassem um tempo para decidirem renovar suas salas já que habituaram-se à última configuração duradoura que perdurava há mais de 20 anos.

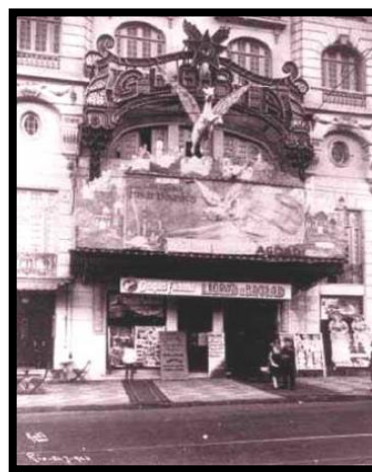
Essa demora na revigoração das salas e as esparsas notícias de vitórias obtidas pelo meio exibidor nacional incentivaram os rumores crescentes de fim do lazer cinematográfico por aqui. Somado a isso, ainda assistimos um certo número de filmes que tratavam do tema (do fechamento e destruição de cinemas) em suas tramas,

constatamos as quedas de produção das cinematografias europeias e brasileira e informávamo-nos sobre os fechamentos de cinemas em noticiários de jornais e TV.

Das 56 grandes salas levantadas por nós entre os anos de 1925 e 1955, a maior parte – em torno de 23 cinemas – foi demolida. Aproximadamente 18 espaços cinematográficos deram lugar a outros tipos de atividades: templos evangélicos, supermercados, estacionamentos, lojas de departamentos, hotéis e prédios comerciais ou residenciais. Pelo tipo de negócio instalado posteriormente nessas salas podemos ter ideia da magnitude da área útil disponibilizada pelos *palácios cinematográficos* cariocas. Um grande magazine, por exemplo, não escolheria um imóvel acanhado para abrigar uma de suas filiais. Perto de nove salas permaneceram ainda fechadas e apenas seis continuam sendo cinemas: cinco divididas e o *Odeon*.

De 1925, o *Capitólio* – depois *Cine Teatro Broadway*, em 1932 – voltou à denominação original em 1942, funcionou até 1972 e foi demolido. Localizado na Praça Floriano, número 51, “próximo ao Bar Vermelhinho (posteriormente Amarelinho)” ficava “aquele que se tornaria um dos cinemas mais frequentados do Rio de Janeiro” (SILVA, 2012, p. 36). Com o seu desaparecimento da paisagem central da cidade apagou-se um trecho da história da Cinelândia carioca. O *Glória*– “um dos cinemas mais prestigiados da época (SILVA, 2012, p. 66) – virou *Cineac Glória* em 1941. Com dimensões físicas e conforto medianos, encerrou suas atividades em 1943. Também situado à Praça Floriano (dos números 35 ao 37), voltou a ser somente *Glória* em 1944. Fechou suas portas nesse mesmo ano e foi derrubado.

Do ano de 1928, o *Vila Isabel* virou supermercado em 1978 – um dos cinemas de maior longevidade na cidade com cinquenta anos de existência. O *Grajaú* foi demolido em 1954. O *Mem de Sá* parou de funcionar em 1958 e depois tornou-se um hotel. O *Paraíso* virou Teatro SUAM – Sociedade Universitária Augusto Mota – em 1969. Fazendo parte da Cinelândia carioca, a mais afrancesada de nossas salas, o *Pathé-Palace*, funcionou até 1999. Depois tornou-se igreja evangélica.



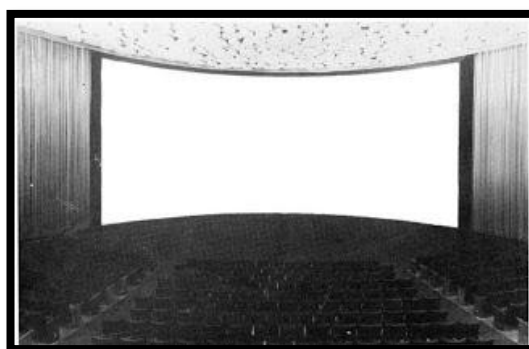
99. Glória, 1941
(Fonte: Scielo Brasil)

Em 1929, após ser submetido a várias reformas, que alteraram inclusive sua lotação, o *Alfa* foi destruído em 1972. O *Eldorado* fechou suas portas em 1951 e passou a dar lugar a uma agência da Caixa Econômica Federal.

Dos cinemas nascidos em 1932, o *Edison* encerrou suas atividades em 1954 e permaneceu fechado. O *Maracanã* funcionou até 1964 e foi desapropriado para que o Rio Joana pudesse ser realinhado.

Datado de 1934, o *Ipanema* – localizado em ponto nobre, em frente à Praça General Osório – chegou até mesmo a apresentar um museu de cera. Mesmo sem muito conforto, o *Ipanema* durou até 1967, sendo demolido em seguida.

Vindos do mesmo ano que o primeiro *Metro*, 1936, o clássico *Plaza* funcionou até 1980 e depois ficou fechado. O simplificado e grande *Pirajá* esteve em atividade até 1975. Sua construção Art Déco foi demolida logo em seguida. O *Metro* – depois *Metro-Passeio* e *Metro Boavista* (1969) – fechou no início dos anos 2000 e permanece fechado. No interior



100. Metro Boavista – interior
(Fonte: Blog Indie)

da sala de projeção do *Metro Boavista* as proporções da tela panorâmica eram tão grandiosas que segundo Bernardo Krivochein (2007) – frequentador do cinema – os filmes pareciam engoli-lo.

De 1937, o *Ópera* – antes *Cine Teatro Phenix* (1914) – operou até 1944. O *Ópera* tornou a se chamar Teatro Phenix e foi destruído na década de 1950. O *Brás de Pina* trabalhou até 1967, virou supermercado e depois igreja evangélica. O *São Luiz* funcionou até 1980, foi desapropriado e demolido para a passagem do Metrô. Sobre isso nos fala L. H. Neto:

O cinema não foi demolido em 1980 para o Metrô. O que foi demolido foi o magnífico salão de entrada. A sala de exibição ficou incólume, assim como as escadas. Durante as obras do metrô a entrada pela rua do Catete foi fechada e se entrava pela “lateral” do “hall”, pela rua Machado de Assis, por uma portinha discreta. Eu ia muito ao São Luiz por essa entrada na Machado de Assis, já que minha namorada da época morava nessa rua. Anos depois o cinema aí sim foi demolido para ser construído aquele shopping que está lá até hoje e em seu lugar os novos cinemas São Luiz que também estão lá até hoje (PAOLEB, 2010).

Inaugurado em 1938, o *Realengo* esteve em atividade até 1989 e virou igreja evangélica. O *Rosário* funcionou até 1981, quando tornou-se *Cinema Ramos* – que ficou aberto até 1992 – e fechou. O *Coliseu* funcionou até 1972 e foi demolido.

Do primeiro ano da década de 1940, o *Vaz Lobo* funcionou até 1982, virou igreja evangélica e depois ficou fechado. O *Olinda* funcionou até 1972 e foi derrubado. No lugar do maior cinema da segunda Cinelândia carioca – na Praça Saens Peña, Tijuca – ergueu-se um *shopping center* com um prédio de salas comerciais.

De 1941, o *Irajá* funcionou até 1983 e virou igreja evangélica. O *Colonial* funcionou até 1961, ficou algum tempo fechado, foi desapropriado em 1964 e transformado na Sala Cecília Meireles. O *Carioca* foi tombado pela Prefeitura do Rio de Janeiro em 1999, fechado no início dos anos 2000 e transformou-se em templo evangélico logo depois. O magistral e confortabilíssimo *Metro-Tijuca* – conhecido



101. Metro-Copacabana, 1976
(Fonte: História do Cinema Brasileiro)

ainda por sua excelente programação e por atender ao público infantil – fechou suas portas em 1977 e virou loja de departamentos. O *Metro-Copacabana* – vizinho de outra sala de exibição, o *Art-Palácio Copacabana* – também encerrou suas atividades em 1977 e foi demolido.

Datado de 1942, o *Astória* funcionou até 1963, tornou-se *Super Bruni 70* (em 1971) e foi demolido em 1976. Entre o fechamento e a inauguração da sala 70 mm, o *Astória* abrigou a “TV Excelcior, cuja matriz ficava na capital de São Paulo” (SILVA, 2012, p. 20). O *Santa Helena* funcionou até 1967, operou como *Cine Olaria* a partir de 1974 e fechou em 1997. O *Vitória* fechou em 1993 e, no final de 2012, transformou-se em livraria. O *Rian* trabalhou até 1983 e foi demolido.

O *Monte Castelo* – lançado em 1947 –, apesar de ter possuído instalações simples, era uma grande sala e desempenhou papel importante para o bairro suburbano carioca. Em 1964 tornou-se *Cine Cascadura*, funcionando até 1967, quando pegou fogo.



102. São Pedro, década de 1950
(Fonte: Turma de Olaria)

foi frequentado apenas por moradores do bairro”. Mas para Guina Araújo Ramos (2011) – que frequentou o *São Pedro* – o hall de entrada do cinema era muito luxuoso. O *São Pedro* operou até 1974 e virou estacionamento.

De 1951, o grande e luxuoso *Cine Palácio Santa Cruz* permaneceu aberto até 1971, depois foi derrubado e deu origem a duas agências bancárias. O bom cinema *Bandeirantes* – localizado no bairro da Abolição –, era espaçoso e modesto. O *Bandeirantes* transmutou-se em loja de móveis em 1971. O originalíssimo *Azteca* funcionou até 1973, sendo demolido em seguida. Seu espaço na Rua do Catete foi ocupado por um centro comercial. O *Miramar*, situado em ponto nobre do Leblon, trabalhou até 1973 e depois foi demolido.

Dos idos de 1952, no Engenho Novo, o espaçoso *Santa Alice* funcionou até 1982 e virou igreja evangélica; mesmo a Prefeitura do Rio de Janeiro tendo tombado o cinema seguindo a pressão dos moradores do bairro e adjacências que eram contra a instalação de um templo evangélico no local. Em Ramos, nosso exemplar de cinema atmosférico, o *Mauá*, estendeu sua existência até 1974 e depois tornou-se uma agência da Caixa Econômica Federal. O *Novo Horizonte*, em Coelho Neto, possuía dependências simples, mas elogiada exibição audiovisual. Tendo sido desativado em 1972, virou supermercado em seguida.



103. Novo Horizonte, início dos anos 1960
(Fonte: Wordpress)

De 1954, o *Abolição* funcionou até 1961 e também deu lugar a um supermercado. O *Guaraci* operou até 1989 e ficou fechado. O *Moça Bonita* – localizado dentro do conjunto habitacional IAPI – fechou em 1973. O *Madrid* encerrou suas atividades em 1970 e foi demolido parcialmente para dar lugar a um edifício residencial.

O *Leopoldina* fechou em 1975, transformou-se em churrascaria, casa de shows e igreja evangélica. O *Imperator* funcionou até 1995, ficou fechado, virou casa de shows, feira popular e transformou-se no Centro Cultural João Nogueira (CCJN) em 2012. O CCJN possui, em seu segundo pavimento, três salas de exibição digitais e uma *bombonière*.

A **sala 1** tem 164 lugares. A **sala 2** possui 116 lugares e a **sala 3** 114 assentos. Todas as salas do **Cine Carioca Méier** tem formato stadium - que permite visão total da tela de exibição -, poltronas numeradas de couro ecológico e são equipadas com porta-copos. As bilheterias contam com totens de autoatendimento e o cinema tem a opção de venda de ingressos pela internet. O complexo é adaptado para portadores de necessidades especiais. A chegada das novas salas trará um grande benefício a população do Méier. Elas serão as primeiras do bairro desde muitos anos. E o melhor: todas modernas e de qualidade. A operação do Cine Carioca Méier é realizada pelo **Grupo Kinoplex/Severiano Ribeiro** (IMPERATOR/CENTRO CULTURAL JOÃO NOGUEIRA, 2013, grifos do autor).

Assemelhando-se mais aos primeiros cinemas da Cinelândia ou ao altíssimo padrão instituído pelos Metro, as grandes salas de exibição cariocas tiveram participação fundamental na configuração de frações de nosso espaço urbano. Sua eliminação, transformação ou permanência nas vias públicas do Rio de Janeiro alterou (ou altera) os fluxos da cidade e de seus habitantes. Enquanto as ruas cariocas perdiam seus cinemas, a capital fluminense não ficava com menos salas de exibição cinematográfica... Novos espaços começaram a abrigar a projeção de filmes no Rio de Janeiro.

3.1.4. Novas salas de exibição

De meados da década de 1970 até 1995 foram inauguradas 54 novas salas de exibição no Rio de Janeiro. Desses recém-chegados cinemas, quinze foram construídos dentro de galerias, centros comerciais ou algo do gênero. Apenas um reaproveitou uma edificação já estabelecida para transformá-lo em cinema – o *Pax-Realengo* ocupou o prédio de um antigo hortomercado do bairro. As construções dos outros trinta e oito cinemas renderam-se ao espaço indiferenciado dos *shoppings centers*. Em contrapartida, somente vinte e seis salas de exibição deixaram de existir entre os anos de 1986 e 1995. Todos esses números só viriam reforçar o pensamento de que começava a ocorrer uma considerável diminuição do ritmo de retração do mercado cinematográfico e um

relevante crescimento dos investimentos na área. Um aumento na associação entre cinemas e edifícios residenciais ou funcionais e condomínios comerciais contribuiu também para que muitas dessas salas de projeção não desaparecessem por completo. No entendimento de Alice Gonzaga, três tipos de salas de cinema foram moldados entre as décadas de 1930 e 1990: “a grande ou a média sala autônoma, a integrada a prédios e a de shopping center” (1996, p. 243). Levando-se em conta esse cenário, constatamos que os cinemas enquadrados na primeira tipologia sumiram quase que por completo. Porém, foram extintos da paisagem urbana citadina muito mais *poeiras* do que *palácios cinematográficos* e, sobretudo mais salas de bairros suburbanas que as localizadas em áreas de classe média e classe média-alta. Ainda segundo esse levantamento, em meados da década de 1990, sobraram somente dezoito cinemas pertencentes ao circuito de rua tradicionais nas zonas Norte e Oeste cariocas. As salas reunidas na segunda tipologia elencada por Gonzaga, quando não muito antigas, muito grandes ou muito mal conservadas conseguiram manter um contingente superior ainda de pé. Os limites e dificuldades dessa categoria de cinemas eram claramente expostos pelos seus recorrentes fechamentos e reinagurações. As salas deste tipo persistiam, mas o negócio não conseguia prosperar. Ou seja, decorrido àquele período da curiosidade inicial, vinha o inevitável encerramento das atividades. E, por fim, o conjunto de salas relacionado à terceira tipologia cresceu ininterruptamente até o final da década de 1990.



104. Galeria Eskyé, 1973
(Fonte: Geografia e tal)

As primeiras galerias comerciais¹⁴⁵ – espécie de *shopping center* bem reduzido – chegaram ao Brasil já na última metade da década de 1950. Algumas dessas vielas começaram a abrigar espaços de projeção cinematográfica. Esses cinemas podiam ser enquadrados num meio termo entre a

rua e o *shopping center*. Na Tijuca, o *Eskyé* (1956) – dotado de 1.702 lugares, foi um dos primeiros *cinemas de galeria* da cidade –, que, em 1964, passou a se chamar *Tijuca-Eskyé* (ou somente *Tijuca*, 1964), no ano de 1988 teve sua sala dividida em duas: *Tijuca*

¹⁴⁵ “A legislação municipal carioca permitia a construção de salas de cinemas na área inferior dos grandes edifícios [...]. A plateia ficava na ‘área de respiro’ do prédio. Os Valansi eram incorporadores imobiliários destes ‘cabeças-de-porco’, por isso mesmo, investiram na construção de cinemas e entraram na distribuição de filmes europeus [...]. Lívio Bruni foi, também, um operador neste tipo de edificação. Outro desses operadores foi Venceslao Verde, “[...] com os Condor [...]. O modelo foi repercutido em diversas cidades” brasileiras, [...] com os mesmos empreendedores” (LUCA, 2011, p. 1).

1 e 2. Os cinemas *Tijuca 1* e *2* fecharam em 1999, tendo o seu espaço hoje totalmente descaracterizado no formato de um magazine.

Ainda na Zona Norte, na Tijuca, o *Art-Palácio Tijuca* (1960) – último cinema a fechar as portas no polo de exibição da Praça Saens Peña – trabalhava sob gestão da Art Filmes entre os anos de 1960 e 1999. Um dos primeiros cinemas da região a introduzir o conceito que substituiu o dos *palácios cinematográficos*, o *Art-Tijuca* – como ficou mais conhecido – apresentava-se numa sala menos luxuosa que priorizava espaço, tecnologia, simplicidade e conforto. O *Tijuca Palace* (1967-1993) – dividido em *Tijuca Palace 1* e *2* –, cinema nos fundos de uma galeria na Conde de Bonfim, número 214, está fechado e abandonado. O *Bruni-Tijuca* – atualmente um grande laboratório de exames médicos – funcionava também como sala de galeria entre 1968 e 1997, na Rua Conde de Bonfim. O *Cine Britânia* (1962) – posteriormente, *Studio Tijuca* (1973-1981) – operou como *poeira* de galeria e *cinema de arte*.

A Zona Sul do Rio de Janeiro abrigaria o primeiro *drive in* – cinema a céu aberto, no qual a plateia assistia aos filmes de dentro de automóveis – da cidade. O *Lagoa Drive-In* (1966), localizado à Avenida Borges de Medeiros, 1.426-B, no bairro de mesmo nome do cinema, foi administrado pela empresa Auto Cine IV Centenário Ltda. O *Lagoa Drive-In* teve capacidade inicial para 400 carros, mas em 1983 passou a comportar 420 veículos. O cinema foi desativado em fevereiro de 1993. Apesar do estilo *drive in* ter surgido nos Estados Unidos, ainda na década de 1930, esses cinemas só se popularizaram mundialmente no final da década de 1950. Data de 1933, o primeiro registro de inauguração de um *drive in*. Sediado na cidade de New Jersey, numa época em que havia ainda poucos automóveis, esses “‘estacionamentos’ lotavam de Ford T e a novidade acabou pegando. Tanto que em 1940 já existiam cerca de 1.500 cinemas do gênero espalhados em terras norte-americanas” (RESTIVO, 2010, grifo do autor). Na Europa, por exemplo, o primeiro *drive in* foi inaugurado na Itália (Roma), em agosto de 1957 (O EXIBIDOR, 1957). O novo estilo de vida da chamada juventude transviada pareceu ter viabilizado essa difusão. Com o *drive in* vieram também os *fastfoods*, os hambúrgueres e as Coca-colas. A cidade do Rio de Janeiro computou mais cinco



105. Lagoa *Drive-in*, 1966
(Fonte: Agência O Globo)

cinemas *drive-ins*: *Ilha Auto-Cine*¹⁴⁶ (1975), *Jacarepaguá Auto-Cine I e II*¹⁴⁷ (1979), *Bangu Auto-Cine*¹⁴⁸ (1983) e *Cisne II*¹⁴⁹ (1994). O *Ilha Auto-Cine* e o *Cisne II* foram os

últimos a fechar, sendo que o primeiro destes só encerrou suas atividades em 2007.

Com iniciativas como as do *Centro Cultural Cândido Mendes* (1977) e da *Casa de Cultura Laura Alvim* (1986), a paulista Stella Goulart¹⁵⁰ (1923-1995), viabilizou a concretização do segmento dos centros culturais no Rio de Janeiro. O trabalho pioneiro de Stella serviu de modelo para outras experiências no setor. Os centros culturais passaram a congregiar distintas esferas



106. Casa de Cultura Laura Alvim
(Fonte: Multiply)

artísticas num só lugar. Esses espaços de consumo cultural tiveram também salas de projeção funcionando regularmente. A partir daí, grandes empresas estatais e privadas inaugurariam outros espaços desse tipo, porém contando com maior infraestrutura e visibilidade, como é o caso do Centro Cultural Banco do Brasil – aberto ao público em 1990. Depois viriam também as salas do Paço Imperial e Museu da República.

Ainda que nos dias atuais os *shoppings centers* obedeçam aos ditames da cultura norte-americana, suas origens encontram-se na Europa. As bases dessas contemporâneas *catedrais do consumo* foram lançadas ainda no século XIX pelas primeiras grandes lojas de departamentos de Paris e Londres. Entre os anos de 1822 e 1832 surgiram as primeiras galerias comerciais de Paris. Essas galerias – ou passagens, no entendimento de Walter Benjamin (2006) – eram grandes centros de compras. Lá



107. Galeria Vivienne, Paris
(Fonte: Paris a la carte)

negociavam-se mercadorias luxuosas a preços baixos, por conta dos grandes estoques que possuíam. Além disso, segundo Valquíria Padilha, “com o embelezamento das

¹⁴⁶ Praia de São Bento, s/n. – Ilha do Governador.

¹⁴⁷ Rua Cândido Benício, 2.973 – Jacarepaguá.

¹⁴⁸ Rua Francisco real, 975 – Bangu.

¹⁴⁹ Rua Campo Grande, 200 – Campo Grande.

¹⁵⁰ Stella Goulart Marinho nasceu em São Paulo e destacou-se trabalhando na área cultural. Presidiu a *Sociedade dos Amigos do Museu de Belas Artes* (desde 1961). Esteve ainda à frente da Casa França-Brasil, dirigiu a Casa de Cultura Laura Alvim (1986-1991) e administrou o Centro Cultural Cândido Mendes (1977-1985) (MAYWALD, 2013).

galerias, o comércio passa a ter a arte a seu serviço” (2006, p. 45). Para Benjamim, essas passagens cercadas de vidro, ferro e mármore eram verdadeiras cidades em miniatura (2006). Em 1850, a Paris do Barão Georges-Eugène Haussmann começou a se transformar num centro mundial da moda, da gastronomia e da tecnologia. As galerias parisienses transformaram-se em núcleos de gastos e pompas, conformando espaços urbanos delimitados de badalação e consumismo. Os labirintos de corredores repletos de lojas de todos os tipos e suas vitrines permitiam a *flânerie*. (BENJAMIN, 2006). Em forma de protesto, o *flâneur* ia a esses centros somente para perambular, sem comprar nada. O surgimento de uma cultura do consumo, sobretudo na Paris e na Londres do século XIX, viabilizada por frutos da Revolução Industrial – produção em massa de mercadorias e crescimento do mercado urbano por meio das lojas de departamentos e galerias – estão nas origens do sucesso consumista dos atuais *shoppings centers*. Entretanto, o *shopping center* como o conhecemos nos dias de hoje nasceu nos Estados Unidos do pós Segunda Guerra. “Até hoje os Estados Unidos são o país que concentra o maior número de shopping centers no mundo” (PADILHA, 2006, p. 55). O crescimento econômico e metropolitano norte-americanos, constatados desde meados de 1940, fizeram dessa *ilha de consumo* uma espécie de antídoto contra os males urbanos.

O *shopping center* [...] é um simulacro de cidade de serviços em miniatura, onde todos os extremos do urbano foram liquidados: as intempéries, que as passarelas e arcadas do século XIX apenas interromperam, sem anular; os ruídos, que não correspondiam a uma programação unificada; o claro-escuro, produto da colisão de luzes diferentes, contrárias, que disputavam, reforçavam-se ou, simplesmente, ignoravam-se umas às outras; a grande escala produzida pelos edifícios de vários andares, o pé-direito duplo ou triplo de cinemas e teatros, as superfícies envidraçadas três, quatro ou até cinco vezes maiores que a mais ampla das lojas; os monumentos [...] signos mais poderosos do texto urbano; a proliferação de anúncios de dimensões gigantescas, no alto dos edifícios [...], em chapas reluzentes, escudos, painéis pintados sobre os umbrais, cartazes, apliques, letreiros, anúncios impressos, sinais de trânsito. Esses traços, produzidos às vezes por acaso, às vezes por *design*, são (ou eram) a marca de uma identidade urbana (SARLO, 2004. p. 14).

Para Valquíria Padilha (2006, p. 68-69), em território brasileiro, “a implantação dos shopping centers nos anos 1960 seguiu o padrão norte-americano”. Mas foi mesmo na década de 1980 que esse tipo de centro comercial se firmou no Rio de Janeiro e no país.

Nas décadas de 1970 e 1980, o *Cinema III* tinha programação *cult*, viabilizada pelo circuito *Cinema I*, exibida numa sofisticação do conceito de *cinema de galeria*. E o *Coper-Tijuca* (1983-1988) – gerenciado pela Cooperativa Brasileira de Cinema, mesma programadora do circuito Estação – vai aparecer na Usina num momento de desaparecimento dos cinemas das ruas (FERRAZ, 2009).

Já no centro comercial *Cidade de Copacabana*, a articulação cinema e *shopping center* fazia seu primeiro contato efetivo. Uma sala de exibição foi montada no local, com aproximadamente 1.150 assentos, sendo chamada sugestivamente de *Cine Shopping Center* (PROJEÇÃO, 1962, p. 7). Porém, o *Cine Shopping Center* não chegou a estreitar como cinema. O espaço acabou sendo inaugurado como Teatro de Arena. No entanto, a aproximação entre exibição cinematográfica e *shopping center* parecia estar mesmo fadada a acontecer. Esse encontro começou a tornar-se mais real nos empreendimentos do *Art-Palácio Madureira – sala 1* (1967) e *sala 2* (1987) –, nos cinemas *Madureira 1 e 2* (1973), no *Cinema III* (1975) e no *Cine Rio Sul* (1976). Os dois últimos foram as primeiras salas de projeção cinematográfica a integrar o interior de *shopping centers*. Os cinemas foram instalados em pavimentos superiores do Shopping da Tijuca e do Shopping da Gávea, respectivamente, e não possuíam ligação direta com a rua. O primeiro *cinema de shopping* foi mesmo o antigo *Rio Sul*, no Shopping da Gávea. O ingresso caro e a especialização da programação não pareceram empolgar os investidores logo de cara.

Os primeiros *cinemas de shopping* não tiveram resultados favoráveis. “[...] Os shoppings centers abertos nas décadas de 1960 e 1970, não tiveram sucesso imediato, demorando cerca de 10 anos para se consolidarem” (LUCA, 2011, p. 5-6). O conceito que seria empregado a essas salas ainda não havia sido muito bem definido por aqui.



108. Barra Shopping hoje
(Fonte: Multiplan)

Grandes equívocos aconteceram nesse período: desde salas muito pequenas e despreparadas para funcionarem dentro de um centro comercial até cinemas que buscaram recuperar algo do luxo e glamour dos *palácios cinematográficos*.

Mas foi no afastado bairro da Barra da Tijuca que a sociedade definitivamente se estabeleceu. Dos três cinemas inaugurados no Barra Shopping (1981) – uma iniciativa do Grupo Severiano Ribeiro– as *salas 1 e 2* já possuíam uma cabine de projeção única.

Depois disso, cautelosamente, a empresa exibidora brasileira somente voltaria a investir em *cinemas de shopping* em 1989 (Norte Shopping) e 1992 (Ilha Plaza Shopping).

De maneira mais confiante, a Art Films – aliada aos empresários nacionais Paulo Sá Pinto, Francisco José Lucas Netto e os Sorrentino – resolveu explorar o novo filão a partir da metade dos anos 1980. Iniciaram suas atividades no segmento através dos cinemas *Art São Conrado 1 e 2* (1984) e *Art Casashopping 1, 2 e 3* (1984) – inaugurados nos respectivos centros de compras. Num curto período de tempo essas salas se consolidaram nos gostos de um público cativo. Dois anos mais tarde os *Art São Conrado* virariam *Art Fashion Mall* e ganhariam mais duas salas.

Em 1993, o Grupo Severiano Ribeiro abriu dez novas *salas de shopping* no Rio de Janeiro – seis cinemas no Via Parque e quatro no Rio Sul. Em janeiro de 1995, o GSR inauguraria mais duas salas de exibição no *shopping center* Rio Off Price, em Botafogo. Depois disso vieram mais os *Madureira Shopping 1, 2, 3 e 4* e a ampliação do complexo do Barra Shopping para cinco salas.

Os Sorrentino também exploraram o Barra Shopping com outro complexo, incluindo mais cinco salas no centro de compras da Zona Oeste.

Os Sorrentino cunharam um grande e inovador empreendimentos do gênero. Para além da exibição de filmes, esses empresários atentaram para outras ofertas, disponibilizando ainda...



109. Madureira Shopping, 2011
(Fonte: SRZD)

[...] uma arquitetura e uma decoração visual compatíveis com a recuperação e a reinserção do espetáculo cinematográfico na idade da comunicação instantânea. O *look high-tech*, o *vídeo-wall* e “quiosques multimídia” para veiculação de *trailers*, *video-clips* e comerciais e o som digital de uma das salas compõem uma atmosfera futurista, como que plugando o cinema no cotidiano do século XXI. O estilo pós-moderno, entretanto, permite ao mesmo tempo um registro e uma revalorização de traços dos antigos palácios e poeiras. Em meio a detalhes de *art nouveau* e *art déco* [...]. Os Art Barra Shopping¹⁵¹ reintroduziram em roupagem contemporânea o luxo e o requinte das salas de outrora (GONZAGA, 1996, p. 262).

¹⁵¹ Os Art Barra Shopping eram bem decorados, porém extremamente precários em termos técnicos (LUCA, 2013).

Exageros a parte, as observações de Alice Gonzaga, nos mostram revitalização, crescimento, transição e uma gama de possibilidades para os rumos que o parque exibidor carioca poderia tomar dali pra frente. No entanto, parecia claro também a brevidade da existência dos *palácios cinematográficos*. As *salas de shopping* eram a tipologia em expansão. Mesmo que constatássemos a trajetória cíclica de nosso circuito – com altas e baixas recorrentes –, onde períodos de tempo comportaram mudanças profundas na configuração da exibição cinematográfica carioca, não se podia ainda afirmar que os *cinemas de shopping* eram uma realidade definitiva.

Mas essas cidades artificiais, os *shoppings centers*, mostraram que vieram pra ficar. Os *cinemas de shopping* foram crescendo e multiplicando-se ainda mais. Em 1997, a Cinemark, lançava o primeiro *multiplex* do mercado nacional em São José dos Campos (São Paulo). Enquanto nos Estados Unidos, e em distintos países da Europa, os primeiros cinemas instalados em *shopping centers* já atendiam ao padrão de *multiplex*; no Brasil essas salas foram criadas tardiamente, somando, em geral, de dois a quatro pequenos cinemas geminados e telas pequenas. Nessa época já chegavam aos territórios norte-americanos e europeus “uma novíssima geração de multicinemas, os chamados *megaplex*¹⁵², complexos com 15 ou mais salas e telas de grande dimensão” (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 61). Diante desse cenário, os investidores estrangeiros interessaram-se pelo mercado exibidor brasileiro. Com o crescimento dos custos de produção do filme hollywoodiano, a saturação do mercado interno norte-americano, a



110. UCI, New York City Center, balcão de programação
(Fonte: História do Cinema Brasileiro)

carência de boas salas brasileiras e a redução de custos operacionais no *multiplex*¹⁵³; um plano de exportação para o produto cinematográfico da indústria americana foi elaborado prevendo a expansão do setor de exibição para Oriente Médio, China, África e América Latina.

¹⁵² O *multiplex* e o *megaplex* – um ligado ao ambiente da televisão aberta e o outro relacionado à TV a cabo, respectivamente – são espécies de simulações do controle remoto num ambiente analógico (LUCA, 2004).

¹⁵³ “Segundo cálculos dos exibidores, nos mais bem-sucedidos *multiplex* as margens de lucratividade atingem um percentual de 15% da arrecadação bruta, enquanto nos cinemas de rua esse percentual em geral negativo ou fica entre 3% e 4% da arrecadação, considerando-se as salas mais lucrativas” (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 62).

Esse momento de chegada do capital estrangeiro para o setor da exibição coincidiu com um cenário favorável para a expansão de uma nova geração de shopping centers, aos quais o produto multiplex passou a ser agregado (nos Estados Unidos e na Europa, nem sempre o multiplex está atrelado a shoppings). E os empreendedores de shopping gigantes encontraram financiamento graças à concentração de recursos de poupança nos fundos de pensão, que, com o fim da ciranda financeira, ficaram sem aplicação (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 63-64).

Em 1999, a UCI (United Cinemas International)¹⁵⁴, abriu o seu megacomplexo, no Rio de Janeiro, com dezoito cinemas nos pisos superiores do New York City Center (Barra da Tijuca)¹⁵⁵. Entre 1997 e 2001, aproximadamente 600 salas de exibição cinematográfica foram inauguradas no Brasil. Nos anos que se seguiram houve uma diminuição no ritmo de expansão dos *multiplex* e *megaplex* no Rio de Janeiro, mas o negócio passou longe de estar paralisado.

3.2. O DESAPARECIMENTO DOS *MOVIE PALACES*

Corta para 1986 – e temos um cinema a menos [...], das quais apenas duas (Roxy e Gaumont) merecem classificação acima do razoável e outras três (Bruni, Ricamar e Jóia) são verdadeiros atentados à memória de Lumière. De 1950 para cá, Copacabana perdeu o Ritz, o Alvorada, o Royal, o Alaska, o Metro, o Caruso e o Rian; em Ipanema desapareceram o Ipanema, o Astória, o Pirajá e o Pax; no Leblon, o Miramar; no Leme, o Danúbio e o Leme. [...] Os cinemas [de Copacabana] não escaparam à decadência do bairro.

(Carlos Alberto de Mattos, 1986)

Em pleno século XXI olhamos para a cidade e percebemos o desmantelamento e a erosão de diversos espaços públicos e de algumas práticas de sociabilidade que são marcadas pelas nossas lembranças pessoais, ou mesmo por histórias contadas por nossos familiares, ou ainda lidas em crônicas de jornais e livros, ou rememoradas a partir de filmes e de fotografias antigas. Os clubes que praticamente não existem mais, os espaços e certas práticas carnavalescas, as salas de cinema, as ruas cheias de transeuntes a passear e ficar...

¹⁵⁴ Cadeia de cinemas sediada no Reino Unido (com filiais pelo mundo) e pertencente a National Amusements. A UCI era a composição dos circuitos CIC e Metro, na Inglaterra, e Cinesa, na Espanha (LUCA, 2013).

¹⁵⁵ Uma grande rampa, cheia de lojas, liga o New York City Center ao Barra Shopping.

Mesmo constatando a trajetória cíclica – de crises, reformas e recomeços – do circuito exibidor carioca, nos parece que a novíssima conjuntura que se perpetuou no setor a partir dos anos 1970/1980 atingiu um grande diferencial: a migração das salas para dentro dos *shoppings centers*. Mesmo que essa proposta já se pronunciasse desde as décadas de 1950/1960 com a entrada dos cinemas em áreas comuns a prédios destinados especificamente a outras atividades e em galerias comerciais. Muito além de mudanças arquiteturais – como as implementadas pelas salas da Cinelândia ou pelos Metro –, decorativas – pela adoção do estilo Art Déco ou pela simplificação nos detalhes – ou tecnológicas – nas transformações ocasionadas pela implantação do cinema falado ou das telas largas – ocorridas em épocas anteriores e que não modificaram o meio ambiental em que os cinemas habitavam. Todas essas tipologias de salas anteriores continuaram residindo no espaço urbano por excelência, nas vias públicas, nas ruas, nas calçadas citadinas. De maneira geral, com notada intensificação a partir de meados dos anos 1980, o cinema abandonava as ruas para integrar grandes centros comerciais. A grandeza de uma única sala era substituída, inicialmente, por multisalas menores. E, num momento posterior, por grandes complexos multicinemas e grandes telas; integrando os *multiplex* quase sempre associados aos planos de lazer dos *shoppings centers*.

As profundas transformações porque passava a exibição cinematográfica faziam parte de uma crise ainda mais ampla do cinema, do sistema como um todo. Um colapso da instituição cinema, seu declínio e remanejamento. Na verdade, o cinema, que vivenciara ao longo de sua trajetória de existência, diversas crises conjunturais, deparava-se agora com um momento de conflito estrutural. A produção de filmes decrescia drasticamente e a exibição sofria um grande redimensionamento – muitos cinemas encerraram suas atividades. Entretanto, o consumo de filmes aumentava fortemente, só que por meio da televisão (COSTA, 1989). Nesse sentido, Francesco Casetti (1978, p. 166) nos fala de uma *desinstitucionalização* que significava para ele três aspectos distintos: o fim de um sistema de produção organizado em torno do produto médio, mas contemplando outros gabaritos – tais como o filme A e B, o filme de autor –, a desarticulação e dessegregação da produção – conferindo maior importância aos filmes individuais – e a redução de público do cinema – uma plateia ampla e diversificada começa a ser substituída por uma “forma de fruição mais fragmentada e dispersa” – a especializada (como a do *cinema de arte*, por exemplo) e a “distraída” (a da assistência de filmes pela TV).

Nos primeiros anos da década de 1990, os exibidores começaram a reagir em diversas frentes, adquirindo excelentes equipamentos de projeção, bem superiores aos aparelhos de televisão. Mundialmente, muitos cinemas e casas de espetáculos adotaram novos processos – o Omnimax, o 360 graus, a projeção de sessenta quadros por segundo. Nesse momento, os embates tecnológicos pareciam estar ainda muito parelhos. A interatividade do espectador virou moda, ensejando uma corrida do público em busca das novidades (CARRIERE, 2006).

O problema não era mais *pensar a morte do cinema*, como a partir de metade da década de 1970 se difundia nas publicações cinematográficas, mas refletir, compreender e acompanhar as formas de sua transformação; além de analisar maneiras de preservar a memória dos meios exibidores passados em suas relações com a urbanidade e a frequentação.

3.2.1. A cidade contemporânea e os palácios cinematográficos

No campo da arte, especificamente no cinema, o contemporâneo avizinhava-se já nos anos 1960, a reboque dos movimentos vanguardistas e em marcantes eventos político-sociais deflagrados nessa década (RAMOS, 2008) e que se estenderam pela primeira metade dos anos 1970. Assim como a contemporaneidade no campo das artes figurativas e da literatura, falamos num cinema contemporâneo¹⁵⁶, baseando-nos na premissa da instauração de um novo tipo de relação da história do cinema com a sua tradição: “uma relação que pode ser de nostalgia, de irônica revisão, de releitura, de repensamento, de regressão” (COSTA, 1989, p. 134). O cinema, na segunda metade da década de 1980, caminhava para sua inserção no complexo e articulado universo da instituição audiovisual e da imagem eletrônica. Isso motivava um velocíssimo progresso nos avanços tecnológicos e uma certificação de novos padrões de produção e de consumo de filmes.

¹⁵⁶ Em nosso texto, utilizamos os termos *cinema contemporâneo* e *pós-moderno* com sentidos distintos. Em Antonio Costa, o cinema pós-moderno é o cinema “depois do cinema moderno” (COSTA, 1989, p. 132), um período de transição, de uma superação da tradição em todas as suas manifestações – na criação artística, na pesquisa teórica, na política cultural etc. Em consonância também com o pensamento de Fernão Ramos (2008, p. 10), para quem “o apetite intertextual da modernidade dos anos 1960 vai se dilatando, dilatando, até estourar. Ao estourar, acaba cortando o modernismo com o pós, instaurando uma espécie de modernismo de si mesmo”. E o cinema contemporâneo é distinguido a partir de um *pós-pós modernismo*. Nomeamos de cinema contemporâneo o cinema que temos de meados dos anos 1980 para cá.

A globalização – ou, segundo alguns, a mundialização – fez com que as comunicações não mais esbarrassem em fronteiras geográficas. Tecnologia de ponta, rapidez e fluxo contínuo de dados (sons, imagens e textos) viabilizaram uma espécie de revolução eletrônico-digital. A percepção do tempo ficou ainda mais acelerada pela velocidade frenética que a veiculação de notícias e dados tomou. Essa nova organização comunicacional, difundida mundialmente pelo ocidente capitalista, proporcionou “grandes mudanças nos padrões perceptivos, na produção artística e subjetiva, nas formas de ocupação espacial e temporal e na relação com os diversos domínios do meio urbano” (CAIAFA, 2007, p. 19). Os avanços dos meios de comunicação alastraram-se, em níveis distintos, por todo o mundo. Enraizados em interesses político-econômicos, viabilizaram profundas mudanças no modo de vida humano. Esse novo estilo vital, contemporâneo, potencializou a qualidade e a quantidade de informações a que os habitantes da cidade tinham acesso. Os dados eram transmitidos de forma rápida, fragmentária e virtualmente. Os centros urbanos, cultural e economicamente hegemônicos, continuaram mantendo o seu domínio em relação às regiões periféricas; chocando-se com suas identidades culturais, a despeito dos otimismoes que tomaram conta da primeira fase da globalização (década de 80). À essa época acalentava-se sonhos de universalidade e igualdade no acesso às informações, no gerenciamento das novas tecnologias e na inclusão de todos nesse cenário virtual mundializado. No decorrer dos anos 1990, essa visão ilusória foi sendo gradativamente substituída pela constatação de que se manteriam os abismos existentes entre uma cultura e economia dominantes e as demais satélites. Estas, brigavam uma vez mais para manter suas feições locais, tentando preservar e exibir sua alteridade. Mas, mesmo com iniciativas governamentais e privadas, o volume de excluídos digitais só fez crescer. A informação, no mundo globalizado, alavancada pela informática, é o grande vetor de produção e interação contemporâneos. A cidade contemporânea é a cidade da informação, que, muitas vezes, prescinde da convivência urbana concreta para subsistir.

Originalmente, o aparecimento das cidades estimulou o povoamento espacial e a fabricação de espaços públicos. “A ocupação coletiva gera heterogeneidade, de alguma forma misturando os habitantes e em diferentes graus dessegregando os meios fechados e familiares” (CAIAFA, 2007, p. 19). A circulação de pessoas nas cidades demanda ainda o estabelecimento de determinados padrões de comunicação e subjetividade. Essas experiências urbanas foram afetadas pelos novos meios de comunicação. Serge Daney (1986) analisou de maneira bem original as características de diferentes cidades

mundiais atribuindo a elas relações com mídias comunicativas: Nova York-cinema, Tóquio-televisão, Moscou-pintura. Moscou, ainda estaria, em meados dos anos 1980, num estágio pré-mídia. A associação entre mídias e cidades ofereceu referências fundamentais para o estudo das cidades contemporâneas. Hoje a comunicação por computador tem uma “inserção importante nas estratégias mais recentes do capitalismo mundial, cada vez mais internacional, mais desterritorializado e, portanto, dependendo dessas vias de penetração a um tempo muito mais amplas e muito fragmentadas [...]” (CAIAFA, 2007, p. 20). Mas não podemos esquecer que vieses criativos também podem surgir desses novos processos midiáticos. Para tanto, seria necessário que esses inventos tecnológicos – frutos técnicos do capitalismo – buscassem direcionamentos diversos dos domínios políticos e econômicos (CAIAFA, 2000).

Nas cidades contemporâneas, a banalização do espaço urbano se intensificou, ancorada em padrões de sucesso internacional, revitalização de áreas centrais e portuárias e investimento em políticas de turismo. Fórmulas igualam cidades. O espaço público é mercantilizado. Em vista dos projetos de especialistas, os habitantes, que vivem o cotidiano daqueles espaços, acabam convivendo com a naturalização de tudo, a banalização da miséria e a desigualdade. O espaço público na cidade contemporânea tem desempenhado um papel da ação política. “Ele também é analisado sob a perspectiva crítica de sua incorporação como mercadoria para o consumo de poucos, dentro da lógica de produção e reprodução do sistema capitalista na escala mundial” (SERPA, 2007, p. 9). Assim, poucos desfrutam desse espaço comum fabricado na contemporaneidade.

A cidade da informação é um organismo voltado para dentro, para um coletivo partilhado privativamente – em casa, no escritório, no computador. Uma espécie de cidade virtual. Uma outra faceta da cidade contemporânea é espetacularização de determinadas estruturas com vistas a combater o esvaziamento, a degradação e a segregação urbanas através de iniciativas grandiloquentes que visam a lógica da mercadoria capitalista. É na intersecção entre a cultura e a economia que se criam as bases para a edificação da “cidade-espetáculo” (SÁNCHEZ, 2007, p. 25). Guy Debord (1997), já previa, em fins da década de 1960, o fato de que a mercadoria carro-chefe na sociedade do espetáculo seria a própria cultura. O capitalismo urbano contemporâneo adotaria contornos culturais. Segundo Fernanda Sánchez (2007, p. 27), o cruzamento entre cultura e economia, está evidenciado em táticas urbanas especificamente contemporâneas. Nas inaugurações de grandes organismos públicos (como museus ou

centros culturais), nas políticas culturais que re-acionam locais economicamente deteriorados, na imponência e assinaturas validadas internacionalmente de determinadas arquiteturas, na revitalização de certos sítios urbanísticos (angariando investidores, atividades e moradores), no agenciamento de grandes eventos e nas iniciativas de elevação de determinadas construções à condição de patrimônio. Estes bens são transformados em emblemas dos novos programas da renovação urbana. Na verdade, todas essas intervenções parecem representar apenas chamarizes ou propagandas da cidade-espetáculo. Esta tipologia cidadina necessita fomentar o patriotismo, o orgulho, o sentimento de pertença, a paralisação de conflitos e a neutralização das diferenças para manter-se firme e forte.

As cidades-espetáculo surgem como resultado da globalização e da importação de determinados modelos vindos de metrópoles dominantes mundiais. Ora, o que serve para uma cidade não necessariamente servirá para outra. Acabam-se copiando padrões ilusórios incompatíveis com as condições socioeconômicas locais, contribuindo para a segregação e a banalização do espaço urbano (LIMA, 2007).

A civilização pós-industrial vê-se face a face com as megacidades, onde a periferia apresenta em geral grande índice de exclusão social e as áreas ao redor do centro histórico se degradam pelo abandono do uso residencial e das antigas estruturas industriais obsoletas em lastimável estado de conservação. Acentua-se a desigualdade de distribuição de bens de consumo (LIMA, 2007, p. 13).

Ainda segundo Evelyn Furquim W. Lima (2007), a cidade contemporânea torna-se um mecanismo que empurra o morador rural de baixa renda para uma posição de trabalhador urbano. Nessas metrópoles observa-se transformações em seus serviços e comércios clássicos. Mesmo que ainda existam fisicamente, diversas estruturas – como mercado financeiro, redes bancárias, bolsas de valores, lojas em geral dentre outros –, têm seus postos urbanos enfraquecidos por uma nova topografia cidadina. As identidades e os sentimentos de pertencimento vão sendo fragmentados, dispersados e diminuídos nas megacidades contemporâneas. Como afirma Marcel Roncayolo (1990, p. 161), “a representação da cidade não escapa às determinações mais amplas e, especialmente, à ideia que as sociedades têm de seu próprio espaço e do espaço em geral”. Os novos ditames da globalização encampam a tudo e a todos. Os pontos de referência dessas verdadeiras anticidades passam a ser os aeroportos, os museus, os grandes centros culturais e os gigantescos *shoppings centers*.

Misturam-se, no espaço interno da cidade, antigas e novíssimas estruturas. Os meios de produção são afetados diretamente pelas novas ações urbanas, pela decomposição de antigas funções e pela mudança estrutural das necessidades de deslocamento. A favelização dessas metrópoles cresce a reboque da revolução tecnológica, da reformulação das



111. São Conrado Fashion Mall, 2012
(Fonte: BR Malls)

empresas e de sua conseqüente redução de mão-de-obra; gerando mais pobreza e exclusão social. Assim, os empregos formais vão se extinguindo ao mesmo tempo em que vemos crescer uma população que recorre a atividades informais.

No Rio de Janeiro, a questão da degradação dos espaços públicos parece acompanhar de perto o desenvolvimento da contemporânea cultura capitalista urbana, que começou a se delinear depois da década de 1960. A individualização da vida e o enfraquecimento de uma convivência coletiva ocasionaram a agonização do espaço público. Os antigos pontos de encontro e de influência mútua – logradouros, como praças e ruas – nas megacidades foram transformados em meros locais de trânsito. Conseqüentemente, e de forma gradual, ocorre a decadência física dessas áreas urbanas. O poder público, que desde o início do século XX, vinha mantendo uma política ancorada no sanitarismo, na renovação urbana e na especulação imobiliária assiste, muitas vezes inerte, a chegada do tal progresso; destruindo antigas e deterioradas construções que dão lugar a modernos e altos prédios comerciais. Como afirma Lefebvre (2000), para haver espaço público concreto essas áreas precisam ser preenchidas com trocas, encontros, imagens e símbolos que permeiem a vivência dos moradores daquela região. “É o espaço apropriado pela imaginação e pela memória, que recobre o espaço físico utilizando simbolicamente seus objetos” (LIMA, 2007, p. 17).

Porém, nas metrópoles, temos constatado uma verdadeira abdicação de arcabouços ancestrais em prol de modificações espaciais que representam práticas socioeconômicas de valorização do capitalismo, do mercado e do poder. Os verdadeiros agentes sociais que deveriam atuar nessas áreas – seus habitantes – ficam relegados a um segundo plano em detrimento de uma reforma espacial gerida por planejadores, políticos e empreendedores que não vivem nem vivenciam aquelas áreas.

Grandes museus, megaempreendimentos culturais e de lazer em áreas de *waterfront*, áreas portuárias renovadas, junto à realização de eventos de caráter internacional, têm sido transformados em produtos, mercadorias-vedetes das cidades que se pretendem globalizadas, inseridas no novo mapa do mundo. A realização da cidade-mercadoria tem ocorrido mediante a formação de um espectro de coalizões sociopolíticas visando a reestruturação do espaço urbano, inserindo-o no atual circuito de reprodução e valorização capitalista. Destacam-se iniciativas como a formação de parcerias entre o setor público e a iniciativa privada; a implementação de novos instrumentos e instituições voltados para o governo urbano e a realização de projetos arquitetônico-urbanísticos de grande impacto, particularmente equipamentos culturais emblemáticos, edifícios-âncora, como partes fundamentais da mercantilização das cidades (SÁNCHEZ, 2007, p. 25).

Determinadas iniciativas de renovação urbana vêm provocando ainda uma maior *gentrificação* – isto é, um aburguesamento de espaços públicos, afastando a população



112. Prédio do Cine Plaza abandonado, 2009
(Fonte: Rio de Janeiro que eu amo)

pobre que habita ou frequenta aqueles locais –, incentivo ao uso do capital privado e especulação imobiliária. A espetacularização das estruturas citadinas obedecem às experiências de reconstrução contemporâneo-urbanísticas, ao jogo atual de interesses políticos e à ligação estabelecida entre as organelas governamentais e as mídias.

Para Janice Caiafa, “[...] As cidades surgem instaurando um espaço de comunicação” (2007, p. 20). A autora destaca determinados aspectos urbanos como cruciais conformadores das cidades: circulação densidade, alteridade, dessegregação, povoamento, privatização (ou desurbanização) e despovoamento. Nos meandros da dispersão, circulação e acesso urbanos a formação das cidades possibilitou misturas e partilhas. A densidade populacional viabilizou o povoamento, a ocupação coletiva dos sítios urbanos e a produção de espaços públicos. Esse compartilhamento grupal ensejava a vivência da alteridade. Criou-se “um espaço de contágio com outros e estranhos onde há uma imprevisibilidade que o confinamento familiar não permite, onde [...] pode haver uma criatividade maior dos processos subjetivos”. As inúmeras possibilidades de combinações civis coletivas permitia até mesmo, e inclusive, a dessegregação – “mesmo que provisória e local” (CAIAFA, 2007, p. 21). Mas, nas grandes metrópoles contemporâneas o espaço da circulação e da mistura urbanas

tendem a desaparecer. As classes média e alta migram para áreas afastadas. E com elas vão junto muitas atividades, empregos e a convivência no espaço público. O automóvel particular faz a ligação entre a cidade central e os bairros satélites. As cidades começam a se esvaziar. Para Caiafa, atualmente, “[...] A rigor não existem mais cidades, mas conjuntos de áreas metropolitanas” que congregam regiões periféricas com baixa densidade populacional. “As atividades se concentram em áreas despovoadas à beira de auto-estradas e a figura central são os shopping centers” (CAIAFA, 2007, p. 22).

A expansão das metrópoles brasileiras acompanhou de perto o progresso da indústria automobilística, direcionando a população mais privilegiada economicamente à opção pelo carro. Em geral, a ausência de metodologia e regulamentação permeou o desenvolvimento das cidades em nosso país. A entrada em cena do automóvel privado facilitou o despovoamento dos espaços públicos na medida em que evitava a convivência coletiva e encurtava as distâncias – tirando a atratividade do percurso e transformando-o somente em itinerário para alcançar o destino. A televisão contribuiu sobremaneira para esse processo de esvaziamento urbano. Junto ao automóvel, ela conferia maior grau de independência entre bairros distantes (e ambientes familiares) e o corpo central da cidade. Não precisávamos mais ir até a cidade para ver um filme, por exemplo. As salas de cinema também se esvaziaram. Um movimento de desurbanização surgiu em consequência disso e delineou uma geografia fragmentada para a cidade contemporânea. Esse novo desenho urbano é próprio da metrópole pós cidade moderna – contemporânea – ou cidade global. Nessa espécie de anticidade, predomina a dominação pelo *controle ao ar livre* (DELEUZE, 1990). “São os fluxos de informação que correm pelas redes de informática, os cartões de crédito, a televisão, as chamadas telefônicas monitoradas e outros meios de controle constante e a distância que são os melhores instrumentos para o poder contemporâneo” (CAIAFA, 2007, p. 23). A nova estrutura metropolitana contemporânea, que Janice Caiafa tão bem nomeia de anticidade, parece afinar-se muito mais com a atuação da televisão no meio privado e com a comunicação mediada pela internet – a não ser que (ou quando) as práticas e trocas na rede mundial de computadores consigam romper com as amarras impostas pela ideologia dominante – do que com os destinos do cinema. Para Daney (1986) e Deleuze (1990), o cinema teria conseguido preservar um viés artístico e questionador – mesmo que se tivesse prestado em determinados momentos, cinematografias e diretores a ser um mero multiplicador da cultura dominante –, podendo escapar às novas formas de controle ao ar livre.

As grandes, luxuosas e modernas salas dos anos 1930/1940/1950 – os *palácios cinematográficos* – representaram a inovação arquitetural, artística e técnica; simbolizando a própria modernidade da época. A quantidade e qualidade dessas salas de exibição resumiam o progresso que se esperava para o Brasil (ALMEIDA, 2000). A revista *Cinearte* (1926-1942) chegou a mencionar em alguns de seus artigos que a evolução do Brasil se mensurava pelo montante de cinemas funcionando em seu território. Foi nas décadas de 1940 e 1950 que



113. Entrada do Cine Palácio (Centro), 2011
(Fonte: Skyscrapercity)

o cinema se transformou efetivamente num bem de consumo de massa. Os frequentadores, exibidores e críticos conferiam muita importância a essas salas, que assumiram participação fundamental nas representações associadas ao cinema. Os *palácios do cinema* são rememorados “como se tivessem tanto *glamour* quanto os filmes, os atores prediletos e os figurinos das produções mais caras de Hollywood” (ALMEIDA, 2000, p. 166). Quando comparadas aos cinemas construídos em décadas posteriores e aos primeiros multisalas de *shoppings centers*, estes últimos recebiam adjetivos do tipo sem graça, pequenos, feios, modestos. A mudança foi impactante.

Salas dotadas de plateias para 1.000, 2.000 e 3.000 espectadores não parecem ter mais lugar na cidade contemporânea esvaziada, segmentada e privatizada. A relação com o cinema atualmente também não é mais a mesma. O cinema atraía multidões e a frequência (mesmo oscilando) se mantinha constante. Mesmo quem não gostava de cinema ia, no mínimo, uma vez por semana. *Ir ao cinema* era o passeio mais comum, um hábito, nas décadas do auge dos *movie palaces* brasileiros. O cinema – entretenimento preferido dos casais de namorados – era um programa habitual que permeava o cotidiano da população citadina. Percebíamos a separação de classes sociais na opção pela tipologia de sala, comportamentos diferenciados, faixas etárias, identificação com filmes e cinematografias... Mas mesmo escolhendo cinemas diferentes, todos se encontravam na rua. Enfim, uma diversidade e vivência urbanas que não experimentamos mais no confinamento da maior parte do circuito exibidor contemporâneo. Os *cinemas de shopping* oferecem uma experiência diversa de ambiência e frequência.

A mudança mais proeminente ocorrida em relação aos anos 1940/1950 foi um declínio da exibição cinematográfica no circuito de rua. A diminuição de público e as crises recorrentes do segmento afetaram a sobrevivência dos próprios cinemas. Nessas décadas as salas de exibição eram a grande atração em cartaz. “As mais modernas e ‘chiques’ da Cinelândia e dos bairros traziam certo fascínio ligado à própria ideia de modernização” (ALMEIDA, 2000, p. 179). Nos anos 1980/1990, a decadência tomou conta das que restaram e as novas salas construídas diminuíaam de tamanho. No final da década de 1990, alguns *palácios cinematográficos* estavam divididos, outros fechados,



114. Cine Íris (exibições eróticas), 2010
(Fonte: Mymy)

outros tantos demolidos e pouquíssimos em atividade. E, falando na expressão *em atividade*, uma boa parcela dessas salas passaram a exibir filmes pornográficos, shows eróticos e filmes de luta para um público prioritariamente masculino e de baixa renda.

Discordamos de Heloísa Buarque de Almeida, para quem os “cinemas de shopping parecem ser os substitutos históricos dos cines de bairro [...], ou seja, ocupam o espaço e atraem o mesmo tipo de público” (2000, p. 184).

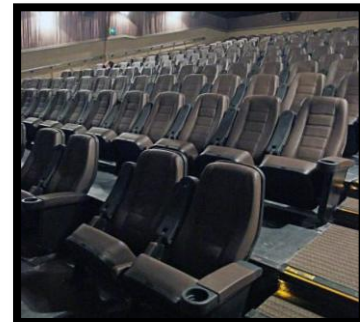
O público dos cinemas de shopping varia muito de acordo com o local: são atraídos principalmente os moradores da região. Nesse sentido, eles são os novos cinemas de bairro, mas com uma particularidade: longe da rua. Assim como os centros comerciais dos bairros tinham o cinema por perto, os shoppings hoje têm os seus; mas tanto as lojas como os cinemas estão agora num espaço fechado (ALMEIDA, 2000, p. 184).

É claro que, em número, as *salas de shopping* podem ter substituído os *cinemas de rua* que fecharam e que a proximidade pode atrair; mas o ritual, o espaço e o frequentador não podem ser iguais. O fenômeno dos *cinemas de shopping* ocasionou uma maior elitização do público de cinema, aumentando o número de excluídos cinematográficos. Mesmo havendo *shoppings centers* em áreas menos privilegiadas economicamente, o próprio projeto espacial, funcional e motivacional desses contemporâneos templos do consumo já carrega certas características excludentes por natureza. Certas pessoas nem entram nos *shoppings centers*, pois a princípio se pensa

que tudo é mais caro, que o seu comportamento deve ser diferente, que você não pode desvendá-lo de fora e que pode haver discriminações de vários tipos. Assim, esse (in) possível espectador compra a sua televisão e assiste aos filmes em sua própria casa. Ele pode também recorrer às pouquíssimas salas inauguradas pelo poder público em regiões tidas como de populações de baixa renda. Mas quando não tem (ou não se criou) o hábito de *ver cinemas pela cidade* e/ou de *ir ao cinema* fica bem mais difícil procurar opções de sala de exibição.

Muitas das experiências associadas ao cinema estão intimamente ligadas às próprias salas de exibição. Esses cinemas eram também um fator de atração. No imaginário do espectador das décadas de 1940 e 1950, os *palácios cinematográficos* complementavam – reproduzindo no espaço *sala de cinema* – a atmosfera fantástica dos filmes hollywoodianos. A história e a maneira como ela era contada e mostrada na tela relacionavam-se com o espaço em que essa fábula era exibida. Foi a vivência de um tempo, de uma sociedade e de uma cidade específicos.

As grandes salas de hoje – que não são tão grandes assim, se comparadas a um *Olinda* (1940-1972) de outrora, por exemplo – não parecem suscitar afeições semelhantes as que os *movie palaces* cariocas geravam. A maior parte das salas do circuito atual aparenta uma padronização e simplificação estéticas¹⁵⁷ mais fria e distante. Fica difícil, por vezes, lembrar em que cinema assistimos tal filme. Às particularidades, heterogeneidades e urbanidade das salas de outrora opõe-se a linearidade, massificação e confinamento da exibição contemporânea. É claro que os *multiplex* (e *megaplex*) representam grandes avanços em matéria de conforto, refrigeração, visibilidade, diversificação da programação e tecnologias empregadas que fazem de muitos desses cinemas atuais verdadeiras ilhas de prazer audiovisual. Mas falamos de uma experiência diversa, repleta de nuances, charme e *glamour* não mais vistos. Foi a vivência de um tempo, de uma sociedade e de uma cidade específicos.



115. Cinépolis Lagoon, uma das salas de exibição, 2011
(Fonte: Orlean)

3.2.2. A crise da indústria cinematográfica

¹⁵⁷ Guardadas as exceções referentes a cinemas mais especializados.

O cinema, aquela grande atração de parque de diversão, era uma arte, a sétima na ordem, a “arte do século XX”. [...] Nenhuma outra forma de expressão humana celebra a si mesma com tanta pompa e energia. [...] Por outro lado, temos a crise, sobre a qual tenho ouvido falar nos últimos trinta anos. Embora ela seja, é claro, a crise de uma única espécie de filme – o filme projetado em cinemas. Mas todos nós vemos cada vez mais filmes, só que os vemos de outras maneiras – na televisão, nos cassetes, em aviões, em certos trens, nos bancos traseiros de nossos carros.
(Jean-Claude Carrière, 2006)

No trecho acima, escrito por Carrière, em 1994, notamos a referência a mais um período de crise enfrentado pelo cinema mundial. Em levantamento divulgado pela Superintendência de Acompanhamento de Mercado (SAM), da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), em meados do ano de 2012, podemos observar a forte queda no número de salas de exibição brasileiras iniciada em 1980. Os cinemas continuaram a decrescer ao longo da década em questão, levando nosso circuito exibidor à constatação de uma alarmante taxa de redução que limitou nossas salas à metade do número praticado nos últimos anos da década de 1970.

No Brasil, o princípio da década de 1990 foi marcado pelo encerramento de um importante ciclo na história de nosso cinema. No início desse mesmo ano, o então presidente Fernando Collor de Mello decretou o fim da política cultural em voga desde a criação da Embrafilme¹⁵⁸ (Empresa Brasileira de Filmes), em 1969. O pacote de novas medidas abolia a Lei Sarney (Lei n. 7.505/86), rescindia a Funarte (Fundação Nacional das Artes) e o Ministério da Cultura, a FCB (Fundação do Cinema Brasileiro), a Embrafilme e o Concine (Conselho de Cinema). A partir daí, o cinema brasileiro – e também grande parte de nossa produção cultural – passou a ser encarado como qualquer outro campo lucrativo do mercado e, portanto, deveria se sustentar sozinho (MARSON, 2009, p. 17-18). “No caso específico do cinema, que tinha um vínculo muito forte com o Estado desde a criação da Embrafilme, a saída de cena do governo federal foi um abalo muito forte, considerada por cineastas e pesquisadores a morte do cinema

¹⁵⁸ Para Luiz Gonzaga Assis de Luca (2008, p. 107-111), a decadência do cinema brasileiro já vinha acontecendo no período pré-Collor com as quedas das arrecadações da Embrafilme/Concine; com o declínio do cinema erótico, substituído pela pornografia; pela cessação da produção das ‘bocas’ devido à extinção do Adicional de Rendas e pelo descontrole e desatino da Embrafilme e pela rejeição da dublagem obrigatória. Os próprios produtores parecem ter pedido a extinção da Embrafilme para que um novo modelo fosse instituído. “[...] A Embrafilme nunca teve mais do que 35% do *market share* do cinema nacional, produzindo e lançando uma média de 22-24 filmes por ano, numa produção que superava uma centena de títulos anuais” (LUCA, 2011, p. 6, grifo do autor).

brasileiro” (MARSON, 2009, p. 18). Em dezembro de 1991, foi aprovada pelo senado o Pronac (Programa Nacional de Apoio à Cultura) – mais conhecido como Lei Rouanet (Lei n. 8.313). Em nível municipal, no Rio de Janeiro, surgiu em 1992 a Riofilme, destinada a cuidar da distribuição da produção carioca. Após o *impeachment* de Collor, o Governo Federal lançou o Plano Real (1994), reestabeleceu o Ministério da Cultura e criou a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Em 1993, foi promulgada a Lei do Audiovisual (Lei n. 8.401). A partir dessas novas leis, órgãos e disputas “é que o campo cinematográfico percebe seus limites e sua abrangência, o seu espaço – e, a partir da definição desse espaço é que produtores, exibidores, distribuidores, diretores e técnicos interagem” (MARSON, 2009, p. 65). O ano de 1995 ficou conhecido como um marco para o que se convencionou chamar como o *Cinema da Retomada*, sinalizando a volta gradual do filme brasileiro às nossas telas e um crescimento do público que afluía aos cinemas. O ano de 1999, dentro do segundo mandato de Fernando Henrique Cardoso, foi um período marcado pela crise econômica brasileira e pela crise do *Cinema da Retomada* (iniciada em 1998) – por conta da fragilidade do modelo e pelas denúncias de irregularidades.

Notadamente entre 1997 e 1999, o mercado brasileiro experimentou um retorno do crescimento nos números da exibição. Em 2001, os números davam conta de cem novas salas no país, mas, no ano seguinte, o montante baixou para noventa e dois cinemas inaugurados. Esses dados mostram que o setor não parou de crescer, mas a ampliação foi

moderada pelo nó na economia mundial e pela inconstância das atividades cambiais brasileiras. A Cinemark, que havia chegado por aqui com vinte *multiplex* (1997-1999),



116. Cinemark Downtown (12 salas), 2013
(Fonte: TimeOut)



117. New York City Center (UCI), 2006
(Fonte: Flickr)

tornou-se mais cautelosa e chegou, em 2002, a vinte e nove complexos cinematográficos no território brasileiro; somando 264 salas de exibição no total (ALMEIDA; BUTCHER, 2003). A Cinemark ultrapassou o já tradicional Grupo Severiano Ribeiro. Logo depois, aportaria em nossas terras a UCI, pioneira

no lançamento de projetores digitais nas salas brasileiras. Em seguida, chegou o grupo australiano Hoyts/General Cinemas. Hoyts/General Cinemas e UCI introduziram os primeiros *megaplex* no Brasil – 15 salas em Guarulhos e 18 salas no Rio de Janeiro, respectivamente. Segundo Paulo Sergio Almeida (ALMEIDA; BUTCHER, 2003), “[...] O sucesso desses dois empreendimentos foi de grande importância na consolidação do fenômeno multiplex no Brasil”, não somente pelo *upgrade* dado ao novo conceito de exibição como também por dois outros diferenciais postos em prática: o megacomplexo da Hoyts/General Cinemas foi inaugurado numa localidade mais popular da cidade paulista, enquanto o UCI apostava num *megaplex* que integrava um *shopping center* basicamente de lazer na Barra da Tijuca – bairro com moradores de renda privilegiada e repleto de terrenos vazios para expansão imobiliária.

O Grupo Severiano Ribeiro – àquela altura, o mais antigo e tradicional exibidor brasileiro, somando 85 anos de atividade – adentrou o mercado paulista, construindo o primeiro *megaplex* com capital brasileiro, em Campinas (2002). Junto ao novo empreendimento, o GSR (Grupo Severiano Ribeiro) inaugurava também a marca Kinoplex.



118. Kinoplex, 2013
(Fonte: Peixe Urbano)

A implantação dos *multiplex* privilegiou o eixo Rio-São Paulo por conta das disparidades de poder aquisitivo dos consumidores nacionais. Para Almeida e Butcher (2003, p. 83), foi também em virtude do pensamento na concentração de renda que os *multiplex* brasileiros ficaram intimamente relacionados aos projetos de *shoppings centers*, “que de certa forma se mostraram à prova das ameaças de crises e recessão, sem falar nas facilidades em relação à segurança e estacionamento [...]”. Atualmente, os estados brasileiros do Rio de Janeiro e de São Paulo centralizam em torno de 47% dos cinemas nacionais, de 50% dos ingressos vendidos e da renda das bilheterias nos cinemas do país (ANCINE/SAM, 2012).

Em 2003, devido à concorrência imposta aqui pelos exibidores estrangeiros e pelos multicinemas, os contornos da cadeia GSR foram profundamente modificados.

Se antes praticamente só tinha cinemas de rua, em 2003 o grupo possuía 195 salas em 13 cidades, sendo que mais de 100 situadas em shoppings. O GSR é [...] o segundo maior exibidor do país, detendo

20% do *Market share*¹⁵⁹ no Brasil. Além disso, empreende esforço para modernizar seu circuito de rua, principalmente os cinemas que se mostram lucrativos como o São Luiz¹⁶⁰ (que foi transformado num minimultiplex de quatro salas) e o Leblon [...] (ambos situados na Zona Sul do Rio de Janeiro, cidade onde o grupo mantém a liderança, possuindo 50% do *marketshare*) (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 83, grifos dos autores).

A Cinebox espanhola foi outra companhia internacional a chegar ainda por aqui. Inaugurou unidades em Campinas e Rio de Janeiro. A expansão do exibidor estrangeiro em terras nacionais reduziu seu ritmo pela ausência de uma política pública consistente para o mercado cinematográfico e por conta dos preços dos ingressos que não acompanhavam a inflação nos idos de 2003. Nessa época, os lucros provenientes da atividade exibidora caíam em decorrência de um desacordo entre os gastos do cinema, o valor das entradas e o crescente número de meias-entradas.

A diminuição da expansão das companhias norte-americanas na exibição brasileira aconteceria empurrada pela crise econômica de 2001 – com a chamada quebra da NASDAQ. Assim, operadores nacionais aumentaram seu potencial de investimento, expandindo a inauguração de novos *multiplex*. Alguns grupos europeus medianos valeram-se também dessa conjuntura para abrir outros multisalas em cidades menores (LUCA, 2010).

Segundo Luiz Gonzaga Assis de Luca (2010), em torno em de 2004, os recordes de bilheterias seriam batidos novamente, seguidos por um período de decréscimo de público por conta do fim da novidade dos grandes complexos exibidores e da redução de 10% da participação do filme Brasileiro no mercado nacional.

Os investimentos para criar esse novo parque exibidor, composto por *multiplex* e *megaplex*, foram quase que completamente gerados pela iniciativa privada [...]. Trata-se de um dos circuitos mais modernos do mundo, com alto padrão qualitativo, tanto no que concerne aos aspectos técnicos quanto aos de conforto. Mais da metade dos cinemas do país, 1227 salas, estão instaladas em *multiplex*, sendo que a maior parte delas tem plateias em arquibancadas com projeções de alta luminosidade e sonorização digital. Em 2009, já existiam 75 salas com projetores digitais habilitados para projeções 3D e outras 140 que projetam conteúdos digitais em alta resolução (HD) (LUCA, 2010, p. 68, grifos do autor).

¹⁵⁹*Market Share* é a quota de mercado que as empresas apresentam em seu setor ou no segmento de um determinado produto.

¹⁶⁰ Não consideramos mais o São Luiz (Largo do Machado) como um *cinema de rua*, pois sua estrutura foi montada no segundo pavimento de um pequeno centro comercial chamado Galeria São Luiz.

Em 2005, o número de cinemas brasileiros excedeu o montante de 2.000 salas e permanece em ascensão desde então. Atualmente, aproximadamente 85% das salas de exibição do país ficam alojadas em *shoppings centers*. Nessa nova configuração do parque exibidor nacional, a maior parte das grandes salas erguidas nas décadas de 1940 e 1950 sumiu. Há concentração das arrecadações nas mãos de poucos – notadamente Cinemark, UCI e GSR –, controlando quase 60% das bilheterias nacionais (FILME B, 2013).

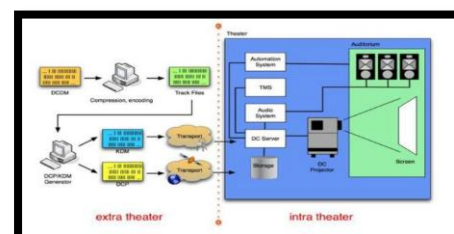
A construção de mais de 1.000 salas com alta tecnologia fez com que os cinemas se concentrassem em *shopping centers* das grandes cidades e, em geral, naqueles voltados ao público de maior poder aquisitivo. Embora os governos das três esferas administrativas insistam em projetos de abertura de salas destinadas ao público de baixa renda, tal fato não tem encontrado eco nos investidores privados, visto que, como é dito entre os exibidores, se for para investir em salas que têm custos semelhantes, é melhor que se invista onde há maior chance de retorno financeiro, em consequência do maior preço do ingresso, do maior consumo em comestíveis e onde há veiculação publicitária nas telas (LUCA, 2010, p. 68, grifo do autor).

Não se pode comparar o circuito existente nos anos 1970 com o perfil atual da exibição cinematográfica brasileira. Nosso parque exibidor sofreu profundas modificações nos últimos quarenta anos. O maior número de salas de exibição de nossa história ocorreu em 1975, quando tínhamos aproximadamente 3.300 cinemas. Porém, logo depois, esse montante estacionou em torno de 3.000 salas até 1980 (ANCINE/SAM, 2012). Há quatro décadas atrás o país era outro, nossa configuração cultural era distinta (notadamente no que concernia ao acesso às informações), ainda não havia emergido o forte poder econômico da classe média urbana e boa parte do consumo não havia migrado para dentro dos *shoppings centers* – que satisfazem sobretudo os anseios das classes média, média-alta e alta da população. As práticas contemporâneas inseridas nos ditames da globalização e da dita revolução digital imprimiram à circulação das notícias e novidades uma velocidade jamais vista – através da difusão de dados via internet, procurando atender aqui também às necessidades e vontades desse novo consumidor.

Quadro 5 - Evolução do Número de Salas no Brasil: 1990–2011:
Fonte: ANCINE/SAM, 2012.

ANO	QUANTIDADE
1990	1.488
1991	1.511
1992	1.400
1993	1.250
1994	1.289
1995	1.033
1996	1.365
1997	1.075
1998	1.300
1999	1.350
2000	1.480
2001	1.620
2002	1.635
2003	1.817
2004	1.997
2005	2.045
2006	2.095
2007	2.160
2008	2.278
2009	2.120
2010	2.206
2011	2.352

Os avanços no campo da tecnologia são um diferencial importante na luta pela sobrevivência, arrecadação e resistência frente às crises. Parece que a película cinematográfica (35 mm) está, agora, realmente com os dias contados. Nos Estados Unidos, a transição para a projeção digital avança rapidamente. “Acredita-se que no final de 2013, mais de 50% das telas terão projeção digital” (LUCA, 2011, p. 223). À velocidade estonteante com que são divulgadas as novidades tecnológicas dessa era digital, podemos estimar que tal revolução englobará completamente o cinema dentre em pouco; imprimindo seu ritmo vertiginoso que gera obsolescências em curtos espaços de tempo – como já observamos em inúmeros aparelhos de uso pessoal. Parece que a durabilidade conseguida pela tecnologia da película 35 mm nunca mais será viável. Em 2011, a contagem de salas de exibição brasileiras que operam com projeção digital (3D) alcançou o número de 467 unidades. Esse montante representa um acréscimo de 78% quando comparamos os dados com o ano imediatamente anterior. Concordamos com a ANCINE, ao considerarmos “como digitalizadas as salas com



119. Digital Cinema Initiatives
(Fonte: Encydia)

equipamento no padrão DCI¹⁶¹” (2012, p. 4). Uma grande parcela dos *multiplex* que comportam quatro ou mais salas já possui pelo menos uma delas funcionando com projeção digital DCI. Além disso, aproximadamente outras 80 unidades estão aparelhadas com projetores digitais de resolução 1,3 K – nos padrões Rain ou Auwe¹⁶² (ANCINE/SAM, 2012).

O público que frequenta o cinema atualmente apresenta um perfil jovem, bem informado e de consumidor contínuo. Pesquisas efetuadas no final da primeira década do século XXI, demonstram que somente uma pequena parcela da população – em torno de entre 10 a 15 milhões de brasileiros – tem o hábito de *ir ao cinema* várias vezes ao ano (LUCA, 2010). Parece que a principal causa para a subsistência dos cinemas está na novidade dos produtos audiovisuais, que são apresentados nas salas de exibição cinematográficas antes de chegar às outras mídias. Haja vista o volume de obras cinematográficas contrabandeadas no auge da pirataria. É claro que a pirataria tem, em nosso país, outras causas e nuances – que não são objeto de nosso estudo aqui –, mas, sem dúvida, ter o produto antes mesmo de ele chegar ao cinema é ser o primeiro antes dos primeiros e só faz reforçar essa característica fundamental das atuais salas de cinema. No modo e ritmo de vida urbano contemporâneos, *estar antenado* (para usar uma expressão contemporânea) com as novidades, que deixam de ser novas rapidamente, torna-se de suma importância. Basicamente, o parque exibidor nacional procura atender a esse espectador e também àquele interessado no *cinema de arte*. Atualmente, o circuito cinematográfico existente está muito distante do que existia até a década de 1970. Fato que fica claro quando constatamos a evolução tecnológica, estética e estrutural dos cinemas contemporâneos e o privilegiamento de uma parcelada da população conformada de acordo com as feições da contemporânea sociedade urbana brasileira. Hoje em dia, nossa exibição disponibiliza circuitos cinematográficos com tecnologia de ponta, objetivando suprir os imperativos do seu público-alvo.

¹⁶¹ A reunião de técnicos dos maiores estúdios hollywoodianos foi batizada de *Digital Cinema Initiative*. A tarefa desse grupo era definir as normas para o funcionamento da projeção digital de seus filmes. Essas indicações foram divulgadas em 2006. O padrão DCI especifica principalmente a compressão de imagem no sistema JPEG 2000 e a resolução entre 2K e 4K (ANCINE/SAM, 2012).

¹⁶² Anteriormente à instituição DCI, um grupo de empresários brasileiros abriu a empresa *Rain*. Seus equipamentos de projeção digital (resolução de 1,3 K) atenderiam às necessidades da exibição de filmes e de campanhas publicitárias nos cinemas. Aproximadamente 100 salas de exibição, notadamente as envolvidas com o *circuito de arte*, acederam a esse sistema de projeção digital nacional. Atualmente, quem detém os direitos de comercialização do sistema é a empresa Auwe (ANCINE/SAM, 2012).

O grande público busca o realismo sensorial, repercutido nas telas gigantescas, efeitos perfeitos, simulações mirabolantes, sonorizações espetaculares, o tridimensionalismo e, agora, as simulações dos cinemas 4D (3D, som 10.1., poltronas com movimentos, sensações táteis, olfativas e visuais (2011c, p. 21).

Em 2011, ocorreu um crescimento da ordem de 7% do parque exibidor brasileiro se comparado à 2010. O número de salas de exibição saltou de 2.206 para 2.352 – sem levar em conta as salas de cinema pornográfico, de apresentação videofonográfica ou de exibições descontínuas. Das 178 novas salas lançadas, a grande maioria, 164 estão localizadas em *shoppings centers*. Os outros 39 cinemas tiveram suas atividades encerradas. Não computamos as salas de exibição que estão passando por reformas. Em torno de 60% dos cinemas ficam situados nas 38 cidades do Brasil que possuem mais de 500 mil habitantes. Na última década, o Preço Médio dos Ingressos (PMI) aumentou quase na mesma dimensão dos índices inflacionários aferidos pelo Índice de Preços ao Consumidor Amplo (IPCA). No entanto, em 2009, os valores maiores praticados nas salas 3D fizeram com que aparecesse uma variação um pouco maior entre o PMI e o IPCA (ANCINE/SAM, 2012).

Já a variação do PMI expresso em dólares reflete principalmente a flutuação da taxa de câmbio da moeda brasileira frente à moeda norte-americana. Com a valorização do real, nos últimos anos, o preço dos ingressos atingiu patamares elevados, próximos aos dos preços praticados em países de economia mais avançada (ANCINE/SAM, 2012, p. 26).

Dados divulgados em meados do ano de 2012, pela Agência Nacional de Cinema, informam que o Estado do Rio de Janeiro possui uma população de 15.993.583 de habitantes distribuídos por 92 municípios, sendo que destes somente 27 possuem cinemas. São 297 salas de exibição no total, representando um montante de 22.621.407 de ingressos vendidos em 2011.

Quadro 6 – Salas de cinema no município do Rio de Janeiro – 2011:

Fonte: ANCINE/SAM, 2012.

CINEMA	Nº.	EMPRESA
Carioca Shopping	8	Cinemark
Cine Carioca	1	Cinemagic

Cine Glória	1	independente
Cine Jóia	1	independente
Cine Santa	1	independente
Cine10 Sulacap	6	Espaço de Cinemas
Cinema Iguatemi	7	GSR
Cinema Leblon	2	GSR
Cinema Rio Sul	4	GSR
Cinema Roxy	3	GSR
Cinema São Luiz	4	GSR
Cinema Via Parque	6	GSR
Cinemark Botafogo	6	Cinemark
Cinépolis Lagoon	6	Cinépolis
Cinesystem Bangu	6	Cinesystem
Cinesystem Ilha Plaza	4	Cinesystem
Cinesystem Recreio Shopping	4	Cinesystem
Downtown	12	Cinemark
Espaço de Cinema - Grupo Estação	3	Grupo Estação
Espaço Rio Design Barra	3	GrupoEspaço
Estação Barra Point	2	GrupoEstação
Estação Botafogo	3	GrupoEstação
Estação Ipanema	2	GrupoEstação
Estação Vivo Gávea	5	GrupoEstação
Instituto Moreira Salles	1	GrupoEspaço
Kinoplex Fashion Mall	4	GSR
Kinoplex Nova América	7	GSR
Kinoplex Shopping Leblon	4	GSR
Kinoplex Shopping Tijuca	6	GSR
Laura Alvim	3	GrupoEstação
Museu da República	1	Espaço de Cinemas
Odeon	1	GrupoEstação
Ponto Cine	1	Independente
Redecine Sesc – Jacarepaguá	3	Cinemagic
Shopping Jardim Guadalupe	5	Araújo
Star Center Shopping	4	Star
UCIKinoplex - Norte Shopping	10	UCI/GSR
UCI New York	18	UCI
Unibanco Arteplex	6	Espaço de Cinemas
Via Brasil Shopping (Irajá)	6	Cinesystem
West Shopping Campo Grande	5	GSR

Essa nova conformação mercadológica da exibição brasileira, que privilegia as parcelas mais abastadas da população – elitizando e restringindo o público de cinema – vem gerando críticas de certos órgãos estatais e entidades não-governamentais. Essa configuração do circuito atual, direcionado e segregante, mostra o quanto urge a necessidade de criação de estruturas e fomentos que possam gerar a desconcentração da oferta de bens e serviços, procurando contemplar setores mais populares do público. O poder público precisa pensar novas estratégias de adequação, fomento, acesso e monitoramento que tornem presentes os investimentos e atraiam o interesse dos empresários do ramo.

3.2.3. Novos cinemas nas ruas

A cidade do Rio de Janeiro já contou com 168 (1952)¹⁶³ salas de exibição cinematográficas habitando as calçadas de suas vias públicas (ruas, praças e avenidas). Hoje somamos nove¹⁶⁴ cinemas nas ruas da capital fluminense. Sendo dois *ex-palácios cinematográficos* divididos em salas menores – *Roxy* (Copacabana) e *Leblon* (Leblon) – ; um *cinema de rua* do início do século XX, que apresenta uma programação de filmes eróticos e shows de *streap-tease* – *Cine Íris* (Centro) – ; um *palácio cinematográfico* funcionando em regime de sala única, mesmo comportando reformas e acréscimos de serviços – *Odeon* (Cinelândia/Centro); dois *cinemas de rua* inaugurados no século XXI – o independente *Cine Santa* (Santa Teresa) e o *Cine Carioca Nova Brasília* (na comunidade Nova Brasília/Complexo do Alemão) – ; um multiplex da empresa Espaço de Cinemas – *Espaço Itaú de Cinema* (Botafogo) e dois mini multiplex administrados pelo Grupo Estação – *Estação Rio* e *Estação Botafogo* (Botafogo).

Apenas um¹⁶⁵ desses cinemas relacionados acima mantém a macroestrutura original de quando foi inaugurado. Como a exibição pornográfica foge ao escopo fundamental de nosso estudo, as salas geminadas já foram tratadas no item um deste capítulo e o *Odeon* é nosso estudo de caso no quinto capítulo; temos aqui o intuito de fazer algumas considerações a respeito das outras seis salas de projeções cinematográficas de rua citadas no primeiro parágrafo deste subitem e que ainda operam



120. Odeon, 2008
(Fonte: TimeOut)

na cidade. Algumas em funcionamento apesar de reformas e ameaças de fechamento. Outras nascidas já nas últimas décadas do século passado – período de potencialização de crise do mercado exibidor carioca – num conceito híbrido entre rua e centro comercial. Outras ainda, indo na contramão do confinamento dos centros *shoppings centers*, insistindo em

marcar território nas ruas da cidade como novíssimas salas.

¹⁶³ Ver as estatísticas em “Apêndice: salas de exibição do Rio de Janeiro” (GONZAGA, 1996, p. 337).

¹⁶⁴ *Cine Carioca Nova Brasília* (2011), *Cine Íris* (1912), *Cine Santa Teresa* (2003), *Espaço Itaú de Cinema* (2011), *Estação Botafogo* (1995), *Estação Rio* (2000), *Leblon* (1951), *Odeon* (2000) e *Roxy* (1938).

¹⁶⁵ *Cine Odeon Petrobras*, na Cinelândia, Centro do Rio de Janeiro.

Ainda há espécimes raros de *cinemas de rua* em funcionamento nalgumas calçadas da capital fluminense. Conseguiram manter-se vivos no espaço urbano em oposição a uma clara tendência mundial de migração para o interior de centros comerciais. Não conseguiram conservar, no entanto, na grande maioria das



121. Roxy, 2013
(Fonte: Time Out)

vezes, sua estrutura física original. A disposição das multisalas parece ter vencido essa batalha. Mas o que teria feito alguns desses cinemas permanecerem nas ruas e tantos outros não? O que há de particular nesses casos? O que haveria de singular nessas ruas, nessas comunidades que motivariam tal sobrevida? Tantas questões parecem ser suscitadas pela presença de um número reduzido de *cinemas de rua* ainda em nossa paisagem urbana. Iniciativas de revitalização de espaços, a força da comunidade local, o potencial do comércio próximo, as opções disponibilizadas para entretenimento na região; esses e outros fatores podem ser apontados como possibilidades para a sobrevivência de determinadas estruturas em detrimento de outras presentes na malha urbana carioca.

A expressão *cinema de rua* envolve a sala de espetáculos cinematográficos localizada tradicionalmente nas ruas das cidades, cuja porta de entrada se abre diretamente para uma via pública, que apresenta – na sala de projeção – uma tela na frente, um projetor ao fundo e poltronas dispostas no espaço compreendido entre aquela e este, um filme sendo exibido e a luz apagada (SOUSA, 2011). Reiterando o pensamento de Alice Gonzaga (1996, p. 19), a tradição do *cinema de rua* vem no rastro de sua localização beirando as calçadas urbanas – “a casa tradicional, aquela instalada em ruas e praças”. Assim, as salas de exibição de filmes situadas no interior de *shoppings centers* ou de grandes complexos multicinemas – construídos em anexo a outros comércios – não são considerados *cinemas de rua* em nossa concepção. Por conseguinte, os cinemas construídos no interior de galerias podem ser encarados já como uma variação do modelo do *cinema de rua* tradicional, pois ao mesmo tempo em que guardam certas características inerentes a estes, também parecem caminhar em direção ao formato característico das salas de projeção alojadas nos primeiros centros comerciais. O *drive in* é um caso a parte, um cinema na rua e a céu aberto, onde o espectador assiste ao filme dentro do espaço restrito de um automóvel. Esse

diferenciado estabelecimento de projeção cinematográfica já está completamente extinto da paisagem urbana carioca – como vimos anteriormente.

As salas de cinema estão sumindo das ruas cariocas. Só há dez exemplares delas atualmente, em detrimento de centenas contadas em outras épocas. Num momento esses organismos socioculturais estão lá – em ruas, vielas e praças – e num outro podem não estar mais. A trajetória de vida de inúmeras dessas salas, ao longo da história da exibição cinematográfica nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, nos mostra o quanto sua existência pode ser efêmera. A especulação imobiliária, a falta de segurança urbana, o trânsito automobilístico caótico, o número reduzido de vagas para estacionamento dentre tantas outras batalhas travadas pelas grandes cidades contemporâneas, além de problemas inerentes a própria indústria cinematográfica nacional, podem acarretar o fechamento daquelas salas de projeção de filmes em um curto período de tempo. Sua sobrevivência é incerta e quem sabe breve.

Com esse desaparecimento vai também um outro tipo de experiência fortemente marcada pelo espaço arquitetônico do cinema que definia um ritual específico: da compra do bilhete, passando pela entrada e pelas vitrines que anunciavam os próximos cartazes, pela iluminação à meia luz dos halls da entrada (Cine Palácio), pelo bilheteiro uniformizado, até a sala de projeção, com cheiro característico do ar-condicionado, a maciez do tapete (Cinemas Metro), onde o pé afundava, início da sedução que preparava o corpo para o que estava realmente por vir (VIEIRA; PEREIRA, 1982, p. 2).

As salas de exibição cinematográfica, cujos prédios ainda estão em funcionamento, enquanto cinemas nas ruas do Rio de Janeiro, resistem nas calçadas da cidade; sobrevivendo aos impactos das mudanças que sofreram para se manterem vivos na configuração do espaço citadino e refletindo transformações por que passaram as ambiências em derredor daqueles prédios. O processo de edificação, sustentação, reformulação e destruição dos *cinemas de rua* da cidade do Rio de Janeiro, cultiva possíveis relações estruturais com determinadas disposições físicas e modelos de vida social. Os *cinemas de rua* podem ser assim encarados como formas espaciais de apropriação da própria cultura carioca, onde tais estruturas materiais podem assumir, no decorrer de sua trajetória de vida, as feições de “sujeitos não humanos” (NUCLAO/LAARES, 2010) ou *objetos humanizados*, gerando implicações significativas sobre a memória e a vida de comunidades e indivíduos. Esses espaços

culturais acompanham a sobrevivência, a revitalização ou a degradação de certas áreas de seu entorno.

À medida que os tradicionais *cinemas de rua* foram (ou vão) desaparecendo da paisagem urbana carioca, as mais diversas salas de projeção começaram a ser inauguradas em centros culturais, museus, escolas e cursos de línguas. Figuram ainda como mais um dos atrativos de alguns modernos condomínios fechados. E observamos o surgimento, ainda que de forma descontínua e dispersa, de “outros cinemas”¹⁶⁶ pela cidade: *expanded cinema*¹⁶⁷, projeções ao ar livre (na praia, na favela); exibições em



122. Cine Santa, 2009
(Fonte: Olhares)

lonas culturais; movimento de imagens no metrô; *live cinema*¹⁶⁸ num galpão, numa pista de dança e, até mesmo, num antigo *palácio cinematográfico*.

Iniciativas como a do *Cine Santa*¹⁶⁹ e *Cine Carioca Nova Brasília*¹⁷⁰, em acreditar nos cinemas de sala única fora dos *shoppings centers*, se dão de forma isolada, provando que é cada vez mais difícil a comunhão entre rua e cinema.

¹⁶⁶Chamo “outros cinemas” exibições audiovisuais desvinculadas do espaço fechado das salas de exibição cinematográfica (*cinemas de rua* ou *shopping center*) enquanto construções arquitetônicas especialmente moldadas para sediar a projeção de filmes.

¹⁶⁷Traduz-se, às vezes, por “cinema expandido” a expressão americana *expanded cinema* (utilizada a partir da década de 1970), que designa formas de espetáculo cinematográfico nas quais acontece algo a mais do que somente a projeção de um filme: danças, ações diversas, “*happenings*” etc. (AUMONT; MARIE, 2003).

¹⁶⁸Uma espécie de “cinema ao vivo”. Uma modalidade audiovisual em que o DJ/cineasta exhibe uma reedição de imagens (de arquivo, de filmes de outros autores ou de sequências próprias) sonorizando-as ao vivo. (OLIVEIRA FILHO, 2010-2014).

¹⁶⁹O *Cine Santa Teresa* é um *cinema de rua* (em formato de sala reduzida) inaugurado em 2003.

¹⁷⁰Um cinema em uma das praças do Complexo de Favelas do Alemão, que contém uma única sala, inaugurado em 2011. Apresenta uma estrutura arquitetônica externa simplificada (semelhante a um grande bloco de concreto) e o interior é mais próximo da ambiência característica das salas dos multiplex. Recentemente, a implantação das UPPs têm viabilizado o programa do governo municipal para a inserção de espaços culturais em comunidades carentes. A iniciativa viabilizou até o momento apenas a inauguração do *Cine Carioca Nova Brasília*. Aliado aos projetos *Cinema perto de você* e *Cinema da cidade* – do governo federal (2009), que, juntos, só lançaram seis salas no Rio de Janeiro das 600 prometidas no Brasil inteiro –, os incentivos públicos para a construção de salas de cinema na área urbana parecem caminhar a passos lentos.

Recentemente, a implantação das novas Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs)¹⁷¹ viabilizaram o programa do Governo Municipal (Secretaria de Habitação – SMH) – *Praças do conhecimento* – para a inserção de espaços destinados à cultura em comunidades carentes da cidade e bairros agregadores da cidade. A iniciativa viabilizou até o momento apenas as inaugurações do *Cine Carioca Nova Brasília*¹⁷² – no Complexo de Favelas do Alemão – e do *Cine Carioca Méier* (2012) – composto de três salas, alocadas dentro do Imperator/Centro Cultural João Nogueira. Aliado ao projeto *Cinema perto de você*¹⁷³ – do Governo Federal, anunciado em novembro de 2009, que, só lançou nove salas no Rio de Janeiro das 600 prometidas no Brasil inteiro –, os incentivos públicos para a construção de salas de cinema na área urbana parecem caminhar a passos lentos. Necessário salientar ainda que o desequilíbrio financeiro do meio exibidor reside em maior escala na operacionalização das salas e não em sua construção. Segundo Luca (2013), somente os formatos de *cinoclube* ou dos *antigos cinemas de estrutura familiar* poderiam ter sucesso num programa como o *Cinema perto de você*.

O *Cine Carioca Nova Brasília*¹⁷⁴ possui uma sala de exibição cinematográfica e uma lojinha. O projeto municipal *Praças do conhecimento* tem como objetivo principal o lançamento de cinemas e *lan houses* em áreas carentes e que estejam



123. Cine Carioca Nova Brasília, 2011
(Fonte: Último Segundo/IG)

¹⁷¹ Denominada “polícia da paz”, a UPP – Unidade de Polícia Pacificadora – é o novo gênero de segurança pública e de policiamento que pretende gerar uma aproximação entre a população e a polícia e levar a inclusão social às comunidades carentes do Rio de Janeiro. Ao encampar territórios utilizados por traficantes e milícias, as UPPs dizem levar a paz a territórios perdidos para o tráfico. As UPPs são um programa do Governo do Estado do Rio de Janeiro que, criadas pela atual gestão da Secretaria de Estado de Segurança, trabalham com os princípios da Polícia Comunitária. Até o término do ano de 2010, havia a promessa de que mais de três mil novos policiais serão designados às Unidades Pacificadoras (UPP, 2012).

¹⁷² Um cinema em uma das praças da comunidade que, apesar de conter uma única sala (como no modelo do *cinema de rua* tradicional), não compartilha de outras características inerentes ao *palácio cinematográfico*. Apresenta uma estrutura arquitetônica externa simplificada (semelhante a um grande bloco de concreto) e o interior é mais próximo da ambiência característica dos multiplex.

¹⁷³ O programa *Cinema perto de você* é um projeto dedicado a construção de salas de exibição cinematográfica em cidades com mais de 100 mil habitantes e devem ser priorizados bairros com vocação de atrair moradores de bairros adjacentes. O *Cinema perto de você* produziu, até o momento, somente um *multiplex* (seis salas) em Sulacap (zona oeste do Rio de Janeiro) – o Cine 10 Sulacap (MIRANDA, 2011) – e três salas de exibição dentro do *Centro Cultural João Nogueira* (ex-*Imperator*).

¹⁷⁴ Praça Nossa Senhora de Fátima - Rua Nova Brasília s/n, Bonsucesso.

passando por obras do PAC – Programa de Aceleração do Crescimento. O *Cine Carioca Nova Brasília* foi a primeira sala da possível futura cadeia Cine Carioca.

Situada no Complexo do Alemão, a primeira sala de cinema já construída em uma favela em todo o mundo. O Cine Carioca Nova Brasília vai oferecer à população local cultura e lazer de qualidade a preços populares. A sala conta com equipamento de última geração, incluindo projetor 3D DCI, 91 poltronas de couro, sendo 88 regulares e cinco adaptadas para obesos e portadores de necessidades especiais. Temos uma programação BLOCKBUSTER, isto é, todos os grandes lançamentos passam por aqui. Venha conferir! (CINECARIOCA NOVA BRASÍLIA, 2011).

Inaugurado em 24 de dezembro de 2011, em sua estreia apresentou o filme *Tron, o legado* – dos Estúdios Disney – para estudantes da Rede Pública Municipal moradores da região. O *Cine Carioca Nova Brasília* foi construído pela Secretaria Municipal de Habitação (SMH) e sua gestão está a cargo da Riofilme e da empresa Cinemagic. Os ingressos, a preços populares, são subsidiados pelo governo municipal. A programação prevê filmes para todas as faixas etárias, privilegiando grandes lançamentos de circuito comercial nacional e internacional (MAPA DE CULTURA, 2013). Para Luiz Gonzaga Assis de Luca (2011, p. 2), “[...] O cinema do Complexo do Alemão é absolutamente deficitário, sendo operado através de um subsídio direto da Riofilme/Secretaria de Habitação da município que fez uma parceria com a iniciativa privada, com pagamentos mensais ao exibidor”.

A sala de exibição única do *Cine Santa* (ou *Cine Santa Teresa*)¹⁷⁵ comporta sessenta espectadores. A projeção dos filmes pode ser feita tanto em película (35 mm) quanto em digital (sistema *Rain*) e possui som profissional Dolby 5.1 dotado de caixas acústicas KCS. O *Cine Santa Teresa* foi inaugurado em 23 de junho de 2003, com o filme *Deus é brasileiro* (BRASIL). Nos primeiros dois anos, o cinema funcionou semanalmente na Igreja Anglicana de Santa Teresa. A renda de bilheteria era revertida para obras sociais.

Com o trabalho sério realizado neste período, se firmou como opção cultural, social e educacional disponibilizando sua tela e seu programa para várias comunidades, ongs, escolas e instituições. Foram centenas de exibições gratuitas e públicas nos mais variados espaços e horários. Em parceria com educadores e produtores cariocas transformou a relação público/cinema num convívio de crescimento sócio-cultural.

¹⁷⁵ Rua Paschoal Carlos Magno, 136 – Largo dos Guimarães – Santa Teresa.

Santa Teresa apesar de um local onde proliferam manifestações artísticas, nunca houvera tido um projeto cinematográfico com esta abrangência, frequência e seriedade. Os resultados não tardaram a aparecer (CINE SANTA, 2013).

Desde 09 de dezembro de 2005, a convite da prefeitura, o *Cine Santa* ocupa uma das salas do prédio da XXIII Região Administrativa da cidade. Passando a funcionar diariamente, o cinema conseguiu aumentar o número de beneficiados em suas atividades. O *Cine Santa* criou mecanismos sociais de desenvolvimento cultural e



124. Cine Santa, galeria
(Fonte: Cine Santa)

educativo. O espaço contempla ainda uma pequena galeria de artes – Cine Galeria – criada no hall de entrada da sala. ”O cinema criou o Clube de Amigos do Cine Santa Teresa, que em Julho/2012 aproxima-se de 11.000 sócios, formado exclusivamente por moradores e amigos do bairro” (CINE SANTA, 2013), que são

contemplados com ingressos a preços diferenciados e têm o privilégio de influir na programação do cinema. O *Cine Santa* não tem patrocínio ou parceria financeira e conquistou por quatro anos seguidos (2008-2011) o prêmio *Maior Exibidor de Cinema Brasileiro do País* oferecido pela ANCINE. A mesma parceria independente que administra o cinema de Santa Teresa gere também, agora, o *Cine Candido* (no Centro Cultural Candido Mendes).

O modelo de negócio desenvolvido por estas duas salas representa uma revolução no mercado exibidor. São cinemas que interagem cultural, social, artística e politicamente com a sociedade em que se inserem. Pretendem ampliar seu leque de ações nestes campos visando atingir um maior número de pessoas e levar à população das cidades mais cultura, contribuindo assim, com a diminuição das desigualdades e proporcionando lazer sadio, qualidade de vida e consciência social (CINE SANTA, 2013).

Na primeira quinzena do mês de abril do corrente ano, uma nota publicada no Blog de Ancelmo Góis (2013), no O Globo *on line*, adianta que estaria tramitando na Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro o processo de *tombamento* do *Cine Santa* e que só faltaria a assinatura do atual Prefeito Eduardo Paes para que a ação obtenha um desfecho satisfatório.

O final do século passado assistiu ao surgimento de um novo *cinema de rua*. Alguns desses cinemas que atualmente nascem ou renascem nas ruas têm que se render à fórmula do *multiplex* – multiplicados em várias salas – para acompanhar a tendência do mercado cinematográfico, do setor de exibição ou as exigências dos novos hábitos do espectador contemporâneo. Assim sendo, raros são os cinemas que permanecem nas ruas da cidade em sua feição original.

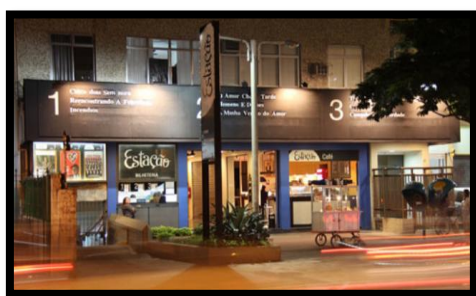
O Grupo Estação¹⁷⁶ administra seis cinemas na cidade do Rio de Janeiro. Além da atividade exibidora, a empresa também trabalha com distribuição, videolocação, cafés, ateliês culinários, livrarias, lojas, cursos, oficinas e eventos. O *Estação Rio*¹⁷⁷ disponibiliza três salas de projeção, uma livraria e um café. É um dos principais cinemas lançadores de *filmes de arte* e de filmes



125. Estação Rio, 2012
(Fonte: todorio.com)

nacionais na cidade do Rio de Janeiro. O *Estação Rio* situa-se numa região conhecida como Baixo Botafogo, rica em restaurantes e bares muito procurados pela juventude carioca. A lotação do cinema comporta salas com 243, 219 e 106 lugares, incluindo áreas para portadores de necessidades especiais.

O *Estação Botafogo*¹⁷⁸ foi o primeiro cinema – em 1985, ainda um cineclubes – inaugurado pelo Grupo Estação no Rio de Janeiro. A partir da época de sua estreia



126. Estação Botafogo, 2012
(Fonte: TimeOut)

começou a figurar como referência na exibição de *cinema de arte* no Brasil: “[...] Formou uma geração de cinema – público, críticos e formadores de opinião” (GRUPO ESTACÃO, 2013). Possui três salas de exibição, uma videolocadora e um café. O *Estação Botafogo* comporta 282, 43 e 68

espectadores em suas salas 1, 2 e 3

respectivamente (GRUPO ESTACÃO, 2013).

¹⁷⁶ Em 2011, o grupo exibidor fechou uma parceria com o SESC para a administração dos cinemas da cadeia Estação, mas no final de 2012 esse breve acordo se desfêz. Segundo Luca (2013), o Grupo Estação está sob a proteção da *recuperação judicial*, o que evitou seu despejo do Odeon e do Estação Rio; promovido pelas *holdings* das famílias Severiano Ribeiro (proprietárias dos dois cinemas).

¹⁷⁷ Rua Voluntários da Pátria, 35 – Botafogo.

¹⁷⁸ Rua Voluntários da Pátria, 88 – Botafogo.

O *Espaço Itaú de cinema*¹⁷⁹ (ex Unibanco Arteplex) mudou de nome em função da fusão de seus patrocinadores – os bancos Itaú e Unibanco (2008). A parceria do Unibanco com o cinema data de dezoito anos atrás – em 1995, “o Unibanco decidiu patrocinar um dos mais conhecidos cinemas de São Paulo. Surgia assim, na rua Augusta, o primeiro Espaço Unibanco de Cinema” (ITAÚ CINEMAS, 2013). Em 2001, surgiu o conceito Arteplex, “que significa cinema de arte em formato multiplex”. Atualmente o empreendimento possui oito multicinemas em algumas das principais cidades brasileiras, computando 56 salas – oito com tecnologia 3D e uma com IMAX – no total. A rede Espaço Itaú de Cinema tem tentado conquistar um público maior através de investimentos em reformas gerais, renovação da aparelhagem e aspectos físicos das salas (ITAÚ CINEMAS, 2013). O *Espaço Itaú de Cinema* do Rio de Janeiro dispõe de seis salas de exibição cinematográfica – totalizando 934 lugares –, um café, um bistrô e uma livraria. Os lançamentos de títulos na renomada livraria Blooks levam mais pessoas a se familiarizarem com o espaço e os descontos nos ingressos para clientes do banco em questão garantem uma clientela cativa para o cinema. A programação do *Espaço Itaú de Cinema* carioca contempla grandes lançamentos mundiais, sem deixar de garantir espaço para filmes brasileiros e cinema independente. “As salas possuem acesso para deficientes físicos, poltronas Irwin-Giroflex, projetores italianos Cinemecânica e lentes alemãs Isco. A tecnologia de som leva a assinatura Dolby Digital [...]” (RIO SHOW, 2012). Sua sala 6 instalou, pioneiramente, no Rio de Janeiro, a certificação de som THX¹⁸⁰. Dispõe também de uma sala 3D.



127. Espaço Itaú de Cinema, 2012
(Fonte: Lugar Marcado)

Com uma tipologia¹⁸¹ variada em suas formas arquitetônicas e organizações espaciais e econômicas¹⁸² a trajetória de vida dos *cinemas de rua* testemunham histórias de sobrevivência, fechamentos, reformas, reestruturações e renascimentos para uma nova vida... Formas de resistência, que envolvem processos de produção, circulação e

¹⁷⁹ Praia de Botafogo, 316 – Botafogo. O Espaço Itaú de Cinemas é uma cisão do Grupo Estação. O patrocínio original era do Banco Nacional (Espaço Nacional).

¹⁸⁰ Marca registrada do diretor e produtor George Lucas.

¹⁸¹ Podiam (ou podem) ser galpões e salas provisórias, ex-teatros, *palácios cinematográficos*, salas de segunda linha, *poeirinhas* dentre outras.

¹⁸² Os *cinemas de rua* atuais possuem, por vezes, tipologias distintas daquelas observadas em épocas anteriores, mas não faz parte do atual projeto investigá-las, descrevê-las e discuti-las.

consumo das salas de exibição cinematográfica localizadas nas calçadas da cidade do Rio de Janeiro. Os *cinemas de rua* ainda em funcionamento na cidade, podem representar suportes de uma memória das salas de exibições cinematográficas da capital fluminense, amparando-nos numa análise mais específica da problemática do desaparecimento dos *palácios cinematográficos* cariocas.

4. “VESTÍGIOS DO TEMPO” – EM MEMÓRIA DOS *PICTURE PALACES* DA CIDADE MARAVILHOSA

Esse capítulo trata de uma problematização dos vestígios dos antigos *movie palaces* cariocas enquanto memória dessas salas. Os vestígios recolhidos são categorizados de forma a estabelecer suas especificidades em relação aos cinemas que representam. A construção da memória dos *palácios cinematográficos* nas vias públicas percorre o caminho cronológico inverso ao do declínio das salas na urbe carioca. Investigamos os vestígios com o objetivo de montar um quebra-cabeça, imperfeito, já que algumas peças podem nunca ser encontradas. É como se tentássemos edificar *novos palácios do cinema* simbólicos ou imaginários a partir das reminiscências dos antigos prédios ainda presentes na paisagem urbana ou na memória dos nossos interlocutores (no caso de salas que não deixaram nenhuma pista material).

Vasculhamos o processo de extinção das salas de cinema das calçadas da cidade e tentamos recuperar o impacto dessa mudança na configuração de frações do espaço citadino ocupado pelos *movie palaces* (ou por seus *vestígios cinematográficos*) e das áreas em derredor; referenciando um patrimônio material – do prédio, da arquitetura, dos equipamentos – e imaterial – do uso, das lembranças. Trabalhamos, sobretudo, através das marcas deixadas pelos antigos *palácios cinematográficos* – *vestígios cinematográficos* – no tecido urbano da cidade do Rio de Janeiro.

Tantas questões são suscitadas pelos vestígios desses antigos cinemas ainda encontrados em nossa paisagem urbana. Ou por cinemas reformados que insistem em sobreviver. Ou por salas de exibição que teimaram em nascer nas ruas indo na contramão do confinamento dos *shoppings centers*, dos complexos *multiplex* e *megaplex*.

Iniciativas que procuram acreditar nos cinemas fora dos *shoppings centers* se dão de forma isolada, provando que a comunhão entre rua e cinema ainda é difícil na contemporaneidade. Parecem tentativas de manter, de alguma forma, a memória dos cinemas nas ruas da cidade ou experiências que buscam certa conservação do *hábito cinema*; para conservar, quem sabe, vivos alguns *palácios cinematográficos* em sua vertente tradicional. Talvez precisemos despende uma quantidade de energia considerável para tentar reconhecer os passados usáveis dos passados dispensáveis. Necessitamos de discernimento e rememoração produtiva, além disso, podemos pensar sobre o fato de que nem a cultura de massa nem a mídia virtual parecem ser necessariamente incompatíveis com tal objetivo. Precisamos não permitir que o medo

do esquecimento paralise nossas ações. Aqui então, talvez seja o momento de lembrar o futuro, em vez de ficarmos somente nos preocupando com o futuro do que já passou (HUYSSSEN, 2000).

Assim, esse capítulo inicia uma discussão sobre *palácios cinematográficos* da cidade do Rio de Janeiro sob a ótica da presentificação da memória. Uma arqueologia das marcas deixadas por essas salas de exibição cinematográfica no cenário urbano – a arquitetura remanescente, um letreiro, escombros... Ou *movie palaces* modificados, renovados, fechados, abandonados. Uma taxonomia que se efetiva a partir dos rastros dos antigos *palácios cinematográficos*, vestígios inscritos no texto da cidade. Esses *vestígios cinematográficos* são encarados como pluralidade de memórias. Procuramos problematizar os vestígios como documentos de uma ação cultural.

4.1. CRIANDO UM CONCEITO

Destacamos fundamentalmente que os mecanismos de institucionalização, do documento institucionalizado e da proposição de conversão dos *vestígios cinematográficos* em formas de documentação para uma memória dos antigos *palácios cinematográficos* cariocas conferem os contornos mais precisos desta parte de nosso trabalho. Analisamos o processo de apagamento da maior parte dos *movie palaces* das calçadas do Rio de Janeiro, que vem atuando, com notada intensificação, a partir da década de 1980.

Esse processo de extinção acontece em meio às grandes transformações por que passa o mundo contemporâneo. A hegemonia política, cultural e econômica dos Estados Unidos provoca uma reestruturação das sociedades e dos sistemas de poder. A dita revolução digital e a globalização trazem profundas mudanças ideológicas e tecnológicas. Essa nova configuração da cena contemporânea impregna a mente e o modo de vida do cidadão urbano. Estas modificações nas cidades e em sua estrutura social possibilitam a fundação de novos padrões de conhecimentos e valores, a reorganização da vida cotidiana, as situações inerentes à nova configuração urbana e às mudanças ocorridas na indústria da informação e do entretenimento. Para Habermas (2003, p. 42), “A esfera pública burguesa pode ser entendida inicialmente como a esfera das pessoas privadas reunidas em um público”.

À medida que a cultura assume forma de mercadoria, e só assim, ela se transforma propriamente em “cultura” (como algo que faz de conta

que existe por si mesmo), pretende-se ver nela o objeto próprio de discussão e com o qual a subjetividade ligada ao público entende a si mesma (HABERMAS, 2003, 44-45).

Se o primeiro edifício que representa realmente a entrada da cidade do Rio de Janeiro na era dos grandes *palácios cinematográficos* foi o *Capitólio* (1925), o *Odeon* (1926), o *Palácio* (1929) ou o *Metro* (1938) importa menos do que constatar a força que esse empreendimento teve na configuração do circuito exibidor, na paisagem urbana e no ritual de frequência. A partir dessas pioneiras construções, os endereços, as arquiteturas, os públicos e as estatísticas vão variar sobremaneira, mas não podemos negar que os *movie palaces* viveram anos de muito sucesso entre as décadas de 1920 e 1950. Porém, quase noventa anos depois do primeiro estabelecimento exibidor erguido na Cinelândia podemos contar nos dedos as raríssimas salas nos passeios públicos urbanos dentre as sobreviventes. Um processo de apagamento que traz consequências para a cidade, o patrimônio cultural e o próprio parque exibidor. Aquelas salas se transmutaram. Da grandeza de uma única sala – os conhecidos templos ou *palácios cinematográficos* – se fizeram multisalas. As salas de exibição parecem ter sua morte anunciada nas ruas para sobreviver nos *shopping centers* – um espaço padronizado – e nos *multiplex*. Um novo cinema emerge para o homem urbano contemporâneo. A arquitetura dos cinemas se modifica drasticamente. Mas ao mesmo tempo em que esses prédios foram reformados, transformados, divididos ou demolidos; notamos que a cidade está repleta de fragmentos remanescentes dos ancestrais *palácios do cinema*.

Algo nessas ruínas, memórias, arquiteturas, nomes conectam intimamente os *palácios cinematográficos* ao espaço citadino que os acolhia (ou ainda acolhe). A relação entre os vestígios e os *movie palaces* aos quais eles denotam pode ser estabelecida através de um vínculo espacial na configuração urbana. Segundo Vera Dodebei (2001, p. 61), “a formação de conjuntos de registros para espelhar a síntese de aspectos de determinada cultura ou culturas [...] é representada pela intencionalidade na localização de vestígios, artefatos, textos, objetos, monumentos, com o intuito de interpretar os fatos históricos e sociais”. A intencionalidade aparece como elemento fundamental na articulação do *vestígio cinematográfico* – marca deixada por um antigo *palácio cinematográfico* no texto da cidade – com o *palácio cinematográfico* rastreado.

[...] a identidade de um indivíduo ou de uma coletividade é definida pela “posse” de determinados bens. [...] a nação, enquanto coleção de indivíduos ou indivíduo coletivo, através da posse de seu patrimônio

cultural ou sua cultura, define sua identidade. [...] muitos dos bens culturais que compõem um patrimônio estão associados ao “passado” ou à “história” da nação. Eles são classificados como “reliquias” ou “monumentos”. [...] Estes bens constituem um tipo especial de propriedade: a eles se atribui a capacidade de evocar o passado e, desse modo, estabelecer uma ligação entre passado, presente e futuro. Em outras palavras, eles garantem a continuidade da nação no tempo. [...] Na medida em que associamos idéias e valores a determinados espaços ou objetos, estes assumem o poder de evocar visualmente, sensivelmente, aquelas idéias e valores (GONÇALVES, 1988, p.3-4).

Os *palácios cinematográficos* – assim como outros bens culturais cariocas – fazem parte dessa paisagem a ser lembrada, já que eles deixaram marcas seja nas lembranças pessoais, na memória coletiva ou na trama cidadina inscrita no tecido urbano do Rio de Janeiro. Uma cidade esvaziada, fragmentada, dispersa e privatizada; que assiste à degradação de seus espaços públicos, às investidas incessantes da especulação imobiliária – que não cessa de transformar ancestrais construções em arranha-céus –, à espetacularização e mercantilização dos organismos culturais não parece ser mais dotada de meios para sustentar empreendimentos da envergadura de um *palácio do cinema*. A não ser que este seja reestruturado por alguma estrela de renome internacional, fazendo parte de um programa mais amplo que abarque diferentes atividades dentro de um mesmo espaço e atendendo ao ritmo de vida contemporâneo.

Um estabelecimento contendo de 1.000 a 3.000 lugares dificilmente, nos dias atuais, lotaria diversas sessões diárias de uma única atração. O espaçoso *Imperator*



128. Imperator/CCJN, 2012
(Fonte: Vitruvius)

(1954), no Méier, com seus 3.300 assentos iniciais, depois de distintas apropriações e apelos, transformou-se, em 2012, no Imperator/Centro Cultural João Nogueira (CCJN). O nome do antigo cinema permaneceu – no letreiro que se vê da calçada – como marca da própria identidade do bairro (um agregador cultural de cercanias adjacentes) e por insistência da associação de

moradores do Méier¹⁸³. Mas da área construída que abrigava um único *palácio cinematográfico*, brotaram três salas de projeção, um grande teatro (com arquibancadas

¹⁸³ O site do novo empreendimento também carrega o nome do ex-cinema – <http://www.imperator.art.br> – , cujo slogan ostenta os seguintes dizeres: “O Imperator voltou. E voltou muito melhor” (IMPERATOR, 2013a).

retráteis), uma sala de exposições, um terraço (com 1.200 metros quadrados), um bistrô e uma área de convivência (IMPERATOR, 2013a). Hoje, a casa de espetáculos Imperator/CCJN alardeia sua vocação para sediar grandes shows e diversidade artística. Há, então, *vestígios cinematográficos* nessa nova estrutura? Em nosso entender, sim. E mais de um, nesse caso. Começamos pelo sítio topográfico – que manteve sua vocação, no mínimo, de espaço cultural –; seguimos para o enorme letreiro – ensimesmando a fachada –, contendo o nome *Imperator*; nas referências internas – ligadas ao antigo cinema– e, finalizamos, com as três salas de exibição – que fazem parte do empreendimento *Cine Carioca*¹⁸⁴, da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Assim como muitos espectadores – dos quais pudemos (e podemos) ler depoimentos em crônicas, críticas e artigos, dentre outros –, a cidade também guarda até hoje memórias dessas antigas construções e do ritual que acompanhava sua frequentação. O *Imperator*, por exemplo, é referência de exibição cinematográfica no subúrbio carioca tanto pelos mais velhos (que o frequentaram) quanto pelos mais novos (que adentram seu espaço hoje), que vêem fragmentos de sua memória estampada nas paredes do centro cultural. São inúmeros os vestígios dos *palácios cinematográficos* de outrora. E o afloramento dessas memórias pode vir pelos *cobogós* da fachada de um templo evangélico, que substitui o antigo *Cine Santa Alice* (Engenho Novo). Ou pelas grandes instalações do *Cine Roxy* (Copacabana), dividido, mas ainda em funcionamento. Ou pelo nome *Coral* (Botafogo), que continua habitando a entrada do prédio residencial que fica ao lado da área onde existia o cinema. Ou pelas memórias de um frequentador de cinema, como bem aponta José Tavares de Barros (1986, p. 90), que acompanhou a construção do *Metro Tijuca* quando era menino e para quem esse cinema da Saens Peña era “o mais espetacular dos cinemas da praça”. Ou ainda por notícias de processos de tombamentos de alguns prédios de antigos *palácios cinematográficos* no Rio de Janeiro. Tantos exemplos espalhados pela cidade podemos ainda citar...

4.1.1. Definindo *vestígios cinematográficos*

Etimologicamente, o termo vestígio tem origem no vocábulo latino *vestigium*, no século XVI, significando “rastro, pegada, pista” (CUNHA, 2010, p. 675). No Dicionário da Língua Portuguesa (BUENO, 1986, p. 1193), o vestígio aparece como um “sinal que o homem ou o animal faz com os pés no sítio por onde passa; rasto; pegada; indício;

¹⁸⁴ A Kinoplex faz parte da parceria do *Cine Carioca Méier*.

restos; estigma; sombra”. Na arqueologia, o vestígio é investigado nos “sinais deixados pelos povos” (FIGUEIREDO, 2004, p. 261). Através de todas essas vozes os vestígios ecoam como algo que o passado permite que chegue até o presente (ou futuro). Um momento – um artefato (ou parte dele), uma forma, uma projeção, um sinal – preciso onde passado e presente se juntam (LÉVINAS, 1993). E podem se projetar para o futuro (BENJAMIN, 2006). Pensamento esse também compartilhado por Pomian (2000, p. 508), quando designa o vestígio “como qualquer fragmento de um ser ou de um objecto inanimado que, tal como uma imagem objectiva, pode ser transmitido de indivíduo para indivíduo, de geração para geração”. Em Deleuze (1985, p. 266), o vestígio é tido como um “vínculo interior entre situação e ação”. Um dispositivo relacional entre o objeto e o valor que a ele se atribui. Os vestígios são claros em sua materialidade (e/ou imaterialidade), quando apontam para a pré-existência do objeto por terem sido realmente influenciados pela presença desse objeto, mesmo que não guardem mais todas as características básicas do objeto primário em sua forma atual. “Um acontecimento, um ser ou um objecto deixam num indivíduo que com ele tenha entrado em contacto uma marca” (POMIAN, 2000, p. 509). Essa marca vai ser tanto mais profunda quanto maior for o grau dos sentimentos de surpresa, raridade e afeto envolvidos nessa troca. Os vestígios são resistentes, mas podem desbotar-se.

Os vestígios estão associados a acontecimentos que não podem ser experienciados no presente. Assim, “uma pegada indica um animal que passou” (GINZBURG, 1989, p. 153). É uma pista. Em Ginzburg, os sintomas (para Freud), os indícios (para Sherlock Holmes) e signos pictóricos (para o estudioso da arte, Morelli¹⁸⁵) fazem parte da experiência de decifração de pistas. São pistas. Nossos vestígios são pistas. Seguem uma tendência fundamental de tentar descortinar o passado a partir do presente. Dentre as raízes do paradigma indiciário estão a adivinhação – voltada para o futuro – e a decifração – voltada para o passado –, ambas trabalhando de maneira semelhante por meio de análises, comparações e classificações. As pistas designam coisas através de outras coisas.

Em suma, pode-se falar de paradigma indiciário ou divinatório, dirigido, segundo as formas de saber, para o passado, o presente ou o futuro. Para o futuro – e tinha-se a arte divinatória em sentido próprio

¹⁸⁵ Giovanni Morelli foi um estudioso da pintura italiana que, na segunda metade do século XIX, desenvolveu um método próprio – o “método morelliano” – no qual aconselhava a observação dos mínimos detalhes (por vezes tidos como insignificantes) dos quadros para as atribuições de autoria, movimento ou escola artística e autenticidade (GINZBURG, 1989, p. 143-151).

–; para o passado, o presente e o futuro – e tinha-se a semiótica médica na sua dupla face diagnóstica e prognóstica –; para o passado – e tinha-se a jurisprudência. Mas, por trás desse paradigma indiciário ou divinatório, entrevê-se o gesto talvez mais antigo da história intelectual do gênero humano: o do caçador agachado na lama, que escruta as pistas da presa (GINZBURG, 1989, p. 154).

Podemos unir a adivinhação e a decifração, conforme preconizados por Ginzburg, numa atitude “explicitamente de adivinhação voltada para o passado” (HUXLEY, 1881 *apud* GINZBURG, 1989, p. 169). Segundo Huxley, “quando as causas não são reproduzíveis, só resta inferi-las a partir dos efeitos”. Em seguida o próprio Ginzburg tenta desarticular o paradigma indiciário diferenciando fundamentalmente a constituição da natureza (inanimada ou viva) e da cultura. “Uma coisa é analisar pegadas, astros, [...] campos de neve ou cinzas de cigarro; outra é analisar escritas, pinturas ou discursos” (1989, p. 171).

De acordo com o diálogo estabelecido com os autores com quem trabalhamos aqui, o termo vestígio parece mais adequado aos nossos propósitos. As definições de vestígios delineiam uma trama complexa e abrangente nos estudos de uma cultura material. A materialidade envolvida nos modos de viver não são simples apoios ou elementos secundários para a compreensão dos fenômenos simbólicos ou representações mentais das comunidades. E a arqueologia contribuiu muito para a valorização dessas práticas infra-estruturais – ampliando também as fontes para além dos documentos escritos – como produtos da ação humana e, portanto, fundamentais para a compreensão de momentos e comportamentos ancestrais e atuais. Segundo Bucaille e Pesez (2000, p. 18), “[...] Quem diz arqueologia diz vestígios de habitações e de edifícios, de objetos domésticos e de utensílios, etc., logo, de cultura material”. Mas a cultura material não se restringe única e exclusivamente às representações materiais da cultura, englobando também as práticas coletivas, o fato cotidiano, a causalidade e a originalidade sociocultural dos objetos concretos. “[...] o objeto concreto é o suporte necessário da descrição ou da compreensão, que não podem passar sem ele: é por isso que a matéria, a forma e cor exactas de uma faca, tal como o lugar e a época de onde é originária, são em geral indispensáveis [...]” (BUCAILLE; PESEZ, 2000, p. 25). A cultura material é a ciência dos artefatos (ou do que restou deles). Falando em objetos (ou partes de objetos) concretos, acreditamos que pistas, rastros, sinais, indícios, restos, pegadas, sombras, ruínas e fósseis podem ser considerados vestígios; na medida em que

todos representam resquícios presentes de conformações passadas mesmo que possam ter sido gerados por processos diversos.

Para Simmel (1998), a ruína relaciona-se intimamente com a arquitetura onde o engenho humano atuou sobre uma matéria concreta. No momento em que a construção rui a natureza parece agir contra o denso material trabalhado, deformado e erguido. A natureza pode aí agir através dos seus fenômenos naturais característicos (como o decorrer do tempo, o vento, a chuva e o calor, por exemplo) e pela passividade abandonadora do homem. A atividade destruidora do homem afasta-se do significado da ruína como tal. A ruína nasce precisamente da ação da natureza sobre a obra erguida pelo ser humano. Uma espécie de vingança, segundo Simmel (1998), do meio natural contra a deformação de algumas de suas estruturas pelas mãos do homem.

[...] na ruína, nota-se amiúde uma peculiar igualdade de coloração com a tonalidade do chão a seu redor. [...] os influxos da chuva e do sol, do medrar da vegetação, do calor e do frio tornaram semelhantes as tonalidades de cor do edifício abandonado a estas intempéries e as da terra entregue ao mesmo destino [...] na unidade pacífica do copertencer (SIMMEL, 1998, p. 140).

A postura de passado da ruína relaciona-se com a vida que já não mais existe ali. Esse aspecto pode aparentar uma certa nostalgia num primeiro momento, mas não é algo negativo, ao contrário, reflete mais uma das facetas da vida que se transforma. É o tempo presente em toda sua concretude. “A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não segundo seus conteúdos ou restos, mas segundo seu passado como tal” (SIMMEL, 1998, p. 141-142). Sendo testemunhas da empreitada humana efetuada numa época passada por homens daquela mesma época, a ruína resiste resignada (e tornando-se cada vez mais ruína), sem poder cuidar do funcionamento e manutenção da sua forma por seus próprios meios.



129. Plaza, 2009
(Fonte: Setaro's Blog)

Para Carlo Carena, que investigou as relações entre ruína e restauração para a Enciclopédia Einaudi (1984), as ruínas ganham significado quando são consideradas ou representadas através de imagens, discursos e paisagens. A ruína representa ao mesmo tempo o passado e o envelhecimento das coisas. Em Blanc-Pamard e Raison (1986, p.

138-140), vemos que a paisagem é a “natureza vista através de uma cultura” onde os restos de edifícios são valorizados pelo que sugerem. A paisagem citadina exprime não só as relações entre a sociedade e a ambiência natural, mas também as conexões entre o presente e a herança vinda do passado. Essa configuração é potencializada pela presença de ruínas na paisagem urbana. As ruínas fazem parte da estrutura arquitetônica dos lugares e contribuem para uma sacralização desses organismos, na medida em que reafirmam a transitoriedade da existência humana. A ruína contribui essencialmente para a configuração da paisagem citadina. Segundo Byron (*apud* CARENA, 1984, p. 109), a ruína torna determinado lugar conhecido, valorizado e ornado por introduzir em sua paisagem “algo da vida real que não pode pertencer a nenhuma parte da natureza inanimada”.

Sem o homem – e a ruína é o sinal tangível de uma sua presença paradoxalmente não transitória, tão remota no passado quanto, como se pode deduzir, no futuro – nada tem significado nem graça. O homem depositou os seus vestígios na Terra como o tempo nela estratificou as geologias, acumulou os detritos da atmosfera, das poeiras, dos vegetais, dos animais e, sempre infatigável, os acumula num movimento não destrutivo mas construtivo, numa grandiosidade vertiginosa de operações. Mas a vicissitude do tempo é brutal, tanto quanto ressumam de vida os vestígios do homem (CARENA, 1984, p. 110).

Segundo estudo, apresentado por Cristina Meneguello, acerca da construção de um passado histórico através da presença das ruínas no âmbito imaginário e simbólico, alguns aspectos podem ser destacados a respeito dessas estruturas desgastadas: a requisição de um passado acabado; a sua origem num processo de invenção e novidade estéticas; a possibilidade de aprendizado anterior por meio da imagem e da noção vestigial de “tempos passados a partir de uma perspectiva do presente” (2003, p. 3). Para Benjamin (2006), a ruína é uma alegoria – uma estrutura fragmentada, interpretável e auto-referente. Compartilhando do pensamento de Benjamin, Mariângela Paraizo complementa que, “[...] Se a ruína, como a alegoria, é algo que sobra de um suposto conjunto maior que desapareceu, é também uma tensão entre o efêmero e o eterno, sempre lembrando que o todo, do qual pretensamente é parte, não se pode reconstruir” (PARAIZO, 2006, p. 3).

Em Cesare Brandi, as ruínas também são encaradas como um símbolo do passado que não vive mais, em que a “[...] Ruína será, pois, tudo aquilo que é testemunho da história humana, mas com um aspecto bastante diverso e quase

irreconhecível em relação àquele de que se revestia antes” (BRANDI, 2004, p. 65). Na contemporaneidade as ruínas parecem ser vistas em seu aspecto fragmentário conforme Benjamin e Brandi pensaram. Como bem assinala Henri-Pierre Jeudy (1990, p. 2-3), a exibição do que não tem mais vida social também é fundamental para a conformação do imaginário humano – “mesmo o edifício mais cuidado, mais preservado só ganha sentido se mostrar a imagem de seu duplo, a transparência secreta da sua ruína”. Assim, a sociedade necessita da ruína. A materialização da *vida além da vida* adverte-nos acerca da efemeridade e fragilidade da existência, prevenindo ainda que crises, apagamentos, equívocos e imprevistos também componham a construção da memória e façam parte ativamente da constituição da cidade.

Em trabalho apresentado na Anpuh (2009), Anna Maria Pontes afirma que o acirramento dos debates em torno das ruínas (e da área em derredor) só ocorre a partir do século XIX. Já no mundo contemporâneo, a emergência das discussões ligadas ao patrimônio histórico cultural faz crescer o interesse de pesquisadores, dirigentes e público pelas ruínas. Mesmo que, na maioria das vezes, a figura da ruína seja associada à ideia de morte, essas estruturas vestigiais também provocam sentimentos de resistência e luta pela vida. “Afiml, já poderiam ter ruído, mas encontram-se de pé, lutando por um último suspiro [...]. É esta dualidade e complexidade que perfazem as ruínas e as identificam na cidade” (PONTES, 2009, p. 6-7). Daí, esses espaços de resistência citadinos suscitarem observações, leituras e desejos de preservação diversos – como, por exemplo, no caso das ruínas do antigo *Cine Vaz Lobo*. As ruínas são “representação e deterioração expressos conjuntamente” (PONTES, 2009, p. 7), isto é, são ao mesmo tempo espaços presentes e representativos do passado. E por integrarem o meio urbano ativo e fruído, insurgem como estruturas importantes e expressivas para modo de vida urbano. A ruína pode ser tida como a vitória do tempo sobre as estruturas sólidas. Aquele edifício está condenado à morte pela passividade do homem em relação a sua conservação, mas mantém-se de pé – mesmo que só em parte – insistindo em viver. No século XVIII, alguns membros da aristocracia inglesa projetaram ruínas artificiais, construindo edifícios para serem parcialmente destruídos propositalmente. Assim, nascia uma espécie de “coleccionismo ao ar livre” (BRACCO, 1979, p. 136). Mas devemos lembrar que as ruínas não podem ser fabricadas intencionalmente. Ruínas são vestígios de tempos passados em nosso tempo atual. Caso contrário, não são ruínas.

O vestígio *rastros*, para Gagnebin, é uma consequência do acaso, da negligência ou da violência (2006, 113). O rastro pressupõe que alguém ou algo esteve ali, mas sem,



130. Edifício Coral, prédio residencial vizinho ao local do ex-Cine Coral, 2011
(Fonte: Google Maps)

no entanto, supor uma facilitação de sua leitura. A marca deixada pelo rastro e sua decifração agem de maneira não intencional. “O detetive, o arqueólogo e o psicanalista [...] devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo,

muitas vezes violento, de sua produção involuntária” (GAGNEBIN, 2006, p. 113). Apesar de serem símbolos culturais, a criação dos rastros é feita de maneira diversa de outras representações culturais, pois rastros são deixados para trás ou são esquecidos.

[...] O rastro autêntico [...] decompõe a ordem do mundo; vem como em ‘sobre-impressão’. Sua significância original desenha-se na marca impressa que deixa, por exemplo, aquele que quis apagar seus rastros, no cuidado de realizar o crime perfeito. Aquele que deixou rastros ao querer apagá-los, nada quis dizer nem fazer pelos rastros que deixou. Ele decompôs a ordem de forma irreparável. Pois ele passou absolutamente. Ser, na modalidade de deixar um vestígio, é passar, partir, absolver-se (LEVINAS, 1993, p. 64, grifo do autor).

Para Benjamin (1994), a solidão e a introspecção são sintomas da contemporaneidade¹⁸⁶. No entender desse autor, depois da Primeira Guerra Mundial não haveria mais nenhuma experiência compartilhada ou práticas comuns a todos. O mundo acolhedor de outrora não seria mais possível numa terra que vivenciou um conflito tão abrangente e com tamanho poder de destruição. A solidão, a pobreza, a desorientação e a insegurança potencializam os valores individuais para compensar as perdas no coletivo. A tendência à privatização propõe que cada um conte apenas consigo mesmo em suas lutas diárias. A intenção seria a de deixar sua marca pessoal, um rastro individual no outro ou em objetos. Uma tentativa ilusória da posse e do controle de sua própria vida em resistência aos ditames da sociedade capitalista urbana contemporânea. Nessa atual sociedade os rastros afinam-se com restos, detritos, sucata e lixo. Não é à toa que distintos artistas contemporâneos trabalham a partir de sobras do desperdício humano. Assim, “[...] Com aquilo que é jogado fora, rejeitado, esquecido, com esses

¹⁸⁶ Aqui entendida como a Idade Contemporânea da Historiografia clássica, que começou logo após a Revolução Francesa (1789 d.C.) e se estende até os dias atuais.

rastros/restos de uma civilização do desperdício e, ao mesmo tempo, da miséria, trapeiros, poetas e artistas constroem suas coleções [...], seu ‘pequeno museu para o resto do mundo’ [...]” (GAGNEBIN, 2006, p. 118). Em Derrida (1999), rastro é o que não se deixa resumir na simplicidade de um presente e se remete a um passado absoluto. O rastro é uma estrutura indescritível que perpassa as noções de passado, presente e futuro. O rastro reflete a dualidade de uma presença-ausência de um passado que não pode ser vivido.

O vestígio *fóssil* assume seu valor na medida de um contato físico com a forma de vida original. Para Marks (2010, p. 318), “[...] Um fóssil é o vestígio indicador de um objeto que uma vez existiu, seu tecido animal ou vegetal que se tornou pedra”. O solo possibilita a geração do fóssil a partir do contato que determinado objeto estabelece com o material que compõe aquele pedaço de chão. Em Laura Marks (2010), os fósseis são imagens-recordação, de acordo com a concepção deleuziana (1985), de que esses objetos não são estruturas mortas, mas organismos vivos e ameaçadores precisamente no momento em que a imagem pode ser somente o que sobrou de uma memória. Portanto, determinada imagem pode ser um fóssil de algo que já foi esquecido. Benjamin (2006) enxerga o fóssil de maneira ainda mais complexa. Suas passagens podem ser tidas como espécies de cavernas urbanas que encerram fósseis – objetos fragmentados e perdidos – de seres extintos (os consumidores contemporâneos).



131. Vitória, quando serviu de estacionamento, início anos 2000
(Fonte: Preservação Audiovisual)

Benjamin enxerga nesses objetos ligados ao consumo um valor testemunhal historiográfico que ele não vê nas narrativas. Em *Passagens* (2006), Benjamin alega que a vida pode ser expressa através de objetos. Os fósseis não são apenas representações do passado, mas são também o material através do qual “uma nova ordem pode ser construída” (BUCK-MORSS, 1989, p. 212). A estrutura fóssilica encerra mistérios e histórias potencializadas pelas relações efetivas estabelecidas com o material nativo. Os fósseis condensam práticas espaciais e temporais em um canal essencialmente material, reunindo assim vivências interculturais que jamais poderiam ocorrer na materialidade física de épocas completamente díspares (MARKS, 2010). A neutralidade passa longe dos fósseis. E a descrição da fotografia, de André Bazin (1983), como uma impressão

do mundo, que opera a partir de um vestígio da presença material do objeto enquadrado, só vem confirmar essa afirmação. Como um retrato da posteridade, essa qualidade da fotografia, a dualidade entre um testemunho da vida e um disfarce da morte, aproximam-na – e mais ainda a imagem cinematográfica, como uma sucessão de fotografias – de propriedades do fóssil. O *fóssil cinematográfico*, para Marks (2010, p. 332, grifo da autora), “é o vestígio que um outro objeto material deixa na superfície do filme (ou codifica na testemunha eletrônica do vídeo)”. A própria materialidade dos objetos é significativa. E a aproximação com a noção de aura, em Benjamin (1994), torna-se bem vinda na medida em que os objetos auráticos têm uma carga transmissível original no nível da duração e das histórias vividas. Assim, memórias individuais e fragmentos da história social podem ser suscitados pelo caráter aurático das coisas. Uma tentativa de enxergá-las para além da noção engessante da mercadoria, dos seus significados físicos e intelectuais. Os fósseis não somem.

Os fósseis retém a forma do caos cultural, perpetuamente convidando à decifração de conflitos passados. [...] Esses fósseis culturais são radioativos, porque trazem de volta histórias perdidas que envolvem o destino e a origem. Eles revelam hibridismo radical já presente em ambos locais (MARKS, 2010, p. 340-341).

Nossos *vestígios cinematográficos* podem ser ruínas, rastros ou fósseis. Chamamos *vestígios cinematográficos* os restos dos antigos *palácios cinematográficos* ainda existentes na paisagem citadina. São construções inteiras, ruínas, monumentos, artefatos diversos (ou partes deles), lembranças (relatos orais ou escritos), documentos impressos (jornais, revistas, prospectos, notícias) e iconográficos, arquiteturas (prédios, espaços, edificações, fachadas) e nomeações (nomes de edifícios e logradouros, letreiros de cinema, inscrições outras).

Uma memória dos *movie palaces* cariocas deve inicialmente trabalhar na recuperação dos vestígios “do que pertence já em si a uma época passada” (POMIAN, 2000, p. 507). Os *vestígios cinematográficos* podem ser exteriores e autônomos em relação à estrutura que os deu origem como: fotografias, *flyers*, textos e narrativas. Mas podem ser também relíquias – fragmentos de objetos –, coisas que podem integrar-se às coletâneas e coleções que correlacionam memórias coletivas. Na maioria das vezes, essas reconstruções passadas feitas no presente através de vestígios – que são suportes da memória coletiva e transgeracional – são indiretas, imperfeitas e imprecisas. Mas o retorno no tempo praticado pela memória é o único recurso a que temos acesso para

entrar em contato com o passado. Assim, podemos atribuir aos mais variados tipos de objetos a qualificação de vestígios – documentos ou monumentos (LE GOFF, 1990) –, procurando estabelecer uma relação com o passado que os originou.

A memória é, em suma, o que permite a um ser vivo remontar no tempo, relacionar-se, sempre mantendo-se no presente, com o passado. [...] entre o presente e o passado interpõem-se sinais e vestígios mediante os quais – e só deste modo – se pode compreender o passado; trata-se de recordações, imagens, relíquias. É sempre imperfeita, porque o passado não pode, em circunstância alguma, ser simplesmente restituído na íntegra, e toda a reconstrução é sempre marcada pela dúvida (POMIAN, 2000, p. 508).

Alguns *vestígios cinematográficos* podem ser considerados ruínas no sentido de que fazem parte, original e naturalmente, de um antigo *palácio do cinema*. Como fragmentos de algo pré-existente são parciais. Todo vestígio opera necessariamente na parcialidade. Nesse sentido, toda lembrança pode ser considerada uma ruína. O *vestígio cinematográfico* conserva uma relação com o passado da exibição cinematográfica e da própria cidade, por que nos permite uma espécie de volta no tempo e encontro com uma parte do edifício original consumido. Diante desses vestígios pertencidos aos *picture palaces* cariocas podemos tentar recuperar fragmentos de momentos anteriores, que avaliamos, a partir do presente, terem ocorrido verdadeiramente. A interação entre os aspectos socioculturais envolvidos na existência dos *palácios cinematográficos* e de sua influência nos fluxos citadinos pode ser conseguida pelos vestígios produzidos por essas salas de exibição em suas relações com a cidade, seus administradores e seus frequentadores. Nossos *vestígios cinematográficos* são tratados aqui “por objetos potenciais de memória” (1997, p. 36), no sentido elaborado por Vera Dodebei em sua proposição de um sentido e significado de documento para a memória social. Uma arqueologia dos *movie palaces* cariocas, ou seja, a descoberta de vestígios da presença desses cinemas no cenário urbano. A presença desses artefatos e objetos com os quais nos relacionamos e usufruímos na vivência citadina enseja uma seleção dentro de um universo mais amplo e que se prestará a uma reconstrução do passado de uma atividade tipicamente urbana.

4.1.2. Instituinto novos documentos

O termo latino *documentum*, derivado de *docere* ‘ensinar’, evoluiu para o significado de ‘prova’ e é amplamente usado no vocabulário legislativo. [...] o sentido moderno de testemunho histórico data apenas do início do século XIX. [...] O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica
(Jacques Le Goff, 1990)

O *vestígio cinematográfico* pode ser considerado um documento na medida em que é uma representação transitória e motivacional do objeto escolhido do meio social para expressar ações e situações advindas do campo cultural.

[...] documento é uma representação, um signo, isto é, uma abstração temporária e circunstancial do objeto natural ou acidental, constituído de essência (forma ou forma/conteúdo intelectual), selecionado do universo social para testemunhar uma ação cultural. Os documentos são *constructos* que se revelam a partir de escolhas circunstanciais da sociedade que cria objetos. A horizontalidade, o cotidiano dos espaços de memória, a predisposição para o relacionamento constante sugerem, nesta abordagem, que a unicidade, a virtualidade ou mobilidade e a significação são inerentes ao conceito de documento (DODEBEI, 2001, p. 66).

Uma memória dos *palácios cinematográficos* do Rio de Janeiro pode problematizar os *vestígios cinematográficos* como documentos e como elementos constituintes de um patrimônio cultural da cidade. A carga intencional direcionada para a manutenção de um conjunto de vestígios, sem engessamento dos rastros selecionados, pode operar na preservação da memória daquelas salas de cinema. Na verdade, o documento *vestígio cinematográfico* se estende para além dos atributos da forma e do conteúdo, contemplando outras importantes características inerentes ao conceito de documento na acepção de Dodebei. Para a autora, os documentos são os objetos de estudo da memória social. O vestígio, enquanto documento, deve ser encarado como uma construção que congrega as propriedades da singularização – “os documentos não são diferenciados em sua essência, ou seja, não se agrupam em categorias específicas” – , da virtualização – “a atribuição de predicados ao objeto submetido ao observador dentro das dimensões espaço-tempo é seletiva, o que proporcionará, arbitrariamente, uma classificação desse objeto” – e da significação – “a transformação dos objetos do cotidiano em documentos é intencional, constituindo estes uma categoria temporária e circunstancial” (2001, p. 60-65).

Por sua matéria ser circunstancial, os documentos podem voltar a ser objetos pura e simplesmente. A instituição memória, tendo nos documentos um de seus objetos de estudo, é, por conseguinte, também circunstancial. Podemos dizer que o documento *vestígio cinematográfico* possui um valor indicial¹⁸⁷, na medida em que aponta para a pré-existência do objeto *palácio cinematográfico* por ter sido realmente afetado por esse objeto. O rastro, o vestígio, a ruína têm uma visibilidade. O documento é memória. O *vestígio cinematográfico* é memória dos *movie palaces* cariocas.

[...] documentos não aparecem, aqui ou ali, pelo efeito de um qualquer imperscrutável desígnio dos deuses. A sua presença ou a sua ausência nos fundos dos arquivos, numa biblioteca, num terreno, dependem de causas humanas que não escapam de forma alguma à análise, e os problemas postos pela sua transmissão, longe de serem apenas exercícios de técnicos, tocam, eles próprios, no mais íntimo da vida do passado, pois o que assim se encontra posto em jogo é nada menos do que a passagem da recordação através das gerações (LE GOFF, 1990, p. 545).

Para Le Goff, a memória coletiva aplica-se a dois tipos de materiais: os *monumentos* – uma “herança do passado” (1990, p. 536) e os *documentos* – uma escolha do pesquisador. O termo latino *monumentum* deriva do radical indo-europeu *men*, que caracteriza uma das funções primordiais do espírito (*mens*) humano: a memória (*memini*). O verbo *monere* tem como significado a expressão “fazer recordar”. O monumento seria um sinal do passado. Em sua origem filológica, os monumentos podem ser entendidos como tudo aquilo que pode evocar o passado e perpetuar a lembrança. São os passados presentes. A memória é um fenômeno sempre atual – um elo vivido no eterno presente. Uma análise crítica dos documentos – cuja leitura não deve ser feita a partir de ideias pré-concebidas e estratificadas – nos leva na direção do que Le Goff (1990, p. 543) denomina *documento/monumento*. A concepção de *documento/monumento* tem como objetivo a crítica do documento enquanto monumento. O documento não é algo que vem do passado simplesmente, “é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 1990, p. 546). Somente em uma análise do documento enquanto monumento a memória coletiva pode recuperá-lo e o pesquisador pode utilizá-lo cientificamente.

¹⁸⁷ “Um índice é um signo que se refere ao objeto que ele denota em virtude de ter sido realmente afetado por este objeto” (PIERCE *apud* XAVIER, 2005, p. 18). Fundamental a escolha que fizemos de retirar a definição de índice, em Pierce, das referências de Ismail Xavier – em “O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência” – pela interpretação deste autor estar intimamente relacionada ao naturalismo e à impressão de realidade viabilizada pela imagem cinematográfica.

Foucault parece colocar de maneira clara essa questão quando diz que, “O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, *memória*; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa” (FOUCAULT, 2007, p. 8, grifo do autor).

Já não se trata de fazer uma seleção de monumentos, mas sim de considerar os documentos como monumentos, ou seja, colocá-los em série e tratá-los de modo quantitativo; e, para além disso, inseri-los nos conjuntos formados por outros monumentos: os vestígios da *cultura material*, os objetos de *coleção* (cf. *pesos e medidas, moeda*), os tipos de *habitação, a paisagem*, os fósseis (cf. *fóssil*) e, em particular, os restos ósseos dos animais e dos homens (cf. *animal, homo*). Enfim, tendo em conta o fato de que todo o documento é ao mesmo tempo verdadeiro e falso (cf. *verdadeiro/falso*), trata-se de pôr à luz as condições de produção (cf. *modo de produção, produção/distribuição*) e de mostrar em que medida o documento é instrumento de um poder (cf. *poder/autoridade*) (LE GOFF, 1990, p. 554, grifos do autor).

O documento-*vestígio cinematográfico* é também um resto, é um suporte de memória dos *palácios cinematográficos*. E esse resto pode ser uma bela escadaria de ferro e mármore no *foyer* Igreja Universal do Reino de Deus (Saens Peña), que tomou o lugar do antigo cinema *Carioca*; as grandes instalações do *Cine Leblon*, bipartido e ainda em atividade; o nome *Cine Teatro Realengo*, que ainda ocupa verticalmente a lateral esquerda da fachada do prédio do cinema, hoje transmutado também em templo religioso; os decretos de tombamentos de alguns prédios de *palácios cinematográficos* do Rio de Janeiro e a memória de um frequentador de cinema, como bem aponta Carlos Diegues (*apud* FONSECA, 2011, p. 17), que se



132. Metro Copacabana, 1977
(Fonte: Agência O Globo)



133. Centro comercial, ex-Metro Copacabana, 2011
(Fonte: Google Maps)

lembra de ter frequentado muito “o Roxy e o Metro Copacabana, ambos no bairro mais charmoso do Rio de Janeiro”. Certa vez, o cineasta teve que vestir “paletó e gravata, então obrigatórios nos cinemas do Centro da

cidade, para ver a estreia de *O manto sagrado* e conhecer o Cinemascope, no Cine Palácio”. Das grandes salas mencionadas por Cacá Diegues, não há mais nenhum resquício material do *Metro Copacabana* (1941) – demolido em 1977 – hoje um centro comercial.

A maioria dos *palácios cinematográficos* foi vendida e transformou-se em outro tipo de estabelecimento. Algumas salas ainda permanecem fechadas. Outras figuram dentre os cinemas reformados. Não temos nenhuma nova sala desse formato inaugurada em ruas cariocas a partir da década de 1960. Temos poucas notícias do reconhecimento dos *palácios cinematográficos* como parte do patrimônio cultural de nossa cidade se relacionarmos esse quantitativo ao montante desses cinemas já existente nas calçadas do município do Rio de Janeiro. E o tombamento desses cinemas não significa o resguardo do bem como espaço de atividade cinematográfica. A prática tem mostrado o contrário. Mas, ainda assim, o tombamento – o documento/registro ou o ato de tombamento – do *palácio cinematográfico* é também um documento. É também um *vestígio cinematográfico*.

Em 2008, a prefeitura do Rio publicou em Diário Oficial o Decreto nº. 29816, de três de setembro de 2008, que tombava provisoriamente o cinema *Palácio* (salas 1 e 2) para que ele pudesse abrigar as sessões de gala da edição do Festival do Rio daquele ano.



134. Palácio, 1963
(Fonte: In 70mm)



135. Obras no Palácio, 2012
(Fonte: Skyscrapercity)

Inicialmente divulgou-se a venda do *Cine Palácio* ao grupo hoteleiro Ambassador, que pretendia expandir o seu espaço e transformar o cinema num centro de convenções¹⁸⁸. Recentes informações veiculadas na mídia impressa (FILGUEIRAS, 2011, p. 17) dão conta de uma nova situação. O cinema teria sido vendido pelo Grupo Ambassador ao Banco Opportunity. O projeto ainda é de transformá-lo num centro de convenções junto ao terreno ao lado. Atualmente, a área interna do

¹⁸⁸ Como o prédio - cuja fachada de arquitetura mourisca foi feita pelo espanhol Adolfo Morales, nos anos 20 - não era tombado, tudo podia acontecer com o imóvel. Agora, resta aos cariocas esperarem pelo tombamento definitivo e para que o Ambassador não destrua mais uma das poucas salas de cinema de rua que ainda restam na cidade (CINE PALÁCIO, 2008).

Palácio está em obras.

Com uma arquitetura Art déco, o cinema *Carioca* – “palácio cinematográfico da Praça Saenz Peña” (GONZAGA, 1996, p. 306), na Tijuca – teve seu prédio tombado na primeira metade da década de 1990, mas funciona como igreja evangélica desde 1999. Para o *Leblon*, dividido em duas salas em 1975, o tombamento decretado¹⁸⁹ não foi empecilho para que o cinema sofresse várias reformas em seu interior – sem caráter de restauração. O Grupo Severiano Ribeiro, responsável pelo cinema, explica que, o formato das salas em *slope* (parábola) é diferente do *stadium* – formato característico do multiplex. “Isso não pode ser alterado por conta do tombamento do cinema. Há quatro anos, a sala 1 passou por uma grande reforma. Foram alteradas a curvatura¹⁹⁰ e a distância entre as poltronas, que foram trocadas e seguem o mesmo padrão das salas Kinoplex” (CINEMA LEBLON, 2010, p. 25). O *palácio cinematográfico Leblon* ainda está em funcionamento.

Para *Cine Palácio Campo Grande*¹⁹¹, que era o único remanescente dentre os cinemas nas ruas existente naquele bairro, o tombamento não salvou a edificação de transformar-se também em templo religioso. É necessário pensar a preservação para além da estrutura de pedra e cal (GONÇALVES, 2009), atentando para o uso conferido ao imóvel. O valor desses bens está intimamente



136. Cine Palácio Campo Grande, 2010
(Fonte: História do Cinema Brasileiro)

ligado à sua utilização e exposição. Para que a patrimonialização de um *movie palace* seja realmente produtiva deve-se pensar que aquela edificação não é apenas um imóvel, mas sim um espaço cultural, o que lhe atribui um valor outro completamente diverso do atribuído somente à sua estrutura física arquitetônica do prédio.

Nossos estudos atuam sobre as formas de documentos como experiência social que pretende catalogar e traduzir certos rastros de nossa memória social. Pensamos a questão dos *palácios cinematográficos* numa configuração documental em suas

¹⁸⁹ O tombamento provisório ocorreu em 1980 e o definitivo em 2001 (APAC). O arquiteto Jonas de Saules, que projetou o cinema Leblon, era genro de Luis Severiano Ribeiro, casado com Vera Severiano Ribeiro de Saules (LUCA, 2013).

¹⁹⁰ A cabine da sala 1 (não original do cinema antes da divisão) foi avançada, criando uma nova curva isóptica. As lentes dos projetores foram trocadas, depois da redução do tamanho da tela, para que nenhum espectador pudesse atrapalhar a visibilidade dos outros alocados em fileiras posteriores (LUCA, 2013).

¹⁹¹ Ver mais detalhes em VIEIRA, 2009.

extensões e integrações ao nível do patrimônio material – do prédio, da decoração – e do imaterial – das lembranças, do uso; entendendo tanto os elementos de ordem material quanto imaterial como dois lados complementares de uma mesma moeda chamada patrimônio cultural. A noção de imaterialidade do patrimônio amplia o próprio entendimento dos bens materiais. Além da arquitetura e das obras de arte, também os modos de fazer e as formas de expressão de grupos podem ser considerados patrimônio cultural. Ambos os patrimônios – material e imaterial – apresentam a possibilidade de articularem-se mutuamente num mesmo objeto. O prédio do *Cine Vaz Lobo*, localizado no subúrbio de mesmo nome na cidade do Rio de Janeiro, que, por enquanto, foi resguardado da demolição – devido a protestos veementes dos moradores do bairro – para a construção da autovia Transcarioca; em toda a sua materialidade, armazena também entre suas paredes a face imaterial da sala de exibição associada, por exemplo, a experiência vivida por seus frequentadores. Por outro lado, será que as lembranças desses momentos quando verbalizadas (em forma de protesto, dentre outras) e inseridas no circuito de trocas sociais não adquirem um tipo de materialidade? No artigo de Maria Celeste Ferreira (2011, p. 1, grifos da autora), o *Cine Vaz Lobo* é analisado como um “locus de memórias e representações locais do bairro [...]”. O contato com memórias faladas, escritas e



137. Cine Vaz Lobo, 1940 e 2012
(Fonte: R7)

e registros visuais variados, de pessoas que vivenciaram o cinema em plena atividade [...] são elementos observados, entre possíveis manifestações do Cine: ‘objeto-arquitetônico’ e ‘objeto-portador de sentidos’ [...]”. Nossa investigação transita em torno da concepção dessas novas instâncias de patrimonialização. Os *palácios cinematográficos* emoldurados pelos quadros sociais da memória ressaltam as evidências de uma correspondência entre a nossa memória individual e a memória social nesse campo.

Nossa busca pelos documentos-*vestígios cinematográficos* ocorre principalmente através dos deslocamentos – não necessariamente geográficos (DELEUZE; GUATTARI, 1996) – experimentados pelas memórias e histórias da cidade. Analisamos o fenômeno do declínio dos *palácios cinematográficos* do parque

exibidor carioca e suas implicações para a configuração citadina. Mapeamos¹⁹² as marcas nos locais que abrigaram (ou abrigam) *movie palaces* cariocas. Verificamos seu atual estado. Uma arqueologia de nossos cinemas, das ruas, endereços, arquiteturas. Os ainda cinemas, os escombros, os outros comércios. Pretendemos formar um mapa simbólico através do inventariamento histórico dos vestígios encontrados dos *picture palaces* ao longo do tempo apontando nas localizações da cidade as mudanças ocorridas. Viajamos pela cidade. Mas nem sempre nos movemos por suas ruas, vielas e praças. Muitas vezes o caminho é percorrido dentro de escrituras, fotografias e lembranças individuais. Uma viagem no sentido deleuziano.

Os diálogos estabelecidos com Deleuze e Foucault são aqui muito bem-vindos. Essas *conversações* propõem um entendimento através do conceito de *agenciamento*. Deleuze nos aconselha a uma escuta da vida. Um deixar-se tocar pela vida. A potência e ruptura atribuídas pelo filósofo francês a certos acontecimentos que perpassam nossas existências parecem coadunar-se intimamente com os estudos sobre as relações do cinema com a cidade. É necessário um distanciamento de tudo que já sabemos, de tudo que conhecemos pela sociedade da informação. E Foucault complementa, dizendo que não importa se determinada coisa é verdadeira ou falsa, relevante ou banal, qualquer fato ou objeto pode estar no “*dans le vrai*” (no verdadeiro) por estar enquadrada nos ditames e limites das disciplinas, instituições etc.

O excesso de contato foi acelerado no pós-guerra (Segunda Guerra Mundial) e, depois potencializado com a internet. O que trouxe certa inacessibilidade do ser (de si) consigo mesmo – de se deixar afetar pelos conhecimentos. Nessa viagem¹⁹³ devemos tentar escapar um pouco de nossa própria expectativa. Vivemos num mundo de supercomunicação que nos aproxima demais. Vivemos o perigo da homogeneização, da

¹⁹² O mapeamento deleuziano confere privilégio ao espaço em detrimento do tempo. Deleuze e Guattari têm a importância de renovar completamente os fatos de que trata a cartografia. E, em particular para nossos estudos, fornecem ferramentas teóricas, empíricas, metodológicas e motivacionais realmente revolucionárias e primordiais para a atividade cartográfica inerente a nosso tema. Um mapa que ensina o caminho rumo ao reconhecimento das multiplicidades, das intensidades e da diferença pura.

¹⁹³ A viagem, para Deleuze, não está necessariamente ligada ao deslocamento geográfico. A viagem está relacionada a uma espécie de ruptura, uma transformação. Mover-se não é necessariamente transformar, ocasionar alguma ruptura significativa. Há verdadeiras viagens que fazemos sem sair do lugar – viagens imóveis, virar-se na cama (DELEUZE; GUATTARI, 1977.) Deleuze fala de uma falsa ruptura, de uma ruptura barata, que seria partir levando nossa própria bíblia na viagem. Viajar para buscar a si mesmo, para buscar nossa origem – sempre em busca do pai (Ver o filme *Paris, Texas*, de Wim Wenders) Os nômades circulam na mesma área. Mudam seus acampamentos na sua própria terra para reelaborar seu conteúdo dentro de um mesmo circuito a que eles se apegam. O nomadismo está relacionado ao espaço liso – o espaço aberto para novas significações – e, não ao espaço estriado – o espaço já demarcado por excelência. O nômade não quer sair de sua terra. Eles viajam e ocasionam rupturas no mesmo lugar (DELEUZE, 1996).

banalização da diversidade cultural pela supervalorização do conhecimento e da informação. Talvez precisemos nos precaver diante do excesso de conhecimento. A verdadeira viagem para Deleuze é produzir um afastamento criador, com ruptura de barreiras pré-concebidas, um estranhamento produtivo. Sendo assim, tanto faz se a viagem prevê um deslocamento geográfico ou não: “*Surplace*”, ou seja, “no mesmo lugar” – viajar sem sair do lugar (DELEUZE, 1989).

Ao estranhar o conceito tradicional do *movie palace* deixamo-nos levar por um novo encontro para pensar seus vestígios. Um trabalho que caminha nesse sentido pode nos forçar a pensar e a repensar ideias estratificadas. Uma busca que se afina, por princípio, com as inquietações intelectuais e afetivas advindas do estranhamento diante das configurações estabelecidas pelos *shoppings centers*, *multiplex* e pelas relações à distância como estruturas que constituem alguns dos mais substanciais axiomas de nossa época.

4.1.3. Elegendo Categorias

Necessário esclarecer previamente que a tipologia dos *cinemas de rua* abrange um número bem maior de espécies de salas de exibição cinematográfica e que a disposição das salas de cinema em geral compreende um contingente ainda superior. Para tanto, estabelecemos aqui uma classificação desses espécimes, buscando situar o *palácio cinematográfico* como um elemento integrante de um conjunto mais complexo. Mesmo sendo o exemplar mais significativo – além de uma de suas conformações (especificamente para uso cinematográfico) mais duradouras e impactantes para a memória de muitos frequentadores – dos cinemas que habitam (habitavam) as calçadas das cidades, eles ainda fazem parte do cenário mais abrangente das salas de cinema urbanas. Privilegiamos em nosso estudo os *palácios cinematográficos* e seus *vestígios cinematográficos*...

Quadro 7 – **Tipologia das salas de cinema cariocas**¹⁹⁴ (1896-2013):

Época aproximada de atuação	Tipo de sala	Observações
1896-1907	1 – Galpões (ou pavilhões)	Também existentes em parques de

¹⁹⁴ As variedades permearam as primeiras quatro salas relacionadas no quadro IV. Alguns *palácios do cinema*, inicialmente, também ofereceram espetáculos variados.

		diversões e clubes
1897-1907	2 – Cafés-concerto	Cinema, bate-papo e bebida/petisco
1897-1925	3 – Cine-Teatros	Forma híbrida
1907-1925	4 – Saletas (ou casas de pulgas)	Salas pequenas e desconfortáveis, exceto <i>Ideal</i> e <i>Soberano (Íris)</i> .
1923-1979	5 – Salas paroquiais	Em igrejas. A partir do <i>Cinema Católico</i> , na R. Benjamin Constant, 42 – na Glória (na Igreja Matriz do Sagrado Coração de Jesus) / Destacamos a importância do <i>Cine Santa</i> , que começou na casa paroquial do bairro (2003).
1925-1955	6 – Palácios cinematográficos (<i>movie palaces</i> , palácios do cinema ou <i>picture palaces</i>)	Incluindo os <i>Elefantes Brancos</i> dos primórdios da Cinelândia central.
1947-1959	7 – Salas 16 mm	Circuito alternativo de salas pequenas, que exibiam filmes na bitola 16 mm.
1953-2013	8 – Salas de galeria	A partir do <i>Cine Alaska</i> , na Av. Atlântica, 3.806-lj.H – em Copacabana / Temos ainda o <i>Estação Ipanema</i> .
1955-1973	9 – Grandes salas técnicas	As simplificações arquiteturais e decorativas iniciadas na década de 1950.
1956-2013	10 – Salas acopladas a edifícios	No interior dos prédios ou em áreas de respiro / A partir do <i>Regência</i> , na Av. Ernani Cardoso, 52 ^A – em Cascadura / Temos ainda o <i>Jóia</i> .
1960-2013	11 – Cineclubes	Alguns tornaram-se cinemas / Os cineclubes atuais funcionam nos mais variados espaços.
1964-2013	12 – Salas geminadas	A partir de <i>Coral</i> e <i>Scala</i> , em Botafogo/ Ainda temos salas geminadas atuando: <i>Leblon</i> , por exemplo.
1966-2007	13 – <i>Drive-in</i>	Cinema ao ar livre / A partir do <i>Lagoa Drive-in</i> .
1977-2013	14 – Salas em centros culturais e museus	A partir do Cândido Mendes.
1981-2013	15 – Salas de Shopping Center	Inicia efetivamente com as salas do Barrashopping.
1997-2013	16 – Multiplex	A partir do primeiro multiplex brasileiro: Cinemark, em São José dos Campos/SP
1999-2013	17 – Megaplex	A partir do UCI (New York City Center)

Amparamo-nos inicialmente nos questionamentos de Vera Dodebei ao conceito tradicional de documento – relativos aos aspectos da unicidade, virtualidade e significação –, para trabalhar no processo de transformação dos *vestígios cinematográficos* encontrados cotidianamente na cidade em documentos para a recuperação de memória sociocultural dos *palácios cinematográficos* cariocas. O novo conceito de documento dodebeiano – elaborado a partir de categorias aristotélicas e do

pensamento estóico – serve de base para a eleição dos grupos classificatórios dos *movie palaces* do Rio de Janeiro.

O conceito de documento deve, sim, ser apreendido como um “constructo” que reúna as seguintes proposições: Primeira proposição: UNICIDADE - Os documentos que são os objetos de estudo da memória social não são diferenciados em sua essência, ou seja, não se agrupam em categorias específicas, tal como os exemplos tradicionais: o livro para bibliotecas, o objeto tridimensional para museus e o manuscrito para arquivos. Segunda proposição: VIRTUALIDADE - A atribuição de predicáveis ao objeto submetido ao observador dentro das dimensões espaço-tempo é seletiva, o que proporcionará, arbitrariamente, uma classificação desse objeto. Terceira proposição: SIGNIFICAÇÃO - A transformação dos objetos do cotidiano em documentos é intencional, constituindo estes uma categoria temporária e circunstancial (DODEBEI, 1997, p. 23-24).

Nossos *vestígios cinematográficos* são objetos culturais – um tipo particular de objetos vindos do social “que vão representar ações passadas e que são, na verdade, produtos dessas ações, confirmando o caráter de limite ou término de uma ação ou fenômeno, tal como o conceito genérico de objeto” (DODEBEI, 1997, p. 52). Distintas análises e compreensões podem ser suscitadas a partir do exame de um único objeto. Sendo assim, um mesmo objeto pode ser enquadrado em diferentes categorias, de acordo com as particularidades relacionadas a ele. O sistema de objetos de Baudrillard (2004) questiona os critérios de classificação a serem empregados a um conjunto tão vasto e heterogêneo de coisas:

Pode-se classificar a imensa vegetação dos objetos como uma flora ou uma fauna, com suas espécies tropicais, glaciais, suas mutações bruscas, suas espécies em vias de desaparecimento? [...] Pode-se esperar classificar um mundo de objetos que se modifica diante de nossos olhos e chegar a um sistema descritivo? Existiriam quase tantos critérios de classificação quanto objetos: segundo seu tamanho, grau de funcionalidade [...], o gestual que a eles se liga [...], sua forma, sua duração, o momento do dia que emergem [...], a matéria que transformam [...], o grau de exclusividade ou de socialização no uso [...] etc. (BAUDRILLARD, 2004, p. 9-10).

Em Baudrillard (2004), identificamos quatro sistemas (ou critérios) para a análise dos objetos: o sistema funcional (discurso objetivo), o sistema não-funcional (discurso subjetivo), o sistema meta e disfuncional (*gadgets* e robôs) e o sistema sócio-ideológico (objetos e consumo). O sistema funcional engloba as formas, suas funções e seu uso, atentando para funcionalidades e comunicações entre objetos. Aspectos

exteriores – como ambiente, cor, textura, temperatura e material – também influenciam no funcionamento desse sistema; perfazendo uma função significativa universal. A perspectiva não-funcional afirma que os objetos são eles mesmos, sem negar as relações com outros objetos ou restringir diferentes pontos de vista. Nesse sistema, a subjetividade pode operar por testemunhos, lembranças, nostalgias ou subterfúgios. O objeto antigo significa o tempo. Os objetos de memória pertencem a este sistema. São objetos coletivos, históricos, autênticos. O sistema meta e disfuncional trabalha no nível ideológico. Os objetos adentram o universo do imaginário. As máquinas automáticas e a *inutilidade* de certos objetos – como por exemplo os *gadgets* (dispositivos tecnológicos) – podem ser aí enquadrados. O sistema sócio-ideológico evidencia os objetos industriais conflitantes em modelos e séries – como, por exemplo, as roupas de alta-costura –, ocasionando separação de classes sociais. A obra de arte também se enquadra nesse grupo de objetos. Sem depender de modelo e série, desempenha papéis estéticos. As categorias de Baudrillard (2004) associam os objetos selecionados e analisados com signos, a partir das possíveis interseções que prevêm entre suas perspectivas objetivas, subjetivas e espaço-temporais.

A noção que formulamos de cada objeto apreendido forma-se a partir de um conjunto de características por nós conhecidas, viabilizando assim o seu detalhamento. A classificação, a partir das categorias aristotélicas, serve como uma das bases para o estabelecimento das peculiaridades do documento da memória social: substância, qualidade, quantidade, relação, lugar, tempo, estado, hábito, ação e paixão. Assim, segundo Aristóteles, as ideias que formulamos a cerca das coisas podem ser classificadas em categorias (KNEALE; KNEALE, 1991). As categorias aristotélicas representam o modo de ser das coisas. A substância é a categoria básica. As demais são consideradas atributos desta. Essas dez categorias serão reduzidas a somente três classes discursivamente fundamentais: *substância* – a coisa (ou ser) em si –, *modo* (ou acidente) – o que existe na substância – e *relação* – integração entre duas coisas (ou dois seres). Deleuze (1974) diz que as categorias aristotélicas operam em função do *Ser* sendo as outras categorias associadas a acasos. O estoicismo, retomado por Deleuze, esclarece que estados, quantidades e qualidades são a própria substância das coisas. Para o filósofo francês, os estóicos diferenciam dois tipos de coisas: os corpos e os estados de coisas respectivos. As relações estabelecidas entre os corpos motivam os estados de coisas. Assim, acontecimentos são gerados no processo de interação íntima que provoca uma unidade entre coisas e estados de coisas. Esses acontecimentos são consequências

de paixões e ações, são o tempo presente infinito...

[...] o tempo deve ser apreendido duas vezes, de duas maneiras complementares, exclusivas uma da outra: inteiro como presente vivo nos corpos que agem e padecem, mas inteiro também como instância infinitamente divisível em passado-futuro, nos efeitos incorporais (estados de coisas, observação nossa) que resultam dos corpos, de suas ações e de suas paixões. Só o presente existe no tempo e reúne, absorvendo o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente. São três dimensões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo (DELEUZE, 1974, p. 8).

Baudrillard (2004) e Deleuze (1974) aproximam-se ao estabelecer o tempo presente como a única dimensão temporal viável para a categorização dos objetos encontrados no contemporâneo. Esses objetos passam a ser lidos como que simbolizando conjunturas sociais ancestrais e heranças sucessórias. O passado de grupos, famílias e indivíduos passa a ser um pré-requisito para a aquisição de prestígio social no presente. A posse de determinados objetos passa a representar um esforço no sentido da apropriação de significados valorizados nas culturas efetivamente presentes. Para Dodebei (1997, p. 61, grifo da autora), “[...] Tais significados podem variar da emoção positiva da lembrança, como é o caso de um objeto familiar, passando à escolha estética, tal como uma peça escolhida num antiquário ao acaso sentimental, até à premeditação da aquisição por inserção ou manutenção de *status* social”.

De modo geral, os documentos integram categorias valorativas – de um valor inerente à sua natureza criativa ou atribuído em distintos julgamentos posteriores a seu nascimento. Tentando fugir dos vícios interpretativos, dos julgamentos de verdadeiro ou falso, destacamos o problema da originalidade – documentos originais e não cópias – e a “[...] questão da transmissão da informação fixada em objetos, os quais foram intencionalmente selecionados como espécimes de um evento, de um acontecimento, de uma cultura” (DODEBEI, 1997, p. 136). Assim, os objetos-*vestígios cinematográficos* não encerram uma categoria especial, visto que não pretendemos limitar somente um *locus* ou apenas uma visão específica que dê conta da preservação da memória dos *palácios cinematográficos* cariocas. Esses objetos, a partir do instante em que são institucionalizados, colecionados ou sistematizados analiticamente; afastam-se de suas funcionalidades sociais para metamorfosearem-se em testemunhos de episódios do passado.

De forma amplificada, trabalhamos com as dimensões das instituições

estendidas – conforme estabelece Michel Maffesoli (1994) – aos *espaços de celebração*. Estes, incluem os espaços de vivências cotidianas também como locais produtores de memórias coletivas e individuais. O botequim de esquina, a praça pública do bairro, o *shopping center*, a loja de conveniência do posto de abastecimento, a academia de ginástica, a sala de exibição cinematográfica etc. São lugares para a manifestação de sociabilidades, trocas culturais e reforço de identidades. Em Maffesoli (1994), a instituição é identificada com o próprio espaço. Esse autor classifica os *Espaços de Celebração* em duas classes distintas: *Espaços de Celebração Emblemáticos* – museus, bibliotecas e centros culturais – e *Espaços de Celebração Cotidianos* – ruas, praças etc.

Pensando nesses *Espaços de Celebração Cotidianos* e afinando-nos com as etnografias urbanas, seguindo as instruções de Magnani (2000; 2002); tomamos os espaços urbanos onde os *palácios cinematográficos* existiram (ou existem) e, nos quais seus vestígios são encontrados (ou não), como pontos de partida para a primeira distinção fundamental para nosso estudo: “‘em casa’ versus ‘fora de casa’” (2000, p. 13). *Em casa* fica o lazer associado às comemorações familiares e *fora de casa* podemos situar duas subdivisões: “na vizinhança” e “fora da vizinhança”. Os espaços da vizinhança englobam lugares de encontro e lazer – como bares, lanchonetes, clubes, cinemas de bairro etc. – localizados nos arredores de casa. “Estão, portanto, sujeitos a uma determinada forma de controle, do tipo exercido por gente que se conhece de alguma maneira – seja por morar perto ou por utilizar os mesmos equipamentos” públicos (MAGNANI, 2000, p. 13). A partir daí, José Guilherme Cantor Magnani (2000), parte para a definição de outras categorias que procuram contemplar uma análise mais *de perto e de dentro*; reconhecendo particularidades vindas da vivência heterogênea da cidade. As categorias de *pedaço*, *mancha*, *trajeto*, *pórtico* e *circuito* surgem dessa prática etnográfica urbana. Quando um determinado espaço (ou parte dele) – delimita um grupo de frequentadores como pertencentes a uma rede de relações, chamamos *pedaço*. O cotidiano e as práticas de lazer se desenrolam aqui. O *pedaço* é ao mesmo tempo um espaço de práticas coletivas e requisito para seu exercício e fruição. Não só a sociabilidade entre familiares é reforçada no *pedaço*, mas entre vizinhos, amigos, colegas, conhecidos e desconhecidos (as pessoas que vem de fora do *pedaço*). Porém, para Magnani (2000), ao sairmos do pedaço essa lógica parece assumir novas formas.

Não é difícil reconhecer a existência de pedaços também em regiões centrais da cidade, quando se trata de áreas marcadamente residenciais; é a mesma lógica. Em outros pontos, porém - usados principalmente como lugares de encontro, lazer - a diferença com relação à idéia de pedaço tradicional é que, aqui, os frequentadores não necessariamente se conhecem - ao menos não por intermédio de vínculos construídos no dia-a-dia do bairro - mas sim se reconhecem enquanto portadores dos mesmos símbolos que remetem a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo, modos de vida semelhantes (MAGNANI, 2000, p. 18).

As fronteiras e pontos de ligação com outras áreas possibilitam o estabelecido de uma ampliação da área anteriormente delimitada para o *pedaço*, onde podem ser reconhecidas as principais *manchas* de lazer da região em questão. Aqui as práticas de lazer se desenvolvem em espaços de usos diversos, como é o caso do lazer no centro da cidade, por exemplo. É preciso destacar esses pontos da realidade comum. Essas homogeneidades descobertas, dentro da heterogeneidade que compõe o meio urbano, não podem ser naturalizadas. Elas são fabricadas através de distintas formas de utilização e de apropriação do espaço. As *manchas* são marcas urbanas disponíveis a uma maior diversidade de frequentadores. Sua abrangência geográfica é amplificada, viabilizando a interação entre pessoas de cercanias distintas. As *manchas* são “[...] áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante” (MAGNANI, 2000, p. 23). A *mancha* de lazer pode apresentar uma variedade de estabelecimentos ligados ao entretenimento, do tipo: bares, restaurantes, cinemas, teatros etc. Estes, se completam ou concorrem dentro da *mancha* como locais de referência para a prática de certas atividades. A circulação das pessoas, que se dá na ligação entre esses pontos, é analisada pela categoria *trajeto*. “O trajeto aplica-se a fluxos no espaço mais abrangente da cidade e no interior das manchas urbanas. [...] a noção de trajeto [...] abre o pedaço para fora, para o espaço e âmbito do público” (MAGNANI, 2000, p. 22). Os *trajetos* nos conduzem de um lugar a outro por meio de *pórticos*. Os *pórticos* são espaços de passagem no cenário urbano. Geralmente, desabitados, mal-frequentados, perigosos e escolhidos para práticas marginais. São locais fronteiros. Não pertencem nem ao *pedaço* (ou *mancha*) que ali terminam nem aos que se iniciam a partir dali em diante. Para Magnani (2000, p. 18), os *pórticos* são “[...] muitas vezes lugares sombrios que é preciso cruzar rapidamente, sem olhar para os lados...”. Para finalizar, o autor nos fala sobre a noção de *circuito*, “que une

estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática ou oferta de determinado serviço, porém não contíguos na paisagem urbana, sendo reconhecidos em sua totalidade apenas pelos usuários” (MAGNANI, 2000, 23) ou por práticas afins. Temos, assim, o *circuito* da dança de salão, dos *cinemas de arte*, de *black music*, de clubes, dentre tantos outros.

As categorias de investigação urbana de Magnani,

[...] que descrevem diferentes formas de uso e apropriação do espaço, constituem chaves para leitura, entendimento e orientação na cidade: ao circunscrever pontos socialmente reconhecidos como relevantes na dinâmica urbana, servem de referência para as atividades que compõem o cotidiano - seja de trabalho, do lazer, da devoção, da militância, da prática cultural. Fazem parte do patrimônio da cidade, configuram aquele repertório de significantes que possibilitam guardar histórias e personagens que estariam esquecidas não fosse pela permanência, na paisagem urbana, de tais suportes (2000, p. 23).

Apoiamo-nos na categorização de Magnani (2000) para criar categorias próprias para pensar os *vestígios cinematográficos* na cidade do Rio de Janeiro. Os antigos *cinemas de bairro* são encarados como *pedaços*, na medida em que concentravam geralmente moradores da região, que usufruíam dos mesmos serviços públicos e ainda recebiam pessoas de fora da localidade, principalmente em bairros agregadores – verdadeiros polos de lazer –, como foi (ou ainda é) o caso do Méier. A Cinelândia carioca pode ser tida como *mancha*, no sentido de sua amplitude e de vocação de uma grande área urbana em prol da atividade cinematográfica; gerando, em derredor, também outros tipos de estabelecimentos de lazer e diversão. *Pórticos* e *trajetos* aparecem nos fluxos de circulação e interação das pessoas quando saíam de seus *pedaços* para aventurar-se na frequência de cinemas pertencentes a outras localidades da cidade. Ir aos cinemas do Centro da cidade, por exemplo, durante certo tempo, era uma experiência diferente daquela vivida ao frequentar os cinemas próximos de sua casa. Ainda mais se levássemos em conta as diferenças tipológicas existentes entre as diversas salas, classes sociais e bairros pelas zonas da cidade. Formamos o *circuito* dos *palácios cinematográficos* cariocas para elaborar categorias específicas para uma procura, coleta, classificação, reunião e exposição dos vestígios deixados por essas grandes salas ancestrais na paisagem urbana da cidade.

Mapeamos um contingente significativo de *palácios cinematográficos* (ou de seus vestígios), que podem representar suportes de uma memória dessas salas de

exibições cinematográficas da capital carioca e escolhemos o *Odeon Petrobras* como um estudo de caso – a ser tratado em nosso próximo capítulo –, amparando-nos numa análise mais específica da problemática de novas instâncias de patrimonialização desses objetos no espaço urbano do Rio de Janeiro. Para tanto identificamos as seguintes categorias básicas – “aqueles **ainda cinemas e em funcionamento**”, “aqueles **ainda cinemas e fechados**”, “aqueles **não mais cinemas e outros usos**” e “aqueles **que viraram apenas lembrança**” –, que nos auxiliam na recuperação de uma memória dos *palácios cinematográficos* e/ou de seus vestígios; possibilitando assim, em uma generosa amostragem, apreciações mais adequadas a nossas ambições. Os *palácios cinematográficos* podem estar completamente extintos daqui a alguns anos. Aqui vemos a possibilidade de proceder a uma arqueologia dessas salas, no intuito de conservar uma memória de frações do espaço urbano que as abriga (ou abrigava) e do ritual de frequência que as acompanha (ou acompanhou). Procuramos desenvolver um trabalho que visa contribuir para uma memória do cinema, da exibição cinematográfica e das salas de projeção cariocas.

4.2. LOCALIZANDO VESTÍGIOS CINEMATOGRAFICOS

[...] no contexto, das grandes civilizações urbanas, o gesto do esquecimento (ruína) ou do desejo de transformação no “reformado” e revestido (domesticação da força efêmera do tempo e negação da morte), pode ser compreendido como o trabalho de deslocar o explícito (alegoria da caducidade) em uma nova ordem de significado, gerando um sentido outro para a instabilidade estética agora satisfatória e conciliadora com a obra do tempo descontínuo. Na lógica de uma memória moderna, pode-se encontrar aqui a tessitura da duração no cotidiano do lugar, implícita no ato do esquecimento (abandonar, destruir, restaurar) (Cornelia Eckert; Ana Luiza Carvalho da Rocha, 2007).

Pensamos esses *vestígios cinematográficos* como marcos da imaginária urbana (KNAUSS, 1998) do Rio de Janeiro. Segundo Paulo Knauss, a imaginária urbana deve ser entendida como o conjunto das imagens da cidade que encontram seus suportes materiais em objetos identificados com o seu espaço público. Esse conceito oferece uma grande abrangência, permitindo a reunião de uma diversidade de objetos materiais de caracteres históricos e mnemônicos que habitam ambiências públicas cidadinas. Esses

objetos podem ser obras estatuárias, marcos, monumentos, esculturas, aparelhos urbanos, dentre outros.

Aqui, com notada intensificação a partir do século XIX, geralmente as praças públicas representam o local preferido para o estabelecimento de peças da imaginária urbana carioca (ABREU; BELLUCCO; KNAUSS, 1999). A identificação dos *palácios cinematográficos* com o cenário da cidade garante sua inclusão como integrante da imaginária urbana. O conceito de imaginária urbana comporta tipologias e materialidades diversificadas. No contemporâneo, a imaginária cidadina “é um produto da sociedade civil urbana” (ABREU; BELLUCCO; KNAUSS, 1999, p. 148). Esses cinemas caracterizam a paisagem e a ambiência cidadinas por conta de sua regularidade no cenário urbano. De forma geral, as identificações entre os habitantes e o meio externo em que vivem se dão a partir da repetição dos objetos urbanos no espaço público. “A imaginária urbana é uma das expressões da produção simbólica das sociedades”. Como a criação simbólica está intimamente associada com os fluxos sociais, podemos afirmar que é no processo histórico que os nexos dos *palácios cinematográficos* são inventados e reconstituídos. A cidade se identifica “com objetos que demarcam e organizam seu território. Essa identidade é construída socialmente, definindo os sentidos dos espaços urbanos associados às imagens situadas em área pública” (ABREU; BELLUCCO; KNAUSS, 1999, p. 158). A imaginária urbana insere-se nos quadros sociais da memória contemporânea. Os *vestígios cinematográficos*, como marcos de imaginária urbana, sugerem espécies de charadas aos que transitam pela cidade. Decodificar esse, de certo modo, jogo de adivinhações é entender a urbanidade contemporânea, suas histórias e memórias.

4.2.1. “Aqueles ainda cinemas e em funcionamento”

Dentro da primeira categoria – “aqueles **ainda cinemas e em funcionamento**” – enquadraremos aqueles *palácios cinematográficos* (ou seus *vestígios cinematográficos*), dentro do recorte temporal entre as décadas de 1920 e 1950, que permanecem de pé e cuja infraestrutura básica continua servindo aos propósitos da exibição de filmes. Essa classe de construções cinematográficas contém pouquíssimos exemplares atualmente no Rio de Janeiro: somente quatro. A maior parte desses *movie palaces* cariocas – isto é, três – sofreu distintas reformas e teve seus espaços internos divididos em mais de uma sala de projeção, dentre outros serviços. O *Odeon* é a única dessas grandes salas que

permanece trabalhando em regime de sala única. Mas, mesmo assim, sua estrutura física foi alterada, diminuindo sua lotação e oferecendo serviços e espaço de convivência. O cinema continua habitando a Cinelândia central, no mesmo lugar e edifício inaugurados em 1926.

O *Roxy* (1938) – uma dos cinemas mais tradicionais do Rio de Janeiro –, tido pelos moradores de Copacabana como um símbolo do próprio bairro, passou por reformas nos anos 1990 e reinaugurou seu espaço com três salas de exibição. Com a morte de Luiz Ribeiro Jr., os negócios cinematográficos da Severiano Ribeiro entraram em sua terceira geração¹⁹⁵ (KINOPLEX, 2012).

Desde de 1938, o *Roxy* permanece situado no mesmo número 945, da Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Suas três salas de exibição de filmes são as únicas funcionando no bairro atualmente. A Prefeitura do Rio de Janeiro reconheceu o cinema como um “marco referencial na cultura cinematográfica da cidade” (PORTAL BRASIL, 2013). Nos anos do auge dos



138. Roxy, anos 1960
(Fonte: Zona Sul Memórias, Facebook)

palácios cinematográficos cariocas, o grandioso *Roxy* superlotava suas sessões, formando filas gigantescas nas calçadas da principal via pública de Copacabana.

Nas décadas de 60, 70, e até mesmo 80, os cinemas eram avulsos em sua grande maioria, isto é, funcionavam fora de shoppings centers. Com o crescimento e visibilidade de muitos shoppings, como o Rio Sul e o Barra Shopping, um dos primeiros do Rio de Janeiro, a tradição de salas de cinemas fora deles foi diminuindo. O bairro de Copacabana ainda guarda consigo uma parte da história do Cinema Nacional. Falo do Cine Roxy, localizado na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, 945. Atualmente, é o único cinema em funcionamento no bairro [...]. No dia 3 de setembro de 1938, o local entrava em operação. Na época, Copacabana ganhava mais um cinema que seria somado com os vários outros que existiam no bairro. [...] Nos anos 2000 após nova intervenção, passou a contar com poltronas numeradas, além de pequenas modificações na fachada. Atualmente, a cidade ainda guarda a tradição desse cinema, que já exibiu na década de 80 tantas obras nacionais da Embrafilme e hoje, faz o charme e o sucesso de uma época (KRAUSS, 2012).

¹⁹⁵ O patriarca, Luiz Severiano Ribeiro, havia falecido na década de 1970 (KINOPLEX, 2012). Para Luiz Gonzaga Assis de Luca (2013), a terceira geração da família Severiano Ribeiro assumiria a direção da empresa após a venda do Cine Rian (1983). Ainda segundo Luca, nessa época, as empresas foram reorganizadas com a incorporação das participações, de forma igualitária, entre os seus cinco ramos de atuação; formando cinco *holdings* representativas. Luiz Severiano Ribeiro Júnior morreria em 1991.

O *Star* (1944) – depois *Botafogo* (1951) – dá lugar hoje ao *Estação Rio*. O cinema *Botafogo* encerrou suas atividades no mês de junho de 1995. Nos seus últimos anos de funcionamento a programação do *Botafogo* só exibia filmes pornográficos. Para Luiz D. (2006) – morador dos Estados Unidos, que se auto-intitula um grande admirador da cidade do Rio de Janeiro – os títulos desses filmes eróticos eram um espetáculo a parte para quem transitava pelas calçadas ou passava de ônibus pela Rua Voluntários da Pátria.



139. Botafogo, 1982
(Fonte: Fotolog)

Segundo relato de Rafael Netto (2006), que cresceu ouvindo histórias familiares sobre os antigos cinemas do bairro de Botafogo...

[...] Dizia a minha mãe que o Botafogo passava caratê-e-sacanagem porque era a preferência dos operários da construção do Metrô. Mas pra apelar pra isso, é provável que o cinema já não andasse bem das pernas. Seu quase-vizinho Capri ficou anos fechado, reabriu por um curtíssimo espaço de tempo por volta de 1983 com um "Festival John Wayne" e depois fechou de vez, pra ser ressuscitado como Estação (NETTO, 2006, grifo do autor).

O *vestígio cinematográfico* do *Star/Botafogo* representa uma ocupação espacial significativa: o cinema *Estação Rio* – gerenciado pelo Grupo Estação – funciona no mesmo local onde antes existia o *Star/Botafogo*. A tradição cinematográfica espacial no bairro parece ainda influenciar a frequência do cinema atual. O *Estação Rio* – inaugurado no início dos anos 2000 – possui três salas de projeção, uma lojinha, um café e “um dos mais belos foyers de cinema” (RIOSHOW, 2013) da cidade. Hoje, o



140. Leblon, inauguração das salas 1 e 2, 1975.
(Fonte: Agência O Globo)

cinema é referência na exibição de *filmes de arte* e de programação do circuito de festivais de cinema.

Na década de 1970, o *Leblon* (1951), cuja arquitetura já faz parte de uma época em que as salas tendiam para uma simplificação das fachadas, passa por uma reestruturação e é repartido em duas salas de projeção. A sala

ganha ainda novos equipamentos de som (KINOPLEX, 2012). O cine *Leblon* continua atendendo atualmente pela denominação de *Leblon (1 e 2)* e opera na mesma localização do cinema original – na Rua Ataulfo de Paiva, 391 A/B. O *Leblon* ainda pertence ao Grupo Severiano Ribeiro, agora também associado a marca Kinoplex.



141. Leblon (1 e 2), 2012
(Fonte: Timeout)

A primeira grande reforma do cinema *Leblon* – inaugurado em setembro de 1951 – foi a que viabilizou sua bipartição em outubro de 1975. Até 1975, o cinema tinha plateia e balcão. As duas salas de projeção hoje somam 891 (sala 1: 615 e sala 2: 276) lugares contra os 1.294 da sala única originária e 714 (*Leblon 1*) e 370 (*Leblon 2*) após a divisão de 1975. No início da década de 1990, uma nova reestruturação fez a lotação das salas cair para 692 e 300 assentos, respectivamente. O *Leblon* é o único remanescente entre os *cinemas de rua* desse bairro da Zona Sul carioca. O cinema exhibe habitualmente lançamentos e sucessos de bilheteria. A diversificação da programação é restrita pelas suas duas salas de exibição – um número pequeno se comparado a outras salas contemporâneas existentes em *shoppings centers* e *multiplex*. Muitas vezes, diferentes títulos são exibidos no mesmo dia em cada sala. Uma das salas está apta para projeções de filmes em 3D, uma forte tendência no cinema comercial atual.

O *Rex* (1934) – que fica ao lado do Teatro Rival – funciona como cinema pornô e de shows eróticos. Em 2006, o grupo *Cinemas de pegação*, do Yahoo Grupos, assim relata as atividades desenvolvidas no interior do cinema:

Pegação generalizada (HARDCORE). É um dos locais onde os coroaos casados mais interessantes do Rio batem o ponto. Ainda tem a fama de perigoso, mas agora está mais tranquilo e mais liberado. O darkroom improvisado dentro do cinema ainda tem a maior sacanagem, no entanto o maior risco é o de segurança. É point de executivos que estão de passagem pelo Centro (CINEMAS DE PEGAÇÃO, 2006, grifo do autor).



142. Rex, 2008
(Fonte: Cinema Treasures)

O *Rex* está em péssimo estado de conservação. A degradação do local vai além do filão pornográfico. O espaço está sendo usado para prostituição – sobretudo masculina – e resiste bravamente na estreita Rua Álvaro Alvim (atrás da Cinelândia) até hoje. O cine *Rex* é uma grande construção de dois pavimentos, que funcionou como *cinema de rua* tradicional – com exibição de filmes comerciais – até 1937 (com 1.900 assentos) e, depois, até 1967 (com 1.607 poltronas). A partir da década de 1990, a decadência do entorno e da própria sala fizeram com que o cinema se dedicasse somente a sessões eróticas, inclusive com programação dupla. O cinema opera com projeção digital desde 2008. Em 2004, o *Rex* foi tombado provisoriamente pela Prefeitura do Rio de Janeiro através do Decreto nº 24543, de 19 de agosto de 2004. Donde, o então Prefeito César Maia ressaltava a importância que o cinema teve na implantação da atividade cinematográfica carioca e sua relevância para o corredor cultural central. Assinalava ainda a importância da manutenção de um prédio remanescente do estilo Art déco e de recordações da principal Cinelândia carioca (JUSBRASIL, 2004).

Os cinemas pornográficos foram um dos fortes aspectos de depreciação dos *cinemas de rua*. Todos os exibidores, à exceção do Grupo Estação, tiveram (ou têm) salas pornô. A exibição de pornografia nos cinemas destrói não só a sala como sua vizinhança. A prefeitura de New York praticamente extinguiu estes cinemas no início do século XXI e o Secretário de Cultura de São Paulo, Carlos Augusto Machado Callil, iniciou uma política de destruição e retomada dessas salas, derrubando os cines *Cairo* e *Saci* e desapropriando o *Marrocos*, o *Art Palácio* e o *Ipiranga*. Projetos do poder público prevêem a transformação desses espaços em teatros, casas de shows e cinemas de repertório (LUCA, 2011).

4.2.2. “Aqueles ainda cinemas e fechados”

Em nossa segunda categoria – “aqueles **ainda cinemas e fechados**” – temos um número um pouco maior de salas. Os prédios continuam lá, em seus endereços originais, porém impenetráveis. Trancados, abandonados, vazios, empoeirados

permanecem demarcando o cenário urbano. Nos lembram, a todo momento (e mesmo pra quem não os frequentou), do que foram um dia. Seu destino é incerto. Mas, o fato é que essas ruínas (de cinemas mortificados) nos dão um testemunho da vida que luta pra sobreviver naquela estrutura de pedra.

O *Plaza* (1936) encontra-se fechado desde a década de 1980. Abandonado desde essa época, o prédio ficou entregue às intempéries naturais e ao descaso dos homens. O *Plaza*, inaugurado como o cinema lançador da cadeia de Vital Ramos de Castro, dotado de quase 1.200 lugares, tornou-se uma grandiosa ruína em plena Rua do Passeio. Essa rua, que há tempos atrás era passarela do vai e vem da fina flor carioca, hoje encontra-se degradada e esquecida. O edifício *Plaza* – residencial e comercial – abrigava a



143. Plaza hoje
(Fonte: Silvia Steinberg)

grande sala em seu térreo. O abandono desses prédios – quaisquer que sejam as causas – tornam-se muitas vezes questões de saúde pública. Essas verdadeiras ruínas urbanas podem oferecer perigo à população através de instalações elétricas expostas, redes de gás e água desprotegidas, lixo e sujeira acumulados. O *Plaza* está abandonado há aproximadamente três décadas e o poder público não tomou nenhuma providência no sentido de resolver o problema. No *vestígio cinematográfico Plaza* “só o passado penetra” (COUTTO, 2012).

Na opinião de David Tello Duarte, o *Metro-Boavista* (1969) era “o melhor cinema do Rio de Janeiro, com sua imensa tela que fazia a cortina parecer levar horas para abrir. O cinema perfeito: tela imensa, decoração bonita e visão desobstruída”



144. Metro e Metro Boavista
(Fonte: Setaro's Blog)

(2012). O *Metro-Boavista* foi erguido a partir da demolição do primeiro *Metro* (1936) da cidade – o *Metro (Passeio)*. Considerado um dos mais belos, luxuosos e avançados cinemas cariocas, foi instalado no *Metro-Boavista* um sistema de 70 mm, “dotado de projeção pelo processo

Dimensão 150, com tela curva e com

som estereofônico de 6 canais. O *Metro-Boavista* ainda manteve um dos seus Simplex X-L, para 35 mm, ao lado dos modernos Cinemeccanica Victoria V-8, para 35 e 70

mm” (ELIAS, 2010). O *Metro-Boavista* está fechado desde o final dos anos 1990. Suas poltronas e projetores não estão mais lá. A enorme tela de projeção e o interior do cinema permanecem inalterados. O antigo *Metro-Passeio* foi reconhecido durante muito tempo “pelo seu ‘ar condicionado perfeito’, os tapetes em que os sapatos ‘afundavam’ e as sessões de Tom & Jerry todo primeiro domingo do mês” (O RIO DE JANEIRO QUE NÃO VIVI, 2013). O *Metro-Passeio*, inaugurado em 1936, na Rua do Passeio, nº 62, era vizinho do magazine Mesbla – que chegou a tentar alugá-lo para oferecer sessões a seus fregueses – e um exemplar da arquitetura Art déco: “o uso da verticalidade bem acentuada com suas linhas em direção ao infinito sugere um arranha-céu típico da cidade de Nova York” (SETARO’S BLOG, 2009).

A Cinelândia é um "jardim precioso" de estilos arquitetônicos grandiosos. Há, na Praça Floriano, uma sucessão de prédios art-decô e semi-art-decô. Além do cinema Odeon (totalmente art-decô) o Metro BoaVista é um excelente exemplo deste estilo, que foi moda no Rio, mais encontrado nesta região. Os cinemas Metro foram um marco de excelência em salas de cinema, com prédios sempre muito bem projetados, em estilo sempre lindíssimo, muito acima dos outros cinemas todos, em termos de luxo e conforto internos. Mas, a mim me parece, às vezes, que o brasileiro em geral, não gosta de luxo e conforto, não gosta de ver belos prédios. Levando-se em consideração que os governantes são eleitos pelo povo e, em tese, o representam, o que se vê é sempre, na história do Rio, a substituição da tradição e da beleza pelo modernismo de gosto duvidoso. E do conforto das antigas salas de cinema pelas salinhas pequenas ou pelos grandes “depósitos de cinéfilos” (SETARO’S BLOG, 2009, grifos do autor).

O cinema *Rosário* – localizado na Rua Leopoldina Rego, em Ramos – fez sua estreia em 1938. Em 1981, passou a se chamar *Cine Ramos*. Sua lotação inicial era de 1.442 lugares – número que foi reduzido algumas vezes – até chegar 701 (em 1981). O *Ramos* encerrou suas atividades em março de 1992. “Posteriormente, teve o espaço utilizado por um bingo e pela Boate Trigonometria” (HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO, 2012). O bairro contou com outras salas de exibição além do Ramos: o *Mauá* – “com aquelas nuvens e estrelas no teto que apareciam nitidamente quando as luzes do cinema apagavam-se lentamente” e o *Rio Palace* (SUBÚRBIO CARIOCA, 2011).



145. Rosário (Ramos) e Selma Teixeira, 2012
(Fonte: O Dia online)

Segundo Gilberto Gonçalves (2011), “[...] O Rosário era um belo e espaçoso cinema”. Para Selma Teixeira (O DIA *online*, 2012), o cinema evoca uma memória bem familiar, pois seu pai trabalhou como lanterninha do Rosário: “[...] Foram 10 anos mágicos. Ele botava a criançada para assistir aos filmes de graça”.

O *Cine Vaz Lobo* (1940) fez sua estreia no circuito exibidor carioca contando com a presença da então Primeira Dama da Presidência da República: Darcy Vargas. Após encerrar suas atividades em fevereiro de 1982, o cinema cedeu seu espaço para um templo evangélico. Desde meados da década de 1990, o edifício ficou fechado, inativo e abandonado. Quando divulgou-se que o projeto original de construção da via expressa municipal Transcarioca antecipava a demolição do *Vaz Lobo*, surgiu o *Movimento Cine Vaz Lobo: Preservação, Cultura e Memória* (MCVL/IHGBI), “cujo objetivo é a preservação física do prédio que abrigou o cinema e dar a ele uma aplicação social que beneficie o bairro de Vaz Lobo e toda a baixada de Irajá” (D’ARC, 2011). O movimento reúne um grupo de historiadores, geógrafos, arquitetos urbanistas, antropólogos e advogados – habitantes e simpatizantes da região suburbana – que conduzem a luta pela preservação do prédio do cinema ressaltando a relevância histórico-social do *Vaz Lobo* para sua comunidade e para a própria cidade do Rio de Janeiro.

Segundo comentário de Ronaldo Luiz Martins (2012), integrante do movimento em prol do *Cine Vaz Lobo*, no site Cinema Excelsior...

[...] se encontra agora em curso e com boa repercussão junto a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, ações para a recuperação total do prédio em seu estilo original, preservação do principal espaço de platéia e palco com seus florões, jogo de luzes de abertura de seção (que foi um dos mais belos do Rio), cortinas e conjunto de recursos de cine-teatro (tela móvel, palco, camarins e casa de máquinas) originais. Após sua recuperação a sua transformação em Centro Cultural de Artes Cênica, Áudio e Vídeo. O projeto inclui todo o seu conjunto arquitetônico em art déco tardio composto dele cinema, seis lojas e quatro apartamentos. Todo o conjunto arquitetônico encontra-se em processo de tombamento histórico na Subsecretaria Municipal de Patrimônio da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (MARTINS, 2012).

Assim, o *Movimento Cine Vaz Lobo: Preservação, Cultura e Memória*, além de conseguir a mudança no traçado da Transcarioca, pleiteia ainda o tombamento do cinema junto ao IPHAN e um programa de revitalização para a sala. A iniciativa pode incentivar ainda mais ações semelhantes em prol de outros antigos cinemas cariocas e brasileiros. Em bairros próximos, observamos situações análogas. Os cinemas foram extintos ou transformados. São reflexos das mudanças trazidas pelos contemporâneos fluxos urbanos e dinâmicas sociais em suas implicações para os subúrbios. Ocorrem baixas acentuadas nas ofertas de espaços de lazer e cultura. Essas novas configurações do espaço público (e privado) afetam toda a comunidade. Com a desativação desses cinemas as práticas culturais passam a integrar o campo da memória. O *Cine Vaz Lobo* é entendido “como elemento formador do Largo de Vaz Lobo e ícone de uma época” (FERREIRA, 2011, p. 7), quando avistamos o nome do cinema cimentado na fachada daquele prédio abandonado. A presença daquela ruína deteriorando-se desde os anos 1990, denuncia a exclusão social, o processo de apagamento e os inconvenientes dos novos planejamentos urbanos. Segundo Celeste Ferreira (2011, p. 7), a ideia de preservação do *Vaz Lobo* – vinda desse grupo MCVL/IHGBI – procura entender o cinema como um monumento, já que algumas interferências espaciais em seu entorno foram feitas devido a presença dele ali. Atualmente, “já avaliado pelo IPHAN, é um dos poucos ícones que guarda a presença do estilo Art Decó tardio, e envolve ao seu lado,

um conjunto de imóveis de outros estilos, como o neoclássico”. O reforço das experiências compartilhadas pela “comunidade afetiva” (HALBWACHS, 1990, p. 34), que frequenta e frequentava esse *pedaço* (MAGNANI, 2000), chega a esse local de trocas através da permanência do objeto-monumento *Cine Vaz Lobo* nas memórias coletivas e individuais dos mais diversos tipos de

espectadores. O cinema ensaja o



146. Cine Vaz Lobo, interior, 1941
(Fonte: Rio Ilustrado)

compartilhamento de lembranças e sentimentos de pertença, que podem ser reorientados por conta do reconhecimento e da (re)construção das experiências vividas, inserindo assim a memória individual num aspecto grupal e gerando os alicerces para sólidas iniciativas. Daí podem surgir demandas sociais francas e mais consistentes, com o

intuito de salvaguardar patrimônios materiais e culturais. O *Cine Vaz Lobo* poder ser considerado um suporte de memória, que dá forma concreta a inúmeras possibilidades de estudo da memória social para uma apreensão da realidade cidadina.

O edifício do *Santa Helena* (1942) – ainda habitante do número 1.474, da Rua Uranos – ficou mais conhecido como *Cine Olaria* (1974). Um projeto de transformá-lo em centro cultural tramita na esfera estadual desde setembro de 2009. No entanto, o planejamento ainda não foi executado. Entraves causados pelos proprietários do prédio do cinema parecem estar impedindo sua concretização, com mais recente previsão, agora em âmbito municipal, para o final de 2012. Fechado desde o fim da década de 1990, o cinema passou pelas mãos de várias empresas exibidoras e, atualmente, serve de depósito para o Grupo Severiano Ribeiro. A ideia do Centro Cultural Olaria é revitalizar o prédio, preservando sua arquitetura datada dos anos 1920. O intento pretende ainda construir duas salas de projeção (com lotação de aproximadamente 800 lugares), um museu virtual sobre os subúrbios da Leopoldina, restaurantes e lojas.



147. Cine Olaria será transformado em grande centro cultural, 01/09/2009 (Fonte: EMOP)

A Secretaria Estadual de Obras, por intermédio da Emop (Empresa de Obras Públicas do Estado), vai transformar o Cine Olaria em um grande centro cultural, o que era um antigo desejo da comunidade. O prédio, erguido em 1920, ocupa um quarteirão inteiro, com mais de 3.000 m² de área construída. A idéia central do retrofit é modernizar o edifício sem destruir o elo com o passado histórico do prédio, dando, ao mesmo tempo, contemporaneidade e sustentabilidade não só à construção, mas também ao seu entorno. A proposta inclui a transformação do antigo cinema, de 1.000 m² e 877 lugares, em duas ou mais salas de projeção, utilizando equipamentos modernos. Na ala esquerda do prédio, as antigas salas comerciais serão transformadas em bares e restaurantes duplex, voltados para a área externa, e com total aproveitamento de sua área interna. O prolongamento de suas varandas, usando estruturas metálicas, possibilitará uma ampliação moderna e agradável. Na ala direita, o projeto prevê a construção de uma área comercial e de serviço voltada integralmente para o lado interno, deixando para a Rua Uranos somente as vitrines. A torre central será o principal acesso, e no seu andar superior será concebido um pequeno museu digital do bairro de Olaria. O projeto contempla também a urbanização dos acessos, criando uma rua de pedestres. Um trecho da Rua Delfim Carlos será totalmente reestruturado, com novo piso, arborização e iluminação pública. O mobiliário que será instalado permitirá uma total integração com os bares e restaurantes. “A idéia é revitalizar toda a área, e o centro vai servir de opção

cultural para todo o subúrbio da Leopoldina”, afirmou o presidente da Emop, Ícaro Moreno Júnior. A obra está orçada em R\$ 9 milhões (EMOP, 2009, grifos do autor).



148. Guaraci, 2012
(Fonte: Extra)

O *Cine Guaraci* (1954) – planejado pelo arquiteto Alcides Rocha Miranda, cuja família promoveu o loteamento do bairro – era um cinema do bairro de Rocha Miranda. O Projeto de Lei N° 3333/2002, aprovado pela ALERJ, tombou o prédio em setembro de 2002. Já em abril de 2005, um outro Projeto de Lei (N° 2450/2005) destombava o cinema e o colocava a disposição para exploração

comercial. Segundo a justificativa do Deputado Paulo Fernandes, o destombamento atendia a pedidos dos moradores e comerciantes do bairro a partir da ideia de que “conferir a uma parte da área do imóvel, uso comercial, poderia viabilizar não só sua conservação, como a implantação de centros de atividades culturais no local”. Um abaixo-assinado, que contava com assinaturas de habitantes e mercadores de Rocha Miranda, solicitava que fosse promovido o ato de destombamento do *Cine Guaraci*, para que ele pudesse dar lugar não só a atividades comerciais bem como a atividades de cunho cultural ou educacional (ALERJ, 2005). O *Guaraci* possuía plateia e balcão, decoração em mármore Carrara, corrimão das escadas em bronze, ornamentação espelhada em alto relevo na sala de espera, grande tela de projeção emoldurada por cortinas de veludo vermelho e pilastras ao estilo Grécia antiga. Há mais de duas décadas está completamente abandonado. Sua fachada está pichada e deteriorada e seu interior foi depredado. O letreiro com o nome do cinema, em metal trabalhado, permanece pendurado no alto de sua fachada (logo abaixo da proeminente marquise). Sequeira (2010), nos conta que o *Cine Guaraci* chegou a ser comprado por uma instituição bancária e começou a ser descaracterizado interiormente. Segundo ele, a comunidade local reagiu e o banco enfim não levou a frente as obras no imóvel. E, Sequeira segue nos apresentando alguns depoimentos de moradores do bairro. Para Edil de Oliveira Filho (48 anos) – nascido em Rocha Miranda –, que lembra do primeiro filme que viu no *Guaraci*: “[...] Era um lugar movimentado, porque o cinema era o ponto de encontro da galera. Depois das sessões, eu ia no japonês comer pastel com caldo de cana”. A

decadência do *Cine Guaraci* começou na metade dos anos 1970. “[...] O que temos hoje é um espaço fechado, mas que está todo destruído” (OLIVEIRA FILHO *apud* SEQUEIRA, 2010). O cinema encerrou suas atividades no final da década de 1980. O *Guaraci* está abandonado desde os anos 1990. A comunidade vizinha ao cinema sempre quis ver o local transformado em centro irradiador de cultura e lazer numa região tão carente desses espaços. Esse intuito parte da vontade genuína de acessibilidade à cultura para a população de baixa renda de Rocha Miranda e de áreas próximas. Antônio Carlos Teixeira (*apud* SEQUEIRA, 2010), também nascido e criado no bairro, faz coro com outros moradores quando assinala que, “[...] Nós queremos um espaço para lazer e cultura no subúrbio. Com o centro cultural é possível ter cursos e debates. Pela educação e pela cultura é possível termos uma transformação”. Teixeira namorava sua hoje esposa no *Guaraci* e arremata dizendo que esse cinema “[...] tem mais de meio século. A memória dele tem a ver com a história de cada morador. Quando locais como esse fecham, a gente acaba perdendo as referências” (SEQUEIRA, 2010).

A reativação do *Guaraci* pode ainda trazer benesses ao comércio do bairro pela valorização do espaço e aumento da circulação de pessoas. Uma descentralização dos equipamentos culturais para além das fronteiras estabelecidas na cidade contemporânea poderiam diminuir a exclusão e a privatização dos espaços públicos e também estimulariam a convivência entre pessoas pertencentes ao mesmo lugar. Atualmente, quem pode se desloca até Madureira para frequentar os *cinemas de shopping*.

4.2.3. “Aqueles não mais cinemas e outros usos”

Nossa terceira categoria para *vestígios cinematográficos* aborda o contingente significativo de *movie palaces* que *cederam* seus espaços a outras atividades: “aqueles **não mais cinemas e outros usos**”. Esse classe de *palácios do cinema* cariocas compreende as salas que permaneceram praticamente imutáveis ao longo do tempo (devido a tombamentos ou não), as que foram de alguma forma modificadas e as que passaram por uma transformação radical.

No lugar do cine *Vila Isabel* (1928), no tradicional bairro boêmio de Vila Isabel, temos um supermercado. O edifício do cinema foi totalmente descaracterizado. Os vestígios desse cinema encerram-se nas memórias dos moradores dos arredores e frequentadores da grande e simplificada sala até fins da década de 1970. Em 2007, um membro anônimo da rede social Orkut descreve assim sua experiência num *Vila Isabel*

já no início do período de decadência, em meados dos anos 1950: “[...] A bem da verdade era chamado na época ‘poeira’, gíria atribuída aos cinemas que não possuíam ar-condicionado, constituindo-se em uma casa de segundo nível. [...] Ficava [...] mais ou menos em frente à igreja Metodista”. À essa altura, a Rua 28 de Setembro era conhecida como *Boulevard*. Nosso espectador incógnito lembra ainda de ter assistido o filme *Marcelino, pão e vinho* acompanhado de sua mãe no *Vila Isabel*. Diz ele, “[...] É já tivemos um cinema... lá assisti Marcelino, pão e vinho... tinha 5 anos e o filme era triste. Chorei tanto q minha mãe foi ‘convidada’ a se retirar do cinema” (A VILA NOS ANOS DOURADOS, 2007).

O *Mem de Sá* (1928), no Centro, tendo encerrado suas atividades no final dos anos 1950, deu origem a um hotel. Com a área desmembrada, o Rio Palace Hotel ocupa agora o número 117, enquanto o espaço do número 121A – ex-*Cine Mem de Sá* – desempenha o papel de loja de artigos e peças para eletrodomésticos.



149. Ex-Cine Mem de Sá, 2011
(Fonte: Google Maps)

O cinema *Paraíso* (1928), em Bonsucesso, transmutou-se em Teatro Suam – Sociedade Universitária Augusto Motta (atualmente, UNISUAM) – na antiga Praça das Nações (ou Avenida Paris, em torno do 72), que hoje também se chama Paul Harris.



150. Ex-*Paraíso* (UNISUAM), 2012
(fonte: Carnaval do Rio)

Segundo Marcos Manhães Marins (CINEBRASIL, 2004), comandante da iniciativa (sem nenhum apoio governamental) que levou filmes a preços populares à Bonsucesso, “[...] O bairro não tinha cinema a mais de 25 anos. O último cinema se chamava Cinema Paraíso, fechou. O Cine Melo fechou. O bairro estava sem opção cultural, mas os moradores apoiaram a criação do espaço de

difusão dos filmes brasileiros”.

O *Eldorado* (1929), no Centro, virou uma agência da Caixa Econômica Federal e agora também uma loja de roupas femininas. O *Eldorado* ficava próximo ao teatro Glace Rocha, que já foi o espaço ocupado pelo *Parisiense*.

Após pegar fogo em março de 1940, aproveitou-se parte da estrutura do *Alhambra* (Centro) para construir o Hotel Serrador (depois Edifício Serrador) – hoje, o reformado e moderno Edifício Francisco Serrador. Seu endereço na Rua do Passeio, 14/16, atualmente chama-se Praça Mahatma Gandhi. O grande pano de vidro da imponente fachada é ensimesmada pelo nome do fundador da Cinelândia central carioca, como que lembrando a importância desse empresário para a exibição cinematográfica na cidade.



151. Ex-*Alhambra*, 2013
(Fonte: José Prado)

O *Edison* (1932), no Engenho Novo, funcionou somente até meados da década de 1950. No espaço desmembrado, que abrigava o cinema, temos hoje uma serralheria e um mercadinho.

O cine *Ramos*¹⁹⁶ (1934), no subúrbio da Leopoldina, funcionou como cinema até o final da década de 1960. O prédio do *Ramos* mantém sua fachada e macroestrutura originais, mas abriga um templo evangélico da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD).

O cine *Santa Cecília* (1937), em Brás de Pina, também funcionou até fins dos anos 1960. O *Santa Cecília* foi transformado num enorme templo religioso da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD). Esse cinema foi protagonista de um caso curioso.



152. Ex-*Santa Cecília*, 2011
(Fonte: Um coração suburbano)

Enquanto a grande maioria dos *palácios cinematográficos* pensava em reduzir seu espaço, a sala de Brás de Pina aumentou sucessivamente sua lotação de 800 lugares (em 1937), para 1.186 (em 1945) e 1.363 (em 1960).

O *Brás de Pina* (1937), esteve em atividade até 1967 – como o *Santa Cecília* – e sofreu algumas reformas antes de fechar suas portas. Em seu primeiro endereço – Rua Bento Cardoso, 289 – foi substituído por um enorme supermercado. Em seu segundo

¹⁹⁶ Esse cinema *Ramos* (1934) – na Rua Uranos, 1.009 – é diferente daquele Cine Ramos (1981), que anteriormente chamava-se Rosário (1937) – na Rua Leopoldina Rego, 52/56 – apesar de se situarem no mesmo bairro.

endereço – no número 793, do mesmo logradouro – deu origem a um restaurante *self-service* ladeado por duas igrejas evangélicas.

O *Campo Grande* (1938) teve seu endereço conformado em quatro numerações distintas na Rua Campo Grande – 88, 476, 880 e 770 – por conta de reorganizações urbanas. Em 1995, foi dividido em duas salas, sendo renomeado como *Cine Star Campo Grande* – da empresa Star Multicinemmas. Hoje, as localizações que sediaram o cinema dão conta de distintos comércios e uma igreja evangélica.

O *Realengo* (1938) e o *Irajá* (1941) também se transformaram em templos religiosos pentecostais. O *Realengo* funcionou até 1989, mesmo tendo passado por uma redução de sua capacidade em 1969. Seu endereço original mudou quando a Rua Conselheiro Junqueira passou a se chamar Rua General Sezefredo, onde ocupou o número 152. Sua estrutura básica original permanece e, inclusive, a grande inscrição de seu nome cravada no composição da lateral esquerda da fachada. O *Irajá* foi desativado em 1983 e logo deu lugar a mais uma sede da IURD. Apesar de algumas pequenas reformas e melhorias, o edifício preserva, de forma geral, aquela feição que inspirou, em 1983, o artigo “O olho na arquitetura das salas de cinema”, de João Luiz Vieira e Margareth Pereira (2010).



153. Ex-Realengo, 2012
(Fonte: Emanuel Paiva)

O *Colonial* (1941), no Centro, foi desapropriado em 1964. Logo em seguida, transformou-se no centro de concertos musicais Sala Cecília Meireles. O novo espaço cultural manteve o estilo arquitetônico do prédio, adequando-o às especificidades de uma sala de espetáculos musicais. A Sala Cecília Meireles passou por uma restauração

em 2011. O espaço é palco de apresentações ao vivo de grandes nomes da música popular e erudita mundiais.

O *Carioca* (1941), na Tijuca, tradicional *palácio do cinema* da Segunda Cinelândia Carioca, tem fachada Art déco imponente – com colunas de mármore Carrara



154. Ex-Carioca, 2006
(Fonte: Fotolog)

– e interior luxuoso. Desde o fim da década de 1990 seu espaço é ocupado por um templo da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), que cede, muitas vezes, a área que liga sua entrada à calçada para bancas ambulantes de uma espécie de bazar de caridade. O prédio desse *palácio cinematográfico* tijucano, a exemplo de outros tombados, não pode ser modificado sem aprovação prévia do órgão municipal competente. Sendo assim, o *Carioca* permanece com praticamente a mesma



155. *Metro-Tijuca*, destruição
(Fonte: Cinemas de rua)

conformação que apresentava à época do tombamento – no início dos anos 1990. Inclusive, a logomarca da IURD – que apresenta as cores vermelha, azul e branca – foi adaptada para acompanhar a tonalidade terra/bronze da fachada do cinema.

O *Metro-tijuca* (1941) transformou-se na gigantesca loja de departamentos C&A, com quatro andares. Tendo encerrado suas atividades em janeiro de 1977, o magazine já se apropriaria de seu espaço na década seguinte. O prédio do *Metro* foi totalmente descaracterizado, mantendo-se apenas o esqueleto de

sustentação para a base da nova construção. A marquise do prédio atual ainda lembra o formato característico daquelas programadas para receber letreiros de cinema.

O *Vitória* (1942), no Centro, esteve em atividade até 1993. O cinema da Luiz Severiano Ribeiro S. A. Comércio e Indústria permaneceu anos fechado. Seu belíssimo interior funcionou como estacionamento no início



156. *Vitória* (1981)/Cultura (2012)
(Fonte: Preservação Audiovisual)

dos anos 2000. À época causaram alarde as notícias e imagens veiculadas na mídia apresentando “[...] carros amontados debaixo do belo lustre do cinema – que, curiosamente, desapareceu na reforma para a abertura da livraria...” (LUNA, 2013). Uma grande rede de livrarias resolveu adquirir o imóvel. Após um longo período de reforma, a Livraria Cultura inaugurou, no final de 2012, sua mais nova sede no espaço do antigo cine *Vitória*. O *Vitória* foi um dos últimos grandes cinemas construídos a reboque do espaço da Cinelândia central. Segundo George Batista da Silva (2012, p.



157. El Ateneo, Buenos Aires, 2012
(Fonte: turistaprofissional.com)

164), “[...] Em 26 de agosto de 1993 desapareceu aquele que foi um dos mais notáveis cinemas do Rio de Janeiro”. Somos inevitavelmente levados a pensar como a Livraria Cultura poderia ter o utilizado a disposição e decoração internas do cinema como o fizeram a *El Ateneo Grand Splendid* e *Florida* (Buenos Aires) e a *Bookstop* e *Newstand* (Houston) dentre outros exemplos de formas de preservação para os espaços

cinematográficos. Nessas salas toda a arquitetura do cinema foi mantida, enquanto sua estrutura interior só modificou-se no que era realmente necessário ao funcionamento da livraria. Esses sítios comerciais de leitura, música e vídeo fazem questão de manter e alardear sua origem cinematográfica. A *Bookstop*, inclusive, mantém um *site* (internet) que apresenta a biografia do *Alabama Theatre* – cinema que deu lugar à livraria – e promove eventos em datas comemorativas associadas à trajetória do cinema.

O *Monte Castelo* (1947) transformou-se em *Cinema Cascadura* em setembro de 1964. O *Cascadura* pegou fogo em 1967. Em seu espaço funciona hoje uma concessionária de automóveis. O *São Pedro* (1949), depois de fechar suas portas, em meados da década de 1970, teve seu interior desfigurado e foi transformado num estacionamento de veículos automotivos. Nascidos no ano de 1951, tanto o *Santa Cruz* quanto o *Bandeirantes* viraram agências bancárias: Bancos do Brasil e Itaú, respectivamente. O *Bandeirantes* (Abolição) ainda sediou uma loja de móveis antes de enveredar pelo setor de serviços. Ambos também encerraram suas atividades no mesmo ano de 1971.

Dos *palácios cinematográficos* inaugurados em 1952, o *Santa Alice* (Engenho Novo) transmutou-se em igreja evangélica ainda na década de 1980, o *Mauá* (Ramos) virou agência da Caixa Econômica Federal e o *Novo horizonte* (Coelho Neto) passou a funcionar como supermercado. O belo prédio do *Santa Alice* mantém ainda grande parte de suas características originais, mas ganhou um



158. *Santa Alice* fechado, 1982
(Fonte: Cinemagia)



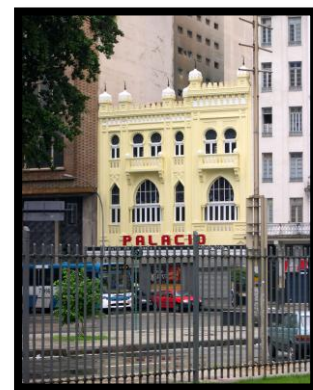
159. Ex-Santa Alice, 2011
(Fonte: O Globo)

enorme gradeado separando sua frente da rua, o que interfere na visualização da beleza plástica da fachada.

O cine *Leopoldina* (1954), na Penha, fechado em 1975, já laborou como churrascaria, casa de shows e, atualmente, cede seu lugar para mais um templo pentecostal – Igreja Nova Vida. O edifício conseguiu manter sua macroestrutura inicial, mas também recebeu gradeamento e vagas para carros em sua entrada frontal.

A manutenção do aspecto tradicional dos *cinemas de rua* nas atividades das igrejas evangélicas faz parte de uma estratégia dessas próprias instituições. Para essas religiões o cinema começou a ser considerado como algo impuro, muito por conta da voga de cinemas pornográficos, que ganhou fôlego a partir dos anos 1970. Tomar o prédio de uma dessas salas de cinema, transformá-lo em igreja, representa derrotar o mal e santificar o espaço. Segundo Rubem Fonseca (1994), o cine *Vitória*, em sua fase pornô, chegou a dividir seu espaço entre cultos evangélicos (pela manhã) e sessões eróticas (durante a tarde e a noite). A diária troca de cartazes, tabuletas e anúncios tornou-se um evento curioso na observação do autor.

O *Palácio*, fechado definitivamente desde 2008, encontra-se em obras comandadas pelo Banco Opportunity¹⁹⁷ – Opportunity Asset Management. Esse banco, de propriedade do banqueiro Daniel Dantas, teria adquirido também, no fim de 2012, a área de aproximadamente 40 casarões da Rua da Carioca (CONEXÃO, 2012). O Fundo Imobiliário do Banco Opportunity assumiu o cine *Palácio* e o terreno ao lado – onde funcionou o estacionamento do grande magazine Mesbla (Passeio) e mais 17 outros imóveis próximos. O banco promete restaurar o tombado *Palácio*, incorporando-o ao seu empreendimento. As entradas serão feitas pelas ruas das Marrecas, Passeio e Evaristo da Veiga, integrantes do Corredor Cultural central da cidade.



160. Palácio, 2008
(Fonte: Skyscrapercity)

¹⁹⁷ O Grupo Severiano Ribeiro, ex-proprietário do Palácio, “teve problemas devido à isenção de IPTU, [...] tendo inclusive feito a recuperação da fachada por conta deste benefício. A determinação da Prefeitura foi que o cinema não fazia jus a tal benefício por não estar no Corredor Cultural e por não estar tombado” (LUCA, 2011).

Segundo Jomar Carvalho – administrador do Fundo de Investimento Imobiliário do Opportunity –, “[...] Será um grande centro empresarial com integração das três torres em todos os andares, o que permitirá uma ocupação horizontal de até quatro mil metros quadrados” (*apud* PANORAMA, 2012).

[...] O empreendimento prevê um complexo comercial de 17 andares com mais de cem mil metros quadrados de construção, sendo 70 mil metros quadrados de área privativa, fachadas em pele de vidro, três subsolos de garagem com mais de 400 vagas e lojas no pavimento térreo. O projeto é considerado o maior acontecimento imobiliário na Cinelândia desde a década de 50. O fim das obras está previsto para 2014. [...] edificar um projeto dessa magnitude no centro do Rio de Janeiro é um desafio, mas todos os cuidados estão sendo tomados, inclusive para a obtenção da certificação de sustentabilidade (LEED), concedida pelo Green Building Council Brasil (GBC Brasil) (PANORAMA, 2012).

E Carvalho complementa, falando sobre os níveis de exigências impetrados à obra: “[...] Temos um alto grau de exigência na qualidade final, na eficiência operacional e na futura satisfação dos locatários. Estamos construindo um centro corporativo de alto padrão que oferecerá o que as grandes empresas precisam” (*apud* PANORAMA, 2012).

4.2.4. “Aqueles cinemas que viraram apenas lembrança”

Nossa quarta e última categoria de *vestígios cinematográficos* congrega “**aqueles cinemas que viraram apenas lembrança**”. São sobretudo os *movie palaces* demolidos no Rio de Janeiro. Contamos aqui, mais do que nunca, com a colaboração de depoimentos extraídos dos mais distintos meios comunicativos. Como nos diz Seligmann-Silva, “[...] Ao invés de visar uma representação do passado, a literatura do testemunho tem em mira a sua construção a partir de um presente” (2005, p. 79). Mesmo que não tenhamos recorrido, na maior parte dos casos, a depoimentos tomados diretamente dos nossos interlocutores em relação aos *palácios do cinema* experienciados, o recolhimento dessas lembranças vindo da bibliografia tradicional, da iconografia e de muitas fontes da *web* nos oferecem um apanhado significativo das memórias dos cinemas que não existem mais fisicamente no espaço urbano do Rio de Janeiro. Trabalhamos nessa categoria numa arqueologia dos testemunhos escritos, das imagens e num trabalho de campo onde o campo é, sobretudo, a cena digital.

Com Benjamin (1994), entendemos que nunca pôde existir um documento cultural que não fosse também um documento do barbarismo (BENJAMIN, 1994).



161. Cinelândia, 2007
(Fonte: Cláudio Lara, Flickr)

Esses *palácios cinematográficos* foram destruídos materialmente – todos eles foram demolidos –, mas seus vestígios ainda podem ser encontrados nas memórias de frequentadores e da própria cidade. O *Capitólio* (1925) – que após uma reforma, que incrementou a acústica e a ornamentação da sala – passou a se chamar *Cine-Teatro Broadway* (1932) e voltou a ser *Capitólio* (1942) – foi demolido em 1972. Segundo Alice Gonzaga (1996, p. 188), o *Capitólio* chegou a ser “considerado o pior dos cinemas construídos por Serrador arquitetonicamente inadequado para projeção sonora”, mas operou como cinema lançador e sua manutenção era feita com muito zelo. Ficava ao lado do Bar Vermelhinho, hoje Amarelinho. Seu espaço foi ocupado pelo Edifício Paulino Ribeiro Campos. Mas, assim como o *Glória* (1925) e o *Pathé-Palace* (1928), o simples fato da Praça Floriano ainda ser conhecida na cidade por Cinelândia atesta a importância desses cinemas para nossa memória coletiva urbana. As histórias sobre o *Glória*, o *Capitólio* e o *Pathé* afloram quando nos damos conta de que, no presente, numa praça associada a expressão *terra do cinema* só permanece o *Odeon* (1926) em sua área territorial. O *Glória* foi demolido prematuramente em março de 1944. O *Pathé-Palace*, mesmo que viesse reduzindo sua capacidade de público sucessivamente nos anos de 1960 e 1994, somente deixou de existir fisicamente na segunda metade da década de 1990.

O *Grajaú* (1928) parou de funcionar em 1954. Na altura do número 972, da Rua Barão de Mesquita, no Grajaú, funciona um supermercado. O *Alfa* (1929) e o *Coliseu* (1938) – ambos originários do subúrbio de Madureira – também desapareceram da paisagem urbana da cidade. Em quarenta anos, o *Alfa* reduziu sua lotação em quase metade do montante inicial. Parou de funcionar em 1972 e foi demolido ainda na mesma década.



162. Ex-Coliseu, 2012
(Fonte: Google Maps)

Hoje, no lugar temos uma loja de artigos para o lar. O *Cine Teatro Coliseu*, que reduziu

efetivamente sua capacidade ao meio em 1969, tem trajetória terminal semelhante ao do *Alfa*, já que ambos eram pertencentes a empresa Cine Alpha Ltda. Atualmente, na área onde ficava o *Coliseu* temos uma loja móveis e uma outra de bolsas.

O *Maracanã* (1932), o *Olinda* (1940) e o *Madrid* (1954) – na Zona Norte – também foram demolidos, sendo que o *Madrid* foi demolido apenas parcialmente, na década de 1970, para a construção de um edifício residencial. Boa parte da fachada foi poupada, juntamente aos mármorees que circundavam decorativamente a parte mais baixa do exterior do cinema. O prédio se chama *Madrid*. Várias lojas dividem o térreo do edifício. O Bar do Divino – atualmente, Boteco do Divino – permanece por lá. O *Maracanã* foi destruído, ainda na década de 1960, para que uma obra de alinhamento de um dois rios da região – o Rio Joana – pudesse ser efetuada. O *Olinda* era tão grandioso, que após a sua demolição, em meados dos anos 1970, foi erguido em seu

lugar simplesmente um *shopping center* (de porte médio) inteiro – Shopping 45 – e um prédio de salas comerciais.



163. Ex-*Olinda*, na Praça Saens Peña
(Fonte: Shopping 45)

No Centro, o *São José* (1936) funcionou até 1984 e depois foi destruído. O *Ópera* (1937) voltou a operar como Teatro Phenix (1944) e foi demolido na década de 1950. Os lugares que abrigavam ambos os cinemas acolhem atualmente grandes prédios comerciais.

Em Ipanema, o *Ipanema*, o *Astória* e o *Pirajá* tiveram destinos muito parecidos.

O *Ipanema* (1934) foi destruído no final da década de 1960. O número 86, da Rua Visconde de Pirajá, dá lugar hoje a uma galeria comercial no térreo de um grande edifício – o Centro Comercial General Osório. O *Astória* (1942) – depois *Super Bruni 70*, a partir de 1971 – teve sua lotação



164. Ex-*Pirajá*, 2011
(Fonte: Google Maps)

aumentada em 1960 e foi demolido na segunda metade dos anos 1970. No lugar temos o Edifício Astória, que também possui uma galeria de lojas na base da construção de comércios e serviços. Ao lado do Edifício Astória localiza-se o prédio que abriga o *Estação Ipanema* – sala de cinema de galeria do Grupo Estação. O *Pirajá* (1936) foi

demolido em meados dos anos 1970. O edifício Boutiques de Ipanema funciona no mesmo esquema presente nos outros dois descritos neste parágrafo.

Nas áreas do Largo do Machado e Catete, sumiram o *São Luiz* (1937) e o *Azteca* (1951). O imponente *São Luiz* foi demolido nos anos 1980. O número 315, da Rua do Catete, cedeu espaço para a retificação da própria rua por conta do estabelecimento da estação de Metrô Largo do Machado. Próximo ao local que abrigava o *São Luiz* foi erguido o centro comercial Galeria São Luiz. No segundo pavimento da construção funciona o *Kinoplex São Luiz* – com quatro salas. O inusitado *Azteca* veio ao chão na primeira metade da década de 1970. Em seu lugar foi construído o centro comercial Catete 228.



165. Ex-*São Luiz* (movie palace), 2011
(Fonte: Márcia Bessa)

Em Copacabana, o *Metro-Copacabana* (1941) e o *Rian* (1942) foram destruídos em 1977 e 1983, respectivamente. No local que sediava o *Metro* temos um centro de compras e um alto edifício. Quanto ao *Rian*, que ficava de frente para a praia, o que observamos hoje, na área antes ocupada por ele, é o Pestana Rio Atlântica Hotel. No Leblon, vemos o espaço do *Miramar* (1951) – também um cinema que beirava uma avenida litorânea –, demolido em 1973, igualmente ocupado por um prédio (residencial).



166. Ex-*Rian*, 2011
(Fonte: Google Maps)

Os projetos de reabertura de alguns *palácios cinematográficos* não prevêem seu retorno como *movie palaces*. Em geral, esses programas de

revitalização de espaços cinematográficos estão atrelados a ideia de estruturação de centros culturais, contando com uma diversificação de ofertas de serviços e entretenimentos distintos no interior de um mesmo local. Podemos usar a título de exemplificação a transformação do *Imperator* (1954) no Centro Cultural João Nogueira (2012) e do *Vitória* (1942) em Livraria Cultura (2012) – esta última com disponibilização de três andares de loja, teatro, galeria e espaço para *videogames*. Nesses dois empreendimentos culturais, o nome do cinema foi mantido nas fachadas.

O cinema do Edifício Rivoli, estilo art deco foi construído [...] no centro do Rio de Janeiro e é tombado como patrimônio histórico cultural do município. A reforma preservou o piso preto e branco, além do belo painel, o balcão e parte da arquitetura original: fachada e os revestimentos de mármore e granito passaram por restauração com quase 3.200 m². Tudo começou no ano passado, quando o BNDES aprovou financiamento para as livrarias de Manaus, Recife, Curitiba e Rio de Janeiro (duas unidades) [...] (FUIOBRIGADA, 2012).

A reportagem de O Dia *online* (ALVES, 2012), sobre a possibilidade de retorno de alguns *cinemas de rua* fechados na cidade, deixa clara a intenção de que essa iniciativa será viabilizada através da transformação desses espaços em centros de cultura e lazer. A grandiosidade dos espaços que abrigavam os antigos *palácios cinematográficos* cariocas não parece ser mais viável economicamente, na contemporaneidade, num regime exclusivamente cinematográfico e operando com somente uma enorme sala única. Pode-se preservar boa parte da arquitetura e da decoração – desde que essas tenham sobrevivido de alguma forma (por tombamento ou por permanência fechada e inalterada) – dessas salas desde que haja grandes concessões para a diversidade de atividades e formas inerentes às necessidades afinadas com seu novo uso. O modelo de negócio cultural/centro cultural tem sido a aposta do momento.

Ao mesmo tempo, temos observado o interesse do poder municipal em inaugurar salas de rua em zonas carentes – tanto economicamente quanto de espaços de cultura e lazer – da cidade. Segundo a Riofilme (EXTRA, 2012), “a aposta nos cinemas de rua já dá mostras de que pode dar certo. Em 2011, a taxa de ocupação das salas do Complexo do Alemão foi de 47%. O índice está acima da taxa de ocupação média dos cinemas da cidade, que foi de 31%”. A Prefeitura do Rio de Janeiro pretende construir ainda novas salas de exibição cinematográfica digitais – a exemplo daquela erguida no Complexo do Alemão – no Morro da Pedreira (Costa Barros), na Colônia Juliano Moreira (Jacarepaguá) e em Bangu. Conforme Sérgio Sá Leitão – diretor-presidente da Riofilme – “[...] O projeto da Rio Filme, que toca a iniciativa, é restaurar também o Cine Olaria e o Cine Madureira”. Os dois cinemas foram partilhados com a Prefeitura carioca pelo Grupo Severiano Ribeiro. Essas salas devem sofrer melhorias e, posteriormente, podem ser relançadas no circuito. A ideia é oferecer cinemas de alto padrão de qualidade (digital), preços acessíveis e preferência pelo filme brasileiro. Luiz Henrique Severiano Ribeiro Baez – diretor de patrimônio do GSR – diz acreditar no movimento de volta dos *cinemas de rua* na cidade. O fôlego parece estar vindo mesmo da nova reestruturação urbana de um Rio de Janeiro que se prepara para receber grandes eventos mundiais:

“[...] Nós temos o interesse de estar em todos os cinemas de rua que forem abertos. A cidade está passando por um momento de transformação e as pessoas estão circulando mais nas ruas” (EXTRA, 2012).

5. “TÃO LONGE, TÃO PERTO” – POR UMA COLEÇÃO DE MEMÓRIAS DOS PALÁCIOS CINEMATOGRAFICOS CARIOCAS

A função primeira da memória então não é preservar o passado mas adaptá-lo afim de enriquecer e manipular o presente
(David Lowenthal, 1993).

É na relação instituída entre memória e patrimônio que se ostentam as coleções e as narrativas patrimoniais nacionais, regionais e locais. Notamos que gradativamente as narrativas nacionais, concebidas de forma mais geral e dignas de epopeias, tem cedido lugar para novos portadores. Indícios de uma sociedade cada vez menos uníssona. Para Vera Dodebei (1997, p. 44), “[...] O patrimônio cultural passa a ser entendido como o conjunto de informações que caracterizam as ordens de significado dentro de um grupo, povo ou nação, sendo coletivo, porque a cultura o é [...]”. Uma identificação exclusiva está completamente envolvida nas combinações das narrativas urbanas, regionais e locais, com possibilidades de estabelecer conexões com muitas outras, no que diz respeito a práticas comuns delimitadas por um modelo despoticamente instituído. Esse modelo regulador deseja ainda fazer preponderar uma função mediadora em relação ao que é local, nacional e global. As imposições centralizadas – geralmente pelo poder estatal – não são suficientes para determinar a seleção do que se deve ou não preservar, pois com certeza não consegue resumir a diversidade cultural vigente. Quando escolhemos enquadrar as conhecidas narrativas locais e urbanas, acabamos por direcionar as pesquisas que privilegiam as práticas colecionistas do Rio de Janeiro dando espaço merecido à memória e a constituição de um patrimônio cultural específico de nossa cidade – concedemos direito de expressão aos falares, saberes e bens culturais locais. Concordamos com Jeudy (1990, p. 6), quando o autor afirma categoricamente que a noção de patrimônio “apresenta-se como uma evidência tal que se é impossível ao indivíduo viver sem memória, para uma coletividade a representação constante do seu passado é o necessário ponto de identificação das suas ações no presente”.

Nossa coleção engloba objetos obtidos em diferentes suportes materiais e imateriais. À princípio tão díspares em natureza, formato, estrutura e funcionalidade são resignificados no bojo da coleção adquirindo condições comuns enquanto objetos de coleção. A fachada, o edifício, a maçaneta, a foto, o ingresso, a frase solta no texto de um espectador ou cronista, o projetor; tornam-se objetos de coleção. Reunidos,

reordenados e catalogados eles deixam de exercer seu emprego usual – para aqueles que ainda mantêm alguma utilidade e participam da circulação econômica – para ganhar uma função outra, referenciar no presente a memória desses objetos enquanto prática identitária.

Assumir a identidade na contemporaneidade refere-se claramente a uma busca e possibilidade de preservação. Os bens preservados parecem identificar-se com a *nossa terra*. Não parece ser possível discutir patrimônio cultural sem fazer uma associação com a questão da identidade. “Devemos ter em mente esses três conceitos, ressonantes daquilo que constitui uma cultura nacional como uma 'comunidade imaginada': as *memórias* do passado; o *desejo* por viver em conjunto; a perpetuação da *herança*” (HALL, 2001, p. 58). Ainda segundo Stuart Hall, “O discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre passado e o futuro” (2001, p. 56). Nós instituímos as normas e classificamos tudo de acordo com o senso comum. Devemos questionar, muitas vezes, as categorias usadas na análise da identidade cultural. Através da memória e da adaptação podemos melhor pensar, ver e analisar o processo de identificação. A identidade está em constante mudança pelo nosso confronto com o outro. Um bem móvel como a língua, por exemplo, – que também está em constante transformação, deve ser pensada nas relações, nos falantes – pode denunciar a identidade do indivíduo. A língua é uma marca identitária importante. O mercado também deve ser introduzido no discurso quando se pensa na formação da identidade. O mercado toma conta de todo aparato identitário e apresenta uma nova ordem para as identidades culturais. Em várias comunidades as atitudes obedecem a um protocolo e modos de pensamento impostos pela sociedade.

Na contemporaneidade os bens tornam-se uma descrição do passado. Criamos nossa própria memória. A categoria da *coleção* revela a maneira de operar dos patrimônios. Os objetos móveis e imóveis podem vir a ser entendidos como modos de colecionismo desde que amoldados e exibidos por alguns grupos sociais. Os seres humanos – em particular ou em grupo – desempenham alguma forma de colecionamento de elementos materiais. Seu efeito primeiro parece estar ligado à delimitação de um domínio subjetivo em resistência a outro domínio. Logo em seguida,



167. Maçaneta ex-Art Méier, Templo IURD, 2009
(Fonte: Márcia Bessa)

percebemos uma nova consequência fundamental dessa atividade que é necessariamente a formação de um patrimônio.

Teoricamente este capítulo obedece à estrutura originária do projeto de pesquisa *Mais do que posso contar: coleções, imagens e narrativas*, de Leila Beatriz Ribeiro (2006), que estabelece como fluxo básico a trajetória dos objetos de coleção – a produção, a circulação e o uso/recepção. Metodologicamente a composição deste segmento de nosso trabalho conta com discussões categorizadas nos seguintes eixos: 1) a coleção – “sua construção, relação com o colecionador e o objeto e os lugares instituintes”; 2) os colecionadores – “interlocutores a presentificar a memória de um grupo, lutando contra a dispersão das coisas e do esquecimento”; 3) as instituições de memória – “espaços de exposição do profano e do sagrado”; 4) “o estatuto do objeto – o objeto (como objeto) e o objeto de coleção”; 5) “a trajetória do objeto: inventário/catalogação, funcionalidade/sacralização/fetiche, desmanche/descarte/desuso e dispersão”; 6) o colecionismo – “restos e resistência, lembrança e esquecimento, identidade e pertencimento” (RIBEIRO, 2010-2011, p. 11). Uma taxonomia¹⁹⁸ dos vestígios deixados pelos *palácios cinematográficos* cariocas¹⁹⁹.

5.1. PRÁTICAS DE COLECIONAMENTO

Numa busca investigativa em torno da concepção de novas instâncias de documentação, procuramos pensar a questão dos *palácios cinematográficos* numa configuração documental em suas extensões e integrações ao nível da patrimonialização desses objetos culturais urbanos. Comparativamente ao número de *palácios cinematográficos* que o município do Rio de Janeiro já abrigou – em torno de 60 cinemas –, temos ainda poucas notícias do reconhecimento dessas salas de espetáculos como parte integrante do patrimônio cultural institucionalizado de nossa cidade. E o *tombamento* desses cinemas não garante a preservação daquele cinema *enquanto cinema*. Em geral, o *tombamento* mantém as características físicas da construção²⁰⁰, mas apenas delimita as possibilidades de uso que dela se poderá fazer. “A noção de

¹⁹⁸ Como método de rearranjo – a ideiação, instituição e arrolamento de grupos de coisas.

¹⁹⁹ A sistematização da coleção a partir das operações de recolhimento, classificação e ordenamento dos *vestígios cinematográficos* obtidos na revisão bibliográfica e no trabalho de campo (em nosso estudo de caso: *Odeon*).

²⁰⁰ “Art. 1º - Fica tombado provisoriamente, nos termos do art. 5º da lei nº 166, de 27 de maio de 1980, o imóvel situado na Rua Augusto de Vasconcelos, nº 139 no bairro de Campo Grande, bem como as características que o identifiquem como espaço cinematográfico” (RIO DE JANEIRO, DO, 3 abr. 1991).

patrimônio cultural imaterial permitiu destacar um conjunto de bases culturais que, até então, não era oficialmente incluído nas políticas públicas de patrimônio orientadas pelo critério de excepcional valor artístico e histórico do bem a ser protegido”. Essa noção presume um aspecto mais geral e antropológico do patrimônio cultural: a prática oral, a experiência tradicional, os saberes, os códigos de valores e as expressões artísticas “tornaram-se expressões fundamentais na identidade cultural dos povos, constituindo-se objeto de fomento de políticas públicas nesse setor” (IPHAN, 2006, s/p.). Ainda acerca da imaterialidade do patrimônio, José Reginaldo Santos Gonçalves, previne que “diferentemente das concepções tradicionais, não se propõe o tombamento dos bens listados nesse patrimônio. A proposta é no sentido de ‘registrar’ essas práticas e representações e de fazer um acompanhamento para verificar sua permanência e suas transformações” (2009, p. 28, grifo do autor). Seguimos nessa intenção patrimonializadora de documentar e observar a evolução dos *movie palaces* na paisagem citadina do Rio de Janeiro, registrando sua existência e ritual de frequência para que essa parcela tão importante de nosso circuito exibidor, e porque não dizer, de nosso patrimônio cultural, seja recuperada e transmitida às futuras gerações.

Ainda que possamos usar a categoria patrimônio em contextos muito diversos, é necessário adotar certas precauções. É preciso contrastar cuidadosamente as concepções do observador e as concepções nativas. Recentemente, construiu-se uma nova qualificação: o “patrimônio imaterial” ou “intangível”. Opondo-se ao chamado “patrimônio de pedra e cal”, aquela concepção visa a aspectos da vida social e cultural dificilmente abrangidos pelas concepções mais tradicionais. Nessa categoria estão lugares, festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinária, técnicas etc. Como sugere o próprio termo, a ênfase recai menos nos aspectos materiais e mais nos aspectos ideais e valorativos dessas formas de vida (GONÇALVES, 2009, p. 28, grifos do autor).

Nossos estudos atuam ainda sobre as formas de colecionismo como experiência social que pretende catalogar e traduzir certos rastros de nossa memória social. Coletados – através de imagens, palavras, lembranças, esquecimentos e artefatos diversos –, no espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro, esses rastros “apresentam um arranjo e um ordenamento” resumido na representação de uma memória dos *palácios cinematográficos*. Nosso intuito é exercer o papel de colecionador – procurando, recolhendo, acumulando, classificando, cuidando e expondo – desses suportes de memória (os *vestígios cinematográficos*) no espaço urbano carioca. Tanto a cidade

como a própria pesquisadora-colecionadora²⁰¹ “são interlocutores a presentificar a memória” desses cinemas apagada, “lutando contra a dispersão das coisas e o esquecimento. Os objetos catalogados a espera de um reencontro temporal e identitário atestam essa luta” (RIBEIRO, 2006, p. 3). Os *palácios cinematográficos* ressaltam as evidências de uma correspondência entre a nossa memória individual e a memória social na tradição cidadina. Esse vínculo pode ser considerado a partir das lembranças (e esquecimentos), repletas de significados, que erigimos das narrativas que elas exprimem e das estruturas que as colocam em ordem, as motivam ou podem até modificá-las.

5.1.1. Coleções, colecionadores e colecionismo

Até o século XVI colecionar era privilégio de príncipes, nobres e Igreja (BLOM, 2003). Seus interesses se concentravam em obras de arte, relíquias e objetos esculpidos em pedras e metais preciosos. O intuito era ampliar suas riquezas e poder. “O fato de possuir uma coleção pode conferir prestígio, bom gosto de quem as adquiriu, suas curiosidades intelectuais, sua riqueza ou generosidade ou todas essas qualidades juntas” (POMIAN, 1984, p. 54). Uma forma de distinção, mas também uma forma de passatempo que muitas vezes aproximava-se (ou aproxima-se) da paixão mais avassaladora.

Dois fatores parecem ter sido fundamentais para o crescimento de uma “cultura de colecionador”: um ligado ao mundo material e outro vinculado à espiritualidade. O Renascimento trouxe consigo uma expansão do conhecimento que exigia respostas para novas questões. Os avanços tecnológicos simplificaram o comércio mundial. A política expansionista e certa sofisticação do sistema financeiro europeu aceleraram a troca de bens e um grande enriquecimento de algumas partes do mundo. As coleções progrediram em toda parte onde o comércio crescia. Tempo ocioso e dinheiro sobrando combinaram-se numa receita para o aumento do número de colecionadores. Talvez um misto de investimento e frivolidade. Porém, ao mesmo tempo, ocorria uma mudança na forma de encarar a morte e a materialidade do mundo. “A necessidade de acumular é dos sinais precursores da morte, tanto nos indivíduos quanto nas sociedades” (BENJAMIN, 2006, p. 242).

²⁰¹ Denominação dada pela professora Edlaine Gomes para identificar o nosso papel neste trabalho, que extrapola as atribuições de um mero colecionador. Como reiterou também a professora Cornelia Eckert, para quem o nosso desempenho aqui vai além dos limites da coleção pelo acréscimo da análise crítica conferida ao trabalho acadêmico-científico (ambos os pareceres foram proferidos em banca de qualificação, junho/2011).

Na Idade Média, os cristãos foram impelidos a optar entre amar Deus ou os prazeres mundanos. Portanto, amontoar pertences que, à princípio, não tinham nenhuma utilidade prática não parecia estar muito de acordo com os ditames da Igreja para seus fiéis. Acumular o supérfluo não soava lá uma atitude muito cristã. A não ser que essa acumulação se desse em louvor aos céus. As coleções começaram a se justificar para a glorificação de Deus. Coleções para reter a vida. Contra a fugacidade das coisas. Para a imortalidade da alma (BLOM, 2003).

Foi o novo conceito de vida que tornou possível o ato de colecionar, transformando-o de fraqueza em *avaritia*, um dos sete pecados capitais, e da rejeição da vida eterna na busca de Deus por intermédio de sua criação, na teologia prática. Para homens como Aldrovandi, a consciência da mortalidade dos esplendores do mundo apenas os estimulava a fazerem de suas coleções testamentos para futuras gerações. A nova estirpe de colecionadores deixara de apelar para a autoridade da Igreja. Enquanto corriam para ver o dragão de Aldrovandi, e outras maravilhas que ele juntara em sua casa, cardeais e bispos reconheciam tacitamente a validade de sua abordagem mundana da natureza, e uma das coleções mais importantes desse tempo, a do jesuíta Athanasius Kircher, tinha por sede o Vaticano (BLOM, 2003, p. 38-39).

Colecionar tornara-se assunto sério. E, a partir do século XVI, popularizou-se rapidamente entre indivíduos de poucos recursos financeiros e intelectuais. Pessoas comuns do povo começaram a organizar também suas coleções (BLOM, 2003). Bem menos grandiosas que as coleções dos príncipes, dos aristocratas e do clero. Mas coleções. “É importante o lado fisiológico do ato de colecionar. Não deixar de ver, ao analisar este comportamento, que o ato de colecionar adquire uma evidente função biológica na construção dos ninhos dos pássaros” (BENJAMIN, 2006, p. 244).

A maior parte dos amadores compõe sua coleção deixando-se guiar pela sorte, como os bibliófilos buquinando... O Sr. Thiers procedeu diferentemente: antes de reunir sua coleção, ele a formara inteiramente em sua cabeça; fizera seu plano, e esse plano, ele levou trinta anos para executá-lo... O Sr. Thiers possui o que quis possuir... De que se tratava? De reunir em torno de si um resumo do universo, isto é, conter num espaço de aproximadamente oitenta metros quadrados. Roma Florença, Pompéia e Veneza, Dresde e Haia, o Vaticano e o Escorial, o Museu Britânica e o Ermitage, o Alhambra e o Palácio de verão... (BENJAMIN, 2006, p. 243).

Das coleções principescas surgiram, desde o século XIV, na Itália, os *studiolos*, “um estúdio especialmente construído para abrigar objetos antigos, pedras preciosas e esculturas” (BLOM, 2003, p. 33) dentro dos palácios e mansões. A partir daí, o *armário de curiosidades* – “uma mobília na qual se guardavam artigos” (BLOM, 2003, p. 40) começou a fazer sucesso entre os burgueses europeus. Segundo Philipp Blom (2003, p. 50), a “câmara de artifício” – um novo armário de curiosidades, um grande baú (semelhantes a pequenas salas de museu) –, “[...] também com suas pedras preciosas, moedas e antiguidades já não era capaz de conter a nova sensação de que as possibilidades eram ilimitadas [...]” para o colecionismo. “Atlas, o carregador do mundo, simboliza a própria ambição da coleção de ser um microcosmo de tudo que é passível de ser conhecido, tudo que sustenta nos ombros [...]” (BLOM, 2003, p. 55). Nesses, e nos posteriores “armários de artes e milagres”, temos ainda as grandes coleções particulares e a origem dos museus.

Um grupo restrito de colecionadores começava a usar o ato de colecionar para estudar, pesquisar. Segundo Pomian (1984, p. 81), “são os sábios, escritores, os eruditos e os artistas que começam a exercer pressão para ter livre acesso aos diversos *semióforos*²⁰² de que necessitam para exercer as suas atividades profissionais: aos livros, aos manuscritos, às fontes históricas, aos objetos”. Formaram-se coleções para adquirir conhecimentos, para comparações e consultas: enciclopédias, bíblias de determinados assuntos. Os pequenos espaços não mais conseguiam dar conta do tamanho e das ambições existenciais de algumas coleções.

O que o método científico, ainda em seus primórdios, podia produzir seria usado como material para a indagação da natureza profunda do universo, da mente de Deus. [...] O grotesco e a totalidade dos objetos eram apenas o outro lado da simplicidade da verdade eterna. [...] em algum ponto de sua vertiginosa multiplicidade e diversidade escondia-se esse âmago de verdade que os alquimistas chamavam de pedra filosofal. Encontrá-lo equivaleria a captar o coração palpitante da própria criação. A coleção tornava-se, ela própria, instrumento: o maior laboratório de alquimia que o mundo já vira (BLOM, 2003, p. 55-58).

²⁰² Os *semióforos* são objetos sem utilidade, mas carregados de significado. Os símbolos da pátria são exemplos de *semióforos*. “De um lado estão todas as coisas, os objetos úteis, tais como podem ser consumidos ou servir para obter bens de subsistência, ou transformar matérias brutas de modo a torná-las consumíveis. Do outro estão os *semióforos*, objetos que não têm utilidade, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, são dotados de um significado” (POMIAN, 1984, p. 71, grifos do autor).

A atividade de colecionar – como inquirição crítica e racional de princípios fundamentais – como um ensaio para tentar dar sentido à variedade e ao caos do mundo, e, quem sabe, até desvendar seu segredo, sua origem, se perpetua até a época atual. Aachamos vestígios do complexo trabalho dos primeiros *coleccionadores-alquimistas* em todas as tentativas de aprisionar o milagre e a grandeza das coisas para abarcar tudo dentro dos domínios de nossos bens pessoais. Esta alquimia prática opera onde quer que uma coleção caminhe para além da contemplação pura e simples de artefatos e se torne uma procura por sentido, pelo cerne da matéria, uma esperança de apreender a existência de um conjunto significante se a quantidade suficiente de elementos puder ser reunida. Segundo o personagem “Heiner”, descrito no epílogo do livro de Philipp Blom (2003, p. 263, grifo do autor): “*coleccionar é preencher o vazio*” que há em nós. Ou melhor, os vazios. Dos vários espaços vazios criados ao longo de nossa existência, nem todos serão preenchidos.

Na modernidade objetos móveis e imóveis podem vir a ser entendidos como coleções desde que amoldados e exibidos por alguns grupos sociais. Curioso notar que essa determinada relação travada com os bens, sobretudo os bens móveis, deveria estar impossibilitada de ocorrer na época da produção em massa. “No fundo, é um fato bastante estranho que os objetos de coleção sejam fabricados como tais de maneira industrial. Desde quando? Seria preciso pesquisar as diferentes modas que dominaram a arte de colecionar no século XIX” (BENJAMIN, 2006, p. 240). Muitos seres humanos – em particular ou coletivamente – desempenham alguma forma de colecionamento de elementos materiais. Seu efeito primeiro parece estar ligado à delimitação de um domínio subjetivo em resistência a outro domínio. Logo em seguida percebemos uma nova consequência fundamental dessa atividade que é precisamente a constituição de patrimônios.

“O lugar de *todos* os sentidos físicos e espirituais... foi tomado pela simples alienação de *todos* esses sentidos, o sentido de *ter...*” (BENJAMIN, 2006, p. 243, grifos do autor). O “ato de colecionar” parece ser mais importante para o colecionador do que terminar a coleção: a viagem à chegada. Se quando aportamos a viagem acaba, o colecionador não buscaria sempre uma infinitude em sua coleção? Para que a viagem nunca termine? Benjamin (1994, p. 57) tenta entender esse fato, pensando que “toda paixão beira o caos, a do colecionador beira o caos da memória”. E segue fazendo uma correlação entre o colecionador e o alegorista. A alegoria, para Benjamin, é uma imagem que remete ao princípio da coisa, ao seu conceito. Uma ilustração do princípio

que rege o conceito. A arte moderna se aproxima da alegoria. O alegorista seria o extremo oposto do colecionador.

No entanto – e isto é mais importante que todas as diferenças que possa haver entre eles –, em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador. No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como as coisas desde o princípio da alegoria (BENJAMIN, 2006, p. 245).

As coisas podem dizer mais de nós do que nós mesmos. Nós não adentramos o espaço dos objetos de nossa coleção, são os objetos que invadem nossa vida. Tantas outras coisas invadem nossa vida, nosso cotidiano. Não somos nós que estamos contidos no interior dos objetos, das coleções, dos objetos das coleções. São eles que nos penetram. Eles nos olham. Investigam-nos. Nós é que nos apropriamos deles para preencher o vazio de nossas vidas. Não é preciso renunciar ao passado para adentrarmos no futuro. Ao efetuar trocas, não é necessário que haja perdas. Parece viável que um colecionador lance um olhar crítico sobre sua coleção se conseguir afastar-se o suficiente de seu apego por seus objetos. Parece possível colecionar e manter o distanciamento necessário para proceder a uma análise efetiva da coleção, dos objetos dessa coleção. É preciso deixar claro, porém, que nem todas as reuniões, coletâneas, inventários, arquivos ou conjuntos de coisas podem ser caracterizados como coleções. Há certos elementos característicos que devem prevalecer para que seja constituída uma coleção sistemática. Em primeiro lugar há uma intencionalidade. Talvez não de maneira clara e lúcida de início. Afinal, podemos considerar que os objetos ainda estão livres.

Pode-se partir do fato de que o verdadeiro colecionador retira o objeto de suas relações funcionais. Esse olhar, porém, não explica a fundo esse comportamento singular. [...] o colecionador consegue lançar um olhar incomparável sobre o objeto, um olhar que vê mais e enxerga diferentes coisas do que o olhar do proprietário profano. [...] para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. [...] Basta que nos lembremos quão importante é para o colecionador não só seu objeto, mas também todo o passado deste, tanto aquele que faz parte de sua gênese e qualificação objetiva, quanto os detalhes de sua história aparentemente exterior: proprietários anteriores, preço de aquisição, valor etc. Tudo isso [...] forma para o autêntico colecionador em relação a cada uma de suas possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o *destino*

de seu objeto. [...] Basta que acompanhemos um colecionador que manuseia os objetos de sua vitrine. Mal segura-os nas mãos, parece estar inspirado por eles, parece olhar através deles para o longe, como um mago (BENJAMIN, 2006, p. 241).

Como no pensamento do pintor Paul Klee, relatado por Susanna Partsch (2005), segundo o qual os objetos passam a perceber sua presença; nós nos apropriamos desses objetos para – como diria o interlocutor de Philipp Blom (2003), na última seção de *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções* – preencher o vazio de nossas vidas. Está aí uma das respostas possíveis a um questionamento do *porquê* de se colecionar. Que diríamos da música, compilação de cifras, silêncios, sons. Para o compositor John Cage (*apud* PLAZA, 1993, p.72), “[...] Não é necessário renunciar ao passado ao entrar no porvir. Ao trocar as coisas, não é necessário perdê-las”. Podemos sim colecionar qualquer coisa e por variados motivos. As principais práticas colecionadoras de nossa sociedade são as coleções particulares e os museus, além, é claro, de uma parte das bibliotecas e arquivos²⁰³. Segundo Benjamin, “[...] Seria interessante estudar o colecionador de livros como o único que não necessariamente desvinculou seus tesouros de seu contexto funcional” (2006, p. 241). Já que, conforme nos explica Pomian (1984), o objeto torna-se objeto de coleção perdendo seu valor de uso e adquirindo um valor de troca. O objeto de coleção experimenta uma espécie de morte na medida em que perde suas propriedades utilitárias na vida cotidiana. Esse objeto é resignificado, ressurgindo para uma nova vida dentro da coleção. Para Pomian, pode ser considerada uma coleção...

[...] qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e exposto ao olhar público. [...] Sendo submetidos a uma protecção especial seus objetos são considerados como preciosos. Têm valor de troca sem terem valor de uso. O valor de troca vem de uma lógica de acumulação, de uma fonte de prazer estético, da aquisição de conhecimentos históricos ou científicos (POMIAN, 1984, p. 53-54).

²⁰³ Segundo Pomian (1984, p. 53), analisar o “caso das bibliotecas é mais complicado”. Determinadas bibliotecas tratam os livros como objetos, ou seja, “que se colecionam as belas encadernações, as obras ilustradas etc.”. Ou quando a biblioteca funciona como arquivo ou “quando contém apenas obras de entretenimento”. Nesses três casos não parece haver problema. O problema está, para o autor, quanto à bibliotecas específicas que possuem somente volumes destinados ao “exercício das actividades económicas; estas bibliotecas não podem então ser assimiladas às coleções”.

Em Walter Benjamin (2006) notamos uma atenção às *coisas sem utilidade* para pensar o consumo, o fetiche. Os objetos têm que ter algum valor, mesmo que eles não tenham mais utilidade. Passam a poder ter múltiplos significados. Os significados que dermos. É a mesma relação que o colecionador tem com os objetos de sua coleção. Esses pensamentos parecem compartilhar das premissas básicas do conceito proposto por Kryzstof Pomian para a definição de uma coleção.

O ato de colecionar pode ser considerado como um ato comum de nossa existência. Simplesmente colecionamos. E qualquer coisa parece ser *coleccionável*. Colecionar pode ser um modo de viver. Mas colecionar é também um ato de poder. Na simbologia de cada objeto colecionado, tratado, organizado e conservado (ou não) – descartado ou trocado – todo colecionador parece ser soberano sobre a vida, sobre um pedaço do mundo. O seu pedaço do mundo. O seu mundo. Delimita seus domínios, governa e, adquirindo novos artefatos, avança fronteiras e expande horizontes. Cria, produz, aprende, ensina.

Interessante perceber como o colecionismo – operação que retira os objetos de circulação (temporária ou definitivamente), preserva-os em lugares especializados e imaginários (em alguns casos por tempo indefinido) e os expõem (sempre, que necessário e possível, aos olhares públicos) (POMIAN, 1984) –, que tem levado durante séculos os indivíduos a acumularem coisas, pode ser investigado em ligações possíveis entre a coleção concreta/simbólica e a coleção fantasiosa/imaginária por meio de práticas atravessadas por experiências pessoais ou em grupo e introduzidas em quadros de referência dos indivíduos sociais.

Vem de longa data a utilização de artefatos em registros variados, fazendo com que diversos tipos de suportes sejam institucionalizados espacialmente, localmente, culturalmente e alguns ainda se tornem hegemônicos durante uma determinada época e/ou em uma determinada sociedade. Pomian (1984) aponta que a história dos artefatos inicia-se por volta de três milhões de anos atrás, dando condições aos estudiosos de já classificá-los em determinadas categorias. Segall (2001) nos informa que os domínios do imaginário vão se articular no presente atribuindo aos objetos, um caráter por vezes fetichista e, às vezes, reforçando alienadamente a perda do sujeito frente à atribuição mágica das coisas e na reificação ou coisificação das relações sociais.

A vontade de acumular se materializa nas diversas formas de colecionar: da enciclopédia da natureza à coleção de figurinhas. Homens e mulheres de diversas idades e classes sociais tentam organizar o caos ou quem sabe representá-lo. Podemos observar

inúmeras coleções: algumas uniformes; outras contendo objetos díspares; muitas catalogadas, classificadas, preservadas, eram (e são) expostas somente ao olhar dos deuses; outras midiaticamente abertas aos olhares dos públicos de museus e galerias (e que hoje, capturadas por fotografias, viajam na internet). Trabalhamos diante do pressuposto de que guardada em algum lugar de uma coleção concreta (ou não) existe uma coleção imaginária, que fornece os componentes de ligação e legitimação dessa vontade de organizar algo que às vezes sequer se pode reter. Percebemos no âmbito do desejo de classificar objetos imaginários relações construídas internamente que, às vezes, adquirem sentido material na fala do colecionador ao descrever aquilo que está subentendido ou oculto nos objetos de sua coleção. Parafraseando Pomian (1984), esse sentido remeterá de novo os objetos a um lugar do invisível, mas que será outro lugar cujo destino será diferenciado de sua origem inicial. O invisível é também o que está localizado no passado, em partes desconhecidas da terra e do universo e na natureza.

Por que as pessoas colecionam? Que questionamentos os indivíduos tem proposto ao longo de todos esses séculos para buscarem as respostas nos objetos colecionados? Se o sentido utilitário fez com que homens primitivos se acompanhassem de alguns objetos em seus deslocamentos, com o passar dos séculos, os objetos de culto e evocação vão sendo agregados e paulatinamente o sentido simbólico que alguns desses carregam vão sendo estendidos aos outros. Do uso demarcado pela funcionalidade, passando pela sede de poder traduzida por objetos cobiçados por indivíduos, grupos e mesmo nações poderosas com o intuito de perpetuar-se, chegamos à contemporaneidade onde o desejo de acúmulo representado por grandes instituições aponta para um sentido de perda e de deslocamento frente a um presente destituído de origens e de um futuro incerto; distanciando substancialmente o homem cada vez mais de projeções idealizáveis (RIBEIRO, 2006; RIBEIRO; SOUSA, 2010).

Em qualquer *sociedade* existem objetos mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial e expostos ao olhar dos deuses ou dos homens: os objetos de coleção. Privados de *utilidade*, estes são portanto privados de valor de uso, tendo todavia um valor de troca que se traduz na existência de um *mercado* em que são comprados e vendidos. Este valor de troca depende dos diversos significados atribuídos aos objetos de coleção pelos mitos, e em geral pelas *tradições*. Com efeito, aqueles são considerados no quadro da *permuta* que une os *deuses* e os homens, os *heróis* e o comum dos mortais, o além e o mundo terreno, o tempo das *origens* e o presente, o longe e o perto. Daí o seu vínculo à *religião*, substituído apenas na idade

moderna por interesses estéticos, científicos ou, mais recentemente ainda, pela afirmação ideológica de entidades nacionais. Suporte de *memória* coletiva e das fontes da *história* dos homens e da *terra*, os objetos de coleção fazem parte de uma classe mais ampla, a dos semióforos, a quem pertencem também as obras de arte, os objetos em metais preciosos, a *moeda*, etc. Enquanto portadores de significado, todos estes objetos encarnam a *riqueza* e/ou o poder, o que explica os comportamentos agonísticos de que são muitas vezes a expressão (POMIAN, 1984, p. 86, grifos do autor).

Será que na contemporaneidade, na época da fragmentação das identidades a coleção ainda supõe esse caráter de garantir e legitimar a comunicação entre dois mundos? Pomian (1984) certifica que essa é uma função fundamental das coleções, dizendo que os objetos são elementos de intercomunicação entre os espectadores e os outros – outros esses representados pelos objetos expostos. O autor também admite que uma *história das coleções* contemporâneas ainda está por ser contada.

Determinados suportes asseguram a perpetuação de elementos de intercâmbio e preservação da memória pela capacidade de legitimação. Num trajeto espaço-temporal, o homem vai se interessar pelo aparecimento, transformação e desaparecimento de fenômenos e coisas; legitimando todos os objetos que parecem ligar-se ao invisível porque são essas representações que fazem com que ele se transcenda e comunique-se com os deuses.

E é assim não só nos casos dos objetos. A procura do significado, a tendência a estabelecer e a reforçar os laços com o invisível, faz-se sempre em detrimento da utilidade, chegando no limite a comportamentos auto-destrutivos: doze mil índios Tupis do Brasil partiram em 1539 em direção à “terra sem mal”; dez anos mais tarde, no termo desta peregrinação, eram trezentos [cf. Clastres 1975]. [...], o invisível se impõe aos homens com uma força tão grande, senão maior do que aquela que é própria do visível. Evidentemente, os casos extremos em que um dos termos da oposição é sacrificado são raros; em geral tenta-se encontrar um ponto de equilíbrio, conciliar tanto quanto possível as duas tendências contrárias. Mas é um equilíbrio necessariamente instável, sobretudo nas sociedades cuja escolha entre a utilidade e o significado se torna num declarar de um conflito (POMIAN, 1984, p. 73).

O significado de uma coleção pode compreender espaços onde objetos materiais, e que pertencem ao cotidiano familiar (privado) e/ou institucional, são carregados de sentidos à medida que eles vão traçando caminhos identitários de grupo. A esfera do invisível vai se configurando quando os objetos são selecionados, acondicionados, expostos e experienciados como suportes de memória. Esses objetos possibilitam a todos

nós vivenciarmos uma experiência de busca por um lugar escondido pelo esquecimento, mas preservado simbolicamente por um indivíduo ou grupo, por um monumento e por coleções materiais (RIBEIRO, 2006; RIBEIRO; SOUSA, 2009).

Não são só os objetos que se dividem em úteis e significantes. [...] O mesmo pode-se dizer das atividades humanas que, também elas, são classificadas segundo o posto que ocupam no eixo que vai de baixo para cima, das atividades utilitárias até aquelas que não produzem senão significados. E é assim que os próprios homens se encontram repartidos numa ou mais hierarquias. No topo destas encontra-se sempre um ou mais homens-semióforos, que são representantes do invisível: dos deuses ou de um deus, dos antepassados, da sociedade vista como um todo, etc. Na base situam-se, pelo seu lado, os homens-coisas, que têm apenas uma relação indireta com o invisível ou que não têm nenhuma, enquanto que o espaço intermediário é ocupado por aqueles que juntam, em diferentes graus, significado com utilidade (POMIAN, 1984, p. 73).

Os objetos de coleção permitem a perpetuação identitária e simbólica de um grupo através do visível representado nas coleções por ele acumuladas. Representando mais do que objetos significantes, os objetos de coleção, quando olhados e sentidos parecem fazer uma ponte entre indivíduos ou grupos e o espaço identitário. Os lugares de coleta definidos pelos colecionadores nos remetem a um mundo possível povoado de objetos visíveis e invisíveis que ao serem resignificados e expostos ao olhares públicos são incluídos num circuito em que os objetos e o que eles significam adquirem outro modo de ser e outra temporalidade.

A significação do objeto, tendo em vista o seu estatuto, diferencia o objeto – entendido como objeto comum, referencial e dotado de valor utilitário – e o objeto de coleção – que, segundo Pomian, agrega um valor diferente. Assemelham-se aos “[...] *semióforos*, [...] representam o invisível, são *dotados de um significado*; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura” (POMIAN, 1984, p.71, grifo do autor).

As instituições de memória são abordadas como espaços – abertos ou fechados – de exposição tanto do profano quanto do sagrado. Aqui, são problematizadas as práticas de colecionamento; a coleção como patrimônio; as coleções privadas, públicas e imaginárias; o processo de produção, circulação, consumo e descarte dos objetos; os objetos – sua materialidade, intencionalidade e historicidade, seu valor social e ritual, suas significações e resignificações nos diversos espaços de memória; as tipologias das coleções e dos objetos (materiais, imateriais, imaginários etc.); o colecionador como

guardião de memória; o tratamento e representação informacional dos objetos de coleção e os métodos e instrumentos de análise dos objetos de coleção.

Não devemos esquecer que as análises em torno das significações, das representações e dos discursos estão demarcadas pelo presente. A memória é uma construção do presente. Assim, nos remetemos aos espaços onde essas práticas são vivenciadas. Esses espaços dizem respeito a um lugar onde uma nova *práxis* é elaborada em função dos locais, dos indivíduos e das relações entre eles estabelecidas. Dessa maneira, como qualquer outro tipo de prática humana, o lugar dos sujeitos que interagem nas práticas colecionistas tem que ser visto como um espaço de relações em que ambas as partes constituintes estão repletas de significados, saberes e informações, que são anteriores a constituição das próprias coleções.

5.1.2. Vestígios de hoje, *movie palaces* de ontem

Georg Simmel (1913) nos fala sobre a experiência das coisas. A vida fica nas coisas. Quando as pessoas morrem, os objetos que estiveram em contato com elas guardam um pouco da pessoa, sua energia se armazena ali de alguma forma. Sendo assim, o autor propõe uma revitalização das coisas, uma maneira de trazer de volta o princípio das coisas. E não é algo parecido o que se passa com o colecionador em relação às coisas colecionáveis? Esses objetos parecem ir de encontro ao colecionador. “Como ele as persegue e as encontra, e que tipo de modificação é provocada no conjunto das peças por uma nova peça que se acrescenta, tudo isso lhe mostra suas coisas em um fluxo contínuo. [...] o colecionador vive um pedaço de vida onírica” (BENJAMIN, 2006, p. 240).

Parece viável que o espaço urbano, mesmo não configurando um local fechado e preparado com a finalidade de guardar coleções, possa ser associado a um espaço de exposição de determinadas práticas colecionistas. Nesse caso, em particular, intencionalmente ou não. A cidade está *tão perto* das coisas nela contidas, viabilizando o colecionismo em suas potencialidades – de funcionalidade e identificação, sacralização e fetiche –, mas, ao mesmo tempo, pode estar *tão longe* que possibilite o desmanche, o descarte, o desuso, a dispersão. Uma coleção cidadina é uma coleção exposta a céu aberto.

Porém, ainda que as coleções urbanas não se acumulem em espaços fechados, pode-se considerar que a cidade é preparada para guardar as

imagens urbanas. Isso uma vez que a instalação de um objeto de imaginária acompanha frequentemente uma intervenção urbanística, sendo o espaço preparado para recebê-las, assim como as peças são submetidas a processos de restauração conduzidos pelos órgãos de patrimônio visando sua conservação, mantendo assim as peças a céu aberto, porém sob acondicionamento. [...] como se a cidade fosse um museu a céu aberto (ABREU, 2001, p. 143-144).

O conceito de imaginária urbana (KNAUSS, 1998, p. 45) parece coadunar-se convenientemente com o colecionamento de *vestígios cinematográficos* na cidade do Rio de Janeiro. Os objetos associados à imaginária urbana representam fatos urbanos – “na qualidade de marcos espaciais revelam o tempo longo da cidade, o tempo das estruturas urbanas; como marcos temporais, evidenciam o tempo curto da cidade, o tempo das imagens e sensações que se produzem sobre a cidade e sua história” (ABREU, 2001, p. 1). Na imaginária são cumpridos quase todos os atributos, discriminados por Pomian (1984), para caracterizar um agrupamento de objetos como coleção. Em primeiro lugar, os componentes da imaginária urbana estão expostos ao olhar público, já que se encontram dispostos pela cidade e seus moradores têm acesso a eles regularmente. Num segundo momento, esses objetos apresentam-se fora do circuito econômico e, por fim, na maioria das vezes, são submetidos a uma proteção especial²⁰⁴ pelos órgãos competentes. Parece-nos que esse conjunto urbano pode ser incluído na categoria da coleção. Afinal, somente quando Pomian menciona que as coleções devem estar acumuladas em locais fechados é que a coleção urbana se afasta um pouco de sua definição. Não chega a ser nem um distanciamento completo de uma de suas funcionalidades – um afastamento criativo, que pode ampliar os limites da coleção. “Os objetos se acumulam [...] no espaço público da cidade e se integram à paisagem urbana” (ABREU, 2001, p. 2). Através desse conceito de imaginária urbana apresentamos a problematização da memória dos *palácios cinematográficos* cariocas reunida sob a forma da coleção no espaço urbano do Rio de Janeiro.

O fato de não se acumular em espaços fechados seria suficiente para excluí-la do universo das coleções? Parece-nos que não. Em primeiro lugar porque a imaginária urbana cumpre a função universal das coleções de comunicação com o invisível especificamente com o passado da sociedade que a produziu. E veremos que a história da constituição dos acervos urbanos permite reconstituir a lógica da

²⁰⁴A iniciativa de *tombamento* é um dos tipos de mecanismos protecionistas. Tombar é um ato legal. Nem todos os objetos da imaginária urbana estão protegidos por esse dispositivo.

acumulação dos objetos de imaginária no espaço da cidade (ABREU, 2001, p. 2).

Ademais, o próprio Pomian, mais tarde, vai definir a coleção no verbete *Memória* da Enciclopédia Einaudi (2000, p. 509), como um “conjunto de objectos naturais ou artificiais afastados dos circuitos de utilização, colocados sob uma proteção especial e expostos”, deixando ele mesmo de mencionar a necessidade de um local fechado para o acondicionamento da coleção. O que parece atestar que há condições mais relevantes para caracterizar uma coleção de *vestígios cinematográficos*. A discussão de se os objetos vão estar dentro de um espaço hermético, dispostos ao ar livre ou em estruturas híbridas parece ficar num segundo plano; abrindo caminho para as coleções serem expostas ao olhar em qualquer tipo de lugar, desde que submetidas a um regime de proteção que visa preservá-las das fronteiras das atividades econômicas. O que contraria a discussão proposta por Arjun Appadurai (2008, p. 15-88), por exemplo, para quem os objetos sempre tiveram o valor de mercadoria. Appadurai observa, através de Marx, que o conceito de mercadoria não é inerente ao capitalismo. Segundo aquele autor, qualquer sociedade – no tempo e no espaço – pode possuir mercadorias independentemente do modo de produção burguês. Mas, ao mesmo tempo em que Appadurai (2008) estabelece parâmetros diferentes aos de Pomian (1984) para discutir os objetos na questão do valor utilitário, o pensamento de ambos tende a confluir no que diz respeito às atribuições desse valor econômico. Já que Appadurai vai usar Simmel como referência nessa área quando afirma, que o valor nunca é uma característica intrínseca ao objeto, mas um juízo que o sujeito faz acerca desse objeto.

Pensamos “o conceito de coleções articulado à idéia de imagens e narrativas no âmbito do simbólico e imaginário, apontando para a construção de uma trajetória de constituição patrimonial que abarque objetos visíveis e invisíveis” (RIBEIRO, 2007, p. 8). E assim nos remetemos aos nossos *vestígios cinematográficos*, articulando a presentificação da memória dos antigos *palácios cinematográficos* desde seus primeiros exemplares cariocas – inspirados, sobretudo, no modelo norte-americano dos *movie palaces* – até a década de 1950; passando por seus nascimentos, crescimentos, crises e renascimentos. Volta à vida. Renascimentos para uma nova vida. Formas de resistência. O processo de extinção dos *palácios do cinema* e seus reflexos na memória, na cidade e no circuito exibidor.

O *palácio cinematográfico* tradicional corre o sério risco de desaparecer completamente da paisagem urbana contemporânea. Morrem esses cinemas nas ruas? Nasce a coleção. Podemos notar pela cidade traços da arquitetura sobeja, fotografias num álbum de família, nomes esquecidos no alto de prédios. São vestígios, segundo definições de Pomian (2000). São vestígios dos *palácios do cinema*. Para nós são *vestígios cinematográficos*. Objetos para nossa coleção urbana. Um ajuntamento de objetos, que reunimos com uma função específica – a de recuperar a memória dos *movie palaces* da capital fluminense – e, assim, “garantir a comunicabilidade do visível, aquilo que se vê e se realiza no mundo real, e o invisível, aquilo que não se vê e se encontra fora do mundo sensível imediato, mas existe em um mundo ideal” (ABREU, 2001, p. 2). Para Pomian (1984), essa é uma característica universal de qualquer tipo de coleção praticada por quaisquer grupos sociais no mundo inteiro. A exposição dos objetos de coleção ao olhar é um atributo primordial para sua definição.

Trabalhando com a constituição de coleções – o visível e o invisível no espaço do fantasioso e imaginário – de acordo com as premissas estabelecidas pelo projeto de pesquisa *Mais do que posso contar: coleções, imagens e narrativas* (RIBEIRO, 2006), no qual nossos estudos estão inseridos, propomos a investigação de temáticas localizadas em *áreas de interseção*, isto é, discutindo as relações entre coleções e imagens e problematizando as narrativas simbólicas e imaginárias dentro de uma perspectiva do patrimônio e da memória social. Assim, procedemos a um estudo transdisciplinar que compreende a perspectiva de trabalhar a memória como um acontecimento cuja complexidade conceitual pode dar conta de formas de representação coletivas. Essas estruturas grupais podem ainda se expressar por meio de objetos materiais e invisíveis, referenciando coleções organizadas por indivíduos e comunidades. Daí, podemos pensar a coleção como documento que pode operar através de construções que nos concedem acesso à problematização da memória social. Os objetos de coleção estão contidos nos quadros sociais da memória que, em Halbwachs (2004), apontam para a existência de uma relação entre a nossa memória individual e a coletiva, a partir de lembranças edificadas por nós mesmos e que estão repletas de significação. Essas lembranças enunciam-se de acordo com os mecanismos que as ordenam, induzem e mesmo as modificam. Dessa maneira utilizamos os conceitos de



168. Nome do ex-cine Comodoro,
2010
(Fonte: Wilson Oliveira Filho)

visível – artefatos desvendados ao olhar terreno – e *invisível* – artefatos desvendados ao olhar divino –, proferidos por Pomian (1984), para analisar as possibilidades patrimoniais que conferem determinadas significações a coleções que simbolizam o imaginário das atividades humanas (RIBEIRO, 2007). O invisível é também o futuro, portanto, o que pode ser passado de geração a geração se comunica com o invisível da posteridade.

É importante, no entanto, não fecharmos os olhos aos contornos sociais, econômicos e políticos nos quais esses suportes de memória são produzidos e compartilhados. Parece-nos propício assinalar aqui a crítica, proferida por Gonçalves (2007), ao papel sociológico atribuído por Pomian à mediação entre o mundo visível e o invisível. Segundo Gonçalves, Pomian (1984) tende a relegar a um “segundo plano o conjunto de práticas sociais e culturais por meio das quais as coleções vêm a se constituir e a se transformar” (2007, p. 47). E segue esclarecendo seu ponto de vista:

Em outras palavras, como a oposição visível/invisível vem a se constituir historicamente, na medida mesmo em que se formam aqueles conjuntos de objetos significativos que virão a realizar uma mediação entre esses termos. O que estou sugerindo é que, assumindo essa perspectiva, a autor parece se deixar enfeitiçar pela própria ideologia da coleção, a partir da qual esta é concebida como um espaço auto-suficiente, infenso às contingências históricas, suprimindo-se assim os processos históricos econômicos, políticos de produção que a tornaram possível (GONÇALVES, 2007, p. 47).

Jeudy (1990) questiona se a preservação cultural dos objetos e dos costumes muda de forma e de finalidade. Parece-nos que sim. A problematização do novo patrimônio deve acontecer a partir das funções sociais das memórias nas sociedades em constante mutação e nas quais os países industrializados desenvolvem seus próprios tratados – inventam suas próprias tradições (HOBBSAWM, 1997) – acerca das culturas urbanas globais e locais. Trata-se de investigar os objetos culturais em consonância com as mudanças sofridas pelas sociedades que os produzem (JEUDY, 1990).

Relacionar coleções e cidade significa investigar possibilidades contemporâneas de verificação da concretização de determinadas coleções que passam a compor lugares de memória (NORA, 1993). Essas coleções, por sua vez, podem abarcar o *visível* e o *invisível* em que tanto o imaginário como o simbólico são constituídos com e a partir de uma gama de objetos (simbólicos, imaginários e fantasiosos) como os existentes em coleções que agregam grampos da *cruz de Cristo*, *sangue de Cristo*, *queijos*

petrificados, montículos de terra, figurinhas, livros, obras de arte, relíquias etc. até as possibilidades de enxergamos no espaço do imaginário a realização de uma coleção sistematizada ainda que não pertença à ordem do visível ou instituído (RIBEIRO, 2006; RIBEIRO; SOUSA, 2010).

Nossa coleção dos *vestígios cinematográficos* de hoje surge como ponto de partida para a busca, seleção, coleta, categorização, reunião e exposição das memórias dos *palácios cinematográficos* cariocas; com consequente análise crítica dessa tipologia e contingente significativos dos *cinemas de rua* – ou “de calçada” (ZANELLA, 2006) – e culminando com a proposição e reconhecimento de novas práticas patrimonializadoras dessas estruturas exibidoras no âmbito citadino contemporâneo.

As coleções contemporâneas diferem quase que completamente daquelas apontadas por Pomian (1984, p. 55-62) – mobiliário funerário, oferendas, presentes e despojos, relíquias e objetos sagrados e tesouros principescos – em sua narrativa histórica de “uma coleção de coleções”. Atualmente, as coleções se constituem em locais diversos, os objetos aglomerados podem ter características e origens distintas e as plateias tem comportamentos diferentes. Mas a conformação de um grupo de coisas em relação a certos critérios básicos do significado de coleção pode o credenciar para integrar esse conjunto particular de objetos. À princípio, um encadeamento de artefatos díspares pode ser legitimado como coleção desde que as similitudes exteriores sejam menos levadas em conta do que uma “homologia de funções”.

Vem de longa data o interesse pelo *invisível*, no que este refere-se ao passado, às regiões ignoradas do mundo e à natureza. Os objetos vindos dessas áreas tornam-se *semióforos* a partir do instante em que são correlacionados aos mais diversos conhecimentos vindos da época em que foram produzidos. A partir daí, viram objetos de estudo. Novos objetos-*vestígios cinematográficos* aparecem juntamente com uma nova classe de *semióforos*, “aqueles que se estudam” (POMIAN, 1984, p. 76), vindos do passado. Temos ainda outras categorias de *semióforos* criadas a partir dos séculos (desde o XIV): *aqueles adquiridos em viagens* ou curiosidades – vindos de lugares exóticos e culturas diferentes –, *aqueles que são obras de arte modernas* – vindas de artistas e vencem o tempo –, *aqueles instrumentos científicos* – vindos da ideia de criar formulas teóricas para aquilo que não se vê. Todos eles se destacam não pelo seu valor de uso, mas por causa do seu significado. Os espaços que abrigam coleções se expandem para além dos castelos e das igrejas. Surgem as coleções particulares, as

bibliotecas públicas, os museus, os arquivos, “os gabinetes dos produtores da arte e do saber” (POMIAN, 1984, p. 79).

Entendemos a cidade aqui, como um museu à céu aberto, que pode ser encarada como um reservatório de tudo aquilo que de *tão perto* ou de *tão longe* se relaciona com as histórias e as memórias locais, regionais ou nacionais. O pensamento de Pomian (1984, p. 84), a respeito de algumas das características fundamentais de um museu, parece corroborar essa noção contemporânea de um lugar de armazenamento e exposição genuinamente urbanos – sejam eles abertos ou fechados do ponto de vista físico –: “os objetos que aí se encontram devem ser acessíveis a todos; e pela mesma razão, devem ser preservados”. Nossos *vestígios cinematográficos* estão dispostos (e expostos) pela cidade do Rio de Janeiro. Desde os maiores (um prédio inteiro) aos detalhes (uma maçaneta) estão acondicionados na configuração e no imaginário cariocas, esperando que olhos mais atentos os desvendem.

Formamos uma coleção particular (por princípio de intenção) – que logo após sua primeira divulgação (debates, trabalhos, apresentações, publicações e exposições) torna-se pública, coletiva – e depois exposta, de vestígios dos *palácios cinematográficos* de outrora; submetida a uma proteção especial no âmbito da pesquisa e na proposição de novas formas de patrimonialização; onde os objetos-cinemas (ou fragmentos deles) são retirados do meio utilitário para serem resignificados no bojo da coleção-tese; e, estes mesmos objetos, são expostos ao olhar dos habitantes e visitantes no ambiente urbano dos *Espaços de Celebração Cotidianos* (MAFFESOLLI, 1994) cariocas.

A cidade do Rio de Janeiro pode não ser uma instituição de memória assim tão cuidadosa, mas a trajetória dos objetos de coleção também prevêm o descarte, o desmanche e o desuso; bem como o circuito da coleção permite ainda a produção de restos e o esquecimento.

A trajetória dos objetos de coleção obedece às etapas de produção, circulação e uso/recepção (consumo e descarte). Nossa produção acontece a partir da intenção colecionadora, da organização do material de trabalho, consulta e trabalho de campo e da criação de um ambiente de escritura próprio a circulação dos dados sobre os *palácios cinematográficos* (e seus vestígios). A circulação dos objetos da coleção, isto é, de *vestígios cinematográficos* se concretiza no fluxo das imagens e narrativas (nossas e dos nossos interlocutores) oferecidas ao longo do texto científico. O uso (ou recepção) advindo desse processo de conformação de uma coleção surge na proposição de inovadoras formas de patrimonialização – na escritura da tese ou através de práticas

nela relatadas – para os *movie palaces* na cidade do Rio de Janeiro. Discussões essas que podem vir a contribuir para debates mais amplos a nível nacional e mundial. Seria uma possível forma de consumo dada a essa coleção... Ou até mesmo a possibilidade do descarte (ou desuso) dos objetos dessa coleção, caso eles não representem nada além de estruturas díspares sem nenhum significado para a sociedade urbana contemporânea.

As discussões da coleção de *vestígios cinematográficos* cariocas é categorizada a partir dos eixos da *coleção propriamente dita* – “sua construção, relação com o colecionador e o objeto e os lugares instituintes”; dos *coleccionadores* – “interlocutores a presentificar a memória de um grupo, lutando contra a dispersão das coisas e do esquecimento”; das *instituições de memória* – “espaços de exposição do profano e do sagrado”; do *estatuto do objeto* – o objeto (enquanto simples objeto) e o objeto (enquanto objeto de coleção); da *trajetória do objeto* – “inventário/catalogação, funcionalidade/sacralização/fetiche, desmanche/descarte/desuso e dispersão” e do *coleccionismo* – “restos e resistência, lembrança e esquecimento, identidade e pertencimento” (RIBEIRO, 2010-2011, p. 11).

Uma coleção de *vestígios cinematográficos* opera necessariamente no âmbito privado – quando parte de uma intenção particular de rememoração, valorização e pesquisa –, público – a partir do momento em que é compartilhada e exposta, recebendo assim interferências diversas – e imaginária – no sentido das convocações invisíveis de que necessita para se fazer presente. O papel de colecionador dos vestígios dos antigos *palácios do cinema* é desempenhado pela própria autora desta pesquisa, que tenta recuperar a memória de um conjunto específico de *cinemas de rua*, de frações do espaço urbano e de um grupo de espectadores; procurando combater a dissipação dos acontecimentos e a amnésia. O colecionador é uma espécie de guardião da memória. As instituições de memória são tratadas, no caso de uma coleção de *vestígios cinematográficos*, como ambientes – abertos ou fechados – de exposição tanto do secular quanto do venerável. Aqui trabalhamos no sentido da eleição de alguns *Espaços de Celebração do Cotidiano* (MAFFESOLLI, 1994) – como a rua e a praça pública – também como instituições. São instituições que guardam memórias individuais e coletivas. O estatuto do objeto – que diferencia o objeto em si mesmo do objeto de coleção – nos leva a resignificar edifícios, arquiteturas, decorações, fragmentos, ruínas dos *palácios cinematográficos* como coisas dotadas de grande potencial significativo para a memória e história cidadinas e, por que não, colecionáveis. Percorrendo a trajetória desses objetos de coleção – nossos *vestígios cinematográficos* –, catalogando-

os, avaliando suas funções socioculturais, verificando o desmanche (o descarte ou o desuso) – que chegou a muitos deles em mais de nove décadas desde o seu nascimento – e a dispersão dos agentes (espaços e informações ligados aos *movie palaces*); nos damos conta do árduo caminho percorrido por muitas dessas estruturas que teimam em sobreviver em solo carioca. Pensamos o colecionismo como uma prática fundamental para a conformação de patrimônios.

Problematizamos a prática de colecionamento como uma atitude patrimonializadora, pensando os *vestígios cinematográficos* como objetos de coleção – que podem ser analisados em sua materialidade, intencionalidade e historicidade – prenes de valores sociais e ritualísticos e passíveis de serem significados e resignificados em distintos espaços da memória urbana cidadina. A diferenciação tipológica dos diversos tipos de salas de cinema que existiram (ou existem) no parque exibidor do Rio de Janeiro – com a consequente eleição dos *palácios cinematográficos* como representantes mais significativos e duradouros da vertente dos cinemas que nos interessam (aqueles que fazem, ou faziam, parte de um regime de encontros, trocas e experiências genuinamente urbanas) – nos auxilia também na caracterização das distintas amostras de *vestígios cinematográficos* em materiais, imateriais ou imaginários. O tratamento e representação informacional dos objetos da coleção de vestígios dos *movie palaces* cariocas nos oferecem as melhores ferramentas metodológicas para uma análise dos objetos dessa coleção.

5.2. COLECIONANDO VESTÍGIOS CINEMATOGRÁFICOS

Nossa escrita busca compartilhar o sensível partilhado nas experiências de frequência e existência dos *palácios cinematográficos* na memória coletiva da cidade (RANCIÈRE, 2005). A narrativa da coleção e de uma parte da memória vivida na cidade opera a partir da narração das imagens e da tradição dessas salas. O tempo vivido na cidade do Rio de Janeiro se distende através das lembranças e esquecimentos.

Os *movie palaces* cariocas são (ou eram) lugares onde as memórias locais dialogam com a memória coletiva, um lugar onde espaço e tempo se cruzam. Nem todos lamentam o fim desses cinemas. Nossos depoimentos são repensados a partir das posições e oposições incorporadas por nossos interlocutores. Extrapolando a identidade do colecionador procedemos uma análise crítica com um distanciamento que acreditamos seguro – procurando afastar-nos do comportamento nostálgico. Pensamos

um modo de preservação da memória dos *palácios de cinema* por meio de um acompanhamento dessas estruturas e registro nessa pesquisa (e em aportes futuros nossos ou não), além de pensar novas práticas comunicacionais e artísticas também como possíveis formas de patrimonialização dessas grandes salas – ou do que restou delas – cine-fantasmas, como no projeto de Paola Barreto (CINE-FANTASMA, 2013). Ou como a coleção de fantasmas²⁰⁵ urbanos de Alberto Goyena (2009), que investiga no Rio de Janeiro o imaginário construído acerca de prédios demolidos na cidade. Coleções de antigas fotografias, que remetem a ancestrais edificações citadinas extintas ou transformadas, tem o poder de transformar nativos em estrangeiros, na medida em que esses habitantes da cidade não reconhecem aqueles espaços desativados ou modificados.

Em vista dos novos movimentos – mesmo que ainda esparsos e em pequeno número – de retorno de algumas grandes salas ao seio de suas comunidades, de



169. Music Box, 2012
(Fonte: Márcia Bessa)

mobilizações de grupos em prol da preservação de outros desses cinemas e dos projetos de inauguração de modernos e simplificados cinemas digitais em comunidades carentes; pensamos nos atuais cinemas de *shopping center* (os *multiplex* e os *megaplex*) enquanto modificações ocorridas no circuito exibidor da cidade sem, no entanto, representar algo totalmente negativo para a permanência dos cinemas nas calçadas. Em muitas cidades dos Estados Unidos, por exemplo, não foram os *shoppings centers* ou os *cinemas de shopping* que levaram ao fechamento dos cinemas nas ruas (LUCA, 2011b). As duas diferentes tipologias habitam muitas dessas localidades. Mas, no Brasil, não podemos negar que enquanto o número de salas diminuía nas calçadas crescia nos grandes centros comerciais. A renovação do parque exibidor brasileiro se deu, sobretudo, por meio de projetos de multisalas atrelados aos *shoppings centers*, muito por conta da segurança, estacionamento, comodidade e novos hábitos de consumo urbanos. Sem contar o fato das salas que permaneciam nas ruas

²⁰⁵Os *fantasmas*, dos estudos de Goyena (2009, s/p.), são “construções que – por uma série de razões com as quais se pode concordar mais ou menos – tiveram de ser demolidas para dar lugar a novas urgências urbanas, políticas ou estéticas. E mais além, construções que são, de diversas formas, vivificadas após seu desaparecimento”.

darem preferência também ao formato de multicinemas. Em Chicago (IL/USA)²⁰⁶, por exemplo (uma cidade cujo tamanho é de 606, 34 km² de área e com aproximadamente 2 milhões e 700 mil habitantes), só observamos sete *cinemas de rua* funcionando num regime próximo ao tradicional²⁰⁷ – salas de exibição cinematográfica, localizadas nas calçadas da cidade, que mantiveram sua macroestrutura arquitetônica original (de quando foram construídas para serem cinemas) e que, atualmente, ainda funcionam como local de exibição de filmes. Sendo que, o *Music Box* viu parte de sua enorme sala de espera transformar-se numa pequena segunda sala de projeção na década de 1990. O *The New 400 Theaters*²⁰⁸ – que funciona no prédio do ex-*Regent Theater* (1912), construído para ser *vaudeville* e *movie house* –, em 1930, torna-se *400 Theater* e desde 2009, opera como um mini-multiplex (4 salas) de rua. *The brew&view* (at the *Vic Theatre*), em 1912, foi inaugurado como *Victoria Theatre* (um *vaudeville*) e hoje



170. Chicago Theater, 2012
(Fonte: Márcia Bessa)

funciona como um misto de *cinema de rua* – que exhibe reprises –, teatro, *nightclub*, espaço para shows e restaurante/bar. O *Portage Theatre* (1920) está em vias de fechamento... Todos *movie palaces*. Alguns outros – a título de exemplificação –, como o *Chicago Theater*, *Auditorium Theater*, *Oriental Theater* e *Broadway Theater*, que funcionam atualmente como casas de shows, reservam um horário diário para oferecer um *tour* (pago) com guia por suas instalações quase que totalmente preservadas. Um número maior de antigos

cinemas transmutaram-se drasticamente em *multiplex* ou *megaplex* nas calçadas. Um bom montante de salas já nasceram no interior de centros culturais e museus e, um outro tanto, como multicinemas nas ruas. O fato é que as ruas de Chicago continuam sendo um lugar privilegiado para salas de cinema.

Interessante pensar a possibilidade de patrimonialização de alguns cinemas *chicagoans* – ensejada por proprietários de *picture palaces*, como o *Chicago Theater* –, que mesmo servindo a outros propósitos, procuram manter o máximo de fidelidade à

²⁰⁶ Onde estivemos de março a julho de 2012, realizando nosso estágio de doutorado-sanduíche (PDSE/CAPES), na *The University of Chicago*, sob co-orientação do professor Tom Gunning.

²⁰⁷ Davis Theater (1930), Logan Theatre (1915), Music Box (1929), The New 400 Theaters (2009), Patio Theater, Portage Theater (1920), The brew & view (at the Vic Theatre).

²⁰⁸ A grafia *theater* vem do inglês falado nos Estados Unidos, enquanto *theatre* vem do inglês britânico. Essas palavras vão se referir a um local de exibição de filmes quando associadas ao termo *movie*, *motion* ou quando precedidas por nomes de cinemas.

sua estrutura arquitetônica e decorativa originais; oferecendo como uma de suas atrações as visitas guiadas por seu interior e memória. Geralmente essas visitas são oferecidas pela manhã (ou em horário de almoço) para grupos de até trinta pessoas por vez, a U\$10 o ingresso. Não seriam também formas de ajudar no sustento da casa de espetáculos e de patrimonializar a memória dessas salas? Observamos alguns outros *palácios cinematográficos chicagoans*, que sobrevivem por oferecerem seus espaços para outras atividades culturais, além da exibição de filmes – festas, eventos, mostras e cineclubes –; oferecendo diferentes tipos espetáculos conjugados, como o *Portage Theater*.



171. Portage Theatre, 2012
(Fonte: Márcia Bessa)

Aqui podemos, até mesmo, estabelecer paralelos com as variedades apresentadas nas salas de exibição do início do século XX. Segundo Tom Gunning (2012), essas primeiras salas – notadamente *vaudeilles*, *nickelodeons*, *cafés-concerto*, *parques*, *feiras* e *clubes* –, que abrigaram a projeção de filmes ofereciam ao público espetáculos de diferentes artes não interligadas, números separados, estanques. Porém, a partir dos *cine-teatros* – *movie theaters*²⁰⁹, nos Estados Unidos –, os distintos espetáculos começaram a se conjugar. Os números musicais e prólogos teatrais passaram a servir como introdução ao próprio filme. Até que o interesse pelos filmes cresce, as películas ficam mais longas, aparecem curtas-metragens e peças publicitárias antes dos longas-metragens; e aquelas outras atividades introdutórias vão sumindo.

Os *palácios cinematográficos*, que aqui, no Rio de Janeiro, renasceram (renasçam ou renascerão) nas calçadas urbanas não estariam recorrendo também à fórmula da diversificação de atividades dentro de seu espaço? É óbvio que os tempos, as modalidades e os agentes são outros... Mas o *Imperator* voltou como centro cultural; o *Vitória* reabriu como livraria – com galeria e teatro –; o movimento em prol da revitalização do cine *Vaz Lobo* pleiteia a instalação de um núcleo de irradiação de cultura e lazer no local; e os projetos da prefeitura carioca estão prevendo o retorno de

²⁰⁹ De forma geral, os teatros e antigos cinemas norte-americanos eram batizados com o termo sufixial THEATRE. Muitas vezes, constatando a semelhança entre as fachadas fica difícil identificar uma sala cinematográfica ou teatral. Como muitos desses cinemas herdaram seus prédios de teatros, adaptando seu interior especificamente para a exibição de filmes, as nomenclaturas assim permaneceram. O cinema (sala de cinema) na língua inglesa é chamado *movie theater* – raramente ouvimos a expressão *movie house* ou *motion theater*. Ao pé da letra, numa tradução literal para o português, temos teatro de filmes, numa espécie de nomeação que tanto denota a origem dessas salas quanto a ligação estabelecida entre elas.

alguns desses cinemas como locais agregadores de entretenimento e educação. Guardadas as devidas proporções dos tipos de atividades desenvolvidas no local, a estrutura interior dos cinemas e a variedade desses espetáculos; os objetivos de diversificação da programação e oferta múltipla de espetáculos para atingir um público maior e com isso diminuir o risco de fracasso (dos espetáculos de variedades postos em prática em algumas tipologias de cinemas da virada dos séculos XIX para XX e primeiras décadas deste último), não parecem guardar certas semelhanças com esse princípio de *mobilização de retorno* dos cinemas às calçadas cidadinas? Acreditamos que sim.

Para a vereadora Teresa Berger – que obteve direito de resposta na coluna do jornalista Arthur Xexéo (BLOG DO XEXÉO, 2013), por conta de acusações proferidas pela também vereadora Leila do Flamengo –, “[...] A proposta dos cinemas de bairro funcionando como espaço cultural seria a mais viável, como acontece por exemplo com o Artplex²¹⁰, em Botafogo, que possui uma bela livraria, galeria de arte, bar com comidinhas, sala de debates e é um sucesso”. As discussões em torno do fechamento e preservação de alguns *cinemas de rua* cariocas levaram Xexéo a relatar, inclusive, que o projeto da vereadora Leila do Flamengo – segundo esta, frustrado por Teresa Berger – para a reativação do *Cine Paissandu* (fechado em 2008), consistia em tombá-lo para que ele voltasse a funcionar exclusivamente como cinema. Um projeto inconstitucional por recorrer à modalidade de *tombamento de uso*.

A cidade do Rio de Janeiro aparece aqui como o local de exposição de ações culturais, sociais e políticas; que também podem representar suportes da memória dos seus *vestígios cinematográficos*. *Espaços de Celebração Cotidianos* (MAFFESOLLI, 1994) – como ruas e praças – expõem, para os habitantes citadinos mais atentos, memórias de um *circuito* (MAGNANI, 2000) de ancestrais (ou atuais) *palácios cinematográficos* cariocas.

5.1.2. A cidade como espaço de exposição de uma coleção de memórias

Aqui, destacamos o território urbano como a totalidade do espaço da cidade. Importante ressaltar que o imaterial não se realiza fora da produção material. Há temporalidades distintas na vida de uma cidade. Essas múltiplas temporalidades forjam o tempo presente no tecido urbano. O objeto preservado não guarda todas as funções e

²¹⁰ O *Arteplex* está mudando sua identidade visual para Espaço Itaú de Cinema.

características do objeto enquanto este existia em sua época original. Assim, a tarefa de trazer o passado para o presente deve ser sempre relativizada.

Os edifícios antigos não nos pertencem. Em parte, são propriedade daqueles que os construíram; em parte, das gerações que estão por vir. Os mortos ainda têm direitos sobre eles: aquilo por que se empenharam não cabe a nós tomar. [...] Temos liberdade de derrubar o que construímos. Da mesma forma, o direito sobre obras a que outros homens dedicaram a vida para erigir não desaparece com suas mortes (RUSKIN, 1964, p. 29).

No presente, o objeto passa a ser encarado de acordo com o meio sociocultural que o interpreta. Nossa empreitada segue no sentido de lançar uma luz sobre o objeto para iluminar determinadas estruturas e comportamentos sociais (MENESES, 2010). Precisamos analisar não só as lembranças, que permanecem nas memórias cidadinas ou pessoais, mas também os apagamentos, no sentido da verificação de seleções intencionais ou não. Para Leila Beatriz Ribeiro (2010-2011), não existe objeto isolado, fora do contexto. O objeto de coleção representa a si próprio e também remete à conjuntura em que está inserido – neste caso, o contexto é a própria coleção.

Para Paulo Knaus (1999, p. 7), a cidade apresenta variados sentidos. Procuramos delinear alguns desses sentidos da cidade do Rio de Janeiro através de um estoque de *vestígios cinematográficos* – cinemas, ruínas, endereços, lembranças, fotografias, fragmentos diversos – em consonância com o conceito de imaginária urbana. Os *vestígios cinematográficos* são os objetos de nossa coleção, são objetos citadinos – “objetos urbanos que são imagens. Imagens da cidade que dão sentido à urbanidade”. A partir desses objetos podemos buscar considerações a respeito dos nexos atribuídos à cidade pela sociedade. A coleção desses objetos viabiliza a demonstração de aspectos da cidade contemporânea. Geralmente, a instalação de um objeto urbano interfere na configuração de frações do espaço citadino. Intervenções, rearranjos e remanejamentos da paisagem urbana normalmente são efetuados por conta da instalação ou imputação de valores mnemônicos, históricos e artísticos a determinado elemento urbano.

Além disso, a partir dessa intervenção, os cidadãos resignificam os diversos territórios do seu cotidiano e constroem a sua identidade como cidade. Diferentes emblemas são assim erguidos, conferindo sentidos à cidade. Desse modo, ao mesmo tempo que a imaginária organiza e caracteriza os diversos espaços urbanos, a cidade é demarcada simbolicamente. Imagens definidas como suportes da significação da urbanidade (KNAUSS, 1999, p. 7).

Dividimos essa exposição dos objetos da coleção de memórias dos *palácios cinematográficos* no espaço do Rio de Janeiro em repartições distintas, mas que podem compartilhar áreas arquitetônicas, decorativas e urbanas comuns: *memória nas ruas* (incluindo outros tipos de logradouros), *memória nas edificações*, *memória nas fotografias*, *memória nos nomes*, *memória nas lembranças* e *memória nos sons*. É como se nosso museu a céu aberto (nosso espaço citadino de exposição) pudesse conter várias *salas de exposição* ou *galerias* – distintas compartimentações –, como vemos em museus e centros culturais propriamente ditos. Não pretendemos aqui relacionar exaustivamente todos os *vestígios cinematográficos* enquadrados nas áreas arroladas. Citaremos alguns, sempre atentando para nossas categorias vestigiais²¹¹. O objetivo é conectar essas repartições memorialísticas com o espaço da cidade. Muitos outros vestígios, enquadrados ou não nessas classes, poderão ser encontrados no tecido urbano. De tantos outros não teremos nem notícia. Nosso conceito de *vestígios cinematográficos* abre frentes de buscas e pesquisas que podem ter inúmeros desdobramentos.

A memória dos antigos *palácios cinematográficos* – *vestígios cinematográficos* – encontrada nas ruas e praças (ou *memória nas ruas*), poderia a princípio ser tida como a de maior visibilidade. Mas nem sempre é assim. Nossos olhos cotidianos, que naturalizam muitas coisas, como se estas já fizessem parte pura e simplesmente dos espaços públicos, por vezes não enxergam essas estruturas. Enquadramos aqui os logradouros, endereços, números, ruínas, restos materiais que os *movie palaces* cariocas deixaram integrando a topografia da cidade. Esse é nosso compartimento principal, pois se pensarmos bem essa nossa *galeria* de vestígios poderia conter todas as outras.

A identificação dos habitantes com certas construções e equipamentos urbanos acontece por meio de sua recorrência duradoura no cenário citadino, que faz parte do processo histórico-cultural. A demolição dessas estruturas não conseguirá, muitas vezes, apagar as relações identitárias estabelecidas ao longo do seu tempo de existência concreta. Esses vínculos criados entre a cidade e as construções, entre os moradores e as construções; podem, inclusive, ser reforçados a partir da destruição do bem. A memória dos *palácios cinematográficos* pode ganhar novo fôlego na cidade a partir da localização dos mais diversos tipos de *vestígios cinematográficos* espalhados no cenário

²¹¹ “Aqueles **ainda cinemas e em funcionamento**”, “aqueles **ainda cinema e fechados**”, “aqueles **não mais cinema e outros usos**” e “aqueles **cinemas que viraram apenas lembrança**”.

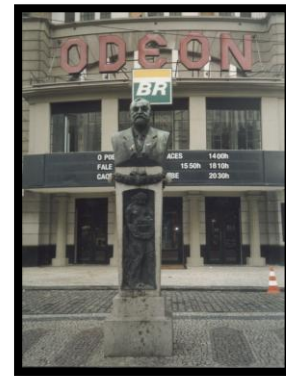


172. Cinelândia, 2011
(Fonte: Cidade Educativa - RJ)

urbano. Esses vestígios estabelecem pontes de ligação com outras épocas e ambientes por habitarem uma mesma delimitação no espaço urbano.

A Praça Floriano, no Centro da cidade – cujo perímetro fica delimitado da Avenida Rio Branco até a Rua Senador Dantas, e da Evaristo da Veiga até a Praça Mahatma

Gandhi –, é um bom exemplo desses endereços. O logradouro é mais conhecido como Cinelândia desde meados década de 1920, mesmo só existindo ainda nesta praça o cine *Odeon* como remanescente das salas de exibição que ali existiram. O projeto inicial da Cinelândia, de Francisco Serrador – que teve inclusive seu busto ali instalado²¹², em 1955 (SILVA, s./d.) – foi inspirado na *Times Square* de New York. Mesmo que a concretização do centro de entretenimento não tenha sequer chegado perto das ambições do espanhol, a Cinelândia (1925) foi criada e reinou absoluta – como sinônimo de bons cinemas na cidade – até a construção do primeiro *Metro* (1938) carioca. A partir daí, seu espaço foi perdendo força. Cinemas foram demolidos, especialidades transformadas e denominações alteradas. Atualmente, a estação de Metrô, com saídas para pontos da praça, chama-se realmente Cinelândia. A identidade da Cinelândia²¹³ – enquanto *terra do cinema* – não se perdeu ao longo dos anos e sobreviveu à destruição dos cinemas; mantendo sua disposição como polo de lazer e cultura. A retirada dos cinemas parece ter servido como reforço do espaço e a permanência do *Odeon* – como único *palácio cinematográfico* –, na Praça Floriano, atestam também a vocação cinematográfica tão arraigada no imaginário carioca. Assim, até mesmo as novas gerações conhecem o espaço como Cinelândia.



173. Busto de Francisco Serrador, 2011
(Fonte: As histórias dos monumentos...)

²¹² “[...] Desde 1996, quando a Praça Floriano foi remodelada pelo projeto urbanístico conhecido como Rio Cidade, o busto está situado praticamente em frente ao cinema Odeon” (AS HISTÓRIAS DOS MONUMENTOS..., 2011).

²¹³ A Cinelândia carioca é também conhecida como um espaço de comícios, mobilizações civis, manifestações políticas e culturais num mais amplo espectro. Culminou na Cinelândia, a grande passeata pelas *Diretas Já* (1984), cujo comício aconteceu na Candelária, em sua versão carioca.

A *memória nas edificações* refere-se aos *movie palaces* ainda em funcionamento, os fechados e também alguns cinemas que ganharam outros usos após remodelações ou demolição – em que os prédios, agora *não-cinematográficos* (no sentido de não terem nunca mais sediado atividades exibidoras), ainda guardam resquícios dos *movie palaces*, por proximidade física ou afinidade espacial. Esses edifícios servem de testemunho das transformações pelas quais passa (ou passou) a cidade. Essas modificações podem ser comprovadas mediante a comparação de textos, imagens e relatos que apresentam coordenadas espaciais afins em distintos intervalos temporais. Para Goyena (2009, p. 8), essas construções “reconfiguram as relações com o espaço presente, mas também com o espaço anterior”. A ligação dessas estruturas com o passado pode acontecer por intermédio de “fragmentos daquelas totalidades” não mais existentes.

Uma das sedes da Livraria Cultura no Rio de Janeiro, construída a partir da estrutura que abrigou durante décadas o *Cine Vitória* (1942) – na Rua Senador Dantas, 45-A, no Centro –, perfaz um *não-cinema* habitando uma edificação totalmente associada ao uso para exibição de filmes. O novo estabelecimento não procurou nem mesmo instalar uma sala de projeção em seu interior. No entanto, abre espaço para um teatro, uma galeria e um recinto de jogos eletrônicos. À inauguração da Livraria Cultura/Cine Vitória – a nova unidade manteve o nome do cinema e seu letreiro original – ocorreu um grande número de cinéfilos, frequentadores do *Vitória* e da região e moradores da cidade; preocupados com os destinos do corredor cultural central. A loja



174. Livraria Cultura/Cine Vitória, 2013
(Fonte: Mari Assmann)

ficou lotada. Os comentários que mais circulam entre os visitantes referem-se à grandiosidade e beleza do prédio do ex-*Cine Vitória* e o quanto daquilo foi preservado pela nova unidade da livraria. Em suas peças publicitárias, *webstore*, matérias em jornais, dentro outros – onde a marca figura –; o respaldo dado pelo *Cine Vitória* parece popularizar e angariar

simpatias para o empreendimento. Apesar de todo apelo comercial e, sem demonizar o consumo aqui como algo negativo, parte da memória do cine *Vitória* está presente na Livraria Cultura.

A *memória fotográfica* dos cinemas nos parece bem mais fácil de localizar. Inúmeros centros de pesquisa das mais diversas instituições públicas e privadas detêm imagens dos *palácios cinematográficos* de ontem e de hoje. Os interlocutores, buscados para conversar conosco neste trabalho, em referências diversas, muitas vezes, também nos apresentam seus acervos visuais. Publicações, as mais variadas, tem também seus apelos fotográficos. E, ainda, basta fazer uma busca digital na rede mundial de computadores para ter acesso a um vasto acervo imagético, disponibilizado nos mais distintos formatos e formas. Assim, quando colecionamos essas imagens, avançamos para além do simples acompanhamento das mudanças experimentadas pela urbanidade carioca; observando, claramente, a ação dos componentes de lembrança e esquecimento integrantes da memória. Assim, a fotografia pode agir remetendo-nos a um passado inserido no presente. É como se as imagens registradas em épocas ancestrais pudessem se manter vivas por sua convocação constante – evocada pelas fotografias – à atualidade. As imagens do *já inexistente* comparadas à situação presente nos oferecem verdadeiros testemunhos das modificações sofridas. Para Goyena (2009, p. 10), o objetivo “é fundamentalmente o de vivificar, a modo de *viagem no tempo* e privilegiando o sentido da visão, aquilo que foi extinto, ilustrando deste modo o caráter transitório de contextos urbanos, a velocidade da substituição e do envelhecimento”.

O enorme conjunto de fotografias dos antigos *palácios cinematográficos* que podem ser localizadas em páginas da web – sites, *blogs*, *fotologs*, redes sociais etc. – nos ajudam a delimitar o *circuito* dessas salas no espaço e no tempo. Como figurinhas de um álbum que não pode se completar – muitos *movie palaces* não são contemplados por esses arquivos digitais –, há uma grande variedade de imagens provenientes de diversas fontes postadas na internet. Nossas pesquisas internéticas encontraram importantes interlocutores no que se refere ao fornecimento de imagens do circuito exibidor carioca. O site <http://cinemasderua.webnode.com.br> (2011) é um desses endereços eletrônicos, que oferece fotografias de *cinemas de rua* vindos de várias localidades do Brasil. Segundo o próprio site, em sua página inicial, seu objetivo principal é apresentar “fotografias antigas de cinemas de rua das mais diversas cidades, de forma a fazer o visitante viajar no tempo e lembrar períodos que ele próprio tenha vivenciado em alguns desses cinemas ou simplesmente deixar fluir a imaginação”. A acessibilidade, a flexibilidade e o diálogo possibilitados pelos formatos digitais ampliam os horizontes da pesquisa e da reunião de dados. Numa espécie de arqueologia digital, pudemos localizar fotografias arquivadas, descrições e comentários eletrônicos.

Para a *sala expositora do museu-cidade memória nos nomes*, concordamos com Benjamin (2006), quando este afirma, que há algo da matéria original das coisas nos nomes. São também suportes de memória. Através dos nomes, quando visitamos determinado lugar, lembramos de várias coisas. Os nomes são carregados de muitos significados. Parece que o mesmo pensamento pode se aplicar aos nomes dos *palácios cinematográficos*. Eles parecem guardar algo daquele lugar. No bairro do Rio Comprido, por exemplo, o edifício onde antes funcionava o cinema *Madrid* (1954) – e que hoje abriga um prédio residencial com lojas no térreo – continua se chamando Madrid. O empreendimento da década de 1970 manteve o nome do cinema. Na fachada do antigo cine *Realengo* (1938), localizado num subúrbio da Zona Oeste do Rio de Janeiro, o letreiro *Cine Theatro Realengo* ainda está gravado em baixo relevo na estrutura de concreto da fachada. Um templo evangélico habita agora o espaço antes destinado ao cinema. No lugar do título do filme e horários das sessões figuram as informações dos cultos. Tantos outros exemplos espalhados pela cidade poderíamos ainda citar... *Vestígios cinematográficos* – documentos para a construção de uma memória dos *palácios cinematográficos*.



175. Cine Theatro Realengo,
(Fonte: Panoramio)

Mais ainda do que estes múltiplos modos de abordar um documento, para que ele possa contribuir para uma história total, importa não isolar os documentos do conjunto de monumentos de que fazem parte. Sem subestimar o texto que exprime a superioridade, não do seu testemunho, mas do ambiente que o produziu, monopolizando um instrumento cultural de grande porte, o medievalista deve recorrer ao documento arqueológico, sobretudo àquele que faz parte do método estratográfico, ao documento iconográfico, às provas que fornecem métodos avançados como a história ecológica que faz apelo à fenologia, à dendrologia, à palinologia: tudo o que permite a descoberta de fenômenos em situação (a semântica histórica, a cartografia, a fotografia aérea, a foto-interpretação) é particularmente útil (LE GOFF, 1990, p. 549).

Esses nomes que ainda permanecem inscritos (e escritos), como *vestígios cinematográficos*, no texto da cidade são, sobretudo, palavras. As mesmas palavras que integram a linguagem, as mais diversas formas de escrituras, a nossa vida. A reunião dessas expressões articula “uma rede de marcas, onde cada uma pode desempenhar, e

desempenha de fato, em relação a todas as outras, o papel de conteúdo [...], de segredo ou de indicação” (FOUCAULT, 1992, p. 50-51).

[...] as palavras se propõem ao homem como coisas a decifrar. [...] Ramus dividia sua gramática em duas partes. A primeira era consagrada à etimologia, o que não quer dizer que se buscasse aí o sentido originário das palavras, mas sim as “propriedades” intrínsecas das letras, das sílabas, enfim, das palavras inteiras. [...] As palavras agrupam sílabas e as sílabas, letras, porque há, depositadas nestas, virtudes que as aproximam e as desassocia, exatamente como no mundo as marcas se opõem ou se atraem umas às outras (FOUCAULT, 1992, p. 51, grifo do autor) .

Nos primórdios da linguagem humana os nomes eram atribuídos às coisas por semelhança entre as palavras que nomeavam e o item do mundo nomeado. Após a separação das línguas apagou-se essa similitude – “com as coisas que havia sido a primeira razão de ser da linguagem” (FOUCAULT, 1992, p. 52). Para Michel Foucault, mesmo após a dissociação das atribuições diretas de palavras alcunhando coisas, segundo critérios puramente analógicos, as palavras ainda fazem parte do mundo: “[...] continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço onde a verdade, ao mesmo tempo, se manifesta e se enuncia” (1992, p. 53). Conforme o autor, a nomeação é uma função da linguagem. O ato de nomear significa “suscitar uma representação ou como que mostrá-la com o dedo, ela é indicação e não juízo” (1992, p. 121).

Em Maciel (2004, p. 97), atestamos que as coisas resistem “aos nomes e à classificação”. Acerca do pressuposto estabelecido pela autora, ressaltamos os casos de *palácios cinematográficos* que sumiram da cena urbana, mas os seus nomes resistiram. Assim, os nomes também podem resistir às coisas. Na obra de Carlos Drummond

Andrade as coisas tornam-se poesia. Algumas dessas coisas, efêmeras, são imortalizadas nos versos do poeta (MACIEL, 2004).

Nas décadas de 1940 e 1950, o letreiro do cinema *Carioca* apresentava-se majestoso. As letras eram esculpidas em madeira com acabamento em purpurina brilhante. Ao entrar em contato com a luz do sol ou com o foco luminoso dos refletores o nome do filme em



176. Carioca, década de 1960
(Fonte: Agência O Globo)

exibição reluzia lindamente na fachada da sala. E, segundo a memória de José Tavares de Barros (1986, p. 90, grifo do autor), “[...] havia vários jogos de letras, maiores ou menores, variando ‘milagrosamente’ de acordo com o tamanho do título”. Posteriormente, os letreiros vão assumir um ar pálido, monótono e padronizado, onde exhibe-se um enorme fundo branco com letras vermelhas e azuis penduradas formando o nome do filme em cartaz.

Luiz Gonzaga Assis de Luca (2011a, p. 8) se lembra de uma série de cartões de natal elaborados pela Embrafilme, no início da década de 1980, em que foram homenageados os nomes “mais comuns de cinemas no Brasil”. Diz ele, ainda, que recorda que eram quinze nomes distintos, entre os quais: “S. João, S. José, Central, S. Luiz [...], Ritz, Nacional...”

O compartimento *memória nas lembranças* remete-nos, sobretudo, às reminiscências dos frequentadores, críticos, cronistas, exibidores, funcionários de cinemas, moradores das redondezas etc. Desses *palácios cinematográficos*, em geral, não conseguimos coletar vestígios que não fossem retirados das memórias de pessoas que entraram em contato com essas salas na época em elas funcionavam como *movie palaces* na cidade do Rio de Janeiro. Sem vestígios nas ruas, nos prédios, em fotografias antigas ou em nomeações; resta-nos enxergar através dos textos de nossos interlocutores ou nas conversas reais travadas no estudo de caso do *Odeon* testemunhos de suas existências. Os elementos vestigiais devem ser escavados na memória de nossos interlocutores. É precisamente nas composições advindas das operações de lembrança e esquecimento que estruturas passadas emergem à luz do presente. A cidade do Rio de Janeiro possui um certo número de *palácios cinematográficos* que foram sepultados por outras construções arquitetônicas, sem deixar vestígio material.

A concretude que nos falta no caso do *Cine Vila Isabel* é substituída pelas reminiscências de um antigo morador das redondezas, um espectador anônimo que se recorda de assistir seu primeiro filme num Vila Isabel já “poeirinha” – *O monstro da lagoa negra* (1954) – ou que assim pergunta aos demais membros do fórum “Cine Vila Isabel”, em fevereiro de 2007: “[...] Vcs sabiam que Vila Isabel já teve um cinema?” (A VILA NOS ANOS DOURADOS, 2007). Esses vestígios mnemônicos, já que esse cinema não existe mais no tecido citadino, “dependem inteiramente dos artifícios de memória elaborados por aqueles que lhes dão vida” (GOYENA, 2009, p. 6). Escrevendo ou falando sobre esses *vestígios cinematográficos* fazemos com os *palácios cinematográficos* permaneçam presentes, mesmo que desbotados e incompletos, no

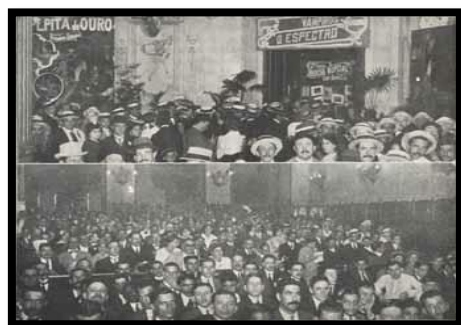
espaço de sua antiga habitação. Assim, continuam residindo no imaginário da população e da cidade, sempre espreitando qualquer um que venha ocupar o seu lugar. São lendas do *invisível* que agora substituem o que o tempo e os fluxos urbanos modificaram e fizeram desaparecer fisicamente. Nosso espectador anônimo não permite que o Supermercado Extra se veja livre dos vestígios do antigo cine *Vila Isabel*...

Começamos a falar da *galeria memória nos sons* a partir de notícias anunciadas pelo programa Almanaque (GLOBO NEWS, 2013). O episódio sobre a vida e obra de Ernesto Nazareth²¹⁴ (1863-934), nos revela que o compositor Villa-Lobos tocou com aquele na sala de espera do primeiro cine *Odeon* (1909-1925) – que ficava na Avenida Central, 137 (hoje Rio Branco),



177. Ernesto Nazareth, 42 anos
(Fonte: Ernesto Nazareth 150 anos)

esquina com Rua Sete de Setembro –, que continha 700 lugares divididos em dois salões. Histórias como essa fazem parte de uma memória sonora dos cinemas cariocas. Mesmo que o primeiro *Odeon* integrasse uma tipologia diferente de cinemas, não sendo considerado um *palácio cinematográfico*, as experiências de músicos brasileiros (ou estrangeiros) ligados à apresentações em grandes salas das calçadas cariocas não foram



178. Interior do primeiro Odeon, 1917
(Fonte: Ernesto Nazareth 150anos)

raras. O próprio Ernesto Nazareth tocava outras vezes nesse mesmo *Odeon*, não só na sala de espera com também acompanharia alguns filmes ao piano. As apresentações do compositor carioca na ante-sala do *Odeon*, na década de 1910, seriam elogiadas por Henrique Oswald²¹⁵ assim: “É admirável esse moço. Que música ele faz! Eu mesmo seria

incapaz de interpretá-la com aquela mestria, aquele prodígio de ritmo. E aqui, perdido nesta indiferença...”. Em 1909, Nazareth compõe o tango brasileiro *Odeon*²¹⁶ oferecido “à distinta empresa Zambelli & Cia.”,

²¹⁴ Ernesto Nazareth já havia tocado no Salão de Novidades Paris no Rio, em 1897 (GONZAGA, 1996).

²¹⁵ Já experiente compositor e músico brasileiro.

²¹⁶ Letra de Vinícius de Moraes (anos 1960) para *Odeon*, de Ernesto Nazareth:

“Ai quem me dera o meu chorinho tanto tempo abandonado, e a melancolia que eu sentia quando ouvia quem me fazer tanto chorar. Também me lembra tanto, tanto, todo o encanto de um passado, que era lindo, era triste, era bom igualzinho a um chorinho chamado *Odeon*. / Terçando flauta e cavaquinho meu chorinho se desata. Tira da canção do violão esse bordão que me dá vida e que me mata. É só carinho o

dona do cine *Odeon* (ALMEIDA, 2013). Nazareth tocou na sala de espera do *Odeon* entre 1909 e 1913, quando deixou de trabalhar no cinema. Para Almeida (2013), Nazareth tocava no “mais luxuoso cinema da cidade”. Em 1917, voltaria a trabalhar no *Odeon* como pianista da pequena orquestra do maestro Eduardo Andreozzi. Villa-Lobos atuava como violoncelista nessa mesma orquestra. Reza a lenda que muitos frequentadores do cinema deixavam de assistir os filmes para ficar ouvindo e vendo Nazareth tocar. Nessa mesma época, Ernesto tocava também na sala de projeção do *Cinema Olympico* acompanhando filmes mudos.

Durante a vida de Nazareth, *Odeon* não foi uma peça de especial destaque, tendo sido gravada apenas em 1912, pelo próprio compositor juntamente com Pedro de Alcântara ao flautim. Porém algumas décadas após a morte do compositor, *Odeon* tornou-se seu maior sucesso, especialmente depois que recebeu letra do poeta Vinícius de Moraes na década de 1960. Também possui uma letra anterior, de Hubaldo Maurício²¹⁷, raramente cantada. Até 2012, alcançou a impressionante marca de 325 gravações comerciais, feitas em diversos países. A famosa melodia da primeira parte é construída de uma maneira engenhosa, tocada pela mão esquerda do pianista, enquanto a direita pontua com acordes. [...] É interessante também notar que tanto no manuscrito autógrafo como na gravação do próprio Nazareth, a parte B é repetida novamente no final da peça [...]. Sabemos também que o compositor chegou a tocá-la diversas vezes em sua turnê por São Paulo em 1926/1927 e também no Rio de Janeiro (ALMEIDA, 2013).

meu chorinho quando pega e chega assim devagarzinho meia-luz, meia-voz, meio-tom meu chorinho chamado *Odeon*. / Ah, vem depressa chorinho querido, vem mostrar a graça que o choro sentido tem quanto tempo passou quanta coisa mudou já ninguém chora mais por ninguém. / Ah, quem diria que um dia, chorinho meu, você viria com a graça que o amor lhe deu pra dizer ‘não faz mal, tanto faz, tanto fez, eu voltei pra chorar com vocês’. / Chorinho antigo, chorinho amigo eu até hoje ainda persigo essa ilusão essa saudade que vai comigo e até parece aquela prece que sai só do coração. Se eu pudesse recordar e ser criança se eu pudesse renovar minha esperança se eu pudesse me lembrar como se dança esse chorinho que, hoje em dia, ninguém sabe mais. / Chora bastante meu chorinho teu chorinho de saudade. Diz ao bandolim pra não tocar tão lindo assim porque parece até maldade. Ai, meu chorinho eu só queria transformar em realidade a poesia ai que lindo, ai que triste, ai que bom de um chorinho chamado *Odeon*”.

²¹⁷ Letra de Hubaldo Maurício (anos 1940) para *Odeon*, de Ernesto Nazareth:

“Ó que saudade das ‘Soireés’ e ‘Matinês’ lá do *Odeon*... / E lá o saguão, o pianista muito sério, o seu / piano a dedilhar... / Os namorados, no intervalo, passeavam a se olhar! / Bilhetes mil, tinham asas, / voavam era o jeito de amar. / E, mais tarde, na sala de projeção / O ‘mocinho’ lutava contra o ‘vilão’ era luta, luta dura / Soco, tapa, ponta-pé, bofetão... / A ‘mocinha’ chorava e torcia, em vão... / A platéia / gritava com emoção / Pega, bate, pisa, mata, mata, esse grande ‘vilão’! / E na saída, pra amenizar as emoções / No saguão põe-se a escutar / Ágil pianista tocando tangos, / Choros brejeiros, valsas lentas bem dolentes, / Encantados, embalados, num repente / O pianista vão cercando, / Se chegando, se chegando, quase, quase, quase a dançar, ah!...”

Apesar da letra de Hubaldo Maurício ser dedicada especificamente ao próprio cinema, sua sala de espera, músicos, sessões e comportamentos; a *Odeon* de Maurício é praticamente desconhecida do grande público e foi executada pouquíssimas vezes ao longo dos anos. Segundo Daniella Thompson (2010), Hubaldo Maurício – “about whom nothing is known” – teria composto a letra para *Odeon* após a morte de Nazareth, como uma espécie de homenagem, na década de 1940. Essa canção teria sido gravada apenas uma vez por Dircinha Costa, em 1963 (ALMEIDA, 2013).

Hubaldo’s lyrics describe the sensations of a young couple visiting Cinema Odeon in its glory days, beginning with the piano music in the lobby before the show, followed by a movie featuring a villain, and concluding in the lobby, where the agile pianist, unnamed but clearly Nazareth, played tangos, choros, and valsas (THOMPSON, 2010).

Atualmente, a música *Odeon* – na composição solo instrumental de Ernesto Nazareth –, depois de mais de trezentas gravações, tem um lugar de destaque reservado no imaginário sonoro coletivo mundial, sendo um dos choros mais apreciados em âmbito nacional e internacional.

Embora o *Odeon* (1909) que inspirou essas composições sonoras ainda não fosse o *Odeon* (1926) – *palácio cinematográfico*, da Cinelândia –, o primeiro prédio já indicava uma tendência resgatada da Grécia Antiga em que o termo *odeon* era empregado para designar um grande, bem cuidado e coberto teatro, mas também os espetáculos artísticos ali representados. No *odeon* grego a junção entre o espaço e a própria atividade artística ali encenada pareciam confluir. O primeiro cinema *Odeon* carioca sai de cena para que o próximo *Odeon* possa atuar. Sendo assim, podemos considerar o *Odeon* (1909) – da Avenida Central com Sete de Setembro – como um vestígio do *Odeon* (1926) que ainda habita nossa Cinelândia central.



179. Sala de espera do primeiro Odeon, 1910

(Fonte: Ernesto Nazareth 150 anos)

Acabamos de acondicionar as nossas categorias de *vestígios cinematográficos* – “aqueles **ainda cinemas e em funcionamento**”, “aqueles **ainda cinemas e fechados**”, “aqueles **não mais cinemas e outros usos**” e “aqueles **cinemas que viraram apenas lembrança**” –, que fazem parte da coleção de memórias dos *palácios cinematográficos* cariocas, em *salas de exposição* (ou *galerias expositoras*) – as *memórias nas...* –

distribuídas pelo grande espaço expositor que consideramos ser a cidade. A cidade é o espaço do simbólico. E nossos objetos de coleção – *vestígios cinematográficos* –, como integrantes da imaginária urbana, assinalam a produção social de experiências cidadinas, através de determinadas formas de representação e delimitação simbólicas do território urbano. O conceito de imaginária urbana – entendido como um coletivo de imagens –, nos faculta ir além das dimensões técnica e material dos documentos urbanos e ainda abranger as acepções de marco e monumento; relacionando-o à ordem espacial e temporal, respectivamente. O ambiente da cidade se apresenta como uma construção da sociedades, sendo resultado das disputas em torno da significação do território urbano. As possibilidades de percepção dos objetos podem ocorrer por meio de movimentos contra demolições e iniciativas de revitalização – divulgados pela imprensa ou por pressões comunitárias. A imaginária urbana carioca é uma categoria ampla que extrapola o âmbito das obras escultóricas já tradicionais, e adicionando novos suportes como as formas naturais “e as soluções tecnológicas ou arquitetônicas, ampliando o universo da imaginária para além das esculturas públicas” (KNAUSS, 1999, p. 8).

Discutimos a memória dos *palácios cinematográficos* do Rio de Janeiro, biografando seus nexos, a partir da seleção, descrição e valorização de suas imagens inseridas no cenário da cidade. A coleção de *vestígios cinematográficos* configura um conjunto vasto e heterogêneo, amoldado por operações inerentes ao circuito colecionador, que auxiliam na caracterização de seu processo constituinte. A produção de nossos *vestígios cinematográficos* – inseridos no universo da imaginária urbana –, relaciona-se diretamente com as dinâmicas sociais; podendo suscitar discussões a respeito dos sentidos dados aos símbolos citadinos e exibindo as complexas estruturas culturais envolvidas nos conflitos sociais.

5.2.2. Patrimonializando a memória dos *palácios do cinema* cariocas

As expressões *patrimônio cultural intangível*, ou mesmo *cultura tradicional e popular* e *patrimônio oral* recobrem muitas vezes um mesmo universo de significados [...] O Ministério da Cultura e o IPHAN optaram pela expressão *patrimônio cultural imaterial*, tendo por fundamento o Art. 216 da Constituição Federal de 1988, alertando, entretanto, para a falsa dicotomia sugerida por esta expressão entre as dimensões materiais e imateriais do patrimônio. As dimensões materiais e imateriais do patrimônio são conceitualmente entendidas como complementares (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, 2006).

Uma parte importante do que poderia vir a ser nosso patrimônio cultural vai sendo suprimida. Com o desaparecimento do circuito exibidor das vias públicas interditam-se lugares vitais de lazer e cultura urbanos na rua. E a vida vai sumindo das ruas. As ruas transformam-se em locais apenas de passagem. Elimina-se assim um ponto de encontro, um local de discussão, um espaço de vivência da diversidade. Fecham as portas dos *palácios cinematográficos* da cidade. Institui-se uma coleção de suas memórias.

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”. Anderson argumenta que as diferenças entre as nações residem nas formas diferentes pelas quais elas são imaginadas. [...] “a vida das nações, da mesma forma que a dos homens, é vivida, em grande parte, na imaginação”. Mas como é imaginada a nação moderna? Que estratégias representacionais são acionadas para construir nosso senso comum sobre o pertencimento ou sobre a identidade nacional? [...] “As nações [...] tais como narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e efetivam plenamente seus horizontes apenas nos olhos da mente” [...] Em primeiro lugar, há a *narrativa da nação*, tal como é contada e recontada nas histórias e literatura nacionais, na mídia e na cultura popular. [...] Em segundo lugar, há a ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade*. [...] Uma terceira estratégia discursiva é construída por aquilo que Hobsbawm e Ranger chamam de *invenção de tradição*: “Tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas. [...] A identidade nacional é muitas vezes simbolicamente baseada na idéia de um *povo* ou *folk puro*, original. Mas, nas realidades do desenvolvimento nacional, é raramente esse povo (*folk*) primordial que persiste ou que exercita o poder” (HALL, 2001, p. 51-56, grifos do autor).

A categoria patrimônio aparece com a *Revolução Francesa* na formação das Nações-Estado. A França é o primeiro país a criar uma legislação específica sobre patrimônio. Para Sant’Anna, “o conceito de patrimônio nacional irrompeu para responder à urgência de salvar da rapinagem e da destruição os imóveis e as obras de arte, antes pertencentes ao clero e à nobreza, que foram transformados em propriedade do Estado” (2001, p. 50).

Importante ressaltar o pioneirismo das ideias de Mário de Andrade para o pensamento do patrimônio cultural imaterial no Brasil. Na década de 1990 – quando o

IPHAN completava sessenta anos – começou efetivamente o registro dos bens imateriais, mas essa discussão já vem de longa data com Mário de Andrade (desde 1922), através dos pressupostos do movimento modernista brasileiro; e com Aloísio de Magalhães²¹⁸ – a partir de 1975, ano em que cria do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) – que procura incentivar a preservação de bens culturais ainda não contemplados pelo SPHAN. Em 1937, é fundado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Em escala mundial podemos notar o impulso dado por uma rede internacional articulada pela UNESCO, especialmente no período pós Segunda Guerra Mundial, momento em que se acirra a preocupação com a preservação da riqueza humana em função de sua diversidade cultural e dos bens materiais pertencentes a cada cultura, que estão ameaçados pela invasão, roubo e pilhagem. A UNESCO incentiva ainda a defesa do folclore como um facilitador para o entendimento e a paz entre os povos das diferentes nações. No território brasileiro um decreto de lei (1946) cria o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC). Instala-se a Comissão Nacional do Folclore. E se começa uma articulação desse processo do Brasil com o que já figura internacionalmente.

A noção de patrimônio cultural imaterial vem, portanto, dar grande visibilidade ao problema da incorporação de amplo e diverso conjunto de processos culturais – seus agentes, suas criações, seus públicos, seus problemas e necessidades peculiares – nas políticas públicas relacionadas à cultura e nas referências de memória e de identidade que o país produz para si mesmo em diálogo com as demais nações. Trata-se de um instrumento de reconhecimento da diversidade cultural que vive no território brasileiro e que traz consigo o relevante tema da inclusão cultural e dos efeitos sociais dessa inclusão. (CAVALCANTI, 2008, p. 12).

O Decreto-Lei nº 43.178, de 1958, vem em resposta a uma grande movimentação instaurada acerca da cultura popular e instituiu a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro subordinada ao Ministério da Educação e Cultura. A constituição Federal de 1988 destaca legalmente tanto os elementos de ordem material quanto imaterial como dois lados complementares de uma mesma moeda chamada Patrimônio Cultural Brasileiro.

²¹⁸ Aloísio de Magalhães não estava interessado em museus ou outras instituições tradicionais de memória. Sua perspectiva em relação ao patrimônio era muito mais antropológica, já apontando para uma configuração imaterial de patrimonialização (ABREU, 2010).

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. Parágrafo 1. O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro por meio de registros, vigilâncias, tombamento e desapropriação e de outras formas de acautelamento e preservação (BRASIL, 1988).

O ano de 1991 traz a criação do Programa Nacional de apoio à Cultura (Pronac), que vem possibilitar a captação e direcionamento de recursos para fomentar a preservação dos bens culturais materiais e imateriais. Em 2000 é instituído o Registro de Bens culturais de Natureza Imaterial e criado o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), através do Decreto nº 3.551. No ano de 2003, a UNESCO aprova a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural imaterial, ao qual o Brasil só vai aderir em 2006. A instituição do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI), no IPHAN, acontece por meio da implementação do Decreto nº 5.040 de 2004. O Decreto de agosto de 2000, juntamente com a Resolução de 2006 (DOU 23/03/2007), é o grande *divisor de águas* no que se refere à legalidade conferida ao patrimônio cultural imaterial no Brasil. É com base na legislação acima exposta que fundamenta-se o compêndio de políticas públicas de cultura, que estruturam o legado do patrimônio cultural imaterial na contemporaneidade. É o nosso cenário patrimonial legal atual.

O conjunto de políticas voltadas para o patrimônio cultural imaterial tem como principais instrumentos o Registro, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI) e os Planos de Salvaguarda. [...] Nos últimos anos, o IPHAN ampliou imensamente suas intervenções nesse campo, tanto no âmbito das culturas ditas tradicionais como no apoio a diversas comunidades indígenas. O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) – também criado pelo Decreto nº 3.551/2000 – estrutura-se como um programa de fomento, buscando parcerias com órgãos governamentais, universidades, ONGs, instituições privadas e agências de financiamento, com vistas à captação de recursos e à implementação de uma política de salvaguarda. (CAVALCANTI, 2008, p.18-23).

Após essa breve exposição da trajetória institucional da preservação do patrimônio nacional, ressaltamos que nossa perspectiva patrimonial neste trabalho procura se desvencilhar um pouco das teias tecidas por essa história do patrimônio brasileiro – contada a partir de dentro das instituições e regulamentações governamentais –, de uma história contada a partir da versão imposta pelos detedores do poder. A trajetória traçada a partir da perspectiva de Aloísio de Magalhães – e perpetuada por outros administradores e autores do patrimônio –, produz apagamentos em função de privilegiar a visão de certos grupos dominantes em detrimento de uma visão mais ampla, diversificada e democrática de camadas e estruturas socioculturais menos privilegiadas. Ademais, na atualidade, uma urgência institucional na transmissão do patrimônio institucionalizado sofre interferências claras do consumo e do turismo.

A palavra patrimônio tem sua origem no termo inglês *heritage* e nos remete a ideia de *herança*, a alguma coisa que é herdada e que deve ser protegida. A forma original do termo não nos remete, em princípio, à ideia de legislações e legisladores especificamente intitulados para isso. Todo patrimônio tem dimensões conceitualmente materiais e imateriais complementares do que vem a ser considerado patrimônio para sociedades e culturas. A própria Constituição Federal Brasileira (1988) destaca, legalmente, tanto os elementos de ordem material quanto imaterial como duas metades integrantes de uma mesma estrutura do Patrimônio Cultural Brasileiro. A legislação patrimonial nacional contém um paradoxo, praticamente indissolúvel, no sentido de como registrar mudanças e, ao mesmo tempo, garantir a continuidade da forma original do bem. O que se preserva é a forma ou a substância? O valor é o que transforma uma coisa em bem cultural. O Art. 216, da Constituição Brasileira (1988), indica que esses valores devem ser atribuídos pelas práticas sociais (pela sociedade) e também pelo Estado. Nas comunidades tribais é a produção operante no âmbito social que importa, nas sociedades ocidentais o importante é o produto. Sendo assim, o campo do patrimônio cultural é uma área de conflitos e disputas.

Segundo Meneses (2010), a face imaterial do patrimônio não se realiza fora da produção material. Além disso, para o autor, a nomenclatura patrimonial encerra contradições. Meneses adverte, que não devemos opor as distintas terminologias – tais como patrimônio artístico e histórico –, sendo o patrimônio uma coisa só. A prioridade na preservação deveria operar, por meio das agências de salvaguarda patrimonial, baseadas no trinômio *identificação, proteção e divulgação*. Na questão da preservação o problema não está ligado à autenticidade das práticas e, sim, a identidade. As noções

de autenticidade e de identidade estão condicionadas a construções sociais. A crítica vem a partir do momento em que instituímos “agentes que detêm o poder legítimo de definir o que faz parte do patrimônio. Esses 'guardiães do patrimônio' definem o que é digno de ser preservado” (OLIVEN, 2009, p. 80, grifo do autor). Ora, a identidade não apresenta uma essência imutável, operando por mecanismos de equivalência, ajuste e adaptação – movimentos intrínsecos aos mecanismos de identificação –; então, como é possível eleger os bens a serem preservados por decisões externas aos meandros da produção social?

Segundo Oliven (2009, p. 80), “[...] Para preservar, precisamos, antes, classificar e colecionar”. Cada vez mais intenso, o fenômeno do desaparecimento dos *palácios cinematográficos* das calçadas do Rio de Janeiro não é uma singularidade de nossa região. O Brasil todo experimenta o esvaziamento dos cinemas nas ruas de seus territórios urbanos. O lugar dessa falta – a lacuna deixada por algumas dessas grandes salas – enseja práticas identitárias a que Ulpiano Bezerra de Meneses (2010) chama de *monumento pela ausência* (ou *monumento negativo*), ou seja, quando algo que não existe mais torna-se bem cultural. Um movimento no sentido de criar estruturas que supram, de alguma forma, a carência daqueles equipamentos, saberes ou modos de vida urbanos extintos – uma *estética da ausência* ou *do vazio*. Nesse sentido, podemos pensar no projeto da prefeitura carioca, *Circuito Cinema de Rua* (2012), que tem por objetivo espalhar placas – contendo nome, endereço e outras informações básicas – pelos locais que abrigaram cinemas que não existem mais na cidade. As ausências desses prédios serão destacadas através da recorrência ao processo afetivo das memórias pessoais e grupais, ao mesmo tempo em que tentam eximir o poder público de qualquer responsabilidade pela produção dessas lacunas. Ao mesmo tempo homenagem e disfarce.

Os *palácios cinematográficos* contêm atributos que contemplam tanto as noções patrimoniais *materiais* quanto *imateriais*, mas ao mesmo tempo, sua trajetória cíclica e suas questões preservacionistas – pensadas a partir da dualidade forma/substância – os levam a não conseguir extrair os benefícios desejados pelas concepções tradicionais do patrimônio nacional. *O tombamento* de alguns *movie palaces* cariocas tem se mostrado operando mais no sentido de engessar essas salas, desvalorizando seus custos de venda (devido a discrepâncias entre o valor venal e o valor de desapropriação) ou aluguel e limitando o uso que delas se pode fazer. Poderíamos inserir práticas, rituais, referências ideológicas, frequência e inconstitucionalidade do *tombamento de uso* (RE 21.9292,

STF) na categoria patrimônio imaterial, mesmo que essas experiências estejam totalmente vinculadas a uma estrutura arquitetônica e decorativa de *pedra e cal?* Atualmente, o caminho da preservação dos cinemas está restrito à desapropriação. Segundo Luca (2011), limitando o uso²¹⁹ matamos o cinema pelo engessamento da estrutura em relação à redução das possibilidades de reformas e emprego dados ao edifício em questão. A comunidade que lutou pelo *tombamento* do *Cine Guaraci*, em 2003 – pensando em sua preservação²²⁰ –, é a mesma comunidade que resolveu recorrer ao instrumento de *destombamento* do mesmo cinema, em 2005, após perceber que o *tombamento* entravava o projeto de revitalizado do *Guaraci*. A ação dos investidores era desmotivada por restrições impostas pelas exigências da legislação patrimonial tradicional – poder legislativo municipal. O que impede muitas vezes que o espaço abrigue estruturas comerciais, que possam vir a viabilizar economicamente centros de



180. Manifestação em prol do Guaraci, 2011
(Fonte: Cine Guaraci)

cultura e lazer naquele local. Assim, relata o deputado Pedro Fernandes (ALERJ, 2005) – falando por meio da posse de um abaixo-assinado feito por moradores e comerciantes de Rocha Miranda –: “[...] Partiu, esta decisão, da convicção de que conferir a uma parte da área do imóvel, uso comercial, poderia viabilizar não só sua conservação, como a

implantação de centros de atividades culturais no local”.

O *tombamento* do *Cine Palácio Campo Grande*²²¹ – que era o único remanescente dentre os *cinemas de rua* existentes naquele bairro – contribuiu, de certa forma, para transformação da edificação numa igreja evangélica. Podemos atestar também, na dissertação de William Souza Vieira (2009), sobre a memória do *Cine Palácio Campo Grande*, esse desejo do grupo de moradores do bairro, mobilizado em função do *tombamento*, de preservar o cinema *como cinema*. Em



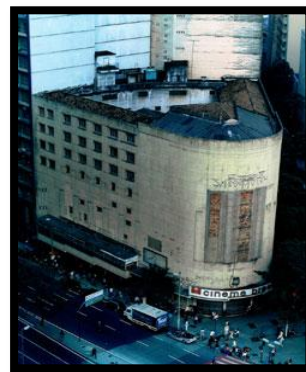
181. Cine Palácio – IURD Campo Grande, 2011
(Fonte: Facebook)

²¹⁹ Segundo Luiz Gonzaga Assis de Luca (2011), a legislação de alguns países europeus prevê o *tombamento* de uso.

²²⁰ Ainda para Luca (2011), os *cinemas de rua* precisam ser subsidiados pelo Estado para conseguir continuar se sustentando.

²²¹ Ver mais detalhes em Vieira (2009).

1980, esses moradores de Campo Grande consideravam que o *ato de tombamento* do prédio, pelo poder público municipal, poderia impedir o fim do cinema. Em seu entendimento tomar era manter, nesse caso, o uso do *Cine Palácio* ainda como sala de exibição de filmes. O que, efetivamente, não ocorreu. Quando o processo de tombamento tem início, no local já funciona uma sede da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) e assim permanece. O tombamento pode manter boa parte das características físicas da construção²²², mas não garante o uso que dela se faz. Muitas vezes, a solução encontrada por determinados agentes – grupos organizados, associações de moradores de bairro e frequentadores de algumas salas –, para evitar o fim de alguns cinemas, é pleitear o tombamento dessas salas; tentando impedir assim o desaparecimento daquele espaço cultural. Mas o tombamento desses cinemas não significa o resguardo do bem por completo – protege, muitas vezes, somente a fachada ou até mesmo a edificação inteira, mas não garante a salvaguarda do prédio *enquanto cinema*. Segundo a Constituição Federal Brasileira²²³ – apesar do exposto no texto do Artigo 216, V, § 1º – o tombamento de um bem imóvel para demarcar sua finalidade às atividades artístico-culturais somente deve ser concedido com vistas à preservação desse bem por meio de desapropriação. O chamado *tombamento de uso* não é reconhecido pela União como um instrumento válido de conservação (BRASIL, 2006). Ressaltamos o caso do *Cine-Teatro Brasil* (1932-1999) – localizado em Belo Horizonte/MG, à Praça Sete de Setembro, no encontro entre as avenidas Afonso Pena e Amazonas –, que gerou



182. Cine Brasil (MG), anos 1990
(Fonte: Forgotten Realms)

²²² “Art. 1º - Fica tombado provisoriamente, nos termos do art. 5º da lei nº 166, de 27 de maio de 1980, o imóvel situado na Rua Augusto de Vasconcelos, nº 139 no bairro de Campo Grande, bem como as características que o identifiquem como espaço cinematográfico” (RIO DE JANEIRO, DO, 3 abr. 1991).

²²³ CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL – Título VIII: Da Ordem Social – Capítulo III: DA EDUCAÇÃO, DA CULTURA E DO DESPORTO – Seção II: DA CULTURA, Art. 216 – Constituem Patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: [...]; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. § 1º - O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação (BRASIL, 2006).

singular jurisprudência²²⁴ sobre a inconstitucionalidade do *tombamento de uso*, através da indicação da modalidade de desapropriação como a via adequada para preservação do fim utilitário de um imóvel tombado e em defesa do direito individual da propriedade (SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL, 2000). Atentamos, ainda, para a TJMG 100000029852730001, sobre a existência de controvérsia acerca dos valores de desapropriação. Estes dois instrumentos balizam a determinação da política de *tombamento*, como pode ser observado no caso do cine *Belas Artes*, em São Paulo (2011), em que o município acabou por não intervir mesmo com o clamor público. No mesmo sentido, verificamos a estratégia das igrejas evangélicas, que divulgam a eminência da tomada do prédio para locação, com a finalidade de forçar o tombamento e, assim, desvalorizar o imóvel²²⁵ para compra consecutiva – como nos exemplos dos cines *Carioca* e *Icarai* (este último, localizado no município de Niterói) (LUCA, 2011, p. 1).

É necessário pensar a preservação para além da estrutura de *pedra e cal*, atentando para os possíveis usos que possam se dar a esses imóveis. O valor desses bens está intimamente ligado à sua exposição e frequência – algo ligado às relações identitárias estabelecidas entre a comunidade e o cinema. Para que a patrimonialização de um *palácio cinematográfico* possa ser realmente produtiva devemos pensar que aquela edificação não é apenas um imóvel, mas sim um espaço de cultura e lazer, o que lhe atribui um valor outro completamente diverso do atribuído somente à sua estrutura de *pedra e cal*. Um valor associado muito mais às características da mais nova categoria de patrimônio contemporânea: o patrimônio imaterial.

Mais adequado aos nossos propósitos, do que as concepções (e nomenclaturas) patrimoniais mais tradicionais, está o sistema de classificação/divisão para categorias de atribuição de valores aos bens culturais proposta por Meneses (2010a, p. 35-37). O autor defende a não distinção das categorias patrimoniais – material, imaterial, natural, ambiental, histórico, arquitetônico, artístico, dentre outros – em prol de um tratamento unificado que privilegia a identificação de “componentes ou referências do valor cultural”. Daí derivando os seguintes “[...] principais componentes do valor cultural: valores cognitivos, formais, afetivos, pragmáticos e éticos”. Esses elementos não atuam

²²⁴ RE 21.9292, Rel. Min. Octavio Gallotti, julgamento em 7-12-1999, Primeira Turma, DJ de 23-06-2000.

²²⁵ Assim, os valores de indenização são apontados em perícia oficial. Logo em seguida, o comprador adquire o imóvel a preços menores.

isoladamente, agrupando-se em estruturas diversas e gerando “[...] combinações, recombinações, superposições, hierarquias diversas, transformações, conflitos”. Essa ordem de classificação nos parece muito mais afinada com novas proposições de patrimonialização, para além do engessamento das categorias patrimoniais legais. O *valor cognitivo* prevê qualidades de conhecimento (ou de estabelecimento de ocasião proeminente de conhecimento) como componente predominante. No *valor formal* (ou estético) preponderam as possibilidades de fundação de pontes perceptivas entre o ser e o mundo, induzindo a “produção e transmissão mais ampla dos sentidos – alimentados pela memória, convenções e outras experiências [...]”. Os *valores afetivos* são os valores considerados históricos, mas que estão bem mais afinados com a memória do que com os “conhecimentos controlados”. Os *valores pragmáticos* são “valores de uso percebidos como qualidades”. E, os *valores éticos* estão relacionados aos intercâmbios sociais, “tendo como referência o lugar do outro”.

Partindo dos *vestígios cinematográficos* ainda existentes no presente podemos pensar, nesta seção de nosso trabalho, o processo de eventual transformação da memória desse espaço-*palácio cinematográfico* em *patrimônio*. Esses *cinemas de rua* “desempenham funções sociais e simbólicas na vida cotidiana, ao mesmo tempo que evidenciam poderes de agência, produzindo efeitos significativos sobre as modalidades de autoconsciência individual e coletiva” (LAARES/NUCLAO, 2010).

Através das práticas de colecionamento e de uma análise crítica acerca dessa importante parcela dos *cinemas de rua* cariocas – os *palácios cinematográficos* –, privilegamos uma memória social dessas salas em processo de extinção das ruas cariocas. A ideia é promover diálogo e reflexão sobre os processos de patrimonialização de uma memória dos *movie palaces* do Rio Janeiro, que podem vir a contribuir futuramente para o debate e revigoração das políticas públicas voltadas para esses mesmos patrimônios culturais. E, de um ponto de vista mais amplo, pensamos em contribuir para novos entendimentos, usos e transformações da categoria *patrimônio*, ressaltando seu caráter relativo quando confrontado com os diferentes pontos de vista (observador e nativo) e com as distinções entre patrimônio material e imaterial, cultura e natureza, objeto e sujeito. A seleção, descrição e classificação desse conjunto qualitativo de uma das tipologias mais marcantes dos *cinemas de rua* possibilitam, nessa generosa amostragem, uma apreciação mais adequada a nossas ambições. Para Regina Abreu (1996, p. 43), a coleção, pode ser tomada como ponto de partida para uma análise crítica de processos culturais e simbólicos. Celebrando valores atribuídos a esses objetos (ou

ao contexto que une esses objetos) reforçamos os vínculos com o passado. Esses vínculos são estabelecidos através da construção de pontes entre o mundo visível e o mundo invisível. Essas pontes são os *semióforos*, “suportes materiais de ideias”, que intermediam a comunicação dos indivíduos com seu passado; “[...] impondo a convicção de que o que se vê é apenas uma parte do que existe no espaço e no tempo”. Os *palácios cinematográficos* podem estar completamente extintos daqui a alguns anos. Examinamos essas salas no intuito de entender suas funções sócio-simbólicas rotineiras e o poder de agenciamento de autoconsciência comunitária ou pessoal atravessados por esses objetos urbano-culturais.

A patrimonialização desses objetos – os *vestígios cinematográficos* – no espaço urbano do Rio de Janeiro é pensada, por nós aqui, enquanto prática de preservação, que mantenha viva a experiência dessas salas no imaginário urbano e possa perpetuar a memória dos *palácios cinematográficos* para gerações futuras. São práticas diversas – desde a pesquisa e registro sobre a memória desses cinemas até experiências culturais realizadas *a partir, com e pela* presença desses *palácios cinematográficos* (ou seus vestígios) no cenário urbano de hoje e de ontem –, que vão muito além dos mecanismos institucionais governamentais. São atitudes patrimoniais (POULOT, 2009, p. 237), no sentido de que confessam “[...] a tentação de ter acesso, graças ao vestígio material, a uma relação original e única – a tentação proustiana²²⁶”.

Na Europa Ocidental, notadamente na França, e com ecos ouvidos por muitas outras sociedades ocidentais do globo,

[...] O patrimônio, atualmente, está marcado pelo duplo abandono do sustentáculo patriótico e da exclusividade da alta cultura. Sua definição, por um lado, deixou de ser estreitamente nacional, tendendo a identificar-se com um espaço cultural amplamente fracionado; por outro lado, daqui em diante, ele engloba, para além da herança monumental *strictu senso*, um conjunto de figuras e de atividades da civilização e da humanidade consideradas como significativas (POULOT, 2009, p. 224, grifo do autor).

Não falamos aqui necessariamente do enquadramento desses objetos urbanos no rol das ações de tombamento ou em outras modalidades institucionalizadas de salvaguarda. “O patrimônio é ‘enquadramento da história’: nesse sentido, conservar

²²⁶ A tentação proustiana convoca o passado através da ligação dos sentidos com as coisas que ativam reminiscências do passado da própria pessoa para ser reencontrado e vivenciado – uma busca pelo tempo perdido (PROUST, 2006).

monumentos consiste [...] homenageá-la ao preservar sua moldura” (POULOT, 2009, p. 166, grifo do autor). Discutimos sobre novas instâncias de patrimonialização, que possam se libertar das amarras legais e contribuir para futuras discussões (e/ou transformações) que contemplem noções mais descentralizadoras, amplas e democráticas do patrimônio cultural brasileiro. As histórias desses objetos urbanos preservados serão sempre lidas pelos homens da cada época. Então, o intuito não seria o de preservar as histórias (ou a história), mas fazer um tributo a um de seus possíveis enquadramentos. Notamos, que estruturas e experiências ligadas, de uma forma ou de outra, à práticas cinematográficas podem (e estão) promovendo esses enquadramentos...

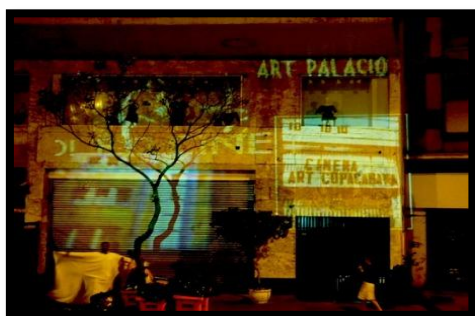
Em meados de 2012, um grupo de moradores do bairro suburbano de Vaz Lobo conseguiu impedir que o cinema de mesmo nome, fechado em 1982, fosse demolido para dar passagem a um trecho do corredor expresso de ônibus Transcarioca. Numa atitude até então inédita no Rio de Janeiro, a prefeitura alterou o projeto da avenida para não destruir o prédio do *Cine Vaz Lobo* (1941). O *Movimento Cine Vaz Lobo: Preservação Cultural e Memória*, após reunir 800 assinaturas, deu origem ao *Instituto Histórico e Geográfico Baixada de Irajá* – IHGBI, que passou a atuar na preservação de áreas culturais da localidade. O bairro é carente de áreas de lazer e centros culturais. O instituto iniciou ainda o processo de tombamento do prédio no IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (R7, julho/2012). Em artigo apresentado na ANPUH, Maria Celeste Ferreira (2011) trabalha a relação entre o *Cine Vaz Lobo* e o modo de vida suburbano como “lugar de memória” (NORA, 1993), buscando entender o que pode representar essa antiga sala de exibição cinematográfica (fechada) – símbolo arquitetônico (estilo Art Déco) e cultural da década de 1940 – para o subúrbio carioca, a importância das memórias vividas localmente e as ações relacionadas à dinâmica urbana e suburbana.

O *Circuito do Patrimônio Cultural Carioca*, programa do *Instituto Rio Patrimônio da Humanidade*, órgão da Prefeitura do Rio de Janeiro, presidido por Washington Fajardo, lançou, no final de 2012, o projeto *Circuito Cinema de Rua*, que pretende instalar placas informativas nos locais da cidade que abrigaram salas de exibição cinematográfica. A ideia é assinalar a posição de 73 cinemas em toda a cidade. O ex-palácio cinematográfico *Cine Guaraci* (1954), de Rocha Miranda, faz parte dessa relação. Segundo o presidente do IRPH, “os cinemas de rua são um patrimônio afetivo da cidade. Nosso objetivo é chamar a atenção para aqueles espaços e, com isso, levar a uma reflexão sobre o uso dos prédios” (RIO, 2012). Algumas dessas salas foram

tombadas, o que não as impediu de virar igrejas, magazines e outros comércios. Fajardo ressalta que um exemplo de “bom uso cultural” dado ao edifício de um antigo cinema é a inauguração da Livraria Cultura no Art Déco *Cine Vitória* (1942), no Centro. Os endereços receberão placas azuis contendo o período de funcionamento de cada casa, como em outros circuitos históricos criados na cidade desde 2011. O projeto tem uma listagem inicial de 13 cinemas, que inclui o *Metro-Tijuca* (1941) e o *Carioca* (1941), ambos na Praça Saens Peña, e o *Imperator* (1954) – transformado em *Centro Cultural João Nogueira* (depois de ser casa de shows e feirinha popular) após mais de uma década de reivindicações da associação de moradores do Méier.

Como uma nova forma de experimentação em superfícies e espaços urbanos, o Coletivo *ETA AQUARÍDEA* projetou performances de *live cinema* na fachada do cinema *Centímetro* (VIMEO, 2013). O *Centímetro* é uma pequena sala de *cinema de rua*, da cidadezinha serrana de Conservatória, construído com restos do *Cine Metro-Tijuca* – demolido em 1977, para dar lugar à loja de departamentos C&A. O *Centímetro* é de propriedade de Ivo Raposo, ex-projecionista do famoso *palácio cinematográfico*

tijucano.



183. Cine-fantasma, 2013
(Fonte: SRZD)

O projeto *Cine-Fantasma: assombrações dos cinemas de rua* (2012), da cineasta Paola Barreto, compõe-se de uma série de vídeo-intervenções urbanas que faz projeções em fachadas de prédios que já abrigaram, um dia, salas de cinema. Imagens de arquivo, fragmentos de filmes e planos captados ao vivo (no próprio lugar da

projeção) intencionam ativar a “memória da cidade e cruzando imaginários urbanos”. O fim dos *cinemas de rua* – “e as implicadas mudanças em espaços comuns nos bairros” (2012) – é discutido pelos artistas num diálogo com os transeuntes. Uma atitude patrimonial, no sentido que Dominique Poulot (2009) propõe, pode ser notada nesse projeto audiovisual urbano, que recupera e reaviva em nossa memória *vestígios cinematográficos*.

[...] No Rio de Janeiro, bairros como a Tijuca e o Méier, que construíram parte de sua identidade cultural e arquitetônica em torno de salas com capacidade para mais de mil espectadores, assistiram a transformação gradual de seus cinemas em lojas de departamentos,

estacionamentos ou igrejas. A Cinelândia, região da cidade que deve este nome à quantidade de salas que um dia abrigou, conta hoje com apenas três cinemas em funcionamento. A migração dos cinemas da rua para o interior dos shopping centers vem sendo anunciada por grupos econômicos como garantia de conforto e segurança. Percebe-se que neste discurso está embutida não só uma ideia de elitização do hábito de ir ao cinema, mas também certo pensamento sobre a vida na cidade. Uma cidade ultra vigiada e dependente de automóveis (e estacionamentos...), onde as ruas deixam de ser espaço de permanência para se tornar mera passagem. No momento em que o país prepara-se para sediar eventos internacionais que colocam em xeque a arquitetura e a memória das cidades, a controvérsia em torno do desaparecimento dos cinemas de rua pode ser uma oportunidade para se pensar sobre a cidade e as imagens que queremos, as formas de viver junto e partilhar a rua que desejamos (CINE-FANTASMA, 2012).

A sala de projeção do cine *Odeon* foi um dos primeiros espaços a exibir a experiência do *Live cinema* (ou *cinema ao vivo*) – uma modalidade de criação audiovisual em que o *performer* ou *visual jockey* (VJ) exhibe uma reedição de imagens sonorizando-as ao vivo²²⁷ – na cidade do Rio de Janeiro. Ressaltamos a importância desse *palácio cinematográfico*, que se rende a novas experiências audiovisuais na contemporaneidade. O espaço que o cine *Odeon* abre para essas, dentre outras, novas práticas audiovisuais nos chama atenção por conjugar a tradição do cinema nas calçadas da Cinelândia com manifestações tecnológicas e em rede da arte contemporânea. Nesse sentido, pensamos que essas novas experiências desenvolvidas e apresentadas no interior do *Odeon* – único remanescente dos *palácios cinematográficos* cariocas funcionando em regime de sala única – podem perpetuar a estrutura desse grandioso vestígio no imaginário carioca. Assim, situamos, não só uma memória desse cinema como um autêntico *palácio cinematográfico*, mas também pensamos numa forma de patrimonialização do espaço e de sua vocação cinematográfica – sobretudo como cinema lançador –, que se relaciona com movimentos artísticos contemporâneos. Se o cinema nasce já como uma mescla de outras artes, o *Odeon*, atualmente radicaliza essa mistura por ser de crucial importância para novas atividades audiovisuais.

²²⁷ Para uma discussão mais aprofundada sobre o *Live cinema* ver o projeto de pesquisa do doutorando Wilson Oliveira Filho (2010-2014) – PPGMS/UNIRIO.

6. “AGULHA NO PALHEIRO” – ODEON PETROBRAS, UM ESTUDO DE CASO



Cinelândia



Odeon



Fachada Odeon



**Assim, a cidade ganhou dois presentes:
a preservação do patrimônio arquitetônico do Odeon
e a reinauguração de um espaço de cinema dos mais nobres.
[...] que, certamente, enriquecerão cada vez mais a cultura do
nosso país.**
(Odeon BR, 2000)

Aleluia, senhores! Este é um templo profano!
(Othon Bastos, 2000)

**Odeon [...] simbólico prédio, até hoje imponente a guardar a
entrada efetiva do espaço da Cinelândia.**
(Evelyn Furquim, 2000)

O fim do século XX e o início do século XXI fazem interagir os diversos meios e linguagens para uma nova concepção de espaço e tempo que parecem possibilitar novas configurações ao *locus* dos cinemas. Pensando a cultura contemporânea, “as formas híbridas podem ser muito férteis. Conjugam-se arte com ciência; corpos com máquinas; público com privado; ocidental com oriental, gerando novas estruturas, objetos e práticas” (FEITOSA, 2006, p. 113). Os híbridos entre memória e cinema, tecnologia e tradição, maquínico e orgânico estão mais próximos do que imaginamos. Propomos aqui mais um híbrido: o espaço do cinema nas ruas e as novas possibilidades do audiovisual como forma de patrimonialização para a memória dos *palácios cinematográficos* cariocas.

O método etnográfico e a cartografia contribuem para o enriquecimento deste capítulo de nosso trabalho. Através da observação direta e da coleta de informações vindas de dois dias de vivência nos arredores e na rotina do cine *Odeon*, tivemos a oportunidade de apreender uma parte das produções sociais relacionadas à realidade de funcionamento do *Odeon*. Para David McDougall (1998), a produção da escrita etnográfica é limitada pela reapresentação esquematizada das diferenças culturais. A experiência etnográfica traduzida pelas imagens fotográficas possuem uma concretude diferente da encontrada no texto escrito. Mesmo que ambos, imagem e escrita no fundo sejam mediados pela *mão* do pesquisador, a fotografia pode condensar de uma forma mais instantânea e sintética a realidade apreendida, enquanto a escrita despenderá do *nativo* uma energia diferente na tentativa de reprodução da experiência compartilhada por ambos – interlocutor e pesquisador – no campo. A escrita etnográfica tende ainda a perder um contato mais íntimo com a experiência original a medida em que o texto circula e é reinterpretado a partir de outros lugares e contextos de leituras. As imagens também podem passar por esse processo, mas há algo nelas – de impressão físico-química concreta –, inscrito no ato do registro, que faz com que o momento instituinte ali se fixe com mais solidez. Segundo McDougall (1998), o estilo figurativo da imagem fotográfica, fílmica e videográfica, ao mesmo tempo em que aceita a impressão de realidade, nos conduz também a considerações sobre a passagem do tempo existente momento fotográfico real e o atual olhar lançado para aquelas imagens. Assim, a experiência vivida junto ao cine *Odeon* e seus frequentadores²²⁸, que também relatamos

²²⁸ Nossa ideia inicial compreendia uma gama de entrevistas que abarcasse atores com papéis distintos em sua relação com o *Odeon*: um responsável pelo cinema, um funcionário da casa, um representante do Grupo Estação (arrendatário do cinema), produtores de eventos e espectadores. Nosso objetivo só foi

neste capítulo, vem acompanhada de muitas imagens fotográficas²²⁹ e introduzida por alguns mapas.

Assim posto, nosso trabalho etnográfico opera através do viés da etnografia da duração²³⁰ (ECKERT; ROCHA, 2000). Essas autoras propõem uma revisitação dos temas relativos à memória social a partir de uma espécie de “reconciliação entre a consciência do real e a contínua invenção temporal”. Com Bachelard (1988, p. 11), percebemos que “[...] Para durarmos, é preciso então que confiemos em ritmos, ou seja, em sistemas de instantes. Os acontecimentos excepcionais devem encontrar ressonâncias em nós para marcar-nos profundamente”.

Através da idéia da continuidade e da sucessão temporal no bojo da descontinuidade, onde o tempo revela-se hesitação, a dialética da duração bachelardiana provoca o leitor no entendimento das lacunas do tempo como condição de seu ato de consolidação em duração. Lacunas infinitamente reconduzidas à liberdade interpretativa dos sujeitos das ordenações temporais ao ultrapassar o domínio da experiência da vida humana tanto física quanto psicológica [...]. (ECKERT; ROCHA, 2000, p. 10).

Ao invés da corrente etnografia da lembrança (do passado), a etnografia da duração, de Cornelia Eckert e Ana Luiza Rocha (2000, p. 12, grifo das autoras), “aceita como suposto que a matéria das lembranças ou reminiscências de um tempo vivido adquire uma substância somente se ela se ‘temporaliza’ sob forma de ondulações do próprio ato que encerra o tempo pensado”. Esse movimento ritmado, *apesar e pelas* lacunas temporais, propaga a memória; onde “iremos ver a recordação se constituir numa verdadeira duração refletida, num tempo recorrente” (BACHELARD 1988, p. 48). A rememoração procede sempre de uma intenção presente. A ideia de duração é uma experiência individual e coletiva, “apontando para a diversidade de representações,

alcançado nos dois últimos referidos. Um depoimento do Grupo Severiano Ribeiro (GSR) – proprietário do *Odeon* – não fazia parte de nossos planos neste trabalho, porque nosso objetivo era dialogar somente com indivíduos que estivessem rotineiramente em contato direto com as funcionalidades do *Odeon*. A gerente do cinema, a administradora do edifício *Odeon* e a representante do Grupo Estação se recusaram a conversar conosco e responder nossas perguntas. Um outro interlocutor do Grupo Estação nos revelou, inclusive, que somente o proprietário do cinema, o GSR, poderia falar pelo cinema. Esse mesmo interlocutor nos afirmou que o Grupo Estação é apenas um inquilino e não responde pelo *Odeon*...

²²⁹ Assim como a gerência do *Odeon* e representantes do Grupo Estação não aceitaram falar conosco, também a administradora do Edifício *Odeon* não permitiu que tirássemos fotos do prédio. A justificativa da dirigente da construção seria a de que o “edifício estaria passando por processo de tombamento, sendo proibido o registro de imagens do local”. Neste capítulo, todas as fotos do *Odeon* BR são retiradas da página do próprio cinema no site do Grupo Estação ou de publicações na imprensa.

²³⁰ Expressão cunhada pelas pesquisadoras Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha (2000), com base na obra de Bachelard (1988), notadamente o Capítulo II.

sociais e coletivas, das formas de discontinuidades das suas experiências vividas sobre as quais apreendemos a ritmicidade dos seus tempos pensados” (ECKERT; ROCHA, 2000, p. 13). Na etnografia da duração o passado e presente não são opostos. Eles “superpõem-se ritmicamente e, num processo ondulatório, ao ponto da sua consolidação, deixam a descoberto a matéria de suas lembranças”. A etnografia da duração trabalha no sentido de uma rememoração que principia através de uma intenção presente.

[...] O que permanece? O que é que dura? [...] apenas aquilo que tem razões para recomeçar. [...] o pensamento é sempre, em alguns aspectos, a tentativa ou o esboço de uma vida nova, uma tentativa de viver de outro modo, de viver mais ou até mesmo, uma vontade de ultrapassar a vida (BACHELARD, 1988, p. 76).

Uma etnografia da duração do *palácio cinematográfico Odeon* parte de suas produções e conjunturas do presente, procurando *ver* e *ouvir* não só os indivíduos (ou grupos de indivíduos) que se relacionam (ou relacionaram) com esse cinema ao longo do tempo, mas também observando a participação do *Odeon* – enquanto sala de exibição cinematográfica, edifício e arquitetura – no território urbano. Uma duração de um tempo recorrente e de um objeto urbano recorrente. Nossos *vestígios cinematográficos* são a extensão no tempo dos *palácios cinematográficos* – referentes



184. Linda do Rosário, de Adriana Varejão (2004)
(Fonte: Biografia)

às estruturas físicas, programações do cinema e também aos seus frequentadores. Como na exposição da artista plástica Adriana Varejão (2013), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – “Histórias às Margens” –, onde obras compostas de paredes, aparentemente frias, apresentam fissuras em carne viva que sangram; acreditamos que também as estruturas físicas dos edifícios e seus componentes guardem memórias das experiências compartilhadas e dos que ali estiveram. “São contrapontos muito opostos, porque a parede [...] é fria, asséptica, geométrica, racional e existe em contraponto esse corpo por dentro que pulsa [...] uma pulsão de vida [...] uma certa volúpia (VAREJÃO, 2013).

O *Odeon* é vestígio cinematográfico no prédio, na frequência, na experiência cinematográfica, no cinema na rua, na plateia. Atualmente, o público do *Odeon* – um cinema datado de 1926, localizado na Praça Floriano, 7 (Centro – Cinelândia) – é essencialmente adulto²³¹ e de classe média. Nada mais presente do que uma estrutura passada revivida a partir de um público jovem²³². São apreensões presentes de um passado distante e até mesmo de um passado não vivido, ou vivido através das experiências de outros. Um outro muitas vezes invisível, que parece ser reverenciado no presente. As camadas temporais se sobrepõem e são compartilhadas a partir da experiência atual. O público do antigo *movie palace Odeon*²³³ – da época do auge dos *palácios do cinema* no Rio de Janeiro –, em geral, não mais ocorre com frequência a essa sala. Afastados, por motivos diversos, mas sobretudo pelas novas configurações da programação do cinema; ligadas às novas experiências audiovisuais, circuito alternativo e atividades prolongadas. Mas a experiência vivida por esse público mais antigo no *Odeon* é a grande razão de ser da existência deste cinema, de sua permanência nas ruas cariocas e das práticas e frequência presente na sala. A frequência jovem e contemporânea enquadra e homenageia essas experiências passadas, essas memórias.

Iniciamos uma discussão sobre a trajetória do cinema *Odeon* no Rio de Janeiro, ressaltando a importância de um *palácio cinematográfico* que se rende a novas experiências audiovisuais na



185. Odeon, 1931 – “A severa” foi o primeiro filme sonoro português (Fonte: Gibanet.com)

²³¹ Adotamos a classificação de faixas etárias do INSA 2012, que estabelece: 1) crianças (até 11 anos de idade); 2) adolescentes (12 a 18 anos de idade); 3) adultos (19 a 59 anos de idade) e 4) idosos (60 anos ou mais de idade). E para as diferenças entre jovens, acompanhamos a classificação do ANDI 2013, donde “podem ser considerados jovens os adolescentes-jovens (entre 15 e 17 anos), os jovens-jovens (com idade entre os 18 e 24 anos) e os jovens-adultos (faixa-etária dos 25 aos 29 anos)”.

²³² Como que exceções que confirmam regras – ou para nos questionar em nossas premissas básicas –, na primeira tarde de visita ao *Odeon*, encontramos três senhoras idosas (entre 60 e 70 anos) comprando ingressos para uma sessão vespertina... Mas ainda é seguro dizer que A MAIOR PARTE DO PÚBLICO é jovem ou de meia-idade.

²³³ Acreditamos que o público que frequentava o *Odeon* entre os anos 1926 e 1955 era composto, naquela época (como mais ou menos o é atualmente), em média, por pessoas da faixa etária dos 20 aos 50 anos. Os indivíduos enquadrados nessas idades, na fase do auge de funcionamento do *Odeon*, nasceram entre as décadas de 1880 e 1930. Assim, o mais velho estaria hoje com 133 anos e o mais novo com 78 anos.

contemporaneidade. Entre festivais, mostras, maratonas de filmes e *transcineemas*²³⁴, o *Cine Odeon BR* conjuga a tradição do cinema nas calçadas da Cinelândia – é o único dos grandes *cinemas de rua* operando ainda por lá como sala de exibição tradicional – com manifestações tecnológicas e em rede da arte contemporânea. Nesses termos, tentamos situar não só uma memória desse cinema como um autêntico *palácio cinematográfico*, mas pensar como um “patrimônio de *pedra e cal*” (GONÇALVES, 2009, p. 24) se relaciona com movimentos artísticos de *ainda quase desconhecidas* vanguardas audiovisuais. Se o cinema nasce já como uma mescla de outras artes, o *Odeon* – tombado institucionalmente como patrimônio material –, preparado ou não para essas novas práticas audiovisuais, atualmente radicaliza essa mistura, sendo de crucial importância para atividades culturais contemporâneas.



186. Teatro de Herodes, 2010
(Fonte: Perregueiros)

O cine *Odeon BR* parece estar com suas portas abertas ao novo, sem, no entanto, ter que abrir mão da tradição do *palácio cinematográfico*. A inspiração parece vir da própria palavra *odeíom*, da qual se deriva a nossa *odeon*, com que os gregos se referiam a alguns teatros – cujo mais famoso era o de *Herodes* – a junção entre um espaço e a própria atividade artística ali encenada pareciam confluir. O termo *odeon* era, então, usado representando espetáculos ou peças teatrais, bem como o teatro coberto destinado às audições de poetas e músicos (A HISTÓRIA DO ODEON, 2008). O nome está associado, para além do conceito de auditório, a espetáculos teatrais e concertos, mas também à exibição cinematográfica (GONZAGA, 1996).

Walter Benjamin (1994, p. 118) nos lembra em “Experiência e pobreza” sobre o quarto burguês, cujo interior força o “habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio.” Esses “*espaços de pelúcia*” estariam sendo substituídos pelo que Benjamin remonta de Scheerbart por uma “cultura

234 O conceito de *transcinema*, de Katia Maciel, define “uma imagem que gera ou cria uma nova construção de espaço-tempo cinematográfico, em que a presença do participante ativa a trama desenvolvida. Trata-se de imagens em metamorfose que podem se atualizar em projeção múltipla, em blocos de imagem e de som, e em ambientes interativos e imersivos”. *Transcineemas* “são formas híbridas entre a experiência das artes visuais e do cinema na criação de um espaço para o envolvimento sensorial do espectador. Representam o cinema como interface, como uma superfície em que podemos ir através” (2009, p. 17). O *live cinema* (ou *cinema ao vivo*) é um *transcinema*.

de vidro". Novo ambiente que mudaria, muda e mudará homens por completo. Benjamin, por fim, advertia-nos: “[...] Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários” (1994, p. 118). Essa associação com o pensamento benjaminiano parece ser nossa justificativa para compreender como vanguardas audiovisuais e *palácio cinematográfico*, apesar de todas as diferenças, podem estar intimamente em contato.

Os *palácios cinematográficos* tradicionais entraram em xeque na contemporaneidade, justamente quando nascem os *transcineamas* (como o *cinema ao vivo*²³⁵, por exemplo). Paradoxo que não conseguiremos resolver, mas que precisa ser exposto. Na comunhão entre rua e cinema, o hoje *Odeon BR* é um marco do renascimento de um *palácio cinematográfico*. O cinema hoje é responsável por atividades que movimentam o cenário cinematográfico carioca. Palco de debates, *pocket-shows*, maratonas, cineclubes, *transcineamas* e até de transmissões ao vivo de eliminatórias última da Copa do Mundo de Futebol. Vitrine para algumas das primeiras manifestações nacionais de um *cinema ao vivo*, dentre outras manifestações artísticas contemporâneas.

O *cinema ao vivo* que invade o parque exibidor e a cena contemporânea como um todo parece potencializar o caráter mnemônico da arte cinematográfica tanto pela recuperação de imagens e sons a serem reeditados quanto pela sensorialidade que trabalha na fronteira entre lembrança e esquecimento. Pensamos num diálogo entre essas novas possibilidades do audiovisual com a ideia de preservação de um patrimônio. O trabalho dos VJ's desenha os pontos, as linhas, as superfícies que o cinema em seu pouco mais de um século prendeu sobretudo às narrativas. O *live cinema* nos parece nesse sentido um cinema de camadas, uma arqueologia. Arquivo e biblioteca audiovisual presentificados. Parece-nos uma nova configuração em rede ou híbrida das artes. Pensando a cultura contemporânea, os híbridos entre memória e cinema, tecnologia e performance, maquínico e orgânico parecem estar mais perto do que imaginamos. E, aqui iniciamos mais uma possibilidade de hibridismo: o espaço do *palácio cinematográfico* e as novas possibilidades audiovisuais. Priorizamos o *Cine*

²³⁵ *Live cinema* ou *cinema ao vivo* é a prática audiovisual que consiste em uma *performance* onde sons e imagens são reeditados, ressignificados, alterados e projetados para o público por um Vj ou grupo de Vj's. Esse termo deriva dos *disc jockeys*, os Dj's. *Video jockeys* - ou preferencialmente *Visual jockeys* (SPINRAD, 2008) – são os responsáveis pelas sessões de *cinema ao vivo*. A expressão *Vjing* se refere ao acontecimento, a “atração” como um todo, levando em conta o material audiovisual produzido, a imaterialidade das imagens e dos sons, as *performances*, a audiência.

Odeon Petrobrás por ser o único *movie palace* carioca funcionando num regime praticamente original e pela sua abertura e aposta em um novo cinema.

O Centro da cidade se amplia no início do século XX e reforma urbanística de Pereira Passos²³⁶ desenha o cenário para os *cinemas de rua*. A partir de 1907 são inaugurados na Avenida Central inúmeros cinemas. As transformações e intervenções urbanas e sanitárias, além de disciplinadoras trouxeram também “ares parisienses” ao centro da cidade, instituindo ainda hábitos mais “de acordo” com as práticas originadas na vida moderna. Os cinematógrafos, com seus mais variados espetáculos de vistas são uma aposta de diversão, luxo, refinamento, elegância, informação, cultura e contato com o progresso. Os bondes, a eletricidade, as ruas alargadas e prédios suntuosos com arquitetura *art nouveau* vão dar uma “roupagem moderna” ao centro e novos hábitos “mundanos” elevam o cinema à prática valorizada culturalmente (GONZAGA, 1996).

O primeiro *Odeon* nasceu no número 137 da Avenida Central (hoje Rio Branco), esquina com a Rua Sete de Setembro. Ficava no lado ímpar da avenida, local menos valorizado em virtude de ser mais castigado pelo sol – o que tornava as sessões vespertinas do verão insuportáveis para os frequentadores. Contudo, o primeiro *Odeon* já trazia o luxo, a elegância e a preferência dos espectadores como um prenúncio do sucesso que iria alcançar sua versão definitiva da Cinelândia.



187. Primeiro Odeon, anos 1910
(Fonte: Daniella Thompson)

Os pequenos cinematógrafos distribuíam-se inicialmente de maneira dispersa ao longo da avenida, alguns dos quais instalados em lojas comerciais [...] O setor mais comercial localizava-se entre as Ruas do Ouvidor e Sete de Setembro. [...] Inaugurado em 16 de agosto de 1909, o antigo Odeon era um dos mais requisitados. O cinematógrafo possuía duas salas para a exibição de filmes, além da luxuosa sala de espera, onde Ernesto Nazaré mostrava seu talento. Rebuscados

²³⁶ Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro (1903-1907). “O engenheiro Passos – diplomado em Matemática pela Escola Militar, mas com curso de Engenharia na École des Ponts et Chaussées de Paris [...] teve liberdade para [...] criar uma imagem cosmopolita para a Capital Federal. Este plano [...] previa a abertura de um grande boulevard que ligaria o novo porto – a antiga Prainha (hoje Praça Mauá) – até a Praia de Santa Luzia, dando também acesso à Avenida Beira-Mar, buscando facilitar a expansão da Cidade para a Zona Sul. [...] As transformações fundamentadas no discurso da ordem e da higiene concretizaram-se fisicamente na área remanejada com a abertura da Avenida Central” (LIMA, 2000, p. 181-184).

programas e reclames constituíam o informe publicitário daquela casa de espetáculos, representando as elites através de figuras elegantemente vestidas, ao lado dos vários números apresentados tanto na sala de projeção quanto na sala de espera. Aliás, a sala de espera do cinema Odeon era para Ernesto Nazaré, o pianista “virtuoso”, um espécie de sala de concertos. A temporada deste artista no Odeon ficou célebre através da publicação do famoso tango de nome Odeon, dedicado à companhia proprietária do cinema, na época a Zambelli e Cia (LIMA, 2000, p. 237-244).

Em meados da década de 1920, a *terra do cinema* por ali se desenvolveu e “em pouco tempo, a Praça Floriano transformou-se em parte integrante do ‘Centro’, espaço de intensa circulação, mesmo para aqueles que habitavam os bairros residenciais mais longínquos, mas que continuavam a buscar a área, tanto por motivos de trabalho quanto para o lazer” (LIMA, 2000, p. 197, grifo da autora).

Segundo Gonzaga (1996), o mercado amadurecera e muitos cinemas desse período sobreviveram durante décadas. A entrada de companhias americanas já se fazia sentir e algumas mudanças nas formas de publicidade, formação de linhas de exibição, a compra e o aluguel de fitas apontavam para novas práticas. Algumas dessas se representavam pela forte entrada de Francisco Serrador na cidade.



188. Cinelândia, cartão postal, anos 1930
(Fonte: Mercado Livre)

O *novo* cinema Odeon – inaugurado em 3 de abril 1926, com 951 lugares (incluindo 26 camarotes) – ocupava toda a extensão da esquina da Praça Floriano²³⁷ com a Rua do Passeio no Centro do Rio de Janeiro. O empresário espanhol Francisco Serrador idealizou a atual Cinelândia como uma área que compreenderia um complexo de cinemas e outras formas de entretenimentos reunidos no

“Quartirão Serrador” (LUCA, 2010, p. 54) – e mais tarde chamado também de “Bairro Serrador”, pela grandiosidade do projeto original. Serrador, fundador da Companhia Brasil Cinematográfica (1917), planejava transformar o lugar em uma espécie de *Broadway dos trópicos*.

O domínio de Francisco Serrador era inquestionável e quase sem limites, a tal ponto que se viu instigado a implantar uma Cinelândia no Rio de Janeiro, seguindo o mesmo modelo que encontrou numa

²³⁷ Hoje o endereço completo do *Cine Odeon BR* (ou *Odeon Petrobras*) é Praça Floriano, número 7 - Cinelândia – Centro – Rio de Janeiro.

viagem a Nova York [...] Francisco Serrador retornou ao Brasil obcecado em lançar um Times Square nacional, que complementasse a modernidade imposta pela abertura da Avenida Central com seus edifícios majestosos promovidos por Pereira Passos e Rodrigues Alves no projeto republicano da modernização da então Capital Federal. A área desejada para a megaincorporação seria o terreno do antigo Convento da Ajuda, localizado na ponta final da revolucionária avenida e que fora derrubado para nada ali se instalar. O resultado de tão ambicioso empreendimento, após a instalação de parte dos estabelecimentos projetados seria a insolvência do grande empresário (LUCA, 2010, p. 54).

Advindo do ramo de diversões e com atuação em vários pontos do território brasileiro – primeiro foi proprietário de quiosques, onde, após exibir uma película, despertou para o grande potencial do negócio cinematográfico –, fixou-se inicialmente como importador e divulgador de filmes e aparelhos de projeção em circos, praças e outros espaços públicos. Através da Companhia Brasil Cinematográfica, em 1917, comprou o primeiro cinema *Odeon*, além do *Avenida* e *Pathé*, no Rio de Janeiro. Com o objetivo de ajudar a modernizar a cidade, Serrador pretendia oferecer ao Distrito Federal uma gama de entretenimentos compatíveis com seu alto nível de cultura. O plano inicial era construir três teatros, quatro cinemas – contendo 800 lugares cada um –, um hotel, 17 lojas, uma área de patinação, um parque de diversões, nove ruas no entorno, fontes luminosas, salas de escritórios e terraços nas coberturas de “arranha-céus”. Segundo Evelyn Furquim Lima (2000, p. 259), “antes da implantação do projeto de Serrador, com exceção de alguns casos específicos, os cinemas que haviam surgido no Rio de Janeiro foram adaptados em salas abafadas e desconfortáveis, geralmente improvisadas em antigos sobrados”. A audaciosa proposta do empresário Francisco Serrador planejava, inclusive, a construção de cinemas luxuosos, tendo lugar cativo para pianistas e também orquestras. “Os ‘aranha-céus’, verdadeiros palacetes dotados não apenas de cinemas e teatros, mas também de lojas, restaurantes e salões para escritórios não pertenciam aos mesmos proprietários [...]”. A Companhia Brasil Cinematográfica “[...] construiu e ficou responsável pelo Cinema Odeon” (LIMA, 2000, p. 26). Serrador contratara outros empresários para gerenciar os demais empreendimentos. Segundo a revista especializada *Cinearte* (1926, p. 8), “por suas condições técnicas (os cinemas)



189. Busto de Serrador
(Fonte: Monumentos do Rio)

tinham conseguido atrair um público fino, a elite social do Rio de Janeiro, habituando essa clientela a ir seguidamente ao *Império*, ao *Capitólio*, ao *Odeon*, garantindo o êxito da iniciativa do Sr. Serrador”. Somente a partir da inauguração dessas grandes salas de exibição as importantes empresas produtoras e distribuidoras cinematográficas estrangeiras começaram a se interessar pelo mercado exibidor brasileiro, especialmente o circuito carioca. Os grandes sucessos de bilheteria, que mais tarde iriam ser chamados de *blockbusters*, passaram a ser exibidos exclusivamente nos cinemas *Capitólio*, *Glória*, *Império* e *Odeon*. Em 1928, um busto de Francisco Serrador – obra do escultor A. Coutinho – já habitava o território da Cinelândia carioca. Com a dança dos monumentos ocorrida ao longo dos anos no local, o *empresário espanhol*, que mudou de lugar algumas vezes, agora recepciona os frequentadores do *Odeon* já na calçada em frente à sala.

A arquitetura do *Odeon* é claramente inspirada nos grandes *movie palaces* norte-americanos – espaçosa sala de projeção (sem pilastras que atrapalhem a visão), plateia vasta e confortáveis balcões. Há um grande palco destinado a abrigar também espetáculos teatrais. Durante algum tempo as atividades cinematográficas e as teatrais dividem o espaço do *Odeon*. Mas, é o cinema a principal atração da novíssima e moderna casa de espetáculos. Nessa época, muitos periódicos começam a relatar o declínio da participação das orquestras nas exibições cinematográficas. A revista *Cinearte* (1926) critica as apresentações de esquetes teatrais – a que rotula de “prólogos” – antes das sessões dos filmes em substituição às orquestras. Essa prática parece ter se alastrado pelos cinemas que iam surgindo em outros bairros da cidade.

Edificado na Praça Mahatma Gandhi, nº 2, esquina com a Rua do Passeio, o cinema Odeon foi analisado através do processo nº 40/326/24, de 4 de setembro de 1924. Identificou-se no referido processo não só o proprietário do imóvel, Francisco Serrador, como também o construtor, a Companhia Construtora Nacional, representada pelos sócios Wayss & Freitag e L. Riedlinger, sendo o engenheiro-arquiteto Ricardo Wriedt responsável pela execução da obra. O processo de construção permite perceber a monumentalidade do projeto, prevendo uma maciça edificação com pavimento térreo, dois pavimentos de escritórios e mais 11 pavimentos com apartamentos de quarto e banheiro. Situado na extremidade sul do recém-criado quarteirão, o prédio apresenta fachadas voltadas para a Praça Floriano, Praça Getúlio Vargas (Mahatma Gandhi), Rua do passeio, Rua Álvaro Alvim e Rua Francisco Serrador (LIMA, 2000. p. 272).

Podemos dividir a apreensão da fachada do prédio do cinema *Odeon* em três partes. “Três pavimentos conformam um embasamento definido através de placas de argamassa rústica, encimado por oito pavimentos que constituem o corpo da edificação, coroada por mais três pavimentos que arrematam o volumoso bloco” (LIMA, 2000, p. 272-274.) O coroamento do prédio construído difere do desenho esboçado no projeto aprovado para o edifício. Não se obedece assim à pretendida proposta *haussmanniana*, utilizada na reforma de Paris em fins do século XIX, e que serviu de base para a modernização da região central do Rio de Janeiro. “Nota-se, contudo, que a construção obedece em parte ao projeto, e que tanto a fachada voltada para a Rua do Passeio quanto a voltada para a Praça Floriano apresentam uma linguagem similar” (LIMA, 2000, p. 274). Uma edição do *Jornal do Brasil*, datada de abril de 1926, descreve a inauguração do cinema *Odeon* com grande eloquência – “Magnífico na visão que proporciona a todos, em sala vasta, a maior do Rio, sem que haja uma só coluna a servir de empecilho à vista do espectador, o novo Odeon é a cópia de um desses esplêndidos cinemas da Broadway” (JB, 1926 *apud* SILVA, s.d., p. 13). Nesse sentido, *Cinearte* (1927) mostra que tanto a Metro-Goldwyn-Mayer quanto a First National passam a nomear o *Odeon* como o exibidor oficial dos filmes sob sua distribuição. Atestando mais uma vez o alto padrão de qualidade alcançado nas instalações e técnicas implementadas pela sala.

O empresário Luiz Severiano Ribeiro, mesmo trabalhando por outro viés de investimentos no ramo cinematográfico, acabara também integrando o *trust* gerido por Serrador na Cinelândia. No decorrer da década de 1930, Luiz Severiano Ribeiro arrendaria o grandioso *Odeon*. O *Odeon* foi o terceiro cinema de ponta construído no Rio de Janeiro,



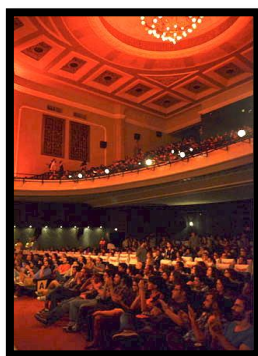
190. Odeon, década de 1950
(Fonte: Keep its swinging)

atrás somente do *Cinematographo Parisiense* e do *Pathé* – edificados anteriormente – todos na Avenida Central. A ideia de Severiano era adquirir os cinemas menores da Cinelândia – considerados de categoria inferior, os *poeirás* – para que as salas remanescentes pudessem seguir o padrão de qualidade e bom gosto do cine *Odeon*. Em fins da década de 1930, a propaganda especial do filme em cartaz, que era exibida na fachada e hall dos cinemas – muitas vezes também em seus funcionários –, ia desaparecendo. O destaque começou a ser dado para o nome da sala e letreiro do filme. O *Odeon* foi o primeiro cinema carioca a introduzir o *néon* para realçar o nome do

cinema; “encimando o *switchboard* ou *placard* com o nome do filme sobre fundo branco ou leitoso”. A extravagância ornamental de anos passados cede lugar a uma “[...] requintada simplicidade das fachadas, realçada pelo advento do *art dèco* [...]”, e sua conservação, independente da programação, “indica a formação de uma identidade própria para cada unidade” (GONZAGA, 1996, p. 166, grifos da autora).

O Odeon era uma das mais sofisticadas salas do Rio de Janeiro. Era comum os cavalheiros vestirem smoking para freqüentar seus salões, cujo ingresso custava cinco mil réis – preço alto para os padrões da época. [...] Os porteiros e a brigada de lanterninhas vestiam-se a caráter dentro do enredo do filme em cartaz – sem contar os camarotes, que ferviam com o público mais seleta e sofisticado. Uma orquestra com quinze músicos e dois maestros dava o tom num ambiente de sonho e fantasia. Havia um cheiro de talco e perfume francês no ar, ao som de cavaquinho e *bandoneon*²³⁸ (VAZ, 2008, p. 99).

“A nova configuração adotada no ano de 1928 vigeria até os meados da década de 1950” (LUCA, 2010, p. 55), quando os monopólios começaram a ser quebrados abrindo espaço para novos exibidores e uma redistribuição dos circuitos regionais. Houve um grande impulso de modernização das salas em sua localização, instalações, condicionadores de ar, poltronas mais confortáveis e projetores mais potentes. Os novos empresários conseguiram fechar bons contratos com produtoras norte-americanas e europeias aumentando sobremaneira a oferta de filmes e cinemas.



191. Interior do Odeon
(Fonte: Grupo Estação)

Na década de 1960, o Odeon sofreu algumas reformas e permaneceu em funcionamento até 1999 – ano em que foi fechado temporariamente. Mas o esforço conjunto dos Grupos Severiano Ribeiro e Estação Botafogo, da Prefeitura do Rio de Janeiro e da Petrobrás Distribuidora²³⁹ (BR) viabilizou uma cuidadosa restauração e modernização das instalações do *Cine Odeon*, devolvendo-o ao público durante a edição do ano de 2000 do *Festival do Rio* como *Odeon BR* ou *Odeon Petrobras* (CINE ODEON PETROBRÁS, 2011).

²³⁸ O *bandoneon* é um instrumento musical que possui um sistema de palhetas livres. É utilizado principalmente na Argentina como um dos principais instrumentos das orquestras de tango.

²³⁹ Em 2011, com a retirada do patrocínio da BR Distribuidora, o SESC se uniu ao Grupo Estação com o objetivo viabilizar a continuidade das atividades do Cine Odeon (VENTURA, 2011). No final de 2012, o SESC e o Grupo Estação romperam a parceria (VENTURA, 2012).

Entre a década de 1990 e o início do século XXI vêm outras perspectivas para a história dos cinemas no Rio de Janeiro, o fim dos *palácios cinematográficos* é uma constatação e somente restam lembranças de outras eras que ainda não tem sua história devidamente contada. O cine *Odeon* é uma dessas lembranças... A destruição, o apagamento e o silenciamento frente à especulação imobiliária e a ausência do poder público para proteger e resguardar espaços de lazer da população é outra delas (SOUSA; OLIVEIRA FILHO; RIBEIRO, 2010d).

Atualmente, o *Odeon Petrobrás* possui 584 poltronas e mais dois lugares para cadeirantes, ganha mais conforto para os espectadores e espaço para outros eventos culturais, bistrô, livraria e um amplo saguão; além de inovações técnicas como: tela perolizada, som *dolby-digital* e avançado sistema de projeção em vídeo. A arquitetura *art nouveau*, do início do século XX é recuperada nos seus múltiplos detalhes – “o lustre central, o teto em estilo Neoclássico, os elementos *art nouveau* do palco e da sala de exibição, as escadarias em mármore, as colunas gregas na entrada do cinema e a varanda que ficou décadas escondida sob o seu letreiro.” (ODEON BR, 2010, grifo do autor). Um dos camarotes que ficava no primeiro piso também é restaurado conforme o modelo do projeto original do cinema.



192. Saguão Odeon
(Fonte: Coleção de figurinhas)

Nossa entrevistada²⁴⁰ Estela Chaves Mello do Espírito Santo (36 anos) – advogada, funcionária do BNDES, moradora da Tijuca –, **lembra de ter frequentado o Odeon antes e depois da restauração do ano 2000. Estela não tinha conhecimento do termo *palácio cinematográfico*, mas acha perfeita a analogia, já que “esses cinemas antigos pareciam verdadeiros templos do cinema”.** Nossa conversa lhe chamou a atenção para uma constatação que a deixou um pouco surpresa: **“agora [...] percebo que de todos os grandes cinemas que eu conheci na infância, esse realmente é o único que segue funcionando no esquema de único salão!”**.

Na minha memória, ir ao cinema era um grande acontecimento. Lembro da minha mãe avisando que iríamos ver determinado filme na Cinelândia. Era algo mágico para nós. Talvez seja apenas saudosismo, mas acho que trazer de volta esse sentimento seja

²⁴⁰ Em **negrito**, momentos de nossos entrevistados (Odeon).

uma coisa legal. [...] Acho que os cinemas de shopping cresceram muito na esteira da violência, as pessoas se sentem mais protegidas. Se sentindo mais seguras, aos poucos as pessoas vão sentir falta de caminhar pelas calçadas. Ir ao cinema e depois procurar uma lanchonete, bar, restaurante, sei lá, fazer alguma coisa depois. [...] Acho que o cinema de rua tem um charme, porque você sai pra *ir ao cinema* e não pra *comprar um biquíni e depois ir ao cinema*. Ele é o principal da noite, não é um programa qualquer (CHAVES, 36 anos, advogada, 2013, grifos nossos).

Estela Chaves chegou a pensar recentemente se a moda das salas *vip* (ou *premium*) não poderia representar uma certa saudade que as pessoas estão tendo do *glamour* daquele *ir ao cinema* de outrora. Entendemos que, atualmente, os cinemas *vip* tendem a representar, de certa forma, a diferenciação de algumas salas de cinema para atender as classes mais abastadas. Assim, uma crise dos *cinemas de rua* parece se relacionar muito mais com uma crise das ruas do que propriamente das salas de cinema. Temos muitos cinemas na cidade, mas as salas ficam alocadas no interior de outras construções e polarizadas em determinadas regiões.

[...] não sei até que ponto essas salinhas [...] no shopping fazem parte disso. Entendo que com mais salas pode-se oferecer uma variedade maior de filmes. Mas o que eu vejo é o mesmo filme em 10 salas de shopping. Sei lá, bastava ter dois cinemas grandes para caber esse pessoal todo. No final, não vejo tanta vantagem assim em ter tantas salas menores (CHAVES, 2013).

Nossa interlocutora, em geral, se mostra simpática à preservação de salas como o *Odeon*, feliz ao ser alertada sobre a manutenção da originalidade do cinema e surpresa ao reconhecer o *Odeon Petrobras* como um exemplar, atualmente único, de uma tipologia tão marcante da exibição cinematográfica mundial; permanecendo no espaço público da cidade do Rio de Janeiro. **Estela Chaves conclui nossa conversa dizendo:**

Já fui ao Anima Mundi e ao Cachaça²⁴¹. Já fui ver filme normal também. Enfim, acho que é uma experiência diferente [...]. No que você vai entrando na sala, vai entrando no clima. [...] Não vejo espaço para a quantidade de cinemas que existiam antes, mas sim uma meia dúzia que restou sem grandes modificações. De certa forma os cine-igrejas preservaram alguns desses cinemas. Acho que as pessoas ainda querem ir ao cinema de rua. Falam tanto em ascensão da classe C. Essas pessoas também curtem cinema, porque não iriam a um cinema desses vez em quando? Pode ser um programa até mais legal! Acho que os 2 modelos – de shopping e de rua – podem coexistir (CHAVES, 2013).

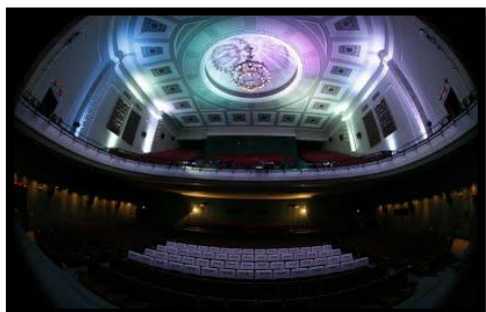
²⁴¹ Refere-se ao evento Cachaça Cinema Clube.

O processo de restauração do *Cine Odeon* torna-se um grande legado para as ações de preservação de espaços públicos de exibição cinematográfica nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. A Petrobras Distribuidora, através de verbas destinadas a seus programas de incentivo à cultura, reformou e adotou a reparação do cinema *Odeon*. O *Cine Odeon BR* é, atualmente, o mais tradicional dos *palácios cinematográficos* do Rio de Janeiro ainda em funcionamento, além de ser um dos mais importantes, belos e charmosos *cinemas de rua* do Brasil.

Assim, a cidade ganhou dois presentes: a preservação do patrimônio arquitetônico do Odeon e a reinauguração de um espaço de cinema dos mais nobres. O patrocínio proporciona uma agenda repleta de atrações como debates, cursos, mostras temáticas, retrospectivas, premiações para o cinema brasileiro, pocket-shows, saraus, recitais, exposições, exibição de curtas metragens e muitos outros eventos culturais que, certamente, enriquecerão cada vez mais a cultura do nosso país (ODEON BR, 2010).

Em 2000, o *Cine Odeon* é devolvido ao público – inteiramente reformado, depois de um período fechado e da ameaça de se tornar um lugar para cultos religiosos –, numa noite memorável de abertura do *Festival do Rio*. Muitos convidados comoveram-se com a abertura da enorme cortina vermelha ao som do tradicional gongo²⁴². No restante do ano, o *Odeon BR* transforma-se em templo de cinéfilos e de agitação cultural, com uma agenda repleta de atrações e eventos especiais. Inúmeros são os exemplos, ao longo de toda a sua trajetória de existência, que confirmam sua vocação para congregar artes distintas e acolher experiências inovadoras.

Em conversa com o cinéfilo Alécio Rodrigues Valusek Junior (2013), 24 anos – estudante do quarto período do Curso de Cinema e Audiovisual, da UNESA, morador do Flamengo –, pudemos constatar, que o assíduo frequentador do *Odeon* e espectador de filmes brasileiros, **confere lugar de destaque ao *palácio cinematográfico* da Cinelândia em relação a outros *cinemas de calçada*²⁴³, “o**



193. Sala de projeção, Odeon, 2009
(Fonte: Festival do Rio)

²⁴² O gongo, antes da sessão, originalmente anunciava seu início ao mesmo tempo em que pedia silêncio aos frequentadores (GONZAGA, 1996).

²⁴³ Ver Zanella (2006).

Odeon carrega uma aura diferenciada e a estrutura dos antigos cinemas que representavam o glamour e o luxo do ato de ir no cinema”. Alécio mostra-se familiarizado com o termo *palácio cinematográfico* e bem à vontade para definir “esse tipo de sala como primordial para a grandeza da sétima arte”. Mas nosso jovem interlocutor confessa que frequenta o cinema, sobretudo, “pela programação dos filmes geralmente nacionais, que com o apoio da Petrobrás são produzidos”. O edifício em si fica relegado a um segundo plano na escala de motivação de idas ao *Odeon*. Genericamente, são os filmes que chamam a atenção de Alécio, “embora o espaço de palácio seja interessante e remeta ao auge do cinema clássico”.

De certa forma as leis de mercado influenciam diretamente os empresários responsáveis pela administração dos cinemas, porém a resistência dos cinemas de rua ainda atrai um público que vai atrás das obras e de determinados filmes que apenas são exibidos nesses espaços. Com a administração da prefeitura em espaços e projetos que antes eram grandes incógnitas, sendo visível a tentativa de integração social pela via da cultura em comunidades carentes, algo muito importante e fundamental para o futuro de várias áreas do audiovisual pode nascer [...]. Em uma visão realista, os grandes complexos cinematográficos provindos de arquétipos norte americanos, fruto do crescimento demográfico avançado, já está [...] consumado. Um retorno aos tempos de outrora, ao meu ver, não será tão possível, já que pesquisas mostram, que cada vez mais o lucro [...] continuará sendo o ditador de regras de uma sala de exibição (VALUSEK JÚNIOR, 2013).

A programação especial do *Odeon* é, na opinião de Alécio Júnior, **um diferencial para a frequência e garantia de um público cativo para essa sala. É uma boa aposta para a sobrevivência desses *movie palace* cariocas.** Alécio representa uma parcela importante dos espectadores cinematográficos a que chamamos *espectador atento*²⁴⁴. Mas Luiz Gonzaga Assis de Luca (2011, p. 8) nos esclarece que, “[...] O Odeon é deficitário e suas frequências não são significativas. Menos de 1000 espectadores por semana. Porém, não tem valor



194. Cachaça Cinema Clube
(Fote: Facebook)

²⁴⁴ Aquele espectador que não só tem plena consciência de todo o aparato institucional-tecnológico-ideológico que envolve a *experiência cinema* como também reflete e analisa criticamente suas implicações sobre a espetatorialidade, produção, distribuição, exibição e recepção cinematográficas.

imobiliário. O subsídio da BR e o Festival do Rio são básicos em sua sobrevivência”. Em realidade, podemos atestar ainda, numa simples olhada na programação dos cinemas da cidade, disponibilizada em suplementos culturais de distintos jornais e revistas, que há alguns *cinemas de rua* que exibem também filmes do circuito comercial enquanto há *cinemas de shopping* que apresentam obras e cineastas alternativos.

O *Odeon* é atualmente um dos cinemas oficiais do *Festival do Rio* e sedia ao longo do ano outros festivais, como o *Anima Mundi*, o *Festival Brasileiro de Cinema*



195. Miscelânea Odeon
(Fonte: Grupo Estação)

Universitário e o *Curta-Cinema*. É um ponto de encontro da juventude, em programas como a *Maratona de Cinema* – evento em que os cinéfilos invadem a madrugada assistindo filmes –, a *Sessão Cineclube* – que exhibe clássicos do cinema e filmes de arte –, o *Cachaça Cinema Clube*²⁴⁵ – que mistura cinema e *night club* –, o *Miscelânea Odeon* – que congrega várias formas

de expressão artística num mesmo lugar, especialmente no Carnaval – e transmissões ao vivo de importantes jogos de futebol.

O encontro com Gabriela Coelho Garcia dos Reis (2013), 35 anos, moradora de Botafogo, engenheira de produção formada pela UFF – **que há alguns anos não ia ao Odeon** – nos revelou o desconhecimento da noção de *palácio cinematográfico* na visão de uma espectadora comum. Gabriela “não sabia que esse era o nome dado, e nem tinha conhecimento do que foi um palácio cinematográfico, mas tinha essa consciência que era o único que ainda restava com o estilo que apresenta”. No entendimento de nossa interlocutora, o cine *Odeon* merece ter sim suas memórias preservadas. Para Gabriela Reis, a presença do cinema ainda na Cinelândia “é importante para manter viva a memória ou mesmo criar novas memórias”.

245 O *Cachaça Cinema Clube* e *Jura Filmes* – cujo lema é “porque cinema é a nossa cachaça” – não vêem outro lugar melhor para realizar seu evento. Escolheram “o Odeon pela importância que a sala tem para a nossa cidade, um cinema enorme, democrático, de rua, no centro e com preços acessíveis. É fundamental ocupar tal espaço, com propostas de cinema inventivas, e defender o cinema enquanto evento coletivo” (2013).

Em poucas ocasiões, infelizmente, frequentei o Odeon. Em uns festivais e em pré-estreias de filmes [...]. Mas a lembrança da última experiência é por demais agradável e nostálgica. Como aquela sensação de que é assim que eu gosto de assistir a uma obra [...]. Cinemas de shopping centers são produtos mais comerciais, voltados para vender produtos periféricos do que a apresentação do filme em si. Tampouco possuem o charme e a essência do que deveria ser o cinema em sua forma de ser (REIS, 2003).

Interpelada sobre o futuro dos cinemas nas calçadas cariocas, Gabriela diz **ter uma visão romantizada do assunto e que acredita na sobrevivência dos *cinemas de rua*. Ela acredita que temos “público para manter esses cinemas” e oferece até mesmo soluções para manter ou aumentar a frequência a partir de uma “diversificação dos períodos em cartaz [...] alta, ou entremeando as novidades com clássicos”**. Gabriela Reis acredita **que os projetos de retorno de algumas salas fechadas há anos ou de abertura de novas salas em comunidades carentes são iniciativas louváveis. A busca incessante das salas de cinema contemporâneas pelo lucro é um dos entraves, encontrados por nossa entrevistada, a um movimento de retorno dos cinemas às ruas. Mas, particularmente, ela acredita que a iniciativa “traria de volta muita gente ao cinema. Ouço tantos dizerem que não vão a cinemas, justamente porque os mesmos estão dentro de shopping centers lotados, afetando a qualidade do produto que se tem a oferecer. Interessante notar também a preocupação de Gabriela com o possível embargamento de algumas obras desses novos ou renovados cinemas por conta do comprometimento da cidade com grandes eventos esportivos internacionais e com os períodos eleitoreiros.**



196. Loja/livraria Odeon
(Fonte: Grupo Estação)

Dotado de uma pequena loja²⁴⁶ e um bistrô Ateliê Culinário – um dos mais frequentados do centro da cidade –, o *Odeon BR* é eleito pela revista *Veja* o cinema de melhor programação no ano de 2005. O apoio da Petrobras Distribuidora (BR) é fundamental para manter a sala na paisagem urbana carioca. Num quarteirão que abarca também o Teatro Municipal e a Biblioteca Nacional, o *Odeon BR* é um *palácio cinematográfico* carioca que permanece de pé na contemporaneidade.

²⁴⁶ Atualmente, a pequena loja – antes localizada no segundo piso do prédio – está fechada.

Contrastando com os antigos marcos arquiteturais que conformam o cenário urbano, a Praça Floriano (Cinelândia) denota a síntese dos fracassos dos projetos civilizatórios, mas, ambigualmente, vem renascendo como palco para um novo espetáculo republicano. A arquitetura do espetáculo não morreu. [...] O Teatro Municipal e demais prédios públicos da Praça Floriano estão sendo ou foram recentemente restaurados e polarizam novamente uma população ávida de cultura. Aos poucos, algumas obras de reabilitação urbana voltam a conferir àquelas praças uma certa magia (LIMA, 2000, p. 347).

A partir de 2005, o *Odeon BR* passa a ser considerado um *cinema de repertório*, isto é, a sala normalmente não exhibe os grandes *blockbusters* do circuito comercial, mas clássicos do cinema (em parceria com a Cinemateca Brasileira), filmes raros de grandes diretores, filmes de arte, cinema de autor e títulos de festivais; além de abrir espaço para diferentes manifestações culturais e vanguardas artísticas. Na sala única do *Odeon*, a programação semanal intercala dois ou três filmes em horários distintos. Essa tendência exibidora contemporânea de múltiplas ofertas – nos canais de TV, no *videogame*, nos *multiplex* e *megaplex* – também chegou ao *palácio*.

Através das novas práticas audiovisuais desenvolvidas no *Odeon* investigamos mais de perto a problemática da proposição de outras instâncias de patrimonialização para a memória dos *palácios cinematográficos* cariocas. A patrimonialização desses objetos – os *vestígios cinematográficos* – no espaço urbano do Rio de Janeiro é pensada por nós aqui enquanto inovadoras experimentações de preservação, que mantenham viva a experiência dessas salas no imaginário urbano e possam perpetuar a memória dos

palácios cinematográficos para gerações futuras. São práticas diversas – desde a pesquisa e registro sobre a memória desses cinemas até experiências culturais realizadas *a partir, com e pela* presença desses *palácios cinematográficos* (ou seus vestígios) no cenário urbano de hoje e de ontem –, que vão muito além dos mecanismos institucionais governamentais. São atitudes patrimoniais, no sentido do que é explicitado por Dominique Poulot (2009).



197. Prédio do Odeon
(Fonte: Rio Film Commission)

O enquadramento do *Odeon* como patrimônio de valor local – no sentido de preservar a moldura-*vestígio cinematográfico* (POULOT, 2009) – não depende necessariamente do *tombamento* ou de outras modalidades institucionalizadas de salvaguarda. Numa perspectiva mais descentralizadora, ampla e democrática do patrimônio cultural, a busca por novas instâncias de patrimonialização contemplam iniciativas criativas, pensadas a partir do presente, para conservar as memórias dessa sala. O intuito é fazer um tributo a esses objetos urbanos através de um enquadramento possível. Na atualidade, determinadas estruturas físicas, experiências artísticas, temas de pesquisas, discussões, registros na internet e movimentos comunitários, ligados, de uma forma ou de outra, a *cinemas de rua* podem (e estão) promovendo esses enquadramentos. Na contemporaneidade, os *vestígios cinematográficos* e determinadas práticas artístico-sociais, que com eles possam se relacionar, transformam a morte (ou quase-morte, ou quase-vida) desses imóveis em outros modos de resistência da memória do objeto urbano *palácio cinematográfico*. O que importa aí é o sentimento de pertença que envolve o cinema, e seu espaço na cidade, com os frequentadores do local. Nossa coleção de *vestígios cinematográficos* e outras atitudes patrimonializadoras civis mantêm a identificação daqueles lugares com a população e com o imaginário da cidade.



195. Tela do Odeon
(Fonte: Grupo Estação)

Através do enquadramento das contemporâneas experiências audiovisuais na tela do *Odeon* propomos que investigação, execução e exibição de práticas artístico-culturais, movimentos civis e trabalhos científicos contemporâneos possam ser pensadas como possíveis *formas de patrimonialização* da memória dos *palácios cinematográficos* – e, por que não, de outros bens culturais urbanos –; no sentido de um registro, acompanhamento e divulgação das experiências vividas nesses espaços. De acordo com o tripé proposto por Ulpiano Meneses (2010), *identificação, proteção e divulgação*; donde a proteção, antes de ser pensada como algo engessante, pudesse operar num sentido de múltiplas contribuições criativas e produzidas socialmente que deixariam salvaguardados em suas trajetórias uma memória do que se quer preservar. As histórias contadas por práticas como o *cinema ao vivo* – como a Mostra Live Cinema, o Coletivo Eta Aquarídea ou o Cine-Fantasma, mostradas no final de nosso

capítulo anterior – e que ficam registradas em variados arquivos, sobretudo na web, patrimonializam os suportes usados para sua execução. No sentido de um patrimônio-herança, que fica registrado e pode ser transmitido para futuras gerações. O *live cinema* é uma das novas formas de arte e tecnologia que encontra acolhimento nas instalações do *Odeon BR*.

A tônica dessas pesquisas e práticas é pensar cinema e patrimônio em dois aspectos: o espaço físico da cidade e a imaterialidade da experiência cinematográfica experimentada nessas salas. Duas memórias se fazem presentes nessas reflexões sobre o cinema. Nesse sentido, o *Odeon BR* parece-nos oportuno de ser pensado. Símbolo de resistência do *palácio cinematográfico*, e aberto a novas experimentações audiovisuais, narrar sua história (e suas histórias) é entrar em sua memória. E já que o cinema é atravessado por uma nova relação da memória com os outros dispositivos da imagem e do som, experiências como as do *Odeon BR* são de suma importância.

Se o *hábito cinema* (MACIEL, 2009, p. 3) cristalizou-se como uma afirmação de uma cultura dominante, disseminando pelo mundo inteiro um modelo clássico-narrativo, hoje em dia velhos ambientes dialogam com novas práticas audiovisuais. Construir experiências audiovisuais com o espectador e não só para ele. Essa parece ser a lógica da arte tecnológica contemporânea. Aqui mais uma vez nos deparamos com a questão da memória lida pelo cinema, como tão bem refletiu Tarkovski: “[...] A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta” (1990, p. 64). O grande caleidoscópio, que a presença dos *vestígios cinematográficos* suscita, interage *com e a partir* de nossas memórias. Os *palácios cinematográficos* fazem parte das memórias do cinema e da cidade e encontram em espaços como o *Odeon BR* um *locus* para a sua perpetuação, como nos recorda Halbwachs: “[...] Um homem que se lembra sozinho do que os outros não se lembram é como alguém que enxerga o que os outros não veem” (HALBWACHS, 2004, p.23). Novas práticas audiovisuais e salas de *cinema de rua* são alianças importantes nessa “cultura de vidro” em um momento crucial de nossa experiência urbana imagética, sonora e mnemônica.

Com a reformulação do cine *Odeon BR* novas estratégias de exibição de filmes e eventos relacionados ao cinema são pensadas. Maratonas, cineclubes, eventos diversos, sessões de *cinema ao vivo* e exibição de jogos em grandes eventos esportivos são importantes marcas dessa nova configuração da sala. As maratonas de cinema no *Odeon BR* têm início em 2002 e são organizadas pelo Grupo Estação. Nelas, quatro filmes são

exibidos pela madrugada, Dj's se apresentam discotecando músicas para a festa que compõe o evento e termina pela manhã com um lanche servido ao público. Filmes surpresas e filmes dublados ao vivo²⁴⁷ são características dessas novas possibilidades. Ao longo desses onze anos, quando na primeira sexta de cada mês, a cinefilia carioca tem mais um espaço com essas maratonas, o *Odeon BR* se mostra aberto a pensar o cinema como mais que um entretenimento de duas horas de duração. Para Luiz Gonzaga Assis de Luca (2011, p. 8, grifos do autor), “[...] O ‘cinema ao vivo’ e ‘transmissões ao vivo’ são consequências da digitalização dos cinemas. O processo também ocorre nos multiplexes. Vide óperas, jogos etc.”. No entanto, não acreditamos que essas duas modalidades de projeções audiovisuais contemporâneas sejam consequência do cinema digital, mas viabilizadas e facilitadas por essa nova ferramenta tecnológica²⁴⁸.

Em 2007, no *Festival do Rio* ocorre a primeira mostra de *cinema ao vivo* no Rio de Janeiro. Os filmes são projetados por Vj's ao vivo em sessões à meia-noite no *Odeon BR*. O Vj Luis Duva, ao lado de Marcia Derraik, encerram o texto de apresentação da sessão *live cinema* no cinema de uma forma bem sintética para entendermos essas sessões.

Todas as possibilidades narrativas do filme estão disponíveis e diversas re-combinações e resultados podem ser experimentados. A obra existe em estado potencial e a sua "execução", que acontece ao vivo, é uma experiência única e intransferível porque nunca acontecerá da mesma maneira. Divirtam-se! (LIVE CINEMA, 2007, grifo dos autores).

Paul Spinrad, organizador do livro *The Vj book*, lança mão de uma curiosa indagação que nos serve para entendermos um pouco mais o *cinema ao vivo*. “Qual o grande negócio de ser ao vivo?”. O grande negócio “é que isso torna cada momento único como na vida” (SPINRAD, 2005, p.13). Aquele momento único, de três anos atrás, conta com os seguintes filmes: “O projecionista” – inspirado no clássico surrealista “O cão andaluz” de Buñuel –, “Réquiem GRANULAR” – composição audiovisual pensada através de teoria musical –, “Marginália 2” – registro a partir de filmes do cinema marginal de Andrea Tonacci e Rogério Sganzerla –, “A última mulher do mundo” – *remix* de “A volta dos mortos vivos”, de George A. Romero, que transforma um filme de zumbis em um filme romântico –, “Limite Expandido” –

²⁴⁷A redublagem de filmes pode ser também pensada como uma das possibilidades do *live cinema*.

²⁴⁸Já existem notícias de artistas que estão desenvolvendo experimentações com um *cinema ao vivo* realizado com o suporte da película cinematográfica (OLIVEIRA FILHO, 2010).

performance inspirada no belíssimo “Limite” de Mário Peixoto – e “Concerto para laptop”.

Os *performers* do *cinema ao vivo* remontam filmes e criam novas narrativas. O palco divide com a tela um novo momento da sétima arte. O *Odeon BR*, aberto a manifestações como essa, se consolida não só como um dos últimos cinemas da Cinelândia, mas um dos primeiros a se lançar em novos mares audiovisuais, a experimentar novas possibilidades das imagens e sons em movimento (OLIVEIRA FILHO, 2010-2014). O *cinema ao vivo* configura-se diante da emergência de uma nova relação do homem com as imagens e sons em movimento. Se o cinema sempre esteve associado ao registro de algo, hoje em dia ele se faz registro, ele se faz a partir do registro presente das imagens recriadas em uma apresentação ao vivo que redimensiona temas como autoria e gosto, ética e estética, ficção e realidade, questões que atravessaram a história da arte e hoje se encontram em um novo momento. Momento revolucionário devido a uma nova leitura da *techné*, que o espaço físico do cinema também precisa *estar antenado*. O *Odeon BR* é um espaço de desconstrução de antigas formas de consumir cinema em meio à extinção dos *palácios cinematográficos* (OLIVEIRA FILHO, 2010-2014).

Mas não só de filme o *Odeon BR* se reinventa²⁴⁹. Na Copa do Mundo de Futebol de 2010, mais uma vez o cinema é um dos pioneiros a exibir ao vivo jogos do evento esportivo internacional. Ressaltamos o trecho de uma reportagem daquela ocasião:

Futebol, cerveja e... pipoca. Para os torcedores que foram assistir à estreia do Brasil no Cine Odeon, na Cinelândia, a mistura deu certo. Vestida de verde-amarelo dos pés à cabeça, a advogada Cristiane Oliveira aprovou a “arquibancada escura”. Já a seleção não agradou tanto. — Assistir ao jogo em uma tela daquele tamanho, com a galera cantando sem parar, é muito legal. O cinema está aprovado, a seleção, mais ou menos — analisou Cristiane (COPA, 2010).

Não um filme ao vivo, mas um jogo de futebol ao vivo. Não na TV, mas na tela do cinema. Não mais um jogo no cine jornal do *Canal 100*, mas em uma transmissão em tempo real. O *Odeon BR*, *palácio cinematográfico* tradicional das ruas do Centro do Rio de Janeiro, percebe o potencial do cinema no século XXI. Usa o tamanho de sua tela, sua localização privilegiada e transforma-se não só numa arquibancada escura, mas em um ambiente cinematográfico. Mais que uma sala de cinema. A imbricação entre as

²⁴⁹ A sala exibe também óperas, espetáculos de dança e shows aderindo ao novo filão que adentrou o circuito exibidor carioca desde 2009.

artes e a tecnologia nos faz retornar ao estudo do *medium*, do universo sensorial da arte, “da linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons e nas pedras” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 228). Novas sensações em um *palácio cinematográfico*. Ou para lembrar McLuhan: “Hoje, as tecnologias e seus ambientes conseqüentes se sucedem com tal rapidez que um ambiente já nos prepara para o próximo. As tecnologias começam a desempenhar a função da arte, tornando-nos conscientes das conseqüências psíquicas e sociais da tecnologia” (1964, p.12). E se a seleção brasileira de futebol não vai à frente, as manifestações ao vivo – no espaço físico do cinema de 1926 – seguem e precisam seguir seu curso.



199. Bistrô Odeon – Ateliê Culinário
(Fonte: Grupo Estação)

Encontramos a publicitária Maria Luiza Panza Bruno (2013), 34 anos – prestadora de serviços da Petrobras Distribuidora, moradora da Tijuca – tomando um café no Ateliê Culinário. **Malu Bruno, como prefere ser chamada, diz-nos**

já ter assistido a um desses eventos ao vivo no Odeon. Malu sabe que o Odeon – bem como alguns cinemas da Tijuca – é um *palácio cinematográfico*: “considero importante a existência e permanência destes estabelecimentos e lamento a perda de outros grandes cinemas [...]. Os cinemas de shopping tem conforto, mas não tem metade do glamour e da experiência que os palácios cinematográficos oferecem”. Nossa entrevistada tijuicana considera a preservação do Odeon de suma importância para a memória desse tipo de sala de cinema.

Há alguns anos presto serviços para a Petrobras Distribuidora e assisti a alguns filmes e eventos promovidos pela empresa no Odeon. Lembro de ter assistido *Lisbela e o prisioneiro*, *Paixão de Cristo*, fui ao evento de lançamento do *Speed Racer* e evento do *Prêmio Petrobras de Marketing*. [...] Não sei se os cinemas de rua possuem futuro, mas é importante que haja pelo menos alguns poucos, para preservar a história carioca e, porque não, revitalizar a cultura da vida da cidade nas ruas. Acredito que algumas dessas salas possam ser aproveitadas como centros culturais, com programações de teatro, música e outras ações, além de cinema (BRUNO, 2013).

Nossa interlocutora acima **mostra-se partidária da voga das salas de cinema em *shoppings culturais*** – os centros culturais contemporâneos, que além de oferecer atividades culturais diversas ainda possuem serviços e lojas – **urbanos, como uma**

alternativa para conservar em solo carioca a macroestrutura arquitetônica de alguns *palácios cinematográficos* e a frequência intermediada diretamente pelas vias públicas.



200. Pintura *Cine Odeon*, de Sandra Nunes
(Fonte: Pintura ao ar livre)

Nas nossas entrevistas – com interlocutores-espectadores-frequentadores – notamos que o *Odeon* adquire distintos significados simbólicos, mas que parecem na maioria das vezes obter um direcionamento comum no sentido da valorização e desejo de conservação daquele espaço enquanto *cinema de rua* (em sua tipologia original, de *palácio cinematográfico*) e local para uma vivência da urbanidade central carioca. Um certo *glamour* associado à experiência vivenciada nos *palácios cinematográficos* e o fatos dos interlocutores referirem-se ao *Odeon Petrobras* (ou *Odeon BR*) somente como *Odeon* são outros traços recorrentes nos discursos da maior parte das conversações. E diferentemente do que nos mostra o senso comum, todos os nossos entrevistados demonstraram preferência por salas de cinema urbanas (em ruas e praças), fazendo sérias críticas aos *cinemas de shopping* – notadamente, no que se refere ao caráter mercantilista, dispersivo e frio destas últimas salas de exibição cinematográfica. Muitos foram categóricos em dizer que as duas tipologias diferentes de salas – *cinema de rua* e *cinemas de shopping* poderiam coexistir na cidade... Aqui, retomando às colocações de nosso parágrafo inicial, nos parece que um hibridismo mais equilibrado nessa área seria muito bem-vindo.

CONCLUSÃO

A memória cinematográfica não é apenas aquela referente aos nossos filmes perdidos, incompletos e deteriorados. É também aquela alusiva a uma das partes fundamentais de sua plena realização: a *exibição*. Benjamin (2006), enxergava a exibição – o *processo de mostrar* – como uma atividade secundária e desprovida de criatividade. Hoje sabemos que não é bem assim. O circuito do filme não se completa se este não for exibido (e bem exibido). Sem a exibição, a produção e a distribuição não se efetivam. A indústria do cinema se concretiza na exibição. E quantas soluções criativas tiveram que ser pensadas e executadas – ao longo de mais de um século de história – para atender às demandas exigidas pelo cinema em sua trajetória evolutiva? Os primórdios dessa atividade no Brasil configuram um período nebuloso, cuja narração depende da recorrência a jornais da época, caso contrário, ninguém saberia contar as histórias das origens da exibição no Brasil: “aquelas alegres noitadas no passeio público, em que o carioca, a mastigar tremoços e engolir cerveja, apreciava o seu cinematógrafo. Isso ocorreu entre 1905 / 1906” (GONZAGA, 1986, p. 34). As memórias dos espectadores do período se foram com eles. Talvez possam ter ficado impressas na cidade ou no que foi relatado aos seus descendentes. Algumas importantes obras²⁵⁰ levantaram os dados dessas antigas publicações da imprensa para nós. Os períodos posteriores da exibição cinematográfica brasileira já oferecem possibilidades de investigações mais complexas, não só por um maior número de pesquisas, bem como pelo acesso a alguns frequentadores de cinemas ainda vivos. Conforme o cinema vai se firmando enquanto hábito essencialmente urbano, entretenimento de massa e arte cinematográfica; os estudos, publicações diversas, experimentações e discussões crescem em número, diversidade e densidade.

A tônica de nosso trabalho é pensar a memória dos *palácios cinematográficos* da cidade do Rio de Janeiro a partir da ótica das práticas colecionistas e da formação de patrimônios na contemporaneidade. Variadas memórias se fazem presentes nessas reflexões sobre o cinema e patrimônio em dois aspectos predominantes: o espaço físico da cidade e o circuito exibidor carioca. A lógica da coleção delimitou o caminho a ser seguindo no desenvolvimento da pesquisa. A trajetória dos objetos de coleção – que obedecem as etapas de produção, circulação e uso/recepção (e, por vezes, descarte ou

²⁵⁰ Destacamos aqui, *A bela época do cinema brasileiro* (1976), de Vicente de Paula Araújo; o *módulo 1*, de Roberto Moura, para *História do cinema brasileiro* (1990), de Fernão Ramos; *Palácio e poeiras* (1996), de Alice Gonzaga e *Imagens do passado* (2004), de José Inácio de Melo Souza.

desuso) – conformou o itinerário a seguir. À princípio encarada como uma estrutura a ser extrapolada no âmbito da análise crítica, a coleção configurou-se num arranjo quase que metodológico para o estabelecimento das etapas a seguir no processo de recuperação de uma memória dos *palácios cinematográficos* cariocas, tendo como consequência a proposição de novas instâncias de patrimonialização – para além dos já correntes *tombamentos* –, a criação de uma tipologia específica para as salas de exibição – e uma classificação pormenorizada da própria categoria dos *movie palaces* – e a discussão de possíveis formas futuras para sobrevivência dessas salas no espaço citadino.

Nossa **produção** aconteceu a partir da intenção colecionadora, da organização do material de trabalho, consulta e trabalho de campo e da criação de um ambiente de escritura próprio a *circulação* dos dados sobre os *palácios cinematográficos* (e seus vestígios). A *circulação* dos objetos da coleção, isto é, dos *vestígios cinematográficos* se concretizou no fluxo das imagens e narrativas (nossas e de nossos interlocutores) oferecidas ao longo do texto científico. O **uso (ou recepção)** advindos desse processo de conformação de uma coleção surgiu na proposição de inovadoras formas de patrimonialização – na escritura da tese ou através de práticas nela relatadas – para os *movie palaces* na cidade do Rio de Janeiro. Discussões essas que podem vir a contribuir para debates mais amplos a nível nacional e mundial... Seria uma possível forma de consumo dada a essa coleção... Ou até mesmo a possibilidade do descarte (ou desuso) dos objetos dessa coleção, caso eles não representem nada além de estruturas díspares sem nenhum significado para a sociedade urbana contemporânea.

Nossa coleção dos *vestígios cinematográficos* de hoje surge como ponto de partida para a busca, seleção, coleta, categorização, reunião e exposição das memórias dos *palácios cinematográficos* cariocas; com consequente análise crítica dessa tipologia e contingente significativos dos *cinemas de rua* – ou “de calçada” (ZANELLA, 2006) – e culminando com a proposição e reconhecimento de novas práticas patrimonializadoras dessas estruturas exibidoras no âmbito citadino contemporâneo. Não propomos aqui o *tombamento* desses antigos edifícios cariocas e sim o registro de sua existência e do ritual de frequência a eles relacionados, para que essa parcela tão importante de nosso circuito exibidor, e porque não dizer, de nosso patrimônio cultural, seja recuperado e transmitido às futuras gerações. Não é necessário o enquadramento desses objetos urbanos – os *palácios cinematográficos* (ou seus vestígios) – no rol das ações de *tombamento* ou em outras modalidades institucionalizadas de salvaguarda. “O

patrimônio é ‘enquadramento da história’: nesse sentido, conservar monumentos consiste [...] homenageá-la ao preservar sua moldura” (POULOT, 2009, p. 166, grifo do autor). Nosso objetivo é tentar buscar novas instâncias de patrimonialização, que possam se libertar das amarras legais e contribuir para futuras discussões (e/ou transformações), que contemplem noções mais descentralizadoras, amplas e democráticas do patrimônio cultural brasileiro. As histórias desses objetos urbanos preservados são sempre lidas pelos homens da cada época. Então, o intuito não é o de preservar as histórias (ou a história), mas fazer um tributo a um de seus possíveis enquadramentos. Notamos, que estruturas e experiências ligadas, de uma forma ou de outra, à práticas cinematográficas podem (e estão) promovendo esses enquadramentos.

Formamos uma coleção particular (por princípio de intenção) – que, logo após sua primeira divulgação (em debates, trabalhos, apresentações, publicações e exposições), tornou-se pública e exposta – de vestígios dos *palácios cinematográficos* de outrora –; submetida a uma proteção especial no âmbito da pesquisa e da proposição de novas formas de patrimonialização; onde os objetos-cinemas (ou fragmentos deles) são retirados do meio utilitário para serem resignificados no bojo da coleção-tese; e, estes mesmos objetos, são expostos ao olhar dos habitantes e visitantes no ambiente urbano dos *Espaços de Celebração Cotidianos* (MAFFESOLLI, 1994) cariocas.

O reconhecimento de pesquisas, experiências artísticas e movimentos civis como poderosos instrumentos de recuperação de memórias, de atitudes patrimoniais e de reivindicações preservacionistas perante a sociedade e o poder público incrementam os debates sobre possíveis formas de salvaguarda da memória dos objetos urbanos, sobre mudanças nas políticas públicas de preservação e sobre possíveis maneiras de revitalizar os edifícios dos *palácios cinematográficos* que ainda existem em sua forma original – fechados/deteriorados ou ocupados por outros usos/pouco modificados –; devolvendo-os a suas comunidades. Hoje no Rio de Janeiro muitas salas encontram-se abandonadas. Esquecidas e largadas a poeira, esses desertos galpões aguardam seu destino incerto. Paradas no tempo, em geral, resta-lhes o *flashback*, a saudade dos frequentadores e as análises críticas de pesquisadores da sétima arte. Parte do patrimônio cultural carioca – que se relaciona sim com a memória do cinema e da cidade – está muitas vezes entregue ao descaso. Por diversos bairros podemos encontrar um ou outro exemplo. Essas salas que abrigaram durante anos milhares de histórias de tantos filmes e vidas, hoje lutam para permanecer de alguma forma vivas, para que as

novas gerações possam conhecer a rica trajetória de vida dos grandes cinemas do Rio de Janeiro.

Os *palácios cinematográficos* que aqui, no Rio de Janeiro, renasceram (renascem ou renascerão) nas calçadas urbanas fizeram-no, em maior ou menor grau, recorrendo à fórmula da diversificação de atividades dentro de seu espaço. É óbvio que os tempos, as modalidades e agentes mudaram... Mas o *Imperator* voltou como centro cultural; o *Vitória* reabriu como livraria – com galeria e teatro –; o movimento em prol da revitalização do cine *Vaz Lobo* pleiteia a instalação de um núcleo de irradiação de cultura e lazer no local; e os projetos da prefeitura carioca estão prevendo o retorno de alguns desses cinemas como locais agregadores de entretenimento e educação. Guardadas as devidas proporções dos tipos de atividades desenvolvidas no local, a estrutura interior dos cinemas e a variedade desses espetáculos; os objetivos de diversificação da programação e oferta múltipla de espetáculos para atingir um público maior e com isso diminuir o risco de fracasso – dos espetáculos de variedades postos em prática em algumas tipologias de cinemas da virada dos séculos XIX para XX e primeiras décadas deste último – parecem guardar certas semelhanças com o princípio de *mobilização de retorno* (ou projetos de retorno) de alguns cinemas às calçadas cidadinas cariocas.

Do *cinematógrafo* aos *palácios cinematográficos* um imenso caminho foi percorrido sob os ditames das conformações sociais e cidadinas de cada época. Boa parte das plateias que prestigiavam essas salas já não está mais por aqui fisicamente. Suas memórias certamente estão. Mas distintos grupos e organizações das mais novas gerações – muitos nem conheceram esses cinemas – valorizam essas experiências na urbanidade. Partilham de uma certa solidariedade comum: *ontem eram vocês, hoje somos nós*. Quem nos espera no futuro? O reconhecimento dessas identificações enquadram a memória numa homenagem à trajetória dos seres e objetos urbanos inscritos nas histórias e localizações do Rio de Janeiro. As salas de exibição cinematográfica de hoje trilham um caminho diverso, mas a trajetória da série tipológica de cinemas que nos trouxe até aqui pode ser (e é) revisitadaa todo momento, em várias ocasiões que nos levam a entrar em contado a memória dessas salas.

Modelos dominantes internacionais pautaram todas as inspirações que por ventura viessem alterar o cenário exibidor carioca ao longo de mais de mais de cem anos de existência. Lumière, Edson, Pathé, Hollywood, Metro foram amoldados para nossas realidades; fazendo com que peculiaridades locais tornassem-se exceções e raras

vezes perdurassem por muito tempo. Dentre todas as tipologias de salas de exibição cinematográficas urbanas, que pudemos distinguir em nossa classificação, os *palácios cinematográficos* configuram a categoria de *cinemas de rua* de conformação mais marcante – no que diz respeito à arquitetura imponente, à decoração luxuosa, ao tamanho grandioso, à associação às grandes produções dos mega estúdios hollywoodianos e às relações íntimas com o *star system* – e duradoura que já houve em nosso circuito exibidor. Se os *movie palaces* afirmaram-se como cristalização dos hábitos de uma cultura dominante, disseminando pelo mundo inteiro os *Roxys*, *Capitols* e *Metros* como parte de modelo clássico-narrativo hegemônico, hoje alguns desses velhos cinemas – que insistiram em permanecer de pé – dialogam com novas práticas audiovisuais. Esses *transcinemas* (MACIEL, K., 2009), que constroem novas experiências audiovisuais com o espectador e não só para ele. Essa parece ser a lógica da arte tecnológica contemporânea.

Nos Estados Unidos, os primeiros *movie palaces* – inspirados claramente no edifício da *Ópera de Paris*, talvez a reboque de uma influência seminal do cinema francês nos primeiros contornos do mercado cinematográfico americano – começaram a ser erguidos na primeira metade da década de 1910. Os *palácios cinematográficos* brasileiros experimentariam o auge de suas construções entre as décadas de 1920 e 1950. Disseminaram-se pela cidade quase que democraticamente. E, mesmo que essa distribuição fosse desigual, todas as regiões da cidade foram contempladas. As salas de cinema invadiram as ruas de diversos bairros da cidade. Algumas delas ainda em atividade e outras que pouco duraram nos lembram os anos que sucederam a explosão dos cinemas no Centro do Rio de Janeiro. As construções fazem parte dos versos e músicas, dos *blogs* e jornais; da história e da geografia municipais; do patrimônio cultural de nossa cidade. Dos primeiros *elefantes brancos* da Cinelândia ao requinte simplificado iniciado na década de 1950, diferentes expressões e feições locais puderam ali agir. De grande ou médio porte, mais ou menos luxuosas, extremamente confortáveis ou simplesmente aconchegantes, com ingressos caros ou nem tanto assim, praianas ou suburbanas; todas foram populares em suas localidades e puderam recepcionar os mais diversos públicos.

Os *palácios do cinema* cariocas começaram sua exibição no Centro da cidade – especificamente na Cinelândia, com a inauguração do *Capitólio* (1925), ou do *Palácio* (1929), ou ainda com o *Metro* (1936) – e, em seguida, deram continuidade à sua expansão para os subúrbios e zonas Norte, Sul e Oeste. Na Tijuca (Zona Norte) a

presença dos dessas grandes salas foi tão forte que gerou uma *segunda Cinelândia carioca*, na Praça Saens Peña. A ausência de políticas públicas consistentes voltadas para a exibição e a ação desenfreada da especulação imobiliária levadas a cabo, sobretudo na década de 1970, viabilizaram a destruição da maior parcela dos *palácios cinematográficos*. Outro grande número deles foi vendido e adquiriu outros usos. Uma quantidade bem menor desses prédios permaneceu fechada aguardando as ordens dos destinos econômicos e fluxos (ou refluxos) urbanísticos da cidade.

Foi precisamente a partir dessa última categoria de *palácios cinematográficos*, ou seja, aqueles que conseguiram se manter mais ou menos intactos durante todos esses anos – e podemos ressaltar aqui as ações de associações de moradores de bairros, de tombamentos e da natureza (que só lentamente retoma suas estruturas modificadas pela ação humana) –, alguns por permanecerem enclausurados e outros por terem sofrido poucas intervenções em suas macroestruturas originais; que hoje mobilizações em torno de projetos governamentais municipais e estaduais – movidos por pressões de parte da sociedade civil – de revitalizações desses espaços tiveram início. Grande parte dos *palácios cinematográficos* que ainda estão em funcionamento renderam-se às multisalas e à oferta diversificada de serviços. As categorias menos favorecidas concretamente dos *vestígios cinematográficos* – os demolidos – ficaram apenas nas lembranças pessoais, em fotografias e histórias. Esses últimos têm sido alvo de intervenções fúnebres estatais e fantasmagorias artísticas na cidade. O projeto *Circuito Cinema de Rua* – do *Circuito do Patrimônio Cultural Carioca*, programa do *Instituto Rio Patrimônio da Humanidade*, órgão da Prefeitura do Rio de Janeiro –, com previsão de início ainda para 2012, pretende instalar placas semelhantes àquelas colocadas em túmulos de mortos para identificar e lembrar os cinemas que ali já não existem mais. Afinal, é preciso delimitar e diferenciar os mortos na *cidade da saudade* – numa analogia ao *Jardim da Saudade*, um cemitério de covas no solo, um jardim lindo repleto flores de concreto desencarnadas. Aqui as paredes já não sagram, como nas *Lindas do Rosário*, de Adriana Varejão (2004), porque nem mais paredes há. É uma das faces da “[...] funcionalização dos mortos em benefício dos vivos”, como nos diria Dominique Poulot (2009, p. 129).

Nas novas experimentações da arte tecnológica audiovisual em sua versão urbana no Rio de Janeiro – como o *Eta Aquarídea* e *Cine-Fantasma*, por exemplo–, o *cinema ao vivo* configura-se diante da emergência de uma nova relação da cidade com as imagens e sons em movimento. Se o cinema sempre esteve associado ao registro de algo, hoje em dia ele se faz registro, ele se faz a partir do registro presente das imagens

recriadas em uma apresentação ao vivo que redimensiona temas como os *cinemas de rua* que não existem mais e o enfraquecimento das vivências (e convivências) culturais urbanas. Para o *Eta Aquarídea*, a fachada do cine *Centímetro* – erguido com material de demolição dos Metros e com as feições do *Metro-Tijuca* –, numa espécie de mosaico vivo da morte, serve de suporte para intervenções espectrais ao vivo e em cores. Os *fantasmas se divertem* chorando a morte de um cinema que jaz num estabelecimento bancário, num prédio residencial ou numa loja, através do projeto *Cine-Fantasma*, que manipula possibilidades de imagem e sons, onde o palco para essa *dança dos mortos-vivos* é a fachada de construções que abrigaram *cinemas de rua*.

O processo de extinção dos *palácios cinematográficos* no espaço urbano do Rio de Janeiro convoca e rememora em nossa pesquisa a trajetória cíclica de nosso circuito exibidor. Sua configuração, mais do que centenária, sempre foi marcada por crises e renascimentos. Mas a conjuntura crítica que marcou a época em que os *movie palaces* começaram a desaparecer por aqui não era só MAIS UMA crise, era uma crise estrutural. A partir dos anos 1950, e ao longo das décadas subsequentes, a presença cada vez mais marcante da televisão no cotidiano da população, a entrada em cena do videocassete e das TVs por assinatura fizeram com que o público de cinema se reduzisse drasticamente. Esses, juntamente com outros importantes fatores – desde a especulação imobiliária, dos processos de desenvolvimento e ocupação urbana, da própria mentalidade dos exibidores e dos donos dos imóveis que abrigavam cinemas, da ausência de uma atuação do Estado para uma política de defesa destes equipamentos (LUCA, 2001) até a violência urbana –, acabaram por levar muitos *cinemas de rua* a encerrarem suas atividades. A partir dos anos 1980, o parque exibidor carioca sofreria a maior modificação desde sua existência: a migração das salas para o interior de *shopping centers*. Assim, teria início o processo de desaparecimento das salas de exibição cinematográfica das ruas do Rio de Janeiro e do Brasil. Nem a simplificação das salas, a divisão de seus espaços internos, as inovações tecnológicas constantes, os fechamentos e as outras formas de utilização das salas poderiam prever que o cinema sairia das ruas. Os mandos e desmandos da cidade contemporânea incrementariam a influência desses modernos centros de consumo no modo de vida da população mais privilegiada da cidade. Mesmo que esses primeiros *cinemas de shopping* não obtivessem sucesso imediato, após quase uma década se consolidaram no mercado exibidor carioca e nacional. O conceito de *cinema de shopping center* demandou tempo, pesquisa e estratégia para se configurar e firmar. As disparidades refletiam-se num

circuito que continha desde salas muito pequenas e despreparadas para as exigências do novo espaço do centro comercial até salas que pecavam pelo excesso, tentando recuperar o luxo, *glamour* e grandiosidade conceitual dos *palácios do cinema*.

A quase completa extinção dos *cinemas de rua* – notadamente os *palácios cinematográficos* – foi um processo eminentemente nacional. Atualmente, as salas de exibição cinematográfica que habitam as calçadas apresentam novas conformações estruturais e funcionais, representando um modelo de exibição diferente do que existia na configuração tradicional, “porém em muitas cidades como New York, Chicago, Los Angeles, San Francisco, Buenos Aires, Madri, Barcelona, Roma, Milão, Nápoles, Amsterdam, Paris, Londres, entre tantas outras, não só continuam a existir [*cinemas de rua*], como são significativos em termos econômicos” (LUCA, 2011, p. 6, grifo nosso). Devemos investigar por que o Rio de Janeiro (e o Brasil) perdem seus *cinemas de rua*, mesmo que modificando sua estrutura interna e dividindo em outras salas, se outras grandes cidades do mundo conseguem conservá-los. Falta, certamente, intervenção por parte do poder público no sentido de inibir degradações dos centros geográficos e de outras localidades pontuais metropolitanas.

Não duvidamos da inviabilidade comercial do empreendimento *palácio cinematográfico* tradicional (com todas as suas especificidades) nos dias atuais. Porém, um variado número de alternativas podem ser pensadas para preservar sua arquitetura, decoração e algo de seu ritual de frequência. Podemos manter sua macroestrutura original e dividir o *movie palace* em multisalas, acrescentando ainda a oferta de outros serviços²⁵¹. Ou conservar sua macroestrutura original e ceder o espaço a outras atividades culturais, artísticas ou educacionais²⁵². Ou ainda sustentar sua estrutura original total para um número reduzido desses *picture palaces* nacionais para preservação e exposição de sua memória – de uma memória do cinema, da exibição cinematográfica e de uma vivência essencialmente urbana – como se fosse um museu. Por que não construirmos um museu do *palácio cinematográfico* (ou do *cinema de rua*) dentro do edifício de um *movie palace* salvaguardado? Dessa forma, enriquecemos nosso trabalho (e outras discussões e projetos ligados aos *cinemas de rua* na contemporaneidade) propondo algo realmente novo: uma discussão voltada para o futuro dos cinemas nas ruas citadinas, que possa levar, pelo um desses *glamourosos*

²⁵¹ Como o Roxy de Copacabana (Rio de Janeiro, Brasil).

²⁵² Como o El Ateneo Grand Splendid (Buenos Aires, Argentina).

cinemas, não só a permanecer de pé como a reverenciar suas próprias memórias (e as de outras salas das tipologias de rua) e suas narrativas biográficas.

A experiência de assistir um filme numa *sala de shopping* é totalmente diversa da experiência vivida num grande *movie palace*. Estes prédios eram – ou são, como no caso atual do *Odeon Petrobras* – verdadeiros *palácios do cinema*, suntuosos templos cinematográficos. Todo ritual que nos levava desde a calçada até a saída do cinema ao final da sessão nos fazia vivenciar arquiteturas, ornamentações, comportamentos, atmosferas, emoções e impressões completamente diferentes das experimentadas na maioria dos padronizados, assépticos, tecnológicos e frios *multiplex* e *megaplex*. Não se trata aqui de negativizar os *shoppings centers* e seus cinemas, mas de assinalar diferenças estruturais. Devemos repensar esses *novos lugares* que o cinema está ocupando e encarar essa crise orgânica (dos *cinemas de rua*) como transformação, como potencial de mudança. Temos o intuito de pensar novas formas de existência para salas de cinema beirando as calçadas da cidade e preservar um tipo de experiência de frequência que só pode ser vivenciado na permanência da rua. Nosso projeto de ação permeia discussões e ações que privilegiem a coexistência entre diferentes formatos de exibição cinematográfica no âmbito da cidade, sem que tenhamos que abrir mão definitivamente dos cinemas nas ruas – como uma prática essencialmente cidadina (no que esse termo se refere aos preceitos formadores das cidades, da convivência urbana).

O final do século passado assiste o surgimento de um novo *cinema de rua*. Parece que o cinema que hoje nasce ou renasce na rua tem que fazer concessões ao formato *multiplex*. Para acompanhar a tendência do mercado cinematográfico, do setor de exibição ou as exigências dos novos hábitos do espectador contemporâneo, a verdade é que raros são os cinemas que permanecem nas ruas das cidades numa feição próxima da original. Do ponto de vista de quem resolveu apostar, o empenho da Petrobrás em reabrir o *Odeon* (hoje *Odeon Petrobras*), pode ser considerado um marco do *renascimento* de um antigo *palácio cinematográfico*. Aberto em 1926 – e reaberto em 2000 – o cinema *Odeon* contou com o decisivo patrocínio da BR Distribuidora e da Prefeitura do Rio de Janeiro. O investimento de aproximadamente dois milhões de Reais se concretizou. E mesmo tendo receitas deficitárias e dependendo dos patrocínios, o cinema é hoje responsável por atividades que movimentam o cenário cinematográfico carioca. Palco de maratonas, festivais, debates e vanguardas artísticas.

Vivemos num momento em que ainda existem alguns exemplares dos antigos *palácios cinematográficos* para serem reconhecidos na paisagem urbana carioca. Essa

tipologia de *cinemas de rua* é um objeto cultural citadino em processo de extinção. Mas algumas dessas salas ainda fazem parte do cotidiano de grupos ou indivíduos. Determinadas organizações privadas e/ou públicas tem se mobilizado para sua preservação. Comunidades inteiras comemoram a devolução de qualquer um desses cinemas às calçadas citadinas. Tantas nuances... As iniciativas do poder público municipal traduzidas em projetos de reabertura de alguns *palácios cinematográficos* não prevêem seu retorno como *movie palaces*. Em geral, esses programas de revitalização de espaços cinematográficos estão atrelados a ideia de estruturação de centros culturais, contando com uma diversificação de ofertas de serviços e entretenimentos distintos no interior de um mesmo local. Podemos usar novamente, a título de exemplificação, a transformação do *Imperator* (1954) no Centro Cultural João Nogueira (2012) e do *Vitória* (1942) em Livraria Cultura (2012). Nesses dois empreendimentos culturais, o nome do cinema foi ainda mantido nas fachadas.

Os planos de retorno de alguns *cinemas de rua* fechados na cidade, tem deixado clara a intenção de que essa iniciativa será viabilizada através da transformação desses espaços em centros de cultura e lazer. O regime de funcionamento dos grandiosos espaços que abrigavam os antigos *palácios cinematográficos* cariocas – sobretudo no que concerne à exclusividade do produto cinematográfico tradicional e à operação numa enorme sala única – não apresentam viabilidade econômica na contemporaneidade. Em geral, a intenção hoje é preservar boa parte da arquitetura e da decoração – desde que essas tenham resistido de alguma forma – dessas salas a partir do momento em que haja acordos relativos às grandes concessões para a diversidade de atividades e formas inerentes às necessidades afinadas com seu novo uso. O modelo de *ex-palácio cinematográfico/negócio cultural/centro cultural* tem sido a aposta do momento.

Ao mesmo tempo, temos observado o interesse do poder municipal em inaugurar salas de rua em zonas carentes – tanto economicamente quanto de espaços de cultura e lazer – da cidade. Segundo a Riofilme (2012), “a aposta nos cinemas de rua já dá mostras de que pode dar certo. Em 2011, a taxa de ocupação das salas do Complexo do Alemão foi de 47%. O índice está acima da taxa de ocupação média dos cinemas da cidade, que foi de 31%”. A Prefeitura do Rio de Janeiro pretende construir ainda novas salas de exibição cinematográfica digitais – a exemplo daquela erguida no Complexo do Alemão – no Morro da Pedreira (Costa Barros), na Colônia Juliano Moreira (Jacarepaguá) e em Bangu. A ideia é oferecer cinemas de alto padrão de qualidade (digital), preços acessíveis e preferência pelo filme brasileiro.

Alguns tem falado ultimamente num *movimento de retorno dos cinemas de rua* na cidade. O fôlego parece estar vindo mesmo das novas reestruturações urbanas, de um Rio de Janeiro que se prepara para receber grandes eventos mundiais, e que tem jeito de estar ensejando ainda um aumento da circulação (e permanência) de pessoas nas atividades essencialmente urbanas. Se devemos nos importar ou não com aquilo que os antigos *palácios do cinema* se transformam (transformaram ou transformarão) é uma questão sem resposta, mas acima de tudo uma questão a ser feita. Porque se salas de rua convertem-se nos mais variados comércios e cada vez menos salas de rua são abertas na cidade estabelecemos algumas importantes relações entre a permanência (ou não) dos *movie palaces* e o modo de vida contemporâneo. Iniciativas de revitalização de espaços, a força da comunidade local, o potencial do comércio próximo, as opções disponibilizadas para entretenimento na região esses, a intervenção do poder público e outros fatores são por nós considerados numa perspectiva de análise crítica de sobrevivência de determinadas estruturas em detrimento de outras presentes na malha urbana carioca. Os *palácios cinematográficos* não eram (ou são) simplesmente salas de projeção. Eram espaços de socialização comunitária, de construção da cidadania e de convivência da diversidade. Com o desaparecimento do circuito exibidor das vias públicas interdita-se lugares vitais de lazer e cultura cidadinos. Elimina-se assim um ponto de encontro, um local de discussão, um espaço de vivência genuinamente urbano. Atualmente, o fato de determinadas iniciativas deixarem de acreditar em tempos difíceis nas ruas da cidade para apostar nos cinemas que beiram as calçadas tem nos mostrado que ainda é possível resistir à tentação de se tornar um templo da religião ou do consumo para *ainda e também* exibir filmes nas vias públicas.

A maior parte dos espaços urbanos – demolidos ou ainda de pé – que abrigavam *palácios cinematográficos* foi vendida e virou outra coisa: como o *Carioca* (1941) e o *Olinda* (1940), na Praça Saenz Peña. Algumas poucas salas ainda permanecem fechadas aguardando seu destino incerto: como o *Metro Boavista* (1969) e o *Guaraci* (1954) ou o *Vaz Lobo* (1940) – alocado no subúrbio de mesmo nome e cuja associação de moradores briga na justiça para revitalizar. Histórias, memórias e curiosidades ainda permanecem em diversos espaços que se transformaram nos mais variados comércios e, sobretudo, em igrejas. Mas também em estacionamentos, farmácias, lojas de departamentos e supermercados. E se lá não mais estão os filmes, funcionários e cartazes das próximas estreias, das memórias coletiva da cidade e de alguns indivíduos certamente elas não saíram. A memória quanto aos *palácios cinematográficos* é mesmo

uma ilha de edição, como profetizou o poeta Waly Salomão. Com todos os recursos possíveis. Essas mesmas *mentes memoriosas* certamente optariam pela transformação das prateleiras das atuais farmácias em receitas fílmicas, pela troca das sessões dos cultos por sessões de filmes e dos caixas das lojas de departamentos por novamente vitrines das *bombonières*...

Em número infinitamente mais reduzido temos edifícios que figuram dentre os cinemas reformados: como o *Odeon* (1926) – agora *Odeon Petrobras* (2000) –, que ainda habita a Cinelândia carioca. Iniciativas como a do *Cine Santa*²⁵³ e *Cine Carioca Nova Brasília*, em acreditar também nos cinemas fora dos *shoppings centers*, se dão de forma seminal, provando que a volta de uma comunhão mais íntima entre rua e cinema é ainda muito difícil. Na verdade, por que não pensar nas tipologias de *cinemas de rua* e *de shoppings* coexistindo harmonicamente no futuro do parque exibidor carioca e nacional?

Os endereços, arquiteturas, públicos e estatísticas vão variar sobremaneira, mas não podemos negar que os *palácios cinematográficos* viveram anos de estrondoso sucesso entre as décadas de 1920 e 1950. Porém, quase cem anos depois do primeiro estabelecimento exibidor desse tipo ser erguido na cidade podemos contar nos dedos as raríssimas salas entre as sobreviventes nos passeios públicos urbanos. Um processo de apagamento que traz consequências para a cidade, o patrimônio cultural e o próprio parque exibidor. Aquelas salas se transmutaram. Genericamente, da grandeza de uma única sala se fizeram multisalas. A arquitetura dos cinemas se modificou drasticamente. Um novo cinema emerge para o homem contemporâneo.

Nesse sentido, discutimos as concepções, os pressupostos e os conceitos que estão mais especificamente relacionados a possíveis formas de reação edificadas pelas salas de exibição cinematográficas sobreviventes. Trabalhamos numa memória social urbano-cultural do cinema, onde a preocupação recaiu mais sobre as salas de exibição, a comparação entre o número delas na cidade ao longo de sua trajetória de existência e as estratégias para a preservação das experiências nelas vividas. O enquadramento saiu da tela – do filme, das cinematografias, da análise fílmica (temas mais predominantes nos estudos de cinema) – e foi para a sala de exibição. Isso expande a área de atuação dos estudos sobre cinema e torna mais ricas as abordagens. “Ou seja, o cinema é um foco privilegiado de observação de algo que é mais ampliado – o cotidiano, a vida na fábrica

²⁵³ O Cine Santa Teresa é um *cinema de rua* (em formato de sala reduzida) inaugurado em 2003.

ou na cidade” (SCHVARZMAN, 2006). Observamos interessantes relações existentes – nos âmbitos da cultura e da vida contemporânea – entre os *palácios do cinema*, a arquitetura, a organização urbana e o modo de vida cosmopolita; tecendo algumas reflexões sobre a transformação da cidade, os *shoppings centers*, os fluxos urbanos, a formação de *patrimônios* e o circuito exibidor cinematográfico no cenário carioca num recorte temporal significativo (entre a década de 1920 e o início do século XXI).

O caráter cíclico da trajetória dos *cinemas de rua* cariocas nos franqueou um terreno fértil para o acesso a uma variedade de escritos diversos: crônicas, críticas, matérias, relatos, artigos, livros... Memórias. A matéria-prima, codificada por nossa maior parcela de interlocutores, transformou-se numa profícua produção testemunhal da trajetória de existência das salas de cinema nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Encontramos, desde os anos 1920 até a atualidade, inúmeros interlocutores ávidos a conversar conosco sobre o meio exibidor do Rio de Janeiro. Sempre prontos a presentificar essa memória (RIBEIRO, 2007), os *depoimentos* desses *atores* – escritores, artistas, pesquisadores, técnicos cinematográficos, empresários... Espectadores – por nós recolhidos em jornais, revistas, livros ou obras audiovisuais simulam entrevistas feitas numa espécie de *máquina do tempo*. Nestas, ouvimos (ou na grande maioria das vezes, lemos) importantes relatos que discorrem sobre momentos marcantes da trajetória do cinema carioca e brasileiro.

Começando sua trajetória híbrida de entretenimento tecnológico e arte cinematográfica – nos teatros, salões, circos, parques e feiras de variedades –, consolidando suas histórias (e sua história) nos *cinemas de rua* (pequenos ou médios cinemas, simples ou elegantes salas, *palácios cinematográficos* ou *poeirinhas*), tornando-se mais um lojista nos *shoppings centers*, otimizando custos e multiplicando lucros nos *multiplex* e *megaplex*; o cinema vai se buscar nos centros culturais, nos museus, a céu aberto... Em qualquer “lugar” e alicerçado por constantes avanços tecnológicos: um “outro cinema” emerge. Diferentes formas de ruptura com o *hábito cinema* (MACIEL, K. 2009). A situação cinema não é mais a mesma, o *lugar* do cinema não é mais o mesmo, os filmes não são mais os mesmos. Muitas vezes o cinema está fora da tela tradicional... A tela em transe. A interatividade surge nessas tantas metamorfoses. A participação do espectador torna-se cada vez mais ativa. Ou melhor, a presença do *participador*²⁵⁴ é agora imprescindível para a (in) completude de variadas

²⁵⁴ Conceito criado por Hélio Oiticica para caracterizar o espectador como parte da obra. Sem a participação do espectador a obra não existe.

obras. O *palácio cinematográfico* em sua estrutura e regime de funcionamento essencialmente tradicional entrou em xeque na contemporaneidade. Assim, extinto atualmente aquele *modus operandi* clássico dos *palácios do cinema*, novas possibilidades se abrem para a preservação de sua memória.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Richard (ed.). **Encyclopedia of early cinema**. New York: Routledge, 2005.
- _____. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 215-256.
- _____. Del esplendor a la miséria. In: TALENS, Jenaro; ZUNZUNEGUI, Santos (coord.). **Historia general del cine**, vol. III. Madri: Cátedra, 1998.
- _____. **The ciné goes to town: french cinema, 1896-1914**. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1994. p. 20-35.
- _____. In the belly of the beast: the early years of Pathé-Frères. **Film History**, v. 5, n. 4, p. 363-385, december 1993.
- ABREU, Marcelo. Coleção e cidade: imagens urbanas e prática de colecionar. **Anais do Museu Histórico Nacional**, vol. 33, 2001. Disponível em: www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html. Acesso em: 02 mar. 2009.
- _____; BELLUCCO, Hugo; KNAUSS, Paulo. Esfinges urbanas: quadros da imaginária urbana. In: KNAUSS, Paulo (coord.). **Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 136-160.
- ABREU, Marcelo. Coleção urbana: imaginária urbana e identidade da cidade. Niterói/RJ: LABHOI/UFF. **Primeiros Escritos**, n. 7 – julho/2001. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/sites/www.historia.uff.br/primeirosescritos/files/pe07-2.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2009.
- ABREU, Maurício de Almeida. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. 4 ed. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2006.
- ABREU, Regina. **A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco: Lapa, 1996.
- _____. Memória, história e coleção. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 28, 1996.
- _____; DODEBEI, Vera (orgs.). **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contra Capa/PPGMS, 2008.
- _____; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (orgs.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro, Garamond: MinC/IPHAN/DEMU, 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).
- _____. Comentários em banca de defesa de dissertação de Raquel Louise Pret (Mestrado PPGMS/UNIRIO), em 16/08/2010.
- ACHARD, Pierre [*et al.*]. **Papel da memória**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007.
- AGUIAR, José Vicente de Souza. **Manaus - Praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60**. Manaus, Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2002.
- ALBICOCCO, Jean Gabriel. Supermercado de filmes. **O Globo**, 03/07/1982, s/p.

ALERJ. PROJETO DE LEI Nº 2450/2005, de 28/04/2005. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro0307.nsf/1061f759d97a6b24832566ec0018d832/173aa818991b76b883256ff1004e32e9?OpenDocument> . Acesso em: 6 abr. 2013.

ALMANAK Laemmert. Índice de teatros: Palacio Teatro. Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro - 1891 a 1940 – **DOCPRO/Biblioteca Nacional Digital do Brasil**. Distrito Federal, 1925, p. 9, v. I. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/hotpage/hotpageBN.aspx?bib=313394&pagfis=89286&pesq=almanak+laemmert+1925&url=http://memoria.bn.br/docreader> . Acesso em: 19 fev. 2013.

ALMEIDA, Heloísa Buarque. Janela para o mundo: representações do público sobre o circuito de cinema de São Paulo. In: MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lilian de Lucca (orgs.). **Na metrópole**: textos de antropologia urbana. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000. p. 159-195.

ALMEIDA, Luiz Antônio. Linha do tempo. **Ernesto Nazareth 150 anos**. Disponível em: <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/Facts> . Acesso em: 12 abr. 2013.

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema Arte da Memória**. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

ALMEIDA, Paulo S.; BUTCHER, Pedro. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

_____. O velho é o novo. In: FONSECA, Rodrigo. As salas de cinema como templos de cinefilia. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 53, p. 18, janeiro, 2011.

ANCINE/SAM. Informe de acompanhamento de mercado – Exibição. Ano base 2011. **Agência Nacional de Cinema** - Superintendência de Acompanhamento de Mercado, publicado em 19/06/2012.

Disponível em:

http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/2011/SalasExibicao/Informe_Salas_de_Exibicao_2011_Versao_Fina_Publicada.pdf . Acesso em: 22 nov. 2012.

_____. Listagem de Complexos de Exibição por Município e UF – 2011. **Agência Nacional de Cinema** - Superintendência de Acompanhamento de Mercado. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2304.pdf> . Acesso em: 22 mar. 2013.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ANDI Comunicação e Direitos. Qual a diferença entre adolescente e jovem? **ANDI**. Disponível em: <http://www.andi.org.br/faq/qual-a-diferenca-entre-adolescente-e-jovem> . Acesso em: 20 abr. 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Os cinemas estão acabando. **Filme Cultura**, n. 47, agosto, 1986. Rio de Janeiro: Embrafilme. p. 108-109.

- ANDRADE, Luciana S.; GUERRA, Max W.; VAZ, Lilian F. (orgs.) **Os espaços públicos nas políticas públicas**: estudos sobre o Rio de Janeiro e Berlim. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Rio de Janeiro, Niterói: EDUFF, 2008.
- ARANTES, Antonio A. Patrimônio imaterial e referências culturais. **Revista Tempo Brasileiro**, out.-dez. – nº 147. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.
- _____. **Produzindo o passado**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- ATAÍDE, Raimundo. **Pereira Passos**, o reformador do Rio de Janeiro. Biografia e história. Rio de Janeiro: A Noite S/A, s/d.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- AUTO CLASSIC (Portal). A história do transporte urbano no Brasil. Postado em 06/01/2010. Curiosidades – **Portal Auto Classic**. Disponível em: <http://www.autoclassic.com.br/autoclassic2/?p=5618>. Acesso em: 20 jan. 2013.
- AVELLAR, José Carlos. Em busca do templo perdido. In: GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras**: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996. p. 9-10.
- _____. [et al]. Cinemas. **Filme Cultura**, n. 47, agosto, 1986. Rio de Janeiro: Embrafilme. p. 4-5.
- AZÊDO, Maurício. Primor, Popular e outros poeiras. **Filme Cultura**, n. 47, agosto, 1986. Rio de Janeiro: Embrafilme. p. 92-94.
- AZEREDO, Ely. Novos cinemas para novo público. **Filme Cultura**, ano VIII, n. 25, março, 1974. Rio de Janeiro: Embrafilme. p. 28-29.
- BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- BARBER, Stephen. **Ciudades proyectadas**: cine y espacio urbano. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- BARROS, José Tavares de. Do ritual de abertura à emoção dos seriados. **Filme Cultura**, n. 47, agosto, 1986. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 90-91.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- BAUDRY, Jean Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 383-399.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos – um Haussmann tropical**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Lazer, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. - (Obras escolhidas; v. 3).
_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v. 1).
_____. **A modernidade e os modernos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
_____. **Rua de mão única**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. - (Obras escolhidas; v. 2).
_____. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BERNARDES, Lysia Maria Cavalcanti. Expansão do espaço urbano. **Revista Brasileira de Geografia**, julho/setembro de 1901.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BLANC-PAMARD, Chantal; RAISON, Jean-Pierre. Paisagem. **Enciclopédia Einaudi**. volume 8. Porto: Imprensa Nacional Casa Moeda, 1986. p. 138-160.
- BLOG DO XEXÉO. De conversa em conversa – coluna do Segundo Caderno. Publicado em 17/04/2013. Blogs – **O Globo**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/xexeo/> . Acesso em: 18 abr. 2013.
- BLOM, Philip. **Ter e manter**: uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. Etcétera. In: _____. **História universal da infância e outras histórias**. São Paulo: Círculo do livro, 1975. p. 67-84.
- BRACCO, Vittorio. **L'archeologia clássica nella cultura occidentale**. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1979.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988: atualizada até a Emenda Constitucional nº 48, de 10-8-2005, acompanhada de novas notas remissivas e dos textos integrais da Emendas Constitucionais da revisão. 38 ed. São Paulo: Saraiva, 2006.

- BROCHARD, Philippe; FOIRET, J. **Os irmãos Lumière e o cinema**. São Paulo: Augustus, 1995.
- BUCAILLE, Richard; PESEZ, Jean-Marie. Cultura Material. In: _____. **Enciclopédia Einaudi** – Homo-Domesticação, v. 16. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2000. p. 11-48.
- BUCK-MORSS, Susan. **The dialectics of seeing**: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge, MA: London: MIT, 1989.
- BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. 11 ed. Rio de Janeiro: FaE, 1986.
- BURCH, Noël. **La lucarne de l'infini**: naissance du langage cinématographique. Paris: Nathan, 1991.
- CABEZAS, Hervé. Du cinema “théâtre” authéâtre “cinema”. **Monuments Historiques**, n. 137, fev./mar., 1985, p. 18.
- CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades**: ensaios e etnografias. Rio de Janeiro: FGV, 2007.
- _____. **Nosso século XXI**: notas sobre arte, técnica e poderes. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- CALMON, Pedro. **História social do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, s.d., Tomo 3.
- CALVINO, Ítalo. **Coleção de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **Um general na biblioteca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CARDOSO, Elizabeth Dezouart [*et al*]. **História dos bairros**: memória urbana – Tijuca. Rio de Janeiro: Index, 1984.
- CARENA, Carlo. Ruína/Restauro. In: **Memória-História**. Enciclopédia Einaudi, v.1. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p. 107-129.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CASSETTI, Francesco. **Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi**. Itália, Roma: Espresso Strumenti, 1978.
- CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. O museu: do sagrado ao segredo; uma abordagem sobre informação museológica e comunicação. **Dissertação** de Mestrado em Ciência da Informação. Rio de Janeiro: UFRJ- ECO/CNPq/IBICT, 1995.
- CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. p. 189-297.

CAVACANTI, M. L. V de C. Patrimônio cultural imaterial no Brasil: estado da arte. In: ___; FONSECA, M. C. L. (orgs.). **Patrimônio imaterial no Brasil**: legislação e políticas estaduais. Brasília: UNESCO/EDUCARTE, 2008, p. 12.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 11. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CINE CARIOCA NOVA BRASÍLIA. Página do **Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/pages/CineCarioca-Nova-Bras%C3%ADlia/198777483533973?id=198777483533973&sk=info> . Acesso em: 23 mar. 2013.

CINE MAGAZINE. Crônica sobre fachadas dos cinemas. **Cine Magazine**, setembro de 1938, p. 8.

CINE OLARIA. Prefeitura vai revitalizar cinemas da Zona Norte. Caderno Cultura. **O Globo on line**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/prefeitura-vai-revitalizar-cinemas-da-zona-norte-5172758> . Acesso em: 15 out. 2012.

CINE REPÓRTER. Padrão de cinemas Severiano Ribeiro. **Cine Repórter**, 20 out. 1951, p. 1.

CINE REPORTER. Portaria CCP. **Cine Reporter**, 26 out. 1946, p. 8.

CINE SANTA. Cine Santa Teresa – o cinema. **Cine Santa**. Disponível em: <http://www.cinesanta.com.br/ocinema.htm> . Acesso em 24 mar. 2013.

CINEDIE. Porquê 16:9?, postado em 07/12/1997. Disponível em: <http://www.cinedie.com/169.htm> . Acesso em: 20 fev. 2013.

CINE-FANTASMA. Projeto de Paola Barreto. **Blogger**. Disponível em: <http://www.cinefantasma.net> . Acesso em: 15 abr. 2013.

CINEMA Leblon. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 mar. 2010. Caderno Rio Show (capa), p. 25.

CINEMA sonoro e as *long runs*. **Cinearte**, matéria publicada em 27 mar. 1929b, p. 8.

CINEMAS DE PEGAÇÃO. Cinemas de pegação – guia, resumido, bi Rio somente para coroas. **Yahoo Grupos**. Postado em 12/07/2006. Disponível em: http://br.dir.groups.yahoo.com/group/festa_no_ap/message/16 . Acesso em: 6 abr. 2013.

CINEMAS DE RUA.webnode.com.br (2011). Cinema de rua – memórias. **Webnode**. Disponível em: <http://cinemasderua.webnode.com.br/memorias-dos-cinemas-de-rua/> . Acesso em: 12 fev. 2013.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 1995. p. 69-89.

_____. **A experiência etnográfica**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

_____; MARCUS, George E. (Orgs.). **Writing Culture**. The poetics and politics of ethnograph. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1986.

CLUZEL, Jean. **La television a-t-elletue le cinema**. Paris: Puf, 2005.

COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

COLIN, Sílvio. O cinema Metro Passeio. Postado em 14/06/2010. **Coisas da arquitetura** - Just another WordPress.com weblog. Disponível em:

<http://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2010/06/14/o-cinema-metro-passeio/> . Acesso em: 18 jan. 2013.

COLOQUIO Internacional: Espírito do colecionismo: ciência, cultura e arte. **Episteme**, Porto Alegre, n.20, p.5-12, jan./jun.2005. Disponível em:

http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=46&Itemid=28 . Acesso em: 12 dez. 2008.

CONEXÃO Jornalismo. Banco Opportunity seria o comprador dos casarões da Rua da Carioca. **Conexão Jornalismo** - Investimento. 03/09/2012. Disponível em:

<http://www.conexaojornalismo.com.br/colunas/investimento/banco-opportunity-seria-o-comprador-dos-casaroes-da-rua-da-carioca-52-2726> . Acesso em: 6 abr. 2013.

COSTA, Antonio. **Comprender o cinema**. 2 ed. São Paulo: Editora Globo, 1989.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Paulo de Freitas. **Sinfonia de objetos**: a coleção de Ema Gordon Klabin. São Paulo: Iluminuras, 2007.

COSTA, Renato Gama-Rosa. **Salas de cinema art déco no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

COSTA, Selda Vale da; LOBO, Narciso Júlio Freire. **Hoje tem Guarany!** Manaus: Ed. dos autores, 1983.

COUTTO, Pedro do. Prédios do Automóvel Clube e cinema Plaza permanecem abandonados no Rio. Postado em 30/01/2012. **Tribuna da imprensa** – informação e opinião. Disponível em: <http://www.tribunadaimprensa.com.br/?p=30741> . Acesso em: 6 abr. 2013.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 67-94.

CRUZ, Henrique Dias da. **Os subúrbios cariocas no regime do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1942.

CUNHA, Almir Paredes. **Dicionário de Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005.

CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DANEY, Serge. **Ciné Journal** – volume II: 1983-1986 (Petit bibliothèque des Cahiers du cinéma. Paris: Cahiers du Cinéma, 1986.

D'ARC, Joana. Movimento Cine Vaz Lobo luta pela preservação arquitetônica do bairro e resgate da sua cultura. **Revista Internética João Do Rio** – nos trilhos da Cultura. Ano 8, n. 46, nov.-dez.-jan./2011. Disponível em: http://www.joaodorio.com/site/index.php?option=com_content&task=view&id=659&Itemid=127 . Acesso em: 5 abr. 2013.

DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli R. (orgs.). **O processo de urbanização no Brasil**. São Paulo: Editora USP, 2010.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DECRETO n.º 20.300. Tombamento do cinema Leblon. Disponível em: <http://www2.rio.rj.gov.br/smu/caderno/site%20leblon/legislacao/especifica/20300.htm> . Acesso em: 05 fev. 2013.

DEL BRENNNA, Giovanna Rosso (org.) **O Rio de Janeiro de Pereira Passos**. Rio de Janeiro: Index, 1985.

DELEUZE, Gilles. A imagem-ação: a grande forma. In: _____. **Cinema 1. A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 179-219.

_____. Lettre à Serge Daney: optimisme, pessimisme et Voyage. **Pourparlers**, Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. **L'Abécédaire de Gilles Deleuze**. Entrevistas a Claire Parnet, 1989. Disponível em: <<http://www.oestrageiro.net/esquizoanalyse/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze>>. Acesso em: 22 mar. 2010.

_____. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Tratado de nomadologia**. In: Mil platôs – 5º Volume. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

_____; GUATTARI, Felix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. A escritura pré-litera. In: _____. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 07-118.
_____. **Mal de arquivo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999a.

O DIA *on line*. Depoimento de Selma Teixeira - Um final feliz para cinemas de rua. Postado em 03/03/2013. **O Dia on line**. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/portal/rio/um-final-feliz-para-cinemas-de-rua-1.415062> . Acesso em: 22 mar. 2013.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Ingressos vendidos em 1973. **Diário de Notícias**, 09/04/1974, p. 13.

DJ de 23-06-2000. RE 21.9292. Rel. Min. Octavio Gallotti, julgamento em 7-12-1999, Primeira Turma, **DJ** de 23-06-2000.

DODEBEI, Vera. Construindo o conceito de documento. In: LEMOS, Teresa; MORAES, Nilson (orgs.). **Memória e construções de identidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
_____. **O sentido e o significado de documento para memória a social**. 1997. 1 v. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

DUARTE, David Tello. CINEMA ► De Woody Allen aos tempos de Luiz Severiano Ribeiro: “Cinema é a maior diversão”. **Opinião do David**. Postado em 04/03/2012. Disponível em: <https://opiniaododavid.wordpress.com/2012/03/04/cinema-►-de-woody-allen-aos-tempos-de-luiz-severiano-ribeiro-cinema-e-a-maior-diversao/#more-4779> . Acesso em: 6 abr. 2013.

DUARTE, Luiz F. D. A Construção Social da Memória Moderna (Três Ensaios Sobre Pessoa e Modernidade). **Boletim do Museu Nacional**, Nova Série, Antropologia, Rio de Janeiro, v. 41, p. 26-38, 1983.

DURST, Rogério. **Geração Paissandu**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

DUVIGNAUD, Jean. Prefácio. In: HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006. p. 7-16.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza C. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

_____. Narrar a cidade: experiências de etnografias da duração. In: POSSAMAI, Zita Rosane. (org.). **Leituras da Cidade**: Porto Alegre e seu patrimônio. Porto Alegre, 2010. p. 85-108.

_____. Cidade e suas crises, o patrimônio pelo viés da memória. In: ESPINA BARRIO, Angel; MOTTA, Antonio; GOMES, Mário Hélio (orgs.). **Inovação Cultural, Patrimônio e Educação**. Recife/Brasília, 2010a, v. 1, p. 188-196.

_____. Etnografia: saberes e práticas. In: PINTO, Célia Regina Jardim; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. (orgs.). **Ciências Humanas**: pesquisa e método. Porto Alegre, 2008, p. 09-24.

_____. A cidade: sede de sentidos. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane; ECKERT, Cornelia. (orgs.). **Antropologia e Patrimônio Cultural Diálogos e Desafios Contemporâneos**. Blumenau, 2007, v. 1, p. 343-361.

_____. Imagens do tempo nos meandros da memória: por uma etnografia da duração. **Illuminuras**, 2000, v. 1, n. 1, p. 01-13.

ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

_____. Há listas e listas. In: _____. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 112-129.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro de meu tempo**. Rio de Janeiro: Xenon, 1987.

EISENSTEIN, S. M.; PUDOVKIN, V. I.; ALEXANDROV, G. V. A statement. In: WEIS, Elizabeth; BELTON, John (orgs). **Film sound: theory and practice**. New York: Columbia University Press, 1985, p. 83-85.

EIZYKMAN, Claudine. **La jouissance-cinema** (10/18; 1016). Paris: Union generale d'editions, 1976.

ELIAS, Paulo Roberto. Ascensão e glória dos cinemas Metro. Postado em 04/06/2010. **Webinsider**. Disponível em: <http://webinsider.uol.com.br/2010/06/04/ascensao-e-gloria-dos-cinemas-metro/> . Acesso: 6 abr. 2013.

EMOP. Cine olaria será transformado em grande centro cultural. Postado em 01/09/2009. Folha **EMOP**. Disponível em: http://www.emop.rj.gov.br/noticia_dinamica1.asp?id_noticia=206 . Acesso em: 6 abr. 2013.

ENTREVISTA de Carlos Biekarcck, representante da *First National* no Brasil. **Cinearte**. Matéria publicada em 24 abr. 1929a, p. 31.

ENTREVISTA de José Vivaldi Leite Ribeiro. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, p.1, 12 dez. 1929.

O EXIBIDOR. Popularização do drive in. **O Exibidor**. Novembro de 1957, p. 16.

EXTRA. Prefeitura quer revitalizar cinemas de rua nas zonas Norte e Oeste. Postado em 03/11/2012. **Extra**. Disponível em: <http://extra.globo.com/noticias/rio/prefeitura-quer-revitalizar-cinemas-de-rua-nas-zonas-norte-oeste-6625589.html#ixzz2Q1pgVHef> . Acesso em: 9 abr. 2013.

FALCÃO, Joaquim. Patrimônio imaterial: um sistema sustentável de proteção. **Revista Tempo Brasileiro**, out.-dez. – n° 147. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

FEITOSA, Charles. As Formas Híbridas. **Bravo!**, n. 104, abril 2006, p. 113.

FELINTO, Erick. Cinema e tecnologias digitais. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 3. ed., Campinas, SP: Papyrus, 2003. p. 413-428.

FERRAZ, Talitha. **A segunda Cinelândia carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.

FERREZ, Gilberto. Pathé: 80 anos na vida do Rio. **Filme Cultura**: edição fac-similar 43-48. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA v, 2010.

FERREIRA, Fernando. Nacional, o poeira familiar de Botafogo. **Filme Cultura**, n. 47, agosto, 1986. Rio de Janeiro: Embrafilme. p. 88-89.

FERREIRA, Maria Celeste. Lugar de Memórias: Cine Vaz Lobo e a Alma Suburbana. XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26. ed., São Paulo, 2011. **[Resumo aprovado]**. São Paulo: Anpuh, 2011.

FIGUEIREDO, Paulo. **Dicionário de termos arqueológicos**. Lisboa: Prefácio, 2004.

FILGUEIRAS, Mariana. Parados no tempo. **O Globo** (Revista O Globo), Rio de Janeiro, p. 17, 24 abr. 2011.

FILME B. O mais completo portal de cinema no Brasil. **Filme B – Mercado**. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/portal/html/portal.php> . Acesso em: 22 mar. 2013.

FILME CULTURA. Rio de Janeiro: CTA v/IHL/Petrobras, 2010-2011. Bimestral.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
_____. Para além da “pedra e cal”: por uma concepção ampla de patrimônio. **Revista Tempo Brasileiro**, out.-dez. – nº 147. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.
_____. **Referências culturais**: base para novas políticas de patrimônio. In: IPHAN. Manual de aplicação do INRC. Brasília: MinC/IPHAN/Departamento de Documentação e Identificação, 2000.

FONSECA, Rodrigo. As salas de cinema como templos de cinefilia. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 53, p. 14-18, janeiro, 2011.

FONSECA, Rubem. A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro. In: _____. Boris Schnaiderman (org.). **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
_____. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU, 2002.
_____. A descrição arqueológica. In: _____. **Arqueologia do saber**. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 151-219.

FRAHIA, Silvia; LOBO, Tiza; RIBAS, Martha (coords.). **Ipanema e Leblon**. Rio de Janeiro: FRAIHA, 2000. Col. Bairros do Rio.

FRIDMAN, Luis Carlos. **Vertigens pós-modernas**: configurações institucionais contemporâneas. Rio de Janeiro: Remule-Dumará, 2000. (Conexões; 11).

FUIOBRIGADA. Inauguração da Livraria Cultura – Cine Vitória. Postado em 17/12/2012. **FUIOBRIGADA**. Disponível em: <http://fuiobrigada.wordpress.com/2012/12/17/inauguracao-da-livraria-cultura-cine-vitoria/> . Acesso em: 7 abr. 2013.

FURTADO, Beatriz. **Imagens eletrônicas e paisagem urbana: intervenções espaço-temporais no mundo da vida cotidiana.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: _____. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 107-118.

GARCIA, Sérgio. Os eleitos dos cinéfilos. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 11 set. 2002. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/vejarj/110902/capa.html>. Acesso em: 12 nov. 2008.

GASTAL, Susana; AIGNER, Eduardo. **Salas de cinema – cenários porto-alegrenses.** Porto Alegre: Unidade Editorial, 1999.

GAZETA de Notícias. Salão de novidades - Animatographo Lumière, Rio de Janeiro, 31 jul. 1897, p. 4.

GERSON, Brasil. **A História das Ruas do Rio.** Rio de Janeiro: Brasiliana, 1965.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989. _____. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: _____. **Olhos de madeira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85-103.

GIRON, Loraine; POZENATO, Kenia. **Cinemas: lembranças.** Porto Alegre: Suliani/Letra & Vida Editora, 2007.

GLOBO NEWS. Pianista e compositor Ernesto Nazareth é lembrado 150 anos após o seu nascimento. Almanaque. **Globo News.** Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/almanaque/videos/t/todos-os-videos/v/pianista-e-compositor-ernesto-nazareth-e-lebrado-150-anos-apos-o-seu-nascimento/2477716/> . Acesso em: 14 abr. 2013.

GÓIS, Ancelmo. Tomba, Paes. Postado em 12/04/2013. Ancelmo.com – a turma da coluna. Blogs, **O Globo.** Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/ancelmo/posts/2013/04/12/a-coluna-de-hoje-493167.asp> . Acesso em: 22 abr. 2013.

GOMES, Dalberto. Colunas – Cinema, tempo do ronca. Oeste News, postado em 08/06/2001. Disponível em: <http://www.oestenews.jex.com.br/colunas/cinema+tempo+do+ronca> . Acesso em: 01/03/2013.

GOMES, Danilo. **Uma rua chamada Ouvidor.** Rio de Janeiro: Fundação Rio/Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1980.

GOMES, Edlaine de Campos. **A Era das catedrais da IURD: a autenticidade em exibição** Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais).

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2004.

_____. Ser única e universal: materializando a autenticidade na cidade do Rio de Janeiro. In: ALMEIDA, Ronaldo de; MAFRA, Clara (orgs.). **Religiões e cidades**: Rio de Janeiro e São Paulo. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2009. p. 111-132.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

_____. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974.

GONÇALVES, Gilberto. Matinê e fita em série. Postado em 01/01/2011. **A era do rádio**. Disponível em: <http://marraioferidosourei.blogspot.com.br/2011/01/matine-e-fita-em-serie.html> . Acesso em: 9 abr. 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo S. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007.

_____. Autenticidade, memória e ideologias nacionais. **Estudos Históricos**, vol. 1, n. 2, 1988, p. 264-275.

_____. Coleções, museus e teorias antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade. **Cadernos de Antropologia e Imagem** (UERJ), Nacional, v. 08, p. 21-36, 2000.

_____. A Obsessão Pela Cultura. In: PAIVA, Marcia; MOREIRA, Maria Ester. (orgs.). **Cultura, substantivo plural**. Rio de Janeiro: CCBB / Ed. 34, 1996, v. 1.

_____. O jogo da autenticidade: nação e patrimônio cultural no Brasil. In: **Ideólogos do patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: IBPC, 1991.

_____. O patrimônio como categoria do pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 25-33.

_____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 23, p. 15-36, 2005.

_____. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC-Iphan, 2002.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / PPGMS - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

_____. Lembrar e esquecer: desejo de memória. In: COSTA, I. T. M.; GONDAR, J. (orgs.) **Memória e espaço**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 35-43.

GONZAGA, Adhemar. Notas sobre o caso da transação do Animatógrafo por Segreto e di Maio. **Jornal de Cinema**, setembro de 1956, p. 50.

_____. História do cinema brasileiro. **Jornal do Cinema**, agosto de 1956, p. 53.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras**: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. Parisiense: cinema na Avenida Central. In: CALIL, Carlos Augusto M.; AVELLAR, José Carlos; ESCOREL, Eduardo (Diretores responsáveis). **Cinemas. Filme Cultura**, N° 47 (agosto). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 34-36.

GORSKA, Adrienne. Palestra no Congresso Internacional da Arquitetura Moderna (CIAM), Paris, 1937. **Revista Arquitetura e Urbanismo**, maio/junho, 1938, p. 162)

GOYENA, Alberto. Colecionando fantasmas urbanos: o lugar de edifícios demolidos no imaginário carioca. [Trabalho apresentado...]. GT 29: Patrimônios, Museus e Ciências Sociais, 33º Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, MG: 2009.

GRECCO, Vera Regina Luz. Colecionismo: o desejo de guardar. Publicado originalmente no **Jornal do MARGS**, n. 83 (Porto Alegre, junho de 2003).

GREENAWAY, Peter. Depoimento de Peter Greenaway concedido a Bebeto Abrantes. In: ZAVAREZE, Batman (org.). **Multiplicidade**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. p. 85-86.

GRUPO ESTAÇÃO. **Grupo Estação**. Disponível em: <http://www.grupoestacao.com.br/grupoestacao/grupoestacao.php> . Acesso em: 24 mar. 2013.

GRUZINSKI, Serge. O que é um objeto mestiço? In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. (org.). *Escrita, Linguagem, Objetos: leituras de história cultural*. Bauru: Edusc, 2004, pp. 253-78.

GUEDES, Olga. Os estudos de recepção, etnografia e globalização. In: RUBIM, Antonio A.C. *et al* (Orgs.) **Produção e recepção dos sentidos midiáticos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

GUNNING, Tom. **The films of Fritz Lang: allegories of vision and modernity**. London: British Film Institute, 2000.

_____. **D. W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at Biograph**. Illinois: University of Illinois Press, 1991.

_____. Retratos do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; ACHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 33-66.

_____. New thresh olds of vision: instantaneous photography and the early cinema of the Lumière Company. **Impossible presence: surface and screen in the photogenic era**. Sidney: Powers Publications, 2001, pp. 71-100.

_____. Phantom images and modern manifestations: spirit photography, magic theater, trick films and photography's uncanny. In: _____. **Fugitive images from photography to video**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

_____. An aesthetic of astonishment: early film and the [in]credulous spectator. In: WILLIAMS, Linda (ed.). **Viewing Positions**. New Brunswick: Rutgers, 1995a.

_____. From kaleidoscope to the x-ray: urban spectatorship, Poe, Benjamin and traffic is souls (1913). **Wide Angle**, v. 19, n. 4, 1991a, p. 25-63.

_____. The Cinema of Attractions: early film, its spectator and the Avant-Garde. In: ELSAESSER, Thomas; BARKER, Adam (ed.). **Early Film**. British Film Institute, 1989.

_____. Entrevista pessoal concedida a SOUSA, Márcia C. S. (Márcia Bessa). Tema: salas de exibição. Maio/2012.

- HABERMAS, Jürgen. Estruturas sociais da esfera pública. In: _____. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. p. 43-74.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO. Cine Pax – Rio de Janeiro/RJ. Postado em 06/05/2010. **História do Cinema Brasileiro** - site de difusão da história do cinema brasileiro na internet! Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cine-pax-rio-de-janeiro-rj/> . Acesso em: 14 mar. 2013.
- _____. Cine Rosário. Postado em 08/03/2012. Enciclopédia – Rio de Janeiro – Salas de cinema. **História do Cinema Brasileiro** - site de difusão da história do cinema brasileiro na internet! Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cine-rosario/> . Acesso em 6 abr. 2013.
- _____. Cine Olaria - RJ. Postado em 05/05/2010. **História do Cinema Brasileiro** - site de difusão da história do cinema brasileiro na internet! Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cine-olaria-rj/> . Acesso em: 6 abr. 2013.
- A HISTÓRIA do Odeon. **Artigonal**, 2008. Disponível em: <http://www.artigonal.com/multimidia-artigos/a-historia-da-odeon-695381.html> . Acesso em: 24. abr. 2010.
- AS HISTÓRIAS DOS MONUMENTOS DO RIO DE JANEIRO. A dança dos monumentos da Praça Floriano – Cinelândia. Postado em 20/02/2011. **As histórias dos monumentos do Rio de Janeiro**. Disponível em: http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html . Acesso em: 18 abr. 2013.
- HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: ____; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.
- HUYSSSEN, A. **En busca del futuro perdido**. Cultura y memoria en tiempos de globalizacion. USA: Fondo de Cultura Economica USA, 2002.
- _____. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- _____. **Present Pasts: urban Palimpsests and the Politics of Memory**. USA: Stanford Univ. Pr., 2003.
- _____. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- _____. **Twilight memory: making time in a culture of amnesia**. USA, New York: Routledge, 1994.
- IMPERATOR (Centro Cultural João Nogueira). O Espaço – Cinema. **Imperator/CCJN**. Disponível em: <http://www.imperator.art.br/o-espaco/cinema.html> . Acesso em: 13 mar. 2013.
- _____. Sobre. **Imperator/CCJN**. Disponível em: <http://www.imperator.art.br/sobre.html> . Acesso em 27 mar. 2013a.

INAUGURAÇÃO do novo cinema Odeon, em 03 de abril de 1926. **Cinearte**. Crônica publicada em 28 abr. 1926, p. 27.

INAUGURAÇÃO do Santa Cecília. **Cinearte**, 15 mar. 1937, p. 50.

INSA. População total residente por faixa etária (2012). **INSA/MCTI**. Disponível em: http://www.insa.gov.br/censosab/index.php?option=com_content&view=article&id=101&Itemid=100 . Acesso em: 20 abr. 2013.

IPHAN. O registro do patrimônio imaterial: dossiê final das atividades da Comissão do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. 4. ed. Brasília: Instituto Patrimônio Histórico Nacional, 2006.

ITAÚ CINEMAS. Espaço Itaú. **Espaço Itaú de Cinema**. Disponível em: <http://www.itaucinemas.com.br/espaco-itaui/> . Acesso em: 24 mar. 2013.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

JEANCOLAS, Jean-Pierre. Nascimento e desenvolvimento da sala de cinema. **O Olho da História** Disponível em: www.oohodahistoria.ufba.br – Artigos. Oficina Cinema-História, 2004. Acesso em: 14 jan. 2012.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
_____. **Memórias do social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

JODELET, Denise. A cidade e a memória. In: DEL RIO, Vicente; DUARTE, Cristiane Rose; RHEINGANTZ, Paulo Afonso (orgs.). **Projeto do lugar**: colaboração entre Psicologia, Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria: PROARQ, 2002. p. 31-43.

JOHNSON, Randal. **The film industry in Brazil**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

JORNAL, O. Crítica de Pedro Lima. **O Jornal**. 19.12.1942, p. 6.
_____. Super-lotação de salas. **O Jornal**. 16.04.1950, p. 12.

JOUESSE, Thierry; PAQUOT, Thierry (orgs.). La ville au cinema. Paris: **Cahiers du Cinema**, 2005.

JOURNOT, Marie-Therese. **Vocabulário de cinema**. Lisboa: Edições 70, 2009.

JUSBRASIL (2004). Decreto 24543/04 | Decreto nº 24543 de 19 de agosto de 2004 do Rio de Janeiro. Legislação. **JUSBRASIL**. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/318704/decreto-24543-04-rio-de-janeiro-rj> . Acesso em: 6 abr. 2013.

KASTRUP, Virgínia. Cartografias literárias. **Revista do Departamento de Psicologia**, UFF, jul./dez. 2002, v. 14, nº. 2, p. 75-94.

KINOPLEX (2012). Empresa - nossa trajetória. **Kinoplex** – a nova geração Severiano Ribeiro. Disponível em: <http://www.kinoplex.com.br/empresa/trajetoria> . Acesso em: 05 abr. 2013.

KNAUSS, Paulo (coord.). **Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

_____. Introdução. In: KNAUSS, Paulo (coord.). **Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 7-13.

_____. **Imagens urbanas e poder simbólico: esculturas e monumentos públicos nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói**. 1998. 1 v. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1998.

KNEALE, W.; KNEALE, M. **O desenvolvimento da lógica**. Tradução de M. S. LOURENÇO. 3ª ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1991.

KOTHE, Flávio. (org.). **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1991.

KRAUSS, Felipe. O tempo passa, mas o Roxy fica. Postado em 08/12/2012. **Fan Club** – memória carioca. Disponível em: <http://flashmemoria.blogspot.com.br/2012/12/o-tempo-passa-mas-o-roxy-fica.html> . Acesso em: 5 abr. 2013.

KRIVOCHEIN, Bernardo. Ao alcance de todos. **Blog Indie**. 19/07/2007. Disponível em: <http://blogindie.blogspot.com.br/2007/07/ao-alcance-de-todos-interior-do-cinema.html> . Acesso em: 10 mar. 2013.

LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian. (orgs.). **O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 21-44.

LEVEBVRE, Henri. **La production de l'espace**. 4 ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. **Memória e história**. São Paulo: UNICAMP, 1990. p. 535-549.

_____. Memória. In: _____. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 2003. p. 423-483.

LÉVINAS, Emmanuel. O vestígio. In: _____. **Humanismo do outro homem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. p. 60-67.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Pelo 60º aniversário da UNESCO**. São Paulo: PUC/SP, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Laurent. Patrimônio imaterial e diversidade cultural: o novo decreto para a proteção dos bens imateriais. **Revista Tempo Brasileiro**, out.-dez. – nº 147. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

_____. **Das vanguardas à tradição:** arquitetura, teatro e espaço urbano. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____; MALEQUE, Miria Roseira (orgs.). **Cultura, patrimônio e habitação:** possibilidades e modelos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

_____; MALEQUE, Miria Roseira (orgs.). **Espaço e cidade:** conceitos e leituras. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LINS, Antônio José P. S. Ferrovia e segregação espacial no subúrbio: Quintino Bocaiuva, Rio de Janeiro. In: _____. OLIVEIRA, Márcio P.; FERNANDES, Nelson N. (orgs.). **150 anos de subúrbio carioca.** Rio de Janeiro: Lamparina: Faperj: EDUFF, 2010. p. 138-160.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global:** mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LOISELEUX, Jacques. La Lumiere em cinema. Paris: **Cahiers du Cinema**, 2004.

LOWENTHAL, David. **The past is a foreign country.** Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

LUCA, L. G. A. **Cinema digital:** um novo cinema? São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

_____. Embrafilme: a estatal do cinema brasileiro (as 5 Embrafilmes). **Cadernos de pesquisa.** São Paulo: Centro Cultural São Paulo (Acervo – IDART 30 anos), 2008. p. 102-112.

_____. Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema e mercado.** São Paulo: Escrituras Editora, 2010. p. 53-69.

_____. **A hora do cinema digital.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

_____. **Cinema digital e 35mm** – técnicas, equipamentos e instalação de salas de cinemas. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2011.

_____. Entrevista pessoal conferida a SOUSA, Márcia C. S. (Márcia Bessa). Tema: Antigos exibidores e empresas exibidoras. Via Webmail, Junho/2011a.

_____. Anotações para qualificação em 14/06/2011, de SOUSA, Márcia C. S. (Márcia Bessa). 2011b.

_____. O futuro do cinema. **Filme Cultura** - Vanguarda e inovação, n. 54, maio/2011, p. 19-22. 2011c.

_____. Anotações para defesa em 10/05/2013, de SOUSA, Márcia C. S. (Márcia Bessa). 2013.

LUCRÉCIO, Tito Caro. **Sobre a natureza das coisas** - I a.C. Lisboa: Typ. Jorge Ferreira de Matos, 1851. Disponível em:

http://books.google.com.br/books?id=3d49AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 15 out. 2012.

LUIZ D. Comentário em foto do Cinema Botafogo. Postado em 01/09/2006. **Fotolog** – Luiz_D. Disponível em: http://www.fotolog.com/luiz_d/20120970/. Acesso em: 6 abr. 2013.

LUNA, Rafael de. Cine Vitória e Cine Plaza. Postado em 16/01/2013. **Preservação audiovisual**. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2013/01/cine-vitoria-e-cine-plaza.html> . Acesso em: 7 abr. 2013.

LUSTOSA, Isabel. Rua do Ouvidor, o palco das novidades. **Filme Cultura**: edição fac-similar 43-48. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA v, 2010. p. 454-456.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. 2^a ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MACIEL, Katia (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

MACIEL, Laura Antunes. Outras memórias nos subúrbios cariocas: o direito ao passado. In: OLIVEIRA, Márcio Piñon; FERNANDES, Celso da Nóbrega (Orgs.). **150 anos de subúrbio carioca**. Rio de Janeiro: Lamparina: Faperj: EdUFF, 2010. p. 187-218.

MACIEL, Maria Esther. Do inclassificável e das classificações. In: _____. **Ironias da ordem**: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 14-30.

_____. Inventários do mundo. In: _____. **A memória das coisas**: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004. p. 13-57.

MAFFESOLI, Michel. O poder dos espaços de celebração. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n.116, p. 59-70, jan./mar. 1994.

MAGALHÃES, Fernando P. O. **Museus, patrimônio e identidade**. Ritualidade, educação, conservação, pesquisa, exposição. Porto: Profedições/Jornal a Página, 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas sobre uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n° 49, p. 11-29, 2002.

_____. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: ____; TORRES, Lilian de Lucca. (orgs.). **Na Metrópole**: Textos de Antropologia Urbana. 2 ed. São Paulo: Edusp - FAPESP, 2000, v. 1, p. 15-53.

_____. O (bom e velho) caderno de campo. **Sexta Feira** (São Paulo), São Paulo, v. 1, p. 8-11, 1997.

MANDROU, Robert. Histoire et Cinema. **Annales E.S.C** Paris: Armand Colin, jan/mar, vol. 13, n°1, 1958.

MANNONI, Laurent; CAMPAGNONI, Donata Pesenti. **Lanterne magique et film peint**: 400 ans de cinema. Paris: Editions de La Martiniere, 2009.

MANZANO, Luiz Adelmo F. **Som-imagem no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAPA DE CULTURA. Cine Carioca Nova Brasília. Espaços Culturais – Rio de Janeiro. **Secretaria de Estado de Cultura**. Disponível em: <http://mapadecultura.rj.gov.br/rio-de-janeiro/cine-carioca/> . Acesso em: 24 mar. 2013.

MARINHO, Lamartine S. Cine Metro. **Cinearte**, outubro de 1936, p. 3.

MARINS, Marcos Manhães. Bonsucesso agora tem cinema! Postado em 23/09/2004. Centro Cultural **CINEBRASIL**. Disponível em: <http://www.cinemabrazil.com.br/pipermail/cinemabrazil/2004-September/006607.html> . Acesso em: 10 abr. 2013.

MARKS, Laura U. A memória das coisas. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, CS: Argos, 2010. p. 309-344.

MARSHALL, Francisco. Epistemologias históricas do colecionismo. **Episteme**, Porto Alegre, n. 20, p. 13- 23, jan.-jun. 2005.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dinámicas urbanas de la cultura**. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]. Disponível em: <http://www.naya.org.ar/articulos/jmb.htm>. Acesso em: 23 nov. 2002.

MARTINS, Ronaldo Luiz. Cinema Vaz Lobo é salvo da demolição - comentário. Postado em 30/09/2012. **Cinema Excelsior**. Disponível em: <http://www.cinemaexcelsior.com.br/blog/cinema-vaz-lobo-e-salvo-de-demolicao/> . Acesso em 6 abr. 2013.

MATTOS, Carlos Alberto de. Ascensão e queda dos cinemas de Copacabana. **Filme Cultura**, n. 47, agosto, 1986. Rio de Janeiro: Embrafilme. p. 100-102.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 375-380.

MÁXIMO, João. **Cinelândia: breve história de um sonho**. Rio de Janeiro, Salamandra, 1997.

MAYWALD, Leila. Projeto de Lei nº 1285/95. **Leila do Flamengo**. Disponível em: <http://leiladoflamengo.com.br/projeto-de-lei/1285-95/> . Acesso em 14 mar. 2013.

MCDUGALL, David. **Transcultural Cinema**. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

_____. De quem é essa história? **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro: UERJ, v. 5, n. 2, pp. 93-106, 1997.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

- MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema e economia política**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.
- _____. **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras, 2009.
- MELNICK, Ross & FUCHS, Andreas. **Cinema treasures: a new look at classic movie theaters**. Minneapolis: Motorbooks International Publishers, 2004.
- MELO, Victor Andrade de; PERES, Fabio de Faria. A cidade e o lazer: as desigualdades na distribuição dos equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro e a construção de um indicador que oriente as ações em políticas públicas. **Movimento**, Porto Alegre, v.11, n.3, p.127-151, setembro/dezembro de 2005.
- MENDES, Eduardo Simões dos Santos. Trilha sonora nos curta-metragens de ficção realizados em São Paulo entre 1982 e 1992. **Dissertação de mestrado**. São Paulo, ECA-USP, 1994.
- MENEGAT, Rualdo; JANEIRA, Ana Luísa. (Eds.) **Episteme**, Suplemento Especial: O mundo das coleções dos nossos encantos. Porto Alegre, n. 21, jan./jun.2005. Disponível em:
http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=46&Itemid=28. Acesso em: 12 dez. 2008.
- MENEGUELLO, Cristina. Da construção das ruínas: fragmentos e criação do passado histórico. **[trabalho apresentado]**. ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – João Pessoa, 2003.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**. Nova Série, São Paulo, v.2, p. 9-42, jan./dez. 1994.
- _____. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998a.
- _____. A problemática do imaginário urbano. **Notícia Bibliográfica e Histórica**, Campinas (PUC), n. 171, p. 323-333, 1998b.
- _____. Morfologia das cidades brasileiras. Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. **Revista USP**, São Paulo, n. 30, p. 144-153, 1996.
- _____. A arte de pensar o patrimônio cultural. **Memória**, São Paulo, v. 13, p. 13-19, 1991.
- _____. Memória municipal, História urbana. **Revista Cepam**, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 29-33, 1990.
- _____. **Patrimônio cultural**. Natureza da Arqueologia e do documento arqueológico. Problemas gerais da Arqueologia brasileira (brochura didática). São Paulo: FAU-USP/IPHAN, 1976.
- _____. **O eterno presente** (brochura da I Bienal de Ciências e Humanidades-CNPq). São Paulo: CNPq, 1967.
- _____. A cidade como bem cultural. Áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance na preservação do patrimônio ambiental urbano. **Preservação: Arqueologia, arquitetura, cidades**. IPHAN/9R, 2005, s.p.
- _____. A paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo. (org.). **Paisagem e turismo**. São Paulo: Contexto, 2002, v., p. 29-64.
- _____. Palestra sobre patrimônio cultural. Auditório Vera Janacopulos – UNIRIO, 23/07/2010.

_____. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. Conferência Magna - I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural. **IPHAN**. v. 1, 2010a. p. 25-39.

METZ, Christian. O dispositivo cinematográfico como instituição social – entrevista com Christian Metz. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. p. 411-434.

MEUSY, Jean-Jacques. **Paris-Palaces ou Le temps des cinemas** (1894-1918). Paris, CNRS Editions, 1995.

_____. La stratégie des sociétés concessionnaires Pathé et l'olocation des films em France (1907-1908). In: MARIE, Michel (ed.). **Pathé, le retour de l'Empire**. Paris: AFRHC, 2001.

MILLAR, Gavin; REISZ, Karel. **A técnica da montagem cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira/Embrafilme, 1978.

MIRANDA, André. Cada vez mais longe. **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, p. 1, 19 mar. 2011.

MOLES, Abraham A. Objeto e comunicação. In: ____ [et al.]. **Semiologia dos objetos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972. p. 9-41.

_____. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MORAES FILHO, Evaristo de (org.). **George Simmel**: sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. p. 143-172.

MOURA, Roberto. A bela época (primórdios-1912), Cinema carioca (1912-1930). In: RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado de Cultura, 1990. p. 11-62.

THE MOTION Picture News. Matéria Campo aberto para as exportações na América Latina (tradução de João Luiz Vieira). **The Motion Picture News**, 14/09/1914, p. 21.

MURGIA, Eduardo Ismael. O colecionismo bibliográfico: uma reflexão sobre o livro para além da informação. VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 8., 2007, Salvador: **Anais...**, Salvador: ENANCIB, 2007.

NETO, L. H. Cinema São Luiz. Blog PAOLEB. 30/08/2010. Disponível em: <http://paoleb.blogspot.com.br/2010/08/cinema-sao-luiz.html> . Acesso em: 13 mar. 2013.

NETTO, Rafael. Comentário em foto do Cinema Botafogo. Postado em 01/09/2006. **Fotolog** – Luiz_D. Disponível em: http://www.fotolog.com/luiz_d/20120970/ . Acesso em: 6 abr. 2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez., 1993.

NORONHA, Jurandy. **No tempo da manivela**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Ebal/Kinart, 1987.

_____. Um filme silencioso no Cinema Madureira. **Filme Cultura**, n. 47, agosto, 1986. Rio de Janeiro: Embrafilme. p. 47-49.

NUCLAO/LAARES. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/UFRJ), 2010. Disponível em: <http://laares-ufrj.com/blog/>. Acesso em: 17 set. 2012.

NUNES, Mário. **40 anos de teatro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 4, p. 103.

OLIVEIRA, Lili Rose Cruz. **Tijuca de rua em rua**. Rio de Janeiro: UNESA, 2004.

OLIVEIRA, Márcio Piñon; FERNANDES, Nelson da Nóbrega (orgs.). **150 anos de subúrbio carioca**. Rio de Janeiro: Lamparina: Faperj; EdUFF, 2010.

OLIVEIRA FILHO, Wilson. **Memórias vivas**: cinema e tecnologia nas fronteiras do colecionismo, 2010. 1 v. Projeto de Tese (Doutorado em Memória Social) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010-2014.

_____. Um rizoma, um Aleph, ou mais uma característica de um meio – para além de uma descrição da comunidade virtual Orkut no ambiente da ciberdemocracia e da comunicação em rede. **Contracampo**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Niterói: Instituto de Arte e comunicação Social, v. 12, 1º semestre/2005. p. 185-198.

_____. **Lembranças dos cinemas de rua no bairro do Estácio** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por marciabessa@bol.com.br em 20 dez. 2005.

_____; SOUSA, Márcia C. S. (Márcia Bessa). **Cinemas de rua** – Roteiro para documentário. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Registro nº 398446, em 15/03/2007.

OLIVEN, Ruben George. Patrimônio intangível: considerações iniciais. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 80-82.

PADILHA, Valquíria. **Shopping center**: a catedral das mercadorias. São Paulo: Boitempo, 2006.

PAINI, Dominique. **Le temps exposé**: le cinema de salle au musee. Paris: Cahiers Du Cinema, 2002.

PANORAMA. Onde o Rio é mais carioca. Destaque – histórias verticais. Postado em julho/2012. **Jones Lang La Salle**. Disponível em: <http://panorama.jll.com.br/onde-o-rio-e-mais-carioca/>. Acesso em: 6 abr. 2013.

PAOLEB. Cinema São Luiz. Postado em 30/08/2010, por Paola Barreto. **PAOLEB**. Disponível em: <http://paoleb.blogspot.com.br/2010/08/cinema-sao-luiz.html>. Acesso em: 25 jan. 2013.

- PARA TODOS. Artigo sobre a americanização do cinema. **Para Todos**. Ano VI, n. 264, 05 jan.1924.
- PARAIZO, Mariângela de Andrade. As Cidades Folheadas de Borges e Benjamin. **Interletras**, Dourados - MS, v. 1, n. 5, p. 1-10, 2006.
- PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p. 23-48.
- PARIS no Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 30 jan.1898.
- PARTSCH, Susanna. **Klee**. São Paulo: Paisagem, 2005.
- PASSOS, Fernanda; GOUVÊA, Mariana; TOSTI, Raphael; POLITO, Rodrigo. O novo Flâneur. **Eclética**, p. 6-10, julho-dezembro, 2003. Disponível em: <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/media/2%20-%20o%20novo%20fl%C3%A2neur.pdf> . Acesso em: 20 mai. 2009.
- PATHÉ, Charles. **De Pathé Frères à Pathé Cinéma**. Lyon: SERDOC, Premier Plan, 1970.
- PATROCÍNIO, José. Omniographo. **Jornal Cidade do Rio**, Rio de Janeiro, p. 1, 09 jul.1896.
- PELEGRINI, Sandra C. A; FUNARI, Pedro Paulo. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- _____. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- PFEIL, Antônio Jesus. O cinematógrafo no Rio Grande do Sul e sua introdução no Brasil no século XIX (subsídios para um estudo mais amplo). **Correio do Povo**, Caderno de Sábado, Porto Alegre, p. 9, 06 mai. 1978.
- PINTO, Francisco Ribeiro. Entrevista pessoal à Alice Gonzaga e Hernani Heffner. 11/04/1995. In: GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Record/FUNARTE, 1996.
- PLATÃO. Mito da caverna. In: _____. **A República**. 6. ed. São Paulo: Ed. Atena, 1956, p. 287-291.
- PLAZA, Julio. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina**. São Paulo: Editora 34, 1993. p. 72-88.
- POIRIER, Jean. O homem, o objecto e a coisa. In: ____ [et al.]. **História dos costumes: o homem e o objecto**. 3º vol. Lisboa: Editorial Estampa, 1999. p. 13-50.
- POMIAN, Krzystof. Coleção. In: GIL, Fernando. **Memória-História**. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.
- _____. Memória. In: GIL, Fernando. **Sistemática**. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2000. p. 507-516.

PONTES, Anna Maria de Lira. Memórias, vivências, alegoria: as ruínas do Centro Histórico de João Pessoa, Paraíba. **[trabalho apresentado]**. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009.

PORTAL BRASIL. Quando passado e presente se encontram, por Márcia Castro. Postado em 16/01/2013. **Turismo**. Disponível em: https://www.portalbrasil.net/2013/colunas/turismo/janeiro_16.htm . Acesso em 5 abr. 2013.

PORTOBELLO. As tramas estão na moda — Cobogó, elemento 100% nacional, é tendência na arquitetura contemporânea. **Portobello**. Disponível em: <http://www.portobello.com.br/blog/decoracao/cobogo-elemento-100-nacional-e-tendencia-na-arquitetura-contemporanea/> . Acesso em: 20 jan. 2013.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente**, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PROJEÇÃO. Cine Shopping Center. **Projeção**. Maio de 1962, p. 7.

PROUST, Marcel (1913). **Em busca do tempo perdido**: no caminho de Swann (3. ed. rev.). Tradução: Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van. **Manual de investigação em Ciências Sociais**. Lisboa: Gradiva, 1992.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Arte Editora, 1990.

_____. Prefácio. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

RAMOS, Guina Araújo. Cinemas: os próximos episódios. Postado em 15/08/2011. **Turma de Olaria**. Disponível em: <http://turmadeolaria.blogspot.com.br/2011/08/067-cinemas-os-proximos-episodios.html> . Acesso em: 17 mar. 2013.

RAMOS. Lécio Augusto V. Cinearte e a polêmica do cinema sonoro. **Seminário Cinearte**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro/Cinemateca do Museu de Arte Moderna, 1991, p. 50-56.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental org. / Ed. 34, 2005.

RAVETTI, Graciela; CURY, Maria Zilda; ÁVILA, Myriam (Orgs.). **Topografias da cultura**: representação, espaço e memória. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

REIS, José de Oliveira. **O Rio de Janeiro e seus prefeitos**: evolução urbanística da cidade. Rio de Janeiro: Prefeitura, 1977.

RENAN, Ernest. O que é uma nação? Conferência realizada na Sorbonne, em 11 de março de 1882. **Revista Aulas**, v. 1, p. 1-21. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf>. Acesso em: 31 mai. 2011.

RESTIVO, Alexandre. O último cine drive in do Brasil. Postado em 10/02/2010. Disponível em: <http://restivocar.blogspot.com.br/2010/10/o-ultimo-cine-drive-in-do-brasil.html> . Acesso em: 13 mar. 2013.

REVEL, Jacques. **A invenção da sociedade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: DIFEL, 1989.

REVISTA ARQUITETURA E URBANISMO. Roxy. Rio de Janeiro: RAU, jan./fev., 1939, p. 380.

_____. Cine Ipanema. Rio de Janeiro: RAU, set./out. 1936, s.p.

_____. Cine Metro. Rio de Janeiro: RAU, nov/dez, 1936, p. 196-203.

REVISTA TEMPO BRASILEIRO. Patrimônio imaterial. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 147, out.-dez. 2001 – Trimestral.

RIBEIRO Jr. Portal do colecionador. Disponível em: www.colecionismo.com.br/filatelias. Acesso em: 15 mar. 2008.

RIBEIRO, Leila Beatriz. **Mais do que posso contar**: coleções, imagens e narrativas. 2007, Projeto de Pesquisa (Programa de Pós-Graduação em Memória Social) - PPGMS/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

_____. Mais do que posso contar: coleções, imagens e narrativas. UNIRIO, **Relatório Parcial** nº 4064/0604, março de 2010 a março de 2011.

_____. **Narrativas Informacionais: cinema e informação como invenções modernas**. Rio de Janeiro, 2005. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto Brasileiro em Informação Científica e Tecnológica, 2005.

_____. Uma vida iluminada: coleções e imagens narrativas. XII Encontro Regional de História, 12., 2006, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: XII Encontro Regional de História, 2006.

_____; COSTA, T. Toy Story 2: a trajetória identitária-informacional de um objeto. IX ENANCIB - Diversidade Cultural e Políticas de Informação, 9., 2008, São Paulo.

Anais... São Paulo: ANCIB/USP, 2008.

_____; SOUSA, Márcia C. S. (Márcia Bessa). Inventário dos objetos do mundo: um ensaio híbrido entre a pesquisa, a sala de aula e o cinema. **Fio da ação/UNIRIO** – Ano 1, n. 1 (jun. 2010) – Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. (Série monográfica). p. 83-102.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. **Rio-Cidade**: o urbanismo de volta às ruas. IPLANRIO, Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

RIO DE JANEIRO (RJ). Decreto nº 9862-A, de 28 de Novembro de 1990. Determina o tombamento provisório de exemplar arquitetônico que menciona. Publicado. **DO** Rio de Janeiro, 03 de abril de 1991.

RIO DE JANEIRO. Lei nº 166, de 27 de Maio de 1980. Publicado. **DO** Rio de Janeiro, 29 de maio de 1980.

RIO DE JANEIRO. **Processo de tombamento do Cine Palácio Campo Grande**. Instituto Municipal de Patrimônio, Secretaria das Culturas, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Outubro e novembro de 1990.

O RIO DE JANEIRO QUE NÃO VIVI. Cinema Metro Passeio... Postado em 23/03/2013. O Rio de Janeiro que não vivi – página do **Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/ORioDeJaneiroQueNaoVivi> . Acesso em: 8 abr. 2013.

RIO ILUSTRADO. Cine Teatro Coliseu. **Rio Ilustrado**. Número especial Madureira, 1937, s.p.

RIO SHOW. Cinema – Estação Rio. Rio Show, **O Globo on line**. Disponível em: <http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/salas/estacao-rio-52.aspx> . Acesso em 24 mar. 2013.

_____. Cinema - Unibanco Arteplex. Rio Show, **O Globo on line**. Disponível em: <http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/salas/unibanco-arteplex-63.aspx> . Acesso em 24 mar. 2013.

RIP. Crônica sobre Avenida Central. Revista **Fon-Fon!**, Rio de Janeiro, p. 22, 11 abr.1908.

ROCHA, Álvaro. Capitólio, a primeira sala de exibição da Cinelândia. **Paratodos**, 02 mai. 1925, p. 8.

ROCHE, Daniel. Móveis e objetos. In: ROCHE, Daniel. **História das coisas banais: nascimento do consumo nas sociedades tradicionais (século XVII-XIX)**. Lisboa: Editorial Teorema, 1998. p. 189-216.

RODRIGUES, Jaime. Senador Vergueiro, 35, o endereço de uma geração. **Filme Cultura**, n. 47, agosto, 1986. Rio de Janeiro: Embrafilme. p. 98-99.

RONCAYOLO, Marcel. **La ville et ses territoires**. França, Paris: Gallimard, 1990.

RUSKIN, J. **Anthology by R. Herbert: The art criticism of John Ruskin**: selected, edited and with an introduction by Robert L. Herbert. New York: Da Capo, 1964.

SADOUL, George. **História do cinema mundial – Volume I – Das origens aos nossos dias**. Portugal: Livros Horizonte, 1983.

SALGUEIRO, Heliana A. (Org.). **Cidades capitais do século XIX: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos**. São Paulo: EDUSP, 2001.

SALOMÃO, Waly. Carta aberta a John Ashbery. In: _____. **O mel do melhor**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p.77.

SÁNCHEZ, Fernanda. Cultura e renovação urbana: a cidade-mercadoria no espaço Global. In: LIMA, Evelyn F. W.; MALEQUE, Miria R. **Espaço e cidade: conceitos e leituras**. 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 25-41.

SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec: SENAC São Paulo, 2005. p. 295-307.

SANT'ANNA, Márcia. Patrimônio imaterial: do conceito ao problema da proteção. **Revista Tempo Brasileiro**, out.-dez. – nº 147. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

SANTOS, Alexandre Mello [*et al.*]. **Quando memória e história se entrelaçam: a trama dos espaços na Grande Tijuca**. Rio de Janeiro: Ibase, 2003.

SANTOS, Angelo Oswaldo de Araújo. A desmaterialização do patrimônio. **Revista Tempo Brasileiro**, out.-dez. – nº 147. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

SANTOS, Paulo Ferreira. **Formação de cidades no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: UFRJ/Iphan, 2008.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
_____. **Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SCHVARZMAN, Sheila. História no cinema / História do cinema. **Mnemocine – Memória e imagem**, 2006. Disponível em: <http://www.mnemocine.art.br>. Acesso em: 22 out. 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O Cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 337-360.

SCLIAR, Moacyr. Os cinemas não morrem. Eles viram lembranças. In: CALIL, Carlos Augusto M.; AVELLAR, José Carlos; ESCOREL, Eduardo (Diretores responsáveis). **Cinemas. Filme Cultura**, Nº 47 (agosto). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 117-118.

SEGADAS, Soares, Maria Therezinha de. Fisionomia e Estrutura do Rio de Janeiro. In: **Revista Brasileira de Geografia**, julho/setembro de 1965.

SEGALL, Maurício. **Controvérsias e Dissonâncias**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: BOITEMPO, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: ____ (org.). **História, memória, literatura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 59-85.

_____. **Palavra e imagem, memória e escritura**. Chapecó, SP: Argos, 2006.

_____. **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

_____. **O local da diferença**. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SEQUEIRA, Renata. Cine Guaraci preserva a memória de Rocha Miranda. Postado em 06/07/2010. **Viva Favela**. Disponível em: <http://www.vivafavela.com.br/materias/cine-guaraci-preserva-memória-de-rocha-miranda> . Acesso em: 6 abr. 2013.

SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2007.

SETARO'S BLOG. De coração partido. Postado em 31/08/2009. **Setaro's Blog**. Disponível em: <http://setaroblog.blogspot.com.br/2009/08/de-coracao-partido.html> . Acesso em: 6 abr. 2013.

SILVA, Gastão Pereira da. **Francisco Serrador**, o criador da Cinelândia. Rio de Janeiro: Empresa de Propaganda Ariel, s.d.

SILVA, George Batista. **Telas que se foram**: os antigos cinemas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Clube de autores, 2012.

SILVEIRA, Celestino. Cine Ipanema. **Cinearte** (Suplemento Cinearte), 01.10.1934, p. 27. Rio de Janeiro, 1934.

SILVEIRA, Fabrício. O parque dos objetos mortos. Por uma arqueologia da materialidade das mídias. **Ghrebh** - Revista de Semiótica, Cultura e Mídia. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/ghrebh/ghrebh2/artigos/02fabriciosilveira032003.html>. Acesso em: 23 ago. 2009.

SIMMEL, Georg. **A filosofia da paisagem**. Tradução: Simone Carneiro Maldonado (DCS-UFPb), 1913.

_____. As grandes cidades e a vida do espírito (Die grobstädteund das geistesleben). In: _____. Gesamtausgabe. Frankfurt: M. Suhrkamp, 1995, v. 7. pp. 116-131. Tradução: Leopoldo Waizbort. **Mana**, 11(2): 577-591, 2005.

_____. A ruína. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB, 1998. p. 137-144.

SIMÕES, Inimá. **Salas de cinema em São Paulo**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura / PW Editores / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 95-123.

SIQUEIRA, Sérvulo. Projeção: imagem indefinida, som distorcido. **Filme Cultura**, ano XIV, n. 38/39, agosto/novembro, 1981. Rio de Janeiro: Embrafilme. p. 39-41.

SOARES, Rafael. Prefeitura vai revitalizar cinemas da Zona Norte. Caderno Cultura. **O Globo on line**. Matéria publicada em 14/06/2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/prefeitura-vai-revitalizar-cinemas-da-zona-norte-5172758> .Acesso em: 15 out. 2012.

- SOUSA, Márcia C. S. (Márcia Bessa). A saga do cinema brasileiro. **Saber Acadêmico/UNIESP**, São Paulo, n. 9, 2010. Disponível em: <<http://www.uniesp.edu.br/revista/revista9/pdf/textosLiterarios/25.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2011.
- _____. De passagem pela cidade: por uma coleção benjaminiana dos *cinemas de rua* do Rio de Janeiro. **Revista Escritos** – Revista de Ciências Humanas, Curitiba, jun. 2011.
- _____. Dos vaudevilles ao museu tecnológico: as metamorfoses no *locus* do cinema e seus impactos sobre a experiência audiovisual. **Artefactum** – Revista de estudos em linguagem e tecnologia, Rio de Janeiro, n. 4, 2010a. Disponível em: <http://189.50.200.208/seer/index.php/localdatacenter/article/view/125/108>. Acesso em: 10 jul. 2010.
- _____. Dos *vaudevilles* ao *museu tecnológico*: as metamorfoses no *locus* do cinema e seus impactos sobre a experiência audiovisual. SEMINÁRIO DE ARTE E TECNOLOGIA – A tecnologia e os outros saberes nas escrituras polissêmicas contemporâneas, 2009, Rio de Janeiro, RJ. [**Trabalhos apresentados...**]. Rio de Janeiro: Rafrom, 2010. Disponível em: <<http://189.50.200.208/seer/index.php/localdatacenter/article/view/125/108>>. Acesso em: 10 jul. 2010.
- _____. Entre achados e perdidos: memória dos *cinemas de rua* do Rio de Janeiro. XIV CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA (SBS) – Consensos e controvérsias, 14., 2009a, Rio de Janeiro. **Anais...**, Rio de Janeiro: UFRJ, 2009a. Disponível em: <<http://starline.dnsalias.com:8080/sbs/default.asp>>. Acesso em: 21 mar. 2010.
- _____. “Ser ou não ser”: a memória dos *cinemas de rua* como patrimônio cultural do Rio de Janeiro. XIV ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO – memória e patrimônio, 14., 2010b, Rio de Janeiro, RJ. **Anais...** Rio de Janeiro: Anpuh, 2010b. Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1275356348_ARQUIVO_Anpuh2010marciabessaversaofinal.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2010.
- _____; OLIVEIRA FILHO, Wilson. Dos *vaudevilles* ao *museu tecnológico*: as metamorfoses no *locus* do cinema e seus impactos sobre a espectralidade e a narratividade. IV CONGRESSO INTERNACIONAL DA CIBERSOCIEDADE – Crise analógica, futuro digital, 4., 2009b, Congresso online – living congress. [**Trabalhos apresentados**], 2009b. Disponível em: <www.cibersociedad.com/congress>. Acesso em: 20 dez. 2009.
- _____; OLIVEIRA FILHO, Wilson. Liguem seus celulares no cinema: Panorama, possibilidades e perspectivas. **Inter Science Place**. [online], Ano 2/2009c. p. 1-15. Disponível em: http://www.interscienceplace.org/downloads/numero_quatro/liguem_seus_celulares.pdf. Acesso em: 15 jul. 2009.
- _____; OLIVEIRA FILHO, Wilson. McLuhan, Deleuze e a linguagem do cinema: A imagem (ou o meio) como devir sensorial da arte e da técnica. **BOCC** (Biblioteca Online de Ciências da Comunicação). Covilhã/ Portugal. Ano 2009d. p. 1-12. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-mcluhan-deleuze-oliveira.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2009.
- _____; OLIVEIRA FILHO, Wilson. Não esqueçam de ligar seus celulares no cinema: panoramas e perspectivas da mobilidade na sétima arte. **Artefactum** – Revista de estudos em linguagem e tecnologia, Rio de Janeiro, Ano 2/nº2 – mar. 2009d. Disponível em: <<http://189.50.200.208/seer/index.php/localdatacenter/article/view/60/50>>. Acesso em: 10 jul. 2009.

_____; RIBEIRO, Leila Beatriz. *Cidade das sombras*: por uma etnografia do processo de extinção dos *cinemas de rua* do Rio de Janeiro. I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA MÍDIA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 1., 2010c, Nova Friburgo. **Anais...**, Rio de Janeiro: Rede ALCAR, 2010c. 1 CD-ROM.

_____. RIBEIRO, Leila Beatriz. *Cidade descuidada*: o processo de extinção dos cinemas de rua do Rio de Janeiro. II CONGRESSO INTERNACIONAL CIDADE, COTIDIANO E PODER/XVII Simpósio de História da UFES, 2., 2009e, Vitória. **Anais...** Vitória: UFES, 2009e. 1 CD-ROM.

_____; RIBEIRO, Leila Beatriz. *Coleções, imagens e narrativas: experiências didático-pedagógicas oriundas de um projeto de pesquisa*. I CONGRESSO FLUMINENSE DE PATRIMÔNIO CULTURAL E ARTE NA ESCOLA – Universidade Estadual do Norte Fluminense, 2009f, Campos dos Goytacazes. **Anais...** Campos dos Goytacazes: UENF, 2009f. 1 CD-ROM.

_____; RIBEIRO, Leila Beatriz. *De passagem pela cidade: por uma coleção de cinemas de rua no Rio de Janeiro*. **Os urbanitas** - Revista de Antropologia Urbana. Ano 6, v. 6, n. 9, out. 2009g. Disponível em: <<http://www.osurbanitas.org/>>. Acesso em: 10 nov. 2009.

_____; OLIVEIRA FILHO; RIBEIRO, Leila Beatriz. *Do cinema de rua ao cinema ao vivo: a memória do cine Odeon entre a tradição e a experimentação audiovisual*. 34º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 34., 2010d, Caxambu. **Anais...** Caxambu: ANPOCS, 2010d. 1 CD-ROM.

_____. RIBEIRO, Leila Beatriz. *Nas ruas do cinema: por uma cartografia dos vestígios cinematográficos no espaço urbano do Rio de Janeiro*. 3º SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO E CULTURA NA AMÉRICA LATINA (CELACC/USP) – Integrar para além do mercado, 3. 2010e, São Paulo, SP. Trabalhos apresentados no evento. São Paulo: CELACC, 2010e. 1 CD-ROM.

_____; RIBEIRO, Leila Beatriz. “Tão longe tão perto”: por uma coleção de cinemas de rua na cidade do Rio de Janeiro. 7º ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 7., 2009h, Fortaleza. **Anais...**, Fortaleza: UNIFOR, 2009h. 1 CD-ROM.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Editora Senac SP, 2004.

SOUZA, Carlos Roberto de. Os pioneiros do cinema brasileiro. **Alceu**, v.8, n. 15, p.20-37, julho-dezembro de 2007.

SPINRAD, Paul. **The vj book**. New York: Paperback, 2008.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SUBÚRBIO CARIOCA. Antigo Cine Rosário, Ramos (de 1938). Postado em 22/02/2011. Grupo de pesquisa do subúrbio carioca. **Yahoo Grupos**. Disponível em: <http://br.dir.groups.yahoo.com/group/suburbiocarioca/message/1029> . Acesso em: 6 abr. 2013.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL (STF). Recurso Extraordinário nº 21.9292, de 7 de dezembro de 1999. Preservação do Cine Brasil (Belo Horizonte/MG) a ser atendida por

meio de desapropriação. Primeira Turma, **Diário da Justiça**, 23 jun. 2000. p. 118-137. Disponível em: <http://redir.stf.jus.br/paginadorpub/paginador.jsp?docTP=AC&docID=248392>. Acesso em: 11 jun. 2011.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TAVEIRA, Alberto. Fogos de artifício à luz do dia: os cinemas de Antonio Virzi no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1995. Trabalho apresentado à disciplina Produção de habitação no Brasil. **Mestrado em História e Teoria da Arquitetura** da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1995.

TEDESCO, João Carlos [et al]. **Georg Simmel e as sociabilidades do moderno**: uma introdução. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2006.

THOMPSON, Daniella. The corporate lyricist: Mangione stands in for Vinicius de Moraes. Why?. **Musica Brasiliensis**: investigations, 29/06/2010. Disponível em: http://daniellathompson.com/Texts/Investigations/Ubaldo_Mangione.htm . Acesso em: 16 abr. 2013.

UFFELEN, Chris Van. **Cinema architecture**. Suíça: Arenenberg Strasse: Braun, 2009.

UPP. A UPP veio pra ficar. UPP - Unidade de Polícia Pacificadora. **Governo do Estado do Rio de Janeiro**. Disponível em: http://www.upprj.com/index.php/o_que_e_upp . Acesso em: 22 nov. 2012.

URBANISMObr.org. Decreto 6.000 - Código de Obras do Distrito Federal - 1 de Julho de 1937 - Pág. 335. Disponível em: <http://www.urbanismobr.org/bd/documentos.php?id=1071> . Acesso em: 20 fev. 2013.

VAREJÃO, Adriana. Histórias às margens (exposição MAM/RJ) – Adriana Varejão. Postado em 22/01/2013. **Starte** – Globo News. Disponível em: <http://globoTV.globo.com/globo-news/starte/v/adriana-varejao-fala-sobre-sua-obra-e-suas-inspiracoes-criativas/2361718/> . Acesso em: 18 abr. 2013.

VAZ, Toninho. **O rei do cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
_____; BRAGA, Vinícius Chiappeta. **Grupo Severiano Ribeiro**: 90 anos de cinema. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VELHO, Gilberto (Org.). **Antropologia urbana**: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
_____. Patrimônio, negociação e conflito. **MANA**. 12(1): 237-248, 2006.
_____. Observando o familiar. In: NUNES, Édison de Oliveira. **A aventura sociológica**: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. p. 36-46.

VELHO, Otávio Guilherme. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

- VENTURA, Mauro. Perto de um final feliz. **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, p. 1, 2011.
- _____. Grupo Estação e Sesc rompem a parceria. Postado em 31/12/2012. **O Globo**, Cultura. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/grupo-estacao-sesc-rompem-parceria-7165168> . Acesso em: 19 abr. 2013.
- VIANA, Aurelio; LISSOVSKY; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. A vontade de guardar: lógica da acumulação em arquivos privados. **Arq. & Adm.**, Rio de Janeiro, 10-14: (2):62-76, jul/dez. 1986.
- VIANY, Alex. Memória dos cinemas do subúrbio carioca. **Filme Cultura**, n. 47, agosto, 1986. Rio de Janeiro: Embrafilme. p. 50-51.
- VIEIRA, João Luiz. Anatomias do visível: cinema, corpo e a máquina da ficção científica. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 317-346.
- _____. A Chanchada e o Cinema carioca. In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. p. 129-188.
- _____; PEREIRA, Margareth C. S. Cinemas da Metro e a dominação ideológica. In: **Filme Cultura** – edição fac-similar 43-48. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/CTAv, 2010. p. 491-493.
- _____. Cinemas cariocas: da Ouvidor à Cinelândia. In: **Filme Cultura** – edição fac-similar 43-48. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTAv, 2010a. p. 457-465
- _____. O olho na arquitetura das salas de cinema. In: **Filme Cultura** – edição fac-similar 43-48. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/CTAv, 2010b. p. 514-515.
- _____. Espaços do sonho: arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950 [**Projeto de Pesquisa para Embrafilme/Cinetema**]. Rio de Janeiro, 1982.
- _____. Espaços do sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro. [**Pesquisa apresentada à Embrafilme/Cinetema**]. Rio de Janeiro, 1983.
- VIEIRA, William de Souza. **De cinema a igreja: a memória do Cine Palácio Campo Grande**. 2009. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- A VILA NOS ANOS DOURADOS. Cine Vila Isabel. Postado em fev.-abr./2007. Anônimo. **Orkut**. Disponível em: <http://www.orkut.com/Main#CommMsgs?tid=2518131354198532207&cmm=28323769&hl=pt-BR> . Acesso em: 10 abr. 2013.
- WEINER, Annette. Inalienable possessions: the forgotten dimension. In: **Inalienable possessions: the paradox of keeping-while-giving**. USA: California: University of California Press, 1992. p. 23-43.
- XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- _____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZANELLA, Cristiano. **The End** – cinemas de calçada em Porto Alegre (1990-2005). Porto Alegre: Idéias a Granel, 2006.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

Referências Fílmicas

AGULHA no palheiro, de Alex Viany, 1953 (Brasil), ficção, 95 minutos.

CADA um com seu cinema (*Chacun Son Cinéma*), de vários diretores, 2007 (França), ficção, 119 minutos.

CANTANDO na chuva (*Singin' in the rain*), de Stanley Donen e Gene Kelly, 1952 (EUA), ficção, 103 minutos.

CINE Majestic (*The Majestic*), de Frank Darabont, 2001 (EUA), ficção, 153 minutos.

CINE Zé Sozinho, de Adriano Lima, 2007 (Brasil), documentário, 16 minutos.

CINEMA Paradiso (*Nuovo Cinema Paradiso*), 1988, de Giuseppe Tornatore (França/Itália), ficção, 155 minutos.

O ESTADO das coisas (*Der stand der dinge*), de Wim Wenders, 1982 (Alemanha Ocidental/EUA/Portugal), ficção, 125 minutos.

KRAJCBERG, o Poeta dos Vestígios, 1987, de Walter Salles (Brasil), documentário.

NO DECURSO do tempo (*Imlauf der zeit*), de Wim Wenders, 1976 (Alemanha Ocidental), ficção, 175 minutos.

A INVENÇÃO de Hugo Cabret (*Hugo*), de Martin Scorsese, 2011 (EUA), ficção, 126 minutos.

A INVENÇÃO do cinema. Disciplina Historia do audiovisual - SENAC, 2009.1 (Brasil), documentário, 6 minutos.

LADRÕES de Cinema, de Fernando Campos, 1977 (Brasil), ficção, 127 minutos.

LUMIÈRE - A invenção do cinema (*Lumière – L'invention du cinema*), de Marc Allegret, 1995 (França), PB, 60 minutos.

A NOITE americana (*La nuit américaine*), de François Truffaut, 1973 (França/Itália), ficção, 115 minutos.

PALÁCIO das ilusões (*Mansfield Park*), de Patricia Rozema, 1999 (Inglaterra), ficção, 112 minutos.

QUANDO Paris alucina (*Paris, when it sizzles*), de Richard Quine, 1964 (EUA), ficção, 110 minutos.

RIO de cinemas, de Juliana de Carvalho, Nice Benedicts e Sílvia Fraiha, 2001 (Brasil), documentário, 60 minutos.

A ROSA púrpura do Cairo (*The purple rose of Cairo*), de Woody Allen, 1985 (EUA), ficção, 84 minutos.

SAL de prata, de Carlos Gerbase, 2005 (Brasil), ficção, 97 minutos.

SANEAMENTO Básico, o filme, de Jorge Furtado, 2007 (Brasil), ficção, 112 minutos.

SPLENDOR (*Splendor*), de Ettore Scola, 1989 (França/Itália), ficção, 105 minutos.

TÃO longe, tão perto (*In weiter Ferne, sonah!*), de Wim Wenders, 1993 (Alemanha), ficção, 148 minutos.

TAPETE vermelho, de Luiz Alberto Pereira, 2006 (Brasil), ficção, 100 minutos.

TOY story 2 (*Toy story 2*), de John Lasseter, 1999 (EUA), ficção, 92 minutos.

VESTÍGIOS do tempo, de Ronaldo Adriano, 2009 (Brasil), ficção, curta-metragem.

UMA VIDA iluminada (*Everything is illuminated*), de Liev Schreiber, 2005 (EUA), ficção, 105 minutos.

VIVENDO no abandono (*Living in oblivion*), de Tom Dicillo, 1995 (EUA), ficção, 90 minutos.

Sites

A ALMA encantadora das ruas. **Brasil Cultura**, 2009. Disponível em: <http://www.brasilcultura.com.br/literatura/a-alma-encantadora-das-ruas-joao-do-rio/>. Acesso em: 30 jul. 2009.

A HISTÓRIA da Odeon. **Artigonal**, 2008. Disponível em: <http://www.artigonal.com/multimedia-artigos/a-historia-da-odeon-695381.html>. Acesso em: 24. abr. 2010.

ALVES, Francisco Edson. Um final feliz para os cinemas de rua. **O Dia Online**. Matéria de 3 mar. 2012. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/portal/rio/um-final-feliz-para-cinemas-de-rua-1.415062>. Acesso em: 16 jul. 2012.

BASTOS, Othon. Depoimento sobre a reinauguração do Cine Odeon. Portal de informações Odeon BR. Disponível em: http://www.br.com.br/wps/portal/ut/p/c0/04_SB8K8xLLM9MSSzPy8xBz9CP0os3hLf0N_P293QwN3d09XAYnTb5_AwKBgQwMDA_2CbEdFACT0nn0!/PC_7_9O1ONKG

10GOQE02T3NPAEV1007_WCM_CONTEXT=/wps/wcm/connect/Portal%20de%20Conteudo/cultura/cinema/cine+odeon+petrobras/cine+odeon+petrobras. Acesso em: 15 ago. 2010.

CINE GLÓRIA. Diário do Rio, 2008. Disponível em: <http://diariodorio.com/novo-cinema-de-rua-no-rio-cine-glria/>. Acesso em: 28 set. 2008.

CINE LAPA. Disponível em: <http://matrizonline.oi.com.br/cinelapa/cinelapa/index.php?codPagina=sobre&codMenu=1>. Acesso em: 12 mar. 2009.

CINE ODEON PETROBRÁS. Disponível em: http://www.rioecultura.com.br/instituicao/instituicao.asp?local_cod=301. Acesso em: 11 mai. 2011.

CINE PALÁCIO. Disponível em: http://oglobo.globo.com/blogs/cinema/post.asp?cod_post=124211. Acesso em: 3 out. 2008.

COPA: torcedores aprovam exibição de jogos no cinema. **Extra** [online]. Disponível em: <http://extra.globo.com/esporte/jogoextra/posts/2010/06/15/copa-torcedores-aprovam-exibicao-de-jogos-no-cinema-300382.asp>. Acesso em: 27 set. 2010.

COPACABANA.COM. In: Copacabana.com, 2011. Disponível em: <HTTP://www.copacabana.com/cinemas.shtml>. Acesso em: 20 mar. 2011.

DELEUZE, Gilles (entrevista concedida a Claire Parnet, 1994). Viagem. Disponível em: <http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze>. Acesso em: 23 set. 2009.

FESTIVAL DO RIO (2007). Disponível em: http://festivaldorio.com.br/site/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=7&Itemid=98. Acesso em: 17 ago. 2010.

GARCIA, Sérgio. Os melhores cinemas da cidade – Os eleitos dos cinéfilos. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 11 set. 2002. Disponível em: http://oglobo.globo.com/blogs/cinema/post.asp?cod_post=124211. Acesso em: 15 set. 2008.

GOVERNO ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO. **Tombamentos**. Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC). Rio de Janeiro, RJ, 2008. Disponível em: <http://www.inepac.rj.gov.br/modules.php?name=Guia&file=guia>. Acesso em: 29 set. 2008.

LAGOA Drive-in. Cine Drive In, da Lagoa Rodrigo de Freitas, 29/05/1966. Agência **O Globo**. Disponível em: <http://banco.agenciaoglobo.com.br/Pages/DetalheDaImagem/?idimagem=16951>. Acesso em: 14 mar. 2013.

LIVE CINEMA (2007). Disponível em: http://www.grupoestacao.com.br/eventos/maratonarquivo_maratona/maratona2002/jul2002/maratona_swf.htm. Acesso em: 15 jul. 2010.

NOVO Cine Lapa. **Matriz**, 2008. Disponível em: <http://matrizonline.oi.com.br/cinelapa/cinelapa/index.php?codPagina=sobre&codMenu=1>. Acesso em: 08 set. 2008.

ODEON BR. Portal de Informações. Disponível em: http://www.br.com.br/wps/portal/ut/p/c0/04_SB8K8xLLM9MSSzPy8xBz9CP0os3hLf0N_P293QwN3d09XAYNTb5_AwKbgQwMDA_2CbEdFACT0nn0!/PC_7_9O1ONKG10GOQE02T3NPAEV1007_WCM_CONTEXT=/wps/wcm/connect/Portal%20de%20Conteudo/cultura/cinema/cine+odeon+petrobras/cine+odeon+petrobras. Acesso em: 15 ago. 2010.

ODEON BR. **Lá na Lapa**. Disponível em: <http://www.lanalapa.com.br/estabelecimentoDetalhe.asp?qiNuEstab=49&qiNuGaleria=256>. Acesso em: 24 abr. 2010.

OUVIDORIA/IPHAN. Disponível em: [http://www.iphan.gov.br\(faleconosco@iphan.gov.br\)](http://www.iphan.gov.br(faleconosco@iphan.gov.br)). Acesso em: 29 set. 2008.

PLANO REAL. Legislação brasileira. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/. Acesso em: 29 jun. 2009.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. Secretaria Extraordinária de Promoção, Defesa, Desenvolvimento e Revitalização do Patrimônio e da Memória Histórico-Cultural da Cidade do Rio de Janeiro (SEDREPAHC). Tombamentos. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/sedrepahc/>. Acesso em: 29 set. 2008.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL. Disponível em: <http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/planobock09.doc>. Acesso em: 15 set. 2009.

REFERÊNCIAS fílmicas. Listagem. **Adoro cinema**, 2011. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/>. Acesso em: 25 fev. 2011.

REFERÊNCIAS fílmicas. Listagem. **Cineplayers**, 2011. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/index.php>. Acesso em: 25 fev. 2011.

RIOFILME. Empresa Distribuidora de Filmes S.A. **Home**. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/riofilme/>. Acesso em: 23 jul. 2012.

SOUSA, Márcia C. S. (Márcia Bessa). Blog **Excesso de memória**. Disponível em: <http://www.excessodememoria.blogspot.com>. Acesso em: 18 set. 2009.

TOMBAMENTO do Cine Palácio. Disponível em: http://oglobo.globo.com/blogs/cinema/post.asp?cod_post=124211. Acesso em: 3 out. 2008.

UPP. Secretaria Municipal de Segurança do Rio de Janeiro. Disponível em: http://upprj.com/wp/?page_id=20. Acesso em: 28 mar. 2011.

Ilustrações

ABERTURA dos filmes Paramount, 1914. In: Por que Hollywood se tornou a capital do cinema? E quais foram os principais Grandes Estúdios. **Bruto** – Informativo da história. Disponível em: <http://brutoinformativohist.blogspot.com.br/2012/02/por-que-hollywood-se-tornou-capital-do.htm> . Acesso em: 21 nov. 2012.

ALMANAK Laemmert. **Interior do Teatro Lucinda**. Rio de Janeiro: Tipografia [Laemmert, 1908](http://bndigital.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=xs&pr=fbn_dig_pr&db=fbn_dig&use=kw_livre&disp=list&sort=off&ss=new&arg=almanak+laemmert&x=15&y=8). il. Disponível em: http://bndigital.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=xs&pr=fbn_dig_pr&db=fbn_dig&use=kw_livre&disp=list&sort=off&ss=new&arg=almanak+laemmert&x=15&y=8. Acesso em: 22 mai. 2011.

AMÉRICA (1918). **Flickr yahoo**. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/17197973@N00/55833099/> . Acesso em: 18 dez. 2012.

AMÉRICA (1965). **Webinsider**. Disponível em: <http://webinsider.uol.com.br/2013/01/03/cinemas-de-rua/> . Acesso em: 20 jan. 2013.

ANÚNCIO Pathé Frères. Postado em 23 fev. 2011 em Ella Sam's media blog. Disponível em: <http://elainesammutmmedia.blogspot.com.br/2011/02/pathe-or-pathe-freres.html>. Acesso em: 12 nov. 2012.

AVENIDA Central. Os novos edifícios da avenida Central em fase de construção, 1905, João Martins Torres. In: KOK, Glória. **Rio de Janeiro na época da Av. Central**. São Paulo: Bei Comunicação, 2005. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/historia/0031.html> . Acesso em: 04 nov. 2012.

AZTECA (década de 1950). **Fotolog**, postado em 26 jan. 2004. Disponível em: <http://www.fotolog.com/oz65/5391299/> . Acesso em: 04 fev. 2013.

BAR DIVINO (década de 1960). O bar do Divino. **Jovem Guarda Sempre**. Disponível em: <http://jovemguardasempre.blogspot.com.br/2012/09/o-bar-do-divino.html> . Acesso em: 20 jan. 2013.

BARRA SHOPPING (hoje). A Multiplan – Atividades. **Multiplan**. Disponível em: <http://www.multiplan.com.br/main.jsp?lumChannelId=4991829415AC54340115B9A2DD4D2216> . Acesso em: 17 mar. 2013.

BISTRÔ ODEON (Ateliê Culinário). Odeon Petrobras. **Grupo Estação**. Disponível em: <http://www.grupoestacao.com.br/grupoestacao/salas/odeon.php> . Acesso em: 20 abr. 2013.

BOTAFOGO. Cinema Botafogo. Foto tirada em novembro/1982, enviada por Rafael Netto em 01/09/2006. **Fotolog** – Luiz_D. Disponível em: http://www.fotolog.com/luiz_d/20120970/ . Acesso em 6 abr. 2013.

BUSTO de Francisco Serrador (2011). A dança dos monumentos da Praça Floriano – Cinelândia. Postado em 20/02/2011. **As histórias dos monumentos do Rio de Janeiro**. Disponível em: http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html . Acesso em: 18 abr. 2013.

BUSTO DE SERRADOR. Foto de Alex Belchior. **Monumentos do Rio** (2010-2013). Disponível em: <http://www.monumentosdorio.com.br/img/escultura/013/praca/gra/023.gif> . Acesso em: 21 abr. 2013.

CACHAÇA CINEMA CLUBE. Postado em 15/09/2012. Página do **Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4718472522717&set=t.100000566620756&type=3&theater> . Acesso em: 21 abr. 2013.

CAMPO GRANDE (detalhe da fachada). Art Déco - Prédios no Rio escondem segredos arquitetônicos, 05 set. 2012. **R7**. Disponível em: <http://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/fotos/predios-no-rio-escondem-segredos-arquiteticos-20120905-4.html> . Acesso em: 28 jan. 2013.

CAPITOL Theater. Disponível em: <http://theatretalks.posterous.com/the-capitol-theatre-1645-broadway-new-york-ny-99102>. Acesso em: 11 out. 2012.

CAPITÓLIO (anos 1930). Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=877776&page=63> . Acesso em: 25 nov. 2012.

CARIOCA (década de 1960). Cine Carioca 5. Foto da Agência O Globo. **Webnode**. Disponível em: <http://cinemasderua.webnode.com.br/album/cine-carioca/cine-carioca-5-jpg/> . Acesso em: 25 mar. 2013.

CARTAZ da Pathé Frères. **Le cinema arrive à laciostat**. Disponível em: <http://www.museeciotaden.org/cinema/cineLC.htm>. Acesso em: 08 nov. 2012.

CASA DE CULTURA LAURA ALVIM. Um pouco do que eu gosto... Um pouco do que eu sou... **Amador Outerelo Fernandez Júnior**. Disponível em: http://amadorouterelo.multiply.com/journal?&page_start=200 . Acesso em: 17 mar. 2013.

CENTRO COMERCIAL (ex-Metro Copacabana, 2011). Foto de set./2011. **Google Maps**. Disponível em: <http://goo.gl/maps/BQjT9> . Acesso em: 9 abr. 2013.

CESARE Watry (1898). **Zauber kunstz aubern magie magic**. Disponível em: <http://www.magicpromotionclub.ch/Kurzbio%20UVW.htm> . Acesso em: 14 nov. 2012.

CHICAGO THEATER (2012). Foto de Márcia Bessa. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=408194145871973&set=a.40819299253875.5.99291.100000441725846&type=3&theater> . Acesso em: 20 nov. 2012.

CID LINHARES com projetor à carvão (1969). A paixão escondida nas cabines das salas de cinema, postado em 14/06/2012. **Revista Gilda**. Disponível em: <http://revistagilda.blogspot.com.br/2012/06/paixao-escondida-nas-cabines-das-salas.html> . Acesso em: 06 mar. 2013.

CINE BRASIL (MG) - anos 1990. Blog **Forgotten Realms**, by Gotic Boy. Disponível em: <http://forgottenhelms.blogspot.com.br/2010/05/video-documentario-sobre-o-cine-teatro.html> . Acesso em: 19 abr. 2013.

CINE CARIOCA NOVA BRASÍLIA (2011). Cinema dentro do Complexo do Alemão muda rotina de moradores. Postado em 09/10/2011. **Último Segundo** – IG. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/festivalrio/cinema-dentro-do-complexo-do-alemao-muda-rotina-de-moradores/n1597264240717.html> . Acesso em: 25 mar. 2013.

CINE COLONIAL, década de 1940. **Flogão**. Disponível em: <http://www.flogao.com.br/fnfi60/134795635> . Acesso em: 18 jan. 2013.

CINE-FANTASMA (2013). Por Ana Luiza Albuquerque. Postado em 26/03/2013. **SRZD**. Disponível em: <http://www.sidneyrezende.com/noticia/204357+cine+fantasma+relembra+e+defende+cinemas+de+rua> . Acesso em: 19 abr. 2013.

CINE HADDOCK LOBO. Cinema Haddock Lobo. **Fotolog.com**. Disponível em: http://www.fotolog.com/luiz_d/21318087/ . Acesso em: 18 jan. 2013.

CINE IPANEMA. Cinemas antigos, 1934. **Cinema é magia**. Disponível em: <http://cinemagia.wordpress.com/2008/08/24/cinemas-antigos-cine-ipanema-ipanema-rj/> . Acesso em: 30 nov. 2012.

CINE ÍRIS. Cine Íris será desapropriado. **Mymy**. Postado em 25/01/2010. Foto de Cláudio Motta. Disponível em: <http://myllena-cs.blogspot.com.br/2010/01/cine-iris-sera-desapropriado-saiu-no.html> . Acesso em 25 mar. 2013.

CINE LEBLON. Inauguração em 29 set. 1951. **Rio que mora no mar**, postado em 19 set. 2011. Disponível em: <http://rioquemoranomar.blogspot.com.br/2011/09/os-cinefilos-cariocas-devem-comemorar.html> . Acesso em: 04 fev. 2013.

CINE MARACANÃ. **Agência O Globo**. Disponível em: http://www.carlosadib.com.br/CINEBR_SALAS-RJ.html . Acesso em: 23 dez. 2012.

CINE METRO. Desenho da fachada, de Robert R. Prentice. **Revista Arquitetura e Urbanismo**, Nov./Dez., 1936. p. 196 a 202.

CINE OLARIA. Foto de Carlos Ivan. **O Globo on line**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/prefeitura-vai-revitalizar-cinemas-da-zona-norte-5172758> . Acesso em: 15 out. 2012.

CINE OLARIA será transformado em grande centro cultural, 01/09/2009. Folha **EMOP**. Disponível em: http://www.emop.rj.gov.br/noticia_dinamica1.asp?id_noticia=206 . Acesso em: 7 abr. 2013.

CINE PALÁCIO CAMPO GRANDE (2010). Atualmente no mesmo local do cinema funciona uma igreja. Postado em 30/04/2010. **História do Cinema Brasileiro**. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cine-palacio-campo-grande-rj/> . Acesso em: 9 abr. 2013.

CINE PALÁCIO – IURD CAMPO GRANDE (2011). Página do **Facebook**. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=152724694823493&set=a.152711814824781.32237.152711708158125&type=1&theater> . Acesso em: 19 abr. 2013.

CINE PLAZA, década de 1950. **Rio de Janeiro que eu amo**, postado em 25 nov. 2009. Disponível em: http://riodejaneiroqueeuamo.blogspot.com.br/2009/11/blog-post_6475.html . Acesso em: 18 jan. 2013.

CINE SÃO JOSÉ. Fachada do Cine São José, Praça Tiradentes, em 12/03/1976. **Agência O Globo**. Disponível em: http://oriodeantigamente.blogspot.com.br/2011_01_30_archive.html . Acesso em: 18 jan. 2013.

CINE REX. Fachada do Cine Rex, no Centro da Cidade do Rio, em 12 mar. 1981. Foto: Frederico Secco, Agência O Globo. Disponível em: http://oriodeantigamente.blogspot.com.br/2011_01_30_archive.html . Acesso em: 18 jan. 2013.

CINE SANTA (2009). Cine Santa Teresa. **Olhares** – Fotografia online. Disponível em: <http://olhares.uol.com.br/cine-santa-teresa-foto2974746.html> . Acesso em: 25 mar. 2013.

CINE SANTA (galeria). A sala. **Cine Santa**. Disponível em: <http://www.cinesanta.com.br/novasala2009.htm> . Acesso em: 25 mar. 2013.

CINE-TEATRO América, 1933. **Um pouco de tudo**, postado por Bebel Assaf em 10 ago. 2011. Disponível em: <http://bebelassaf.blogspot.com.br/2011/08/o-cinema-entre-nos.html> . Acesso em: 18 dez. 2012.

CINE THEATRO REALENGO (2009). Foto de Luiz Fortes. Postado 07/04/2009. em Disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/21013930> . Acesso em: 18 abr. 2013.

CINE VAZ LOBO (1940 e 2012). Em “deserto de cultura”, moradores alteram corredor de ônibus e salvam antigo cinema. Postado em 09/07/2012. **R7** – Rio de Janeiro. Disponível em: <http://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/noticias/em-deserto-de-cultura-moradores-salvam-cinema-e-alteram-corredor-de-onibus-20120709.html> . Acesso em: 20 ago. 2012.

CINE VAZ LOBO (interior, 1941). Rio Ilustrado, 1941. Preservação Audiovisual. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2012/07/cinema-vaz-lobo-e-salvo-de-demolicao.html> . Acesso em: 25 mar. 2013.

CINELÂNDIA, no início dos anos 30. **Foi um Rio que passou**, postada por André Decourt, em 22/07/2011. Disponível em: <http://www.rioquepassou.com.br/2011/07/22/cinelandia-inicio-dos-anos-30/>. Acesso: 21 nov. 2012.

CINELÂNDIA (cartão postal, anos 1930). Foto de Colombo. **Mercado Livre**. Disponível em: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-466937384-carto-postal-cinelandia-rio-de-janeiro-foto-colombo- JM> . Acesso em 21 abr. 2013.

CINELÂNDIA (2007). Foto de Cláudio Lara. Postado em 05/04/2007. **Flickr**. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/claudiolara/447162012/> . Acesso em: 10 abr. 2013.

CINELÂNDIA (2011). Relato da Cinelândia. Postado em 03/04/2011. **Cidade Educativa** – RJ. Disponível em: <http://cidadeeducativa.blogspot.com.br/2011/04/cinelandia.html> . Acesso em: 18 mar. 2013.

CINEMA AMERICANO. Em Copacabana, 1916. In: MATTOS, Carlos Alberto. Ascensão e queda dos cinemas de Copacabana. Rio de Janeiro: **Filme Cultura**, n. 47, 1986, p. 101. il.

CINEMA SCOPE (gravura, *The robe*). Deseret News. Postado em 12/09/2008. **AP** – About Projectors. Disponível em: <http://www.aboutprojectors.com/news/2008/09/12/bring-the-past-alive-again-cinemascope-movies-get-digitally-remastered/> . Acesso em 17 mar. 2013.

CINÉMATOGRAPHE Lumière. Cartaz de 1986. **Institut Lumière**. Patrimoine Lumière. Disponível em: http://www.institut-lumiere.org/patrimoine_index.html. Acesso em: 03 nov. 2012.

CINEMATOGRAFO Parisiense. Postado por **Carlos Moraes**, em 04 fev. 2011. Disponível em: http://oriodeantigamente.blogspot.com.br/2011_01_30_archive.html. Acesso em: 12 nov. 2012.

CINEMATOGRAFO Rio Branco. Postado em 15 jan. 2011. História do cinema brasileiro. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cinematographo-rio-branco/>. Acesso em: 12 nov. 2012.

CINEMAGIA.wordpress.com. **Cinemas Capitólio, Pathé, Glória e Império**, década de 1930. Disponível em: <http://cinemagia.wordpress.com/2008/09/05/cinemas-antigos-capitolio-pathe-imperio-rj/>. Acesso em: 15 jun. 2009.

CINEMARK DOWNTOWN (12 salas). Cinemark Downtown – muitas opções de filme no mesmo lugar. **TimeOut** – Rio de Janeiro.

Disponível em: <http://www.timeout.com.br/rio-de-janeiro/cinema/venues/240/cinemark-downtown> . Acesso em 25 mar. 2013.

CINÉPOLIS LAGOON (uma das salas e exibição). Carioquices! Postado em 13/05/2011. **Orlean** – Blog da Orlean. Disponível em: <http://www.orlean.com.br/blog/index.php/2011/05/13/> . Acesso em 25 mar. 2013.

CINERAMA SYSTEM. The cinema of the future. **The art of consciousness**. Disponível em: <http://theartofconsciousness.wordpress.com/realidade-simulada/> . Acesso em: 18 mar. 2013.

COMODORO (2010). Nome na fachada do ex-cine **Comodoro**, depois templo IURD. Foto tirada por Wilson Oliveira filho, em maio/2010.

CONDOR-LARGO DO MACHADO. Salas de Cinema do Brasil, Rio de Janeiro – RJ: fotografias. **Carlos Adib**. Disponível em: http://www.carlosadib.com.br/CINEBR_SALAS-RJ.html . Acesso em 14 mar. 2013.

CONSTRUÇÃO dos cinemas da Cinelândia, 1925. **Histórias dos monumentos do Rio**. Disponível em: <http://ashistoriasdosmonumentosdorior.blogspot.com.br/2011/02/a-danca-dos-monumentos-da-praca.html> . Acesso em: 30 nov. 2012.

CORAL E SCALA (década de 1970). Salas de Cinema do Brasil, Rio de Janeiro – RJ: fotografias. **Carlos Adib**. Disponível em: http://www.carlosadib.com.br/CINEBR_SALAS-RJ.html . Acesso em 14 mar. 2013.

DIGITAL CINEMA INITIATIVES. Encyclopedia **Encydia** beta. Disponível em: http://pt.encydia.com/es/Digital_Cinema_Initiatives . Acesso em: 25 mar. 2013.

EARLY Nickelodeon theater. A transformation in the realm of exhibition. **UC Press E-Books Collection**, 1982-2004 – formerly Scholarship Editions. Disponível em: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3q2nb2gw&chunk.id=d0e12234&toc.depth=100&brand=ucpress> . Acesso em: 20 nov. 2012.

EDIFÍCIO CORAL (2011). Prédio residencial vizinho ao ex-Cine Coral. **Google Maps**. Disponível em: <http://goo.gl/maps/Vy4um> . Acesso em: 9 abr. 2013.

EL ATENEO (Buenos Aires, 2012). Livraria El Ateneo Grand Splendid em Buenos Aires, uma das mais bonitas do mundo. Postado em 11/12/2012, por Ana Catarina Portugal. **Turista Profissional**. Disponível em: <http://www.turistaprofissional.com/2012/12/11/livraria-el-ateneo-grand-splendid-em-buenos-aires-uma-das-mais-bonitas-do-mundo/>. Acesso em: 10 jul. 2013.

ENTRADA do Cine Palácio (Centro). Cinema Palácio em obras do banco Opportunity. Postado em 19/09/2011. **Skyscrapercity** – post reply (#3903). Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=986078&page=196&langid=5> . Acesso em: 25 mar. 2013.

ERNESTO NAZARETH (42 anos). **Ernesto Nazareth 150 anos**. Disponível em: <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/Facts> . Acesso em: 12 abr. 2013.

ESPAÇO ITAÚ DE CINEMA (2012). **Lugar Marcado** - Cinema não é só filme é experiência. Postado em 15/04/2012. Disponível em: <http://lugarmarcado.wordpress.com/2012/04/15/espaco-itaudecinema/> . Acesso em: 25 mar. 2013.

ESTAÇÃO BOTAFOGO (2012). Estação Sesc Botafogo - Filmes cult nacionais e estrangeiros garantem salas cheias. **Time Out** – Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.timeout.com.br/rio-de-janeiro/cinema/venues/241/estacao-botafogo> . Acesso em: 25 mar. 2012.

ESTAÇÃO RIO (2010). Cinema estação – Botafogo. **Kekanto**. <http://br.kekanto.com/biz/cinema-estacao-botafogo> . Acesso em: 14 mar. 2013.

ESTAÇÃO RIO (2012). Estação Sesc Espaço. Rio – **todorio.com**. Disponível em: <http://www.todorio.com/rio/botafogo/estacaoespaco> . Acesso em: 25 mar. 2013.

ESTÚDIO Cinédia (década de 1930). Disponível em: <http://blogpolvo.blogspot.com.br/2010/06/ouro-preto-e-cinedia.html>. Acesso em: 24 nov. 2012.

EX-ALHAMBRA (2013). Foto de José Prado. **Panoramio**. Disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/64236628> . Acesso em: 10 abr. 2013.

EX-AZTECA (2011). Foto de Márcia Bessa, 2011. **Acervo Pessoal**.

EX-CARIOCA (2006). Postado em 11/09/2006. **Fotolog**. Disponível em: <http://www.fotolog.com/tijuca/15685528/> . Acesso em: 23 mai. 2012.

EX-CINE MEM DE SÁ (2011). **Google Maps**. Disponível em: <http://goo.gl/maps/7JZTK> . Acesso em: 1 abr. 2013.

EX-CINE Ramos. **Turma de Olaria** - Fotos e lembranças da turma de Olaria, de 1965 a 1975, ou mais ou menos... A garota de Ramos que perdemos, 21 nov. 2011. Disponível em: <http://turmadeolaria.blogspot.com.br/2011/11/proxima-missao-da-voyage-phitoresque-e.html> . Acesso em: 18 dez. 2012.

EX-COLISEU (2012). Foto de 2012. **Google Maps**. Disponível em: <http://goo.gl/maps/WrlqM> . Acesso em: 10 abr. 2013.

EX-OLINDA (Praça Saens Peña). Atual Shopping 45. **Shopping 45**. Disponível em: <http://www.shopping45.com.br/shopping.php> . Acesso em: 10 abr. 2013.

EX-PARAÍSO (2012). UNISUAM. Disponível em: <http://carnavaldorio.ning.com/profiles/blogs/5343915:BlogPost:176095> . Acesso em: 20 jul. 2012.

- EX-PIRAJÁ (2011). Foto de 2011. **Google Maps**. Disponível em: <http://goo.gl/maps/v5vOb> . Acesso em: 10 abr. 2013.
- EX-REALENGO (2012). Foto de Emanuel Paiva. Postado em 15/05/2012. **Skyscrapercity**. Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1482158> . Acesso em: 11 mar. 2013.
- EX-RIAN (2011). Foto de 2011. **Google Maps**. Disponível em: <http://goo.gl/maps/F8SAS> . Acesso em: 10 abr. 2013.
- EX-SANTA ALICE (2011). Igreja evangélica está no lugar do Santa Alice. Postado em 25/02/2011. **O Globo** – Blogs – Bairros.com. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/bairros/marcelo/posts/2011/02/25/igreja-evangelica-esta-no-lugar-do-santa-alice-365338.asp> . Acesso em: 10 abr. 2013.
- EX-SANTA CECÍLIA (2011). Cine Santa Cecília – Brás de Pina. Postado em 02/11/2011. **Um coração suburbano**. Disponível em: <http://suburbiosdorio.blogspot.com.br/2011/11/cine-braz-de-pina.html> . Acesso em: 10 abr. 2013.
- EX-SÃO LUIZ (*movie palace*), 2011. Foto de Márcia Bessa, 2011. **Acervo pessoal**.
- FACHADA do São Luiz (década de 1970). Cine São Luiz (Largo do Machado, Rio, circa 1976), postada em 23/06/2008. **Cinemascópio**. Disponível em: <http://cinemascopiocannes.blogspot.com.br/2008/06/cine-so-luiz-largo-do-machado-rio-circa.html> . Acesso em: 30 jan. 2013.
- FILME CULTURA. Capa da edição Cinemas, n. 47. Rio de Janeiro: **Filme Cultura**, n. 47, agosto, 1986. il. color.
- FONÓGRAFO Pathé, 1905. Fonógrafo Pathé nº 1. 1905. Disponível em: <http://www.antiguedadestecnicas.com/productos/293.php> Acesso em: 12 nov. 2012.
- FRAGOSO, J. Rocha. **O prédio do Salão de Novidades Paris no Rio** (Rua do Ouvidor, 141). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1873. il.
- GALERIA ESKYE (1973). A transformação do espaço com o fim dos cinemas de rua. **Geografia e tal**. Postado por Márcio Tavares, em 21/02/2011. Disponível em: http://geografiaetal.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html . Acesso em 17 mar. 2013.
- GALERIA VIVIENNE (Paris). Passagens cobertas em Paris. Postado em 27/06/2010. **Paris a la Carte**. Disponível em: <http://dicasparisalacarte.com/category/curiosidades-de-paris/> . Acesso em: 17 mar. 2013.
- GAUMONT Palace. **Paris-Louxor.fr**, postado em 16 set. 2011. Disponível em: <http://www.paris-louxor.fr/cinemas-et-culture/gaumont-palace-100-ans-de-cinema/>. Acesso em: 24 nov. 2012.

GLÓRIA (1941). Hist. cienc. saude-Manguinhos vol.5 no.1 Rio de Janeiro Mar./June 1998. **SciELO Brasil**. Foto do arquivo do Museu da imagem e do som. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59701998000100010&script=sci_arttext . Acesso em: 17 mar. 2013.

GUARACI (1950). [Cinemas Antigos] Cine Guaraci (Rocha Miranda, RJ). Cinema é magia. Disponível em: <http://cinemagia.wordpress.com/2010/07/26/cinemas-antigos-cine-guaraci-rocha-miranda-rj/> . Acesso em: 30 jan. 2013.

GUARACI (2012). Prefeitura quer revitalizar cinemas de rua nas zonas Norte e Oeste. Postado em 03/11/2012. **Extra**. Disponível em: <http://extra.globo.com/noticias/rio/prefeitura-quer-revitalizar-cinemas-de-rua-nas-zonas-norte-oeste-6625589.html#ixzz2Q1pgVHef> . Acesso em: 9 abr. 2013.

HOLLYWOOD. Na década de 1920. **ISHN/UCLA**. Disponível em: <http://www.bri.ucla.edu/nha/ishn/call2007.htm>. Acesso em: 21 nov. 2012.

IMPERATOR/CCJN (2012). Centro Cultural João Nogueira – Imperator Rio de Janeiro, RJ - Fábrica Arquitetura & Washington Fajardo. Postado em 13/01/2013. **Vitruvius**. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/browse/projetos/13.145> . Acesso em: 27 mar. 2013.

IMPÉRIO (década de 1920). Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=877776&page=63>. Acesso em: 25 nov. 2012.

INTERIOR do primeiro Odeon (1917). **Ernesto Nazareth 150 anos**. Disponível em: <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/Facts> . Acesso em: 12 abr. 2013.

INTERIOR ODEON (hoje). Odeon Petrobras. **Grupo Estação**. Disponível em: <http://www.grupoestacao.com.br/grupoestacao/salas/odeon.php> . Acesso em: 20 abr. 2013.

IPANEMA. Arqueologia do Rio de Janeiro, 26/07/2007. **Flickr Yahoo**. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/cmmf46/903483089/> . Acesso em: 21 jan. 2013.

IRMÃOS Lumière. Institut Lumière. Patrimoine Lumière. Disponível em: http://www.institut-lumiere.org/patrimoine_index.html. Acesso em: 03 nov. 2012.

JORNAL DO BRASIL. **Cinema Paissandu**, na década de 1970. Rio de Janeiro: Acervo JB, 1970. il.

JORNAL O GLOBO. **Cinema Santa Cecília**, em 1988. Rio de Janeiro: Agência O Globo, 1988. il.

_____. **Cinema Carioca**, na década de 1950. Rio de Janeiro: Agência O Globo, 1956. il.

_____. **Cinema Imperator**, no Méier, década de 1980. Rio de Janeiro: Agência O Globo, 1986. il.

_____. **Cinema Metro-Tijuca**, década de 1960. Rio de Janeiro: Agência O Globo, 1968. il.

_____. **Cinema Olinda**, na década de 1960. Rio de Janeiro: Agência O Globo, 1966. il.

_____. **Cinema Pirajá**, década de 1970. Rio de Janeiro: Agência O Globo, 1972. il.

_____. **Cinema São José**, década de 1970, na Praça Tiradentes. Rio de Janeiro: Agência O Globo, 1976. il.

_____. **Cinema Estácio de Sá** (ou Colombo), na década de 1960. Rio de Janeiro: Agência O Globo, 1970. il.

KINOPLEX (2013). No escurinho do Kinoplex e Cinemas Severiano Ribeiro: Ingresso Normal. **Peixe Urbano**. Disponível em: <http://www.peixeurbano.com.br/rio-de-janeiro/ofertas/rj-kinoplex-rio-de-hjgzcs> . Acesso em 25 mar. 2013.

LANTERNAS Mágicas. Casa Plank. Disponível em: <http://www.galeon.com/cine-artilugios/sala3.htm#2>. Acesso em: 03 nov. 2012.

LEÕES MGM. MGM: Todos os Leões da Metro Goldwyn Mayer desde 1920, **Mistertube**, postado em 18 abr. 2012. Disponível em: <http://www.mistertube.com.br/2012/04/mgm-todos-os-leoes-da-metro-goldwyn.html> . Acesso em: 20 nov. 2012.

LEBLON 1 e 2 (2012). Cinema Leblon – lançamentos e sucessos de bilheteria, inclusive em 3D. **Timeout**. Disponível em: <http://www.timeout.com.br/rio-de-janeiro/cinema/venues/248/cinema-leblon> . Acesso em: 6 abr. 2013.

LEBLON 1 (1997). Cinema – Leblon. Guia Rio Show, **O Globo**. Disponível em: <http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/salas/leblon-61.aspx> . Acesso em: 14 mar. 2013.

LEBLON (inauguração das salas 1 e 2, 1975). Foto da Agência O Globo. Cine Leblon, sessentão! Postado em 19/09/2011. **Rio que mora no mar... E aqui!** Disponível em: <http://riquemoranomar.blogspot.com.br/2011/09/os-cinefilos-cariocas-devem-comemorar.html> . Acesso em 6 abr. 2013.

LINDA DO ROSÁRIO (2004). Obra de Adriana Varejão. Revista **Biografia**, 2011. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/-mawuTHVO9qQ/UJbCIIgYXpI/AAAAAAAAAK2k/qHo9pWgKb1Q/s1600/Adriana-Varejão-1-13-07.jpg> . Acesso em: 18 abr. 2013.

LIVRARIA CULTURA/CINE VITÓRIA (2013). Postado em 11/03/2013. **Mari Assmann**. Disponível em: <http://plicplac.com.br/blog/por-ai/livraria-cultura-cine-vitoria/> . Acesso em: 18 abr. 2013.

LOJA/LIVRARIA ODEON. Odeon Petrobras. **Grupo Estação**. Disponível em: <http://www.grupoestacao.com.br/grupoestacao/salas/odeon.php> . Acesso em: 20 abr. 2013.

MAÇANETA (ex-Art Méier, 2009). Maçaneta ainda com o logotipo da Art Films, mesmo depois do cine **Art Méier** tornar-se templo evangélico. Foto tirada por Márcia Bessa, em janeiro/2009.

MADUREIRA 1 e 2. **Cinemas de rua**. Postado em 2011. Disponível em: <http://cinemasderua.webnode.com.br/album/cine-madureira/cines-madureira-1-e-2-jpg/>. Acesso em: 14 mar. 2013.

MADUREIRA SHOPPING (2011). Após incêndio, piso do Madureira Shopping é interditado. **SRZD**. Disponível em: <http://www.sidneyrezende.com/noticia/139381+apos+incendio+piso+do+madureira+shopping+e+interditado>. Acesso em: 17 mar. 2013.

MAISON Moderne. Casa de variedades na Praça Tiradentes, 1899. Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=877776&page=43>. Acesso em: 07 nov. 2012.

MANIFESTAÇÃO em prol do Guaraci (2011). **Cine Guaraci**. Blog. Disponível em: <http://blogcineguaraci.blogspot.com.br>. Acesso em: 19 abr. 2013.

MAP DATA 2013 (Google Maps). Cinelândia – Praça Floriano, 7 – RJ. Google Maps. Disponível em: <http://goo.gl/maps/5v4F9>. Acesso em: 28 mar. 2013.

MARC Ferrez, 1876. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/conteudos/pgpadraoIBio.asp?MjA6NTU6MTd8MTU3fDA=>. Acesso em: 12 nov. 2012.

METRO E METRO BOAVISTA. De coração partido. Postado em 31/08/2009. Disponível em: <http://setaroblog.blogspot.com.br/2009/08/de-coracao-partido.html>. Acesso em: 6 abr. 2013.

METRO BOAVISTA (interior). Ao alcance de todos, de Bernardo Krivochein. **Blog Indie**. 19/07/2007. Disponível em: <http://blogindie.blogspot.com.br/2007/07/ao-alcance-de-todos-interior-do-cinema.html>. Acesso em: 10 mar. 2013.

METRO-COPACABANA (1976). Metro Copacabana. **História do Cinema Brasileiro**. Postado em 16/10/2011. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/metro-copacabana/>. Acesso em: 17 mar. 2013.

METRO COPACABANA (1977). Em foco: ícones das salas de rua de Copacabana. **Agência O Globo** – Rio Zona Sul. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/zona-sul/icones-das-salas-de-rua-de-copacabana-5401228>. Acesso em: 9 abr. 2013.

METRO Passeio. Interior da sala de espera. **Revista Arquitetura e Urbanismo**, Nov./Dez., 1936. p. 196-202.
_____. Interior da sala (tela). **Revista Arquitetura e Urbanismo**, Nov./Dez., 1936. p. 196-202.
_____. Interior da sala (plateia). **Revista Arquitetura e Urbanismo**, Nov./Dez., 1936. p. 196-202.

METRO-TIJUCA (destruição). Cinemas de rua. Postado em 2011. **Webnode**. Disponível em: <http://cinemasderua.webnode.com.br/album/cine-metro-tijuca/cine-metro-tijuca-3-jpg/> . Acesso em 13 mar. 2013.

MGM Estúdios (década de 1950). elianebonotto.com. A MGM e o pedido de falência, postado em 21dez. 2010. Disponível em: <http://www.elianebonotto.com/2010/12/mgm-e-o-pedido-de-falencia.html>. Acesso em 24 nov. 2012.

MISCELÂNIA ODEON. Odeon Petrobras. **Grupo Estação**. Disponível em: <http://www.grupoestacao.com.br/grupoestacao/salas/odeon.php> . Acesso em: 20 abr. 2013.

MUSIC BOX (2012). Foto de Márcia Bessa. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=408201669204554&set=a.408192992538755.99291.100000441725846&type=3&theater> . Acesso em: 15 out. 2012.

NEW YORK CITY CENTER (UCI). Barrashopping – New York City Center. Foto de Cláudio Lara. Postado em 29/01/2006. **Flickr** do Yahoo. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/claudiolara/92849608/> . Acesso em: 25 mar. 2013.

NOVO HORIZONTE (início do anos 1960). Cinemas de Coelho Neto. **Coelho Neto**: memórias de um bairro. Disponível em: <http://coelhoneto.wordpress.com/2012/02/02/cinemas-de-coelho-neto/> . Acesso em: 17 mar. 2013.

OBRAS NO PALÁCIO (2012). Cine Palácio hoje. **Skyscrapercity**. Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=79405728> . Acesso em: 9 abr. 2013.

O CANTOR de jazz. History of musical film 1927-30: Hollywood learns to sing by John Kenrick (Copyright 1996 & 2004), **Musicals101.com**. Disponível em: <http://www.musicals101.com/1927-30film.htm> . Acesso em: 20 nov. 2012.

ODEON (1931). Estreia de “A severa”. Revista eletrônica **gibanet.com**. Disponível em: <http://www.gibanet.com/2008/11/11/memorias-do-rio-de-janeiro/> . Acesso em: 20 abr. 2013.

ODEON (década de 1950). Postado em 09/03/2013. **Keep its swinging**. Disponível em: <http://keepitswinging.blogspot.com.br/2013/03/oscar-aleman-in-rio-de-janeiro1927.html> . Acesso em: 20 abr. 2013.

ODEON (2008). Odeon Petrobras – Cinema guarda a aura das grandes exibições e pré-estreias. **TimeOut** – Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.timeout.com.br/rio-de-janeiro/cinema/venues/249/odeon-petrobras> . Acesso em: 25 mar. 2013.

ODEON BR. Portal de Informações. Disponível em: http://www.br.com.br/wps/portal/ut/p/c0/04_SB8K8xLLM9MSSzPy8xBz9CP0os3hLf0N_P293QwN3d09XAYNTb5_AwKBgQwMDA_2CbEdFACT0nn0!/PC_7_9O1ONKG10GOQE02T3NPAEV1007_WCM_CONTEXT=/wps/wcm/connect/Portal%20de%20C

[onteudo/cultura/cinema/cine+odeon+petrobras/cine+odeon+petrobras](#). Acesso em: 15 ago. 2010.

O GRANDE motim. Cartaz. Mutiny on the bounty, 1935 (de Frank Lloyd). **Cineplayers**. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/filme.php?id=325> . Acesso em: 26 dez. 2012.

ÓPERA de Paris. **Mark Reuben Gallery**. Disponível em: <http://www.markreubengallery.com/parisfrance.html> . Acesso em: 30 nov. 2012.

ORPHEUM Theater. In: OrpheumTheatre -112 S. State Street, Chicago, IL 60603. **Cinema Treasure**. Disponível em: <http://cinematreasures.org/theaters/2638>. Acesso em: 20 nov. 2012.

“O RIO CIVILIZA-SE”. 03 de janeiro de 1903: As primeiras medidas do Prefeito Pereira Passos para o surgimento de uma nova cidade. **Jornal do Brasil**. Matéria postada em 03 jan. 2012. Disponível em: <http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?catid=151&blogid=57&archive=2012-01> . Acesso em: 15 nov. 2012.

PALÁCIO (1963). Cine Palácio. **In 70mm**. Disponível em: <http://www.in70mm.com/news/2009/brazil/> . Acesso em: 9 abr. 2013.

PALÁCIO 1 E 2. Cine Palácio. Postado em 25/11/2009. **Rio de Janeiro que eu amo**. Disponível em: http://riodejaneiroqueeuamo.blogspot.com.br/2009/11/blog-post_9422.html . Acesso em: 14 marc. 2013.

PALÁCIO-TEATRO (1932). Crônicas de Bandeira são reunidas num livro. **UOL Entretenimento**. Disponível em: http://entretenimento.uol.com.br/album/bandera_cronicas_album.htm#fotoNav=2 . Acesso em: 25 nov. 2012.

PALÁCIO (2008). Foto de rbalocco (Flickr). Postagem de Vinícios (SSC Brasil). Postado em 15/09/2009. **Skyscrapercity**. Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=958972> . Acesso em: 10 abr. 2013.

PAX (1977). Cine Pax – Rio de Janeiro/RJ. Postado em 06/05/2010. **História do Cinema Brasileiro** - site de difusão da história do cinema brasileiro na internet! Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cine-pax-rio-de-janeiro-rj/> . Acesso em: 14 mar. 2013.

PINTURA CINE ODEON (de Sandra Nunes). Postado em 30/12/2010. **Pintura ao ar livre**. Disponível em: <http://pinturaaoarlivre.blogspot.com.br/2010/12/cine-odeon.html> . Acesso em: 20 abr. 2013.

PIRAJÁ. **Agência O Globo**. Foto de Manoel Soares, 30 set. 1975. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cine-piraja-rio-de-janeiro-rj/> . Acesso em: 18 dez. 2012.

PLAZA (2009). Ruínas do Cine Plaza. Postado em 30/08/2009. **Setaro's Blog**. Disponível em: http://2.bp.blogspot.com/_pE2urGVwoQk/SpvGt3-9PVI/AAAAAAAAADw4/WSF9Um1ffiA/s1600-h/plaza_hoje.jpg . Acesso em: 9 abr. 2013.

PLAZA (hoje). Parte de trás do cine Plaza. Foto de **Silvia Steiberg**. Preservação Audiovisual. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2013/01/cine-vitoria-e-cine-plaza.html> . Acesso em: 7 abr. 2013.

PORTAGE THEATRE (2012). Foto de Márcia Bessa. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=412563212101733&set=a.412562268768494.100068.100000441725846&type=3&theater> . Acesso em: 5 jan. 2013.

PRÉDIO do Cine Alhambra, década de 1930. **Skyscrapercity***forums. Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=653687&page=116> . Acesso em: 18 jan. 2013.

PRÉDIO do Cine Plaza abandonado (2009). Cinema Plaza. Postado em 25/11/2009. **Rio de Janeiro que eu amo**. Disponível em: http://riodejaneiroqueeuamo.blogspot.com.br/2009/11/blog-post_6475.html . Acesso em: 25 mar. 2013.

PRÉDIO DO ODEON. **Rio Film Commission** – Locations. Disponível em: <http://www.riofilmcommission.rj.gov.br/location/cinelandia> . Acesso em: 21 abr. 2013.

PRIMEIRO ODEON (anos 1910). Artigo de Daniella Thompson. **Musica Brasiliensis** – Investigations. Disponível em: http://daniellathompson.com/Texts/Investigations/Ubaldo_Mangione.htm . Acesso em: 15 abr. 2013.

REALENGO. Acervo Visual do Rio de Janeiro, de Emanuel Paiva, 15 mai. 2012. **Skyscrapercity**. Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1482158> . Acesso em 28 jan. 2013.

REX (2008). Cine Rex. Postado em 26/04/2010. **Cinema Treasure**. Disponível em: <http://cinematresures.org/theaters/32561> . Acesso em: 9 abr. 2013.

RIAN (década de 1970). [Cinemas Antigos] Rian (Copacabana, RJ). **Wordpress**, 17/03/2010. Disponível em: <http://cinemagia.wordpress.com/2008/08/23/cinemas-antigos-rian-copacabana-rj/> . Acesso em: 21 jan. 2013.

ROSÁRIO (RAMOS) E SELMA TEIXEIRA, 2012. Postado em 03/03/2012. **O Dia on line**. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/portal/rio/um-final-feliz-para-cinemas-de-rua-1.415062> . Acesso em: 15 out. 2012.

ROXY. Cinema Roxy, postado 11/09/2006. **Fotolog**. Disponível em: http://www.fotolog.com/luiz_d/20421793/#profile_start . Acesso em: 22 out. 2012.

ROXY, 2012. Cinema – Roxy. Guia Rio Show, **O Globo**. Foto de 2012. Disponível em: <http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/salas/roxy-32.aspx> . Acesso em: 14 mar. 2013.

ROXY (2013). Die-hard Copacabana cinema. **TimeOut** – Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.timeout.com.br/rio-de-janeiro/en/film/venues/178/roxy> . Acesso em: 25 mar. 2013.

SAGUÃO ODEON. Postado em 22/05/2012, por Ana Carolina Rocha. **Coleção de figurinhas**. Disponível em: <http://arqfigurinhas.blogspot.com.br/2012/05/cine-odeon-rio-de-janeiro.html> . Acesso em: 21 abr. 2013.

SALA DE ESPERA do primeiro Odeon (1910). **Ernesto Nazareth 150 anos**. Disponível em: <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/Facts> . Acesso em: 16. Abr. 2013.

SALA DE PROJEÇÃO, Odeon. Première Brasil – **Festival do Rio 2009**. Disponível em: <http://www.premierebrasil.blogspot.com.br> . Acesso em: 21 abr. 2013.

SANTA ALICE (2009). Postado por Fábio André, em 2009. **Photobucket**. Disponível em: http://s621.beta.photobucket.com/user/fabioandre_2009/media/3-1.jpg.html . Acesso em: 30 jan. 2013.

SANTA ALICE (fechado). [Cinemas Antigos] Santa Alice (Engenho Novo, RJ). Postado em nov./2011. **Cinemagia**. Wordpress. Disponível em: <http://cinemagia.wordpress.com/2011/02/11/cinemas-antigos-cine-santa-alice-engenho-novo-rj/> . Acesso em: 10 abr. 2013.

SÃO CONRADO FASHION MALL. Nossos shoppings – Fashion Mall. **BR Mall**. Disponível em: <http://www.brmalls.com.br/main.asp?View=%7BF5C33E0A-91C2-4E33-9473-E7EA4DC68F35%7D¶ms=itemID=%7B3A9E8EA7-1E23-4005-9FBA-F749C8D80760%7D&UIpartUID=%7BD99433A3-11BD-40A3-9B64-25307FBF2E13%7D> . Acesso em: 25 mar. 2013.

SÃO LUIZ (interior, década de 1940). [Cinemas Antigos] São Luiz (Largo do Machado, RJ). Disponível em: <http://cinemagia.wordpress.com/2008/07/29/cinemas-antigos-sao-luiz-largo-do-machado-rj/> . Acesso em: 30 jan. 2013.

SHOPPING DO MÉIER (inaugurado em 1963). **Flanela paulistana**. Postado em 11/12/2007. Disponível em: <http://flanelapaulistana.com/2007/12/meier-uma-cidade/> . Acesso em: 17 mar. 2013.

SUPER BRUNI 70. Sala do Cine Bruni 70 (Super Bruni 70) em Ipanema. Foto tirada em 13/05/1971, por Luiz Pinto. Cassassola - **Picasa Web**. Disponível em: <http://picasaweb.google.com/lh/photo/zzvl-qE5sCK5vZbCBgUOPA> . Acesso em 18 mar. 2013.

TEATRO DE HERODES (2010). Postado em 10/10/2010. **Perregueiros**. Disponível em: <http://www.perregueiros.com.br/2010/10/acropole-atenas.html> . Acesso em: 20 abr. 2013.

TEATRO Lírico. Memórias do Rio de Janeiro. **GibaNet.com** – revista eletrônica. Disponível em: <http://www.gibanet.com/2008/11/11/memorias-do-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 15 nov. 2012.

TELA ODEON. Odeon Petrobras. **Grupo Estação**. Disponível em: <http://www.grupoestacao.com.br/grupoestacao/salas/odeon.php> . Acesso em: 20 abr. 2013.

THE Birth of a Nation (cartaz). **Baixa Cultura**. Disponível em: <http://baixacultura.org/2012/08/16/um-guia-para-usuarios-do-detournement-2/birth-of-a-nation/> . Acesso em: 20 nov. 2012.

TIMES Square. Picture of the Day: Times Square 1920's, postado em 29/09/2011, **ThunderBay Press**. Disponível em: <http://blog.thunderbaybooks.com/2011/09/picture-of-the-day-times-square-1920s/>. Acesso em: 27 nov. 2012.

TODD-AO (dimensões da película). Home – TODD-AO. **Widescreen Museum**. Disponível em: <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingto4.htm> . Acesso em: 18 mar. 2013.

TROLLEYS (1966). História do Transporte Urbano no Brasil – Curiosidades. **Auto Classic** – o portal do antigomobilismo. Disponível em: <http://www.autoclassic.com.br/autoclassic2/?p=5618> . Acesso em 14 mar. 2013.

UCI New York City Center. **Critics' choice**. 18 screens of celluloid action and Brazil's newest IMAX theatre, now has VIP screens too. Disponível em: <http://www.timeout.com.br/rio-de-janeiro/en/film/venues/168/uci-new-york-city-center>. Acesso em: 13 out. 2012.

UCI, New York City Center, balcão de programação. **História do Cinema Brasileiro**. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/uci-new-york-city-center/> . Acesso em: 17 mar. 2013.

VAUDEVILLE. **Photobucket** 2012. Disponível em: <http://s206.beta.photobucket.com/user/boudoirgirl/media/vaudeville.jpg.html> . Acesso em: 03 nov. 2012.

VAZ LOBO. Inauguração do Cine Vaz Lobo, 05 jan. 1941, postado em 04/03/2012. **Rio que mora no mar**. Disponível em: <http://riquemoranomar.blogspot.com.br/2012/03/um-final-feliz-para-cinemas-de-rua.html> . Acesso em: 30 jan. 2013.

VIEIRA, João Luiz; PEREIRA, Margareth. **Cinema Irajá** - O olho na arquitetura do cinema. In: _____. Espaços do Sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Embrafilme/Cinetema, 1983. il.

VITAPHONE. SALLES, Filipe. O cinema e a música. **Mnemocine**. Artigo postado em 24/06/2002. Disponível em:

http://www.mnemocine.com.br/filipe/tesemestrado/tesecap2_2.htm. Acesso em: 23 nov. 2012.

VITÓRIA (1981). [Cinemas Antigos] Cine Vitória, RJ, vira Livraria Cultura. **Cinema é magia**. Disponível em: <http://cinemagia.wordpress.com/2011/02/03/cinemas-antigos-cine-vitoria-rj-vira-livraria-cultura/> . Acesso em: 18 jan. 2013.

VITÓRIA (início dos anos 2000). Vitória quando serviu de estacionamento. Postado em 16/01/2013, por Rafael de Luna. **Preservação Audiovisual**. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2013/01/cine-vitoria-e-cine-plaza.html> . Acesso em 5 abr. 2013.

VITÓRIA/CULTURA (1981/2012). Montagem vinda das redes sociais. Postado em 16/01/2013. **Preservação Audiovisual**. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2013/01/cine-vitoria-e-cine-plaza.html> . Acesso em: 12 fev. 2012.

WESTERN Eletric (logo da General Eletric Western). **Poticus**. Western Eletric history. Disponível em: http://www.poticus.org/bell/westernelectric_history.html. Acesso em: 24 nov. 2012.

ZONA SUL MEMÓRIAS (Facebook). Roxy, anos 1960. Postado em 03/09/2012. **Zona Sul Memórias**. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=304389033001736&set=pb.296963573744282.-2207520000.1365193110&type=3&theater> . Acesso em: 5 abr. 2013.

Sons

CINE Baronesa, de Guinga, Velas, 2008.

ODEON, de Ernesto Nazaré, Odeon Record 108.791 (78RPM), 1912.

ODEON, de Ernesto Nazaré e letra de Hubaldo Maurício. Discografia. **Ernesto Nazareth 150 anos**. Disponível em: <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/recordings/index/136/1/sort:instrument/direction:desc/page:7> . Acesso em: 16 abr. 2013.

RIO antigo (como nos velhos tempos), de Chico Anísio e Nonato Buzar (intérprete Alcione), Universal, 1997.

Entrevistas

BRUNO, Maria Luiza Panza. Publicitária, 34 anos, moradora da Tijuca. **Entrevista pessoal**, mar./2013.

CHAVES, Estela (Estela Chaves Mello do Espírito Santo). Advogada, 36 anos, moradora da Tijuca. **Entrevista pessoal**, mar./2013.

REIS, Gabriela Coelho Garcia dos. Engenheira de produção, 35 anos. **Entrevista pessoal**, mar./2013.

VALUSEK JÚNIOR, Alécio Rodrigues. Estudante do quarto período do Curso de Cinema e Audiovisual (UNESA), 24 anos. **Entrevista pessoal**, mar./2013.

Apêndice A

Lista de palácios cinematográficos

Rio de Janeiro (1925-1955)

1) <i>Cinema Capitólio</i> (1925) Praça Floriano, 51 – Centro Até 1931 Obs.: depois Cine-Teatro Broadway (1932 a 1941), Cinema Capitólio (1942 a 1972) e demolido.	2) <i>Cine Teatro Glória</i> (1925) Praça Floriano, 35/37 (depois 31/39) – Centro Até 1940 Obs.: depois Cineac Glória (1941 a 1943), Cinema Glória (01/01/1944 a 26/03/1944) e demolido.
3) <i>Cinema Odeon</i> (1926) Praça Floriano, 7 – Centro Até 1999 Obs.: depois Odeon Petrobras ou BR (2000).	4) <i>Cine Teatro Vila Isabel</i> (1928) Av. 28 de Setembro, 425 – Vila Isabel Até 1978 Obs.: depois supermercado (hoje Extra).
5) <i>Cinema Grajaú</i> (1928) – Reinauguração de prédio novo em 1936. Rua Barão de Mesquita, 972 – Grajaú Até 1954 Obs.: Foi inaugurado com o nome de Cinema Verdun, mas alguns meses depois passou a ser chamado de Cinema Grajaú.	6) <i>Cinema Mem de Sá</i> (1928) Rua Mem de Sá, 121-A – Centro Até 1958 Obs.: depois hotel.
7) <i>Cinema Paraíso</i> (1928) Praça das Nações, 66 – Bonsucesso Até 1969 Obs.: depois Teatro SUAM.	8) <i>Cinema Pathé-Palace</i> (1928) Praça Floriano, 45 – Centro Até fins da década de 1990. Obs.: depois Cinema Pathé-Palácio (1937) e Cinema Pathé (1960).
9) <i>Cine Alfa</i> (1929) Rua Domingos Lopes, 229 (hoje Av. Min. Edgar Romero, 19) – Madureira Até 1972 Obs.: depois demolido.	10) <i>Palácio-Teatro</i> (1929) – anteriormente Palace-Theatre (1920) Rua do Passeio, 38/40 – Centro Até 1941 Obs.: depois Cine Palácio (1943 a 1979) e Cine Palácio 1 e 2 (1979 até 2008).
11) <i>Cine Eldorado</i> (1929) Av. Rio Branco, 16/168 – Centro Até 1951 Obs.: depois agência da Caixa Econômica Federal.	12) <i>Cinema Alhambra</i> (1932) Rua do Passeio, 14/16 (hoje Praça Mahatma Gandhi) – Centro Até 1939 Obs.: depois pegou fogo (em março de 1940), Hotel Serrador e Edifício Serrador.
13) <i>Cine Teatro Edison</i> (1932) Rua Alan Kardec, 74 (ou Rua General Bellegarde, 12) – Engenho Novo Até 1954 Obs.: desmembrado e transformado em pequenas lojas.	14) <i>Cinema Maracanã</i> (1932) Rua São Francisco Xavier, 450 – Maracanã Até 1964 Obs.: depois desapropriado para a retificação do Rio Joana.
15) <i>Cine Teatro Rex</i> (1934) Rua Álvaro Alvim, 33 – Centro Obs.: ainda em funcionamento como cine pornô e espaço de prostituição.	16) <i>Cine Ipanema</i> (1934) Rua Visconde de Pirajá, 86 – Ipanema Até 1967 Obs.: depois demolido.
17) <i>Cinema Ramos</i> (1934) Rua Uranos, 1009 – Ramos Até 1969 Obs.: depois templo religioso.	18) <i>Cine Teatro São José</i> (1935) – antes Teatro São José (1903) Praça Tiradentes, 3 – Centro Até 1984 Obs.: depois demolido.
19) <i>Cine Teatro Plaza</i> (1935)	20) <i>Cinema Pirajá</i> (1935)

Rua do Passeio, 78 – Centro Até 1980 Obs.: depois fechado (1995).	Rua Visconde de Pirajá, 303 – Ipanema Até 1975 Obs.: depois demolido.
21) <i>Cine Metro</i> (1936) Rua do Passeio, 62 – Centro Até 1964 Obs.: depois cine Metro-Boavista (nº 62-B) – (1969 ao final dos anos 1990) e fechado.	22) <i>Cinema Santa Cecília</i> (1937) Rua Itabira, 87 (depois 123) – Brás de pina Até 1967 Obs.: depois templo religioso.
23) <i>Cine Teatro Ópera</i> (1937) – antes Cinema Teatro Phenix (1914) Av. Almirante Barroso, 63 – Centro Até 1944 Obs.: depois demolido (década de 1950).	24) <i>Cine Teatro Brás de Pina</i> (1937) Rua Bento Cardoso, 289 (depois 793) – Brás de Pina Até 1967 Obs.: depois supermercado.
25) <i>Cinema São Luiz</i> (1937) Praça Duque de Caxias, 315 (hoje Rua do Catete, 315) – Catete Até 1980 Obs.: depois demolido.	26) <i>Cine Teatro Campo Grande</i> (1938) Rua Campo Grande, 88 (depois 476, 880, 770) - Campo Grande Até 1994 Obs.: depois Cine Star Campo Grande 1 e 2 (1995 ao início dos anos 2000), comércios diversos e templo religioso.
27) <i>Cine Teatro Realengo</i> (1938) Rua General Sezefredo, 152 – Realengo Até 1989 Obs.: depois templo religioso.	28) <i>Cinema Roxy</i> (1938) Av. N. S. de Copacabana, 945-A – Copacabana Até 1991 Obs.: depois Cinema Roxy 1, 2 e 3 (a partir da década de 1990) e ainda em atividade.
29) <i>Cinema Rosário</i> (1938) Rua Leopoldina Rego, 52/56 – Ramos Até 1981 Obs.: depois Cinema Ramos (1981 a 1992).	30) <i>Cine Teatro Coliseu</i> (1938) Av. Min. Edgar Romero, 37 – Madureira Até 1972 Obs.: depois demolido.
31) <i>Cine Vaz Lobo</i> (1940) Estrada Vicente de Carvalho, 4-A – Vaz Lobo Até 1982 Obs.: depois templo religioso e fechado.	32) <i>Cine Teatro Olinda</i> (1940) Praça Saenz Peña, 51 – Tijuca Até 1972 Obs.: depois demolido.
33) <i>Cine Irajá</i> (1941) Estrada Monsenhor Félix, 454 – Irajá Até 1983 Obs.: depois templo religioso.	34) <i>Cinema Colonial</i> (1941) Largo da Lapa, 47/49 – Centro Até 1961 Obs.: depois desapropriado (1964) e Sala Cecília Meireles.
35) <i>Cinema Carioca</i> (1941) Rua Conde de Bonfim, 338 – Tijuca Até fins dos anos 1990. Obs.: depois templo religioso.	36) <i>Cine Metro-Tijuca</i> (1941) Rua Conde de Bonfim, 366 – Tijuca Até 1977 Obs.: depois loja de departamentos (C&A).
37) <i>Cine Metro-Copacabana</i> (1941) Av. N. S. de Copacabana, 749 – Copacabana Até 1977 Obs.: depois demolido.	38) <i>Cine Astória</i> (1942) Rua Visconde de Pirajá, 595 – Ipanema Até 1963 Obs.: depois Cine Super Bruni 70 (1971 a 1976) e demolido.
39) <i>Cinema Santa Helena</i> (1942) Rua Uranos, 1474 – Olaria Até 1967 Obs.: depois Cinema Olaria (1974 ao	40) <i>Cine Vitória</i> (1942) Rua Senador Dantas, 45-A – Centro Até 1993 Obs.: depois fechado e Livraria Cultura.

	final da década de 1990).		
41)	<i>Cinema Rian</i> (1942) Av. Atlântica, 2964 – Copacabana Até 1983 Obs.: depois demolido.	42)	<i>Cinema Star</i> (1944) Rua Voluntários da Pátria, 35 – Botafogo Até 1951 Obs.: depois Cinema Botafogo (1951 a 1995), fechado e Estação Rio.
43)	<i>Cine Monte Castelo</i> (1947) Av. Suburbana, 10.076 – Cascadura Até 1964 Obs.: depois Cinema Cascadura (1964 a 1967), pegou fogo e concessionária de automóveis.	44)	<i>Cinema São Pedro</i> (1949) Estrada de Brás de Pina, 2 – Brás de Pina Até 1974 Obs.: depois estacionamento.
45)	<i>Cine Palácio Santa Cruz</i> (1951) Rua Felipe Cardoso, 130 – Santa Cruz Até 1971 Obs.: depois agência Banco do Brasil.	46)	<i>Cine Bandeirantes</i> (1951) Rua Abolição, 671 – Abolição Até 1971 Obs.: depois Loja de móveis e agência do Banco Itaú.
47)	<i>Cine Leblon</i> (1951) Av. Ataulfo de Paiva, 391-B – Leblon Até 1975 Obs.: depois Cinema Leblon 1 e 2 (1975) e ainda em atividade.	48)	<i>Cinema Azteca</i> (1951) Rua do Catete, 228 – Catete Até 1973 Obs.: depois demolido.
49)	<i>Cinema Miramar</i> (1951) Rua General Artigas, 14 – Leblon Até 1973 Obs.: depois demolido.	50)	<i>Cinema Santa Alice</i> (1952) Rua Barão do Bom Retiro, 1095 – Engenho Novo Até 1982 Obs.: depois templo religioso.
51)	<i>Cine Mauá</i> (1952) Rua Euclides de Faria, 27 – Ramos Até 1974 Obs.: depois agência da Caixa Econômica Federal.	52)	<i>Cine Novo Horizonte</i> (1952) Rua Guaçupi, s/n (esquina com Rua Bagé) – Coelho Neto Até 1952 Obs.: depois supermercado.
53)	<i>Cinema Abolição</i> (1954) Av. Suburbana, 7392-A – Abolição Até 1961 Obs.: depois supermercado.	54)	<i>Cine Guaraci</i> (1954) Rua Topázios, 56 – Rocha Miranda Até 1989 Obs.: depois fechado.
55)	<i>Cine Madrid</i> (1954) Rua Haddock Lobo, 170 – Tijuca Até 1970 Obs.: depois demolido parcialmente para construção de edifício residencial (sobrou fachada).	56)	<i>Cinema Leopoldina</i> (1954) Rua Ibiapina, 41 – Penha Até 1975 Obs.: depois churrascaria, casa de shows e templo religioso.

Fontes:

- Araújo, 1976.
- Costa, 2011.
- Gonzaga, 1996.
- Silva, 2012.
- Vieira; Pereira, 1982; 1983.