

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH)
Escola de Comunicação (ECO)

TALITHA GOMES FERRAZ

**ESPECTAÇÃO CINEMATOGRAFICA NO SUBÚRBIO CARIOCA DA
LEOPOLDINA: DOS "CINEMAS DE ESTAÇÃO" ÀS EXPERIÊNCIAS
CONTEMPORÂNEAS DE EXIBIÇÃO**

Rio de Janeiro
Março de 2014

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH)
Escola de Comunicação (ECO)

**ESPECTAÇÃO CINEMATOGRAFICA NO SUBÚRBIO CARIOCA DA
LEOPOLDINA: DOS "CINEMAS DE ESTAÇÃO" ÀS EXPERIÊNCIAS
CONTEMPORÂNEAS DE EXIBIÇÃO"**

TALITHA GOMES FERRAZ

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Janice Caiafa Pereira e Silva

Rio de Janeiro
Março de 2014

Ferraz, Talitha Gomes. *Espectação cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina: dos "cinemas de estação" às experiências contemporâneas de exibição.*/ Talitha Gomes Ferraz. Rio de Janeiro, 2014.

235f.

Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Escola de Comunicação – ECO-UFRJ, 2014.

Orientadora: Janice Caiafa Pereira e Silva

1. Salas de cinema. 2. Cinema de estação. 3. Exibição cinematográfica. 4. Subúrbio carioca (Zona da Leopoldina). 5. Estações de trem. I. Janice Caiafa (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. III. Título.

TALITHA GOMES FERRAZ

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura

Rio de Janeiro, 28 de março de 2014

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Janice Caiafa Pereira e Silva – Orientadora

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dr^ª. Maria Isabel Mendes de Almeida

Universidade Cândido Mendes / Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Erick Felinto

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Paulo Filipe Monteiro

Universidade Nova de Lisboa

Prof. Dr. Paulo Vaz

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2014

Ao Deus que sorri, ilumina e sempre
presenteia.

Para a forte e doce Carlinda. Minha mãe,
maior incentivadora e melhor amiga.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai que apoia incondicionalmente minhas decisões e escolhas com o seu amor. Ao carinho de meu irmão Thales, pessoa que mais me ajuda nas horas em que mais preciso, exercendo com perfeição a ideia de irmandade. Aos meus tios Marília e Carlinhos, à minha afilhada Stacy e ao meu padrinho Nelson Sergio pelo carinho e também por suas torcidas de fibra.

Ao Beto e à beleza de tudo o que nos aproxima e ao mesmo tempo nos torna estrangeiros em meio às traduções diárias de afetos e culturas, aos fusos horários e à admiração que nutrimos um pelo outro.

À minha querida orientadora professora Dr^a. Janice Caiafa por todos os ensinamentos e as trocas intelectuais e afetivas realizadas nesses últimos sete anos, desde que iniciei meus estudos no Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Com Janice, pude construir, bem nos termos de Agamben, uma ligação da ordem da *condivisão*, do *com-sentir*, ou seja, da amizade. Cresci academicamente com a sua orientação generosa. Cada um dos passos dados nesta recente trajetória como pesquisadora e professora seria nulo sem o carinho e o zelo de sua presença.

À amizade do professor João Luiz Vieira, mestre com quem compartilho muitas histórias sobre os cinemas de rua do Rio de Janeiro. Sou grata pela sua aposta em meus trabalhos e crescimento como pesquisadora. Ao professor Paulo Filipe Monteiro, que me recebeu com imensa atenção e disponibilidade em Lisboa, na ocasião de meu estágio doutoral na Universidade Nova de Lisboa.

A todos os interlocutores que participaram deste trabalho, dividindo comigo as suas belas memórias relacionadas aos extintos cinemas da Zona da Leopoldina. Agradecimentos também àqueles com quem conversei sobre o cenário atual do lazer cinematográfico nessa região carioca. Sem a força de seus relatos, coração deste estudo, minha voz haveria esmorecido solitária.

À minha amiga Juliana Manzoni Cavalcanti pela vida inteira de cumplicidade, afetuosidade e cuidado. Um agradecimento especial à Mayka Castellano que se transformou em grande amiga, confidente e companheira durante os meus anos de ECO-UFRJ.

Aos queridos e preciosos amigos que fiz na ECO-UFRJ ao longo dos últimos sete anos de estudos, no mestrado e no doutorado: Bruno Campanella, Danielle Brasileira, Fernanda Gomes, Fernanda Lima Lopes, Igor Sacramento, João Paulo Malerba, Lucia Santacruz, Marcio Castilho, Marianna Araújo, Nina Quiroga, Simone Do Vale, Sofia Zanforlin, Tatiana

Galvão, Tiago Monteiro e Vitor Monteiro de Castro. Às amigas de infância Camila Vasconcelos, Clarissa Pepe e Luciana Guimarães, queridas pessoas que fazem parte de qualquer uma das minhas conquistas. Aos meus grandes e queridos amigos de PUC-Rio: Eduardo Ferraz, Érika Brunner, João Guilherme Campos, Letícia Camilher von Wissel, Rafael Monteiro e Renata Dillon. Agradeço aos amigos portugueses – em especial a Joana Freitas, Joana Patrício e Carina Pisco – que durante a minha estadia em Lisboa, à época do doutorado sanduíche, me abraçaram como faz uma família. Agradeço ao amigo Vladimir Freire pela generosidade durante a finalização da escritura da tese. Aos amigos Adrien Muselet, Mariana Albinati e Rodrigo Bouiellet pelas boas conversas e parcerias.

A todos os professores que passaram pela minha vida de estudante e aos inesquecíveis exemplos de educadores, pesquisadores e docentes nos quais tento me espelhar: Professora Dr^a. Ana Paula Goulart (ECO-UFRJ); Professor Helimar (Colégio Palas), Professor Dr. Paulo Vaz (ECO-UFRJ), Professor Dr. Roberto Machado (IFCS-UFRJ), Professora Dr^a. Sandra Korman (PUC-Rio), Professor Dr. Sergio Mota (PUC-Rio). Igualmente, agradeço à disponibilidade dos professores Dr^a. Maria Isabel Mendes e Dr. Erick Felinto, que ao lado dos já citados professores Dr. Paulo Filipe Monteiro e Dr. Paulo Vaz participam da banca de avaliação desta tese. Aos funcionários da ECO-UFRJ que sempre me auxiliaram com solicitude e simpatia: Jorgina Silva, Marlene Cardoso Bonfim e Thiago Couto.

Aos colegas de docência na Universidade Estácio de Sá, principalmente aos professores Evlen Lauer, Francisco Aiello, Gisele Barreto, Joaquim Delphim, Marcelo Gabbay, Marcio Gonçalves, Maria Alice Nogueira, Ney Ferreira, Pablo Laigner, Paulo Ribeiro, Patrícia D’Abreu, Rafael Rocha e Wilson Oliveira. À amizade e à cooperação das queridas ex-alunas e alunas Emanuelle Barbosa, Déborah Cruz, Juliana Crespo, Letícia Pellin, Lyvia Tavares e Marianna Ferraz. Aos estagiários e funcionários do Núcleo de Comunicação da Universidade Estácio de Sá – Madureira.

Finalmente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelos recursos financeiros que possibilitaram o maior aproveitamento dos três últimos anos do doutorado na Escola de Comunicação da UFRJ e a oportunidade de realização de estágio doutoral na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, no âmbito do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE).

“(...) o espectador liga as salas aos filmes que nelas viu, e as emoções que estes desencadeiam entranham-se nesses espaços povoando-os como fantasmas. Talvez por isso se tivesse quase sempre a sensação de que não havia salas vazias. Nelas pareciam habitar espectros que conviviam com as imagens que os cineastas montavam e que se fundiam com o lugar numa presença única.”

(Margarida Acciaiuoli, 2012)

RESUMO

Neste trabalho, investigamos os processos comunicativos e as sociabilidades relacionados às práticas de exibição e especiação cinematográficas realizadas no contexto urbano dos bairros da Zona da Leopoldina, subúrbio do Rio de Janeiro, em *cinemas de estação* – como denominamos os cinemas que se localizavam, no século XX, em frente a estações de trem – e complexos *multiplex* atuais. Examinamos ainda como se efetivam hoje na região as iniciativas de democratização do acesso ao audiovisual cinematográfico por meio de experiências de cineclubes e cinema em favela. A partir de conversas com interlocutores, observação participante e pesquisas em arquivos, exploramos como as pessoas fazem uso desses equipamentos coletivos de lazer. Do mesmo modo, examinamos em que medida a presença dos cinemas na rua, com variados perfis, se conecta a diferentes soluções urbanas, participando das ocupações do espaço e da produção de sociabilidades na área da Leopoldina.

Palavras-chave: *salas de cinema; cinema de estação; exibição cinematográfica; subúrbio carioca (Zona da Leopoldina); estações de trem.*

ABSTRACT

In this study, we investigate the communicative processes and sociabilities related to the practices of cinema exhibitions and espectadorship taking place in the urban context of the Leopoldina area, a suburb of Rio de Janeiro, in *station cinemas* – which is how we call the movie theaters that used to exist opposite of train stations in the 20th century – and present day multiplex cinemas. We also examine how the initiatives of democratising access to audiovisual and films unfold in the region nowadays through the experiences of "cinema clubs" and movie theaters in the favela. Starting from conversations with informants, participant observation and archival research, we explore how people use such collectives leisure equipments. In the same way, we examine to which extent the presence of street cinemas, with different profiles, is linked to different urban solutions, participating in the occupation of space and the production of sociability in the Leopoldina area.

Keywords: *movie theatres; station cinemas; cinema exhibition; carioca suburb (Leopoldina area); train stations.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
a) Chegando ao objeto	14
b) Uma inspiração etnográfica	16
c) O corpo da tese	21
CAPÍTULO 1 - O subúrbio carioca e a Zona da Leopoldina	25
1.1. Subúrbio: conceitos, categorias e representações.....	25
1.2. A noção de “subúrbio carioca”.....	42
1.2.1. “Rapto ideológico” e o binômio subúrbio-indústria.....	42
1.2.2. O subúrbio, o trem e o bonde	48
1.2.3. Circulação e habitação em meio às particularidades da Zona da Leopoldina.....	52
CAPÍTULO 2 - O cinema: um lazer moderno e urbano	67
2.1. Visualidades, máquinas, percepções	67
2.2. O cinema como lazer	85
2.3. A <i>Belle Époque</i> cinematográfica carioca.....	96
2.4. Cinemas cariocas em meados do século XX.....	107
2.5. Domingos Vassalo Caruso: o “ <i>bemfeitor</i> dos subúrbios”	111
CAPÍTULO 3 - Os “cinemas de estação” e os primeiros cinemas de <i>shopping</i>: uma etnografia de lembranças	119

CAPÍTULO 4 – Os lugares do cinema na Zona da Leopoldina hoje: um cenário de mudanças	176
4.1. Outros espaços para o cinema	176
4.2. Ocupar o espaço através do cinema.....	184
4.2.1. O Cinecarioca Nova Brasília no Complexo do Alemão.....	184
4.2.2. Promessas de reabertura	203
CONCLUSÃO	216
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	223

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Mapa do Rio de Janeiro com a indicação das linhas de trem.....	48
Fig. 2 - As linhas de bonde no Rio de Janeiro.....	51
Fig. 3 - Figura 3 – Anúncio imobiliário publicado na Revista Fon-fon em 1913.....	57
Fig. 4 - Relação de empresas imobiliárias atuantes nos subúrbios.....	63
Fig.5 - Figura 5 – Evolução da sala de cinema nos EUA.....	84
Fig. 6 - Nota sobre o aniversário de Domingos Vassalo Caruso, na Revista Cine Repórter, de novembro de 1947.....	116
Fig. 7 - A Revista Cine Repórter, em 5 de outubro de 1957, noticiou a morte de Domingos Vassalo Caruso.....	117
Fig. 8 - Cinema Oriente, década de 1920.....	123
Fig.9 - Local onde havia o Cinema Oriente, já nos dias atuais.....	125
Fig. 10 - Programa do Cine Teatro Penha cedido por Alcyr, ex-morador de Brás de Pina.....	127
Fig.11 - Ao fundo, o Cinema Paraíso, na Praça das Nações, em Bonsucesso, 1929.....	128
Fig.12 - Estação de Ramos. Ao lado direito, em destaque, vê-se parte da arquitetura do extinto Cinema Ramos: curvas <i>art déco</i>	130
Fig.13 - Extinto Ramos, pela plataforma da estação. No local, há uma igreja protestante.....	130
Fig.14 - Fragmento da Revista Cinearte, de 15 de março de 1940.....	131
Fig.15 - Cinema Santa Cecília em Brás de Pina.....	133
Fig.16 - Estação de Ramos e Rosário ao fundo, no canto direito, com cocar <i>art déco</i> que ostentava o nome do cinema.....	135
Fig.17- Luzes laterais da sala de exibição do Rosário/Ramos.....	138
Fig.18 - Interior do Rosário, já em sua fase como Cinema Ramos.....	138
Fig.19 - João Luiz Vieira e Margareth Pereira na entrada do Rosário/Ramos.....	139
Fig.20 - Visão atual do prédio do Cinema Ramos, antigo Rosário, hoje abandonado.....	140
Fig.21 - Extinto Rosário frontalmente.....	140

Fig.22 - Antiga bilheteria do Rosário, forjada em ferro.....	141
Fig. 23 - Página da Revista A Cena Muda sobre a abertura do Olaria.....	141
Fig. 24 - Cinema Olaria, antigo Santa Helena.....	143
Fig. 25 - Antigo Olaria.....	145
Fig. 26 - Interior do extinto Olaria na época do anúncio de sua venda.....	146
Fig.27 - Olaria hoje: fachada descaracterizada.....	146
Fig. 28 - São Geraldo já na fase pornô.....	148
Fig.29 - Atual aparência do prédio do São Geraldo, em Olaria.....	148
Fig.30 - Cinema São Pedro, provavelmente em 1949. Nota-se a proximidade com a linha do trem.....	149
Fig.31 - Família Caruso e suas aparições nos jornais.....	155
Fig. 32 - Notas que citam Caruso e Severiano Ribeiro.....	156
Fig. 33 - Anúncio de empreendimento, três anos antes da inauguração do Cine Rio Palace.....	160
Fig. 34 - Cinecarioca Nova Brasília.....	185
Fig. 35 - Poltronas e tela do cinema vistas da sala de projeção.....	187
Fig.36 - Uma das entradas da favela de Nova Brasília que dá acesso ao cinema.....	189
Fig.37- Arbitragens sob as restrições de tempo.....	192
Fig.38 - As informações sobre o funcionamento do cinema também são disponibilizadas de forma simples, além do uso dos tradicionais cartazes.....	192
Fig.39 - O cinema, ao fundo, na área onde há também a Praça do Conhecimento.....	195
Fig.40 - O prefeito do Rio, Eduardo Paes, ao lado do secretário estadual de Segurança, José Mariano Beltrame, na primeira sessão do Cinecarioca, em 2011.....	200
Fig.41 - Presença do exército na inauguração do cinema.....	201
Fig.42 - Policiais e soldados em meio ao público durante a inauguração do cinema.....	201
Fig. 43 - Carros da PM na rua que dá acesso ao cinema.....	202

Introdução

a) Chegando ao objeto

Em 2010, quando fui aprovada para cursar o doutorado no Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, eu já havia passado pela experiência cotidiana de ir ao subúrbio do Rio de Janeiro. Na época, morava na Tijuca, onde nasci, e trabalhava no Observatório de Favelas, ONG sediada na Favela da Maré, próximo a Bonsucesso, bairro do subúrbio da Zona da Leopoldina.

A experiência da “vida suburbana”, mesmo por apenas algumas horas diárias, não alterou naquela etapa nada do que eu já pensava acerca do subúrbio carioca: um lugar repleto de bairros simples, de vida pacata e população composta por trabalhadores pobres e de classe média. Na época, eu ainda não era usuária de trem e raramente passava perto das estações ferroviárias da extinta Leopoldina *Railway*. O dia-a-dia de trabalho na favela não me levou a ter contato com os prédios que abrigaram, outrora, os cinemas de rua da Leopoldina.

Foi um pouco mais tarde, quando me encontrava em busca de um novo objeto de pesquisa para a tese de doutorado, que cheguei aos primeiros dados e histórias acerca desses cinemas. Nunca assisti a nenhum filme nos equipamentos e nunca residi na Zona da Leopoldina. Conhecia esses locais tão somente de passagem, mas a história dos cinemas que existiram bem em frente a cada estação de trem me chamou atenção assim que precisei reformular o eixo das minhas investigações na ECO-UFRJ. À altura, percebi que continuar com o primeiro tópico acerca da mediação da relação entre as milícias e as redes de transporte por van ao longo da Avenida Brasil seria uma tarefa que, a longo prazo, poderia oferecer grandes riscos à vida.

Então, auxiliada por minha orientadora, decidi retomar minha trajetória em pesquisas sobre circuitos de salas de cinema de rua. Era uma linha de trabalho, de inspiração etnográfica, que com base em outras motivações eu já havia realizado no mestrado, quando produzi uma dissertação – e logo depois, um livro – sob o título de “A Segunda Cinelândia Carioca; cinemas, memória e sociabilidades na Tijuca” (FERRAZ, 2009; 2012). Nesse exame, tive contato com as memórias de ex-frequentadores da extinta rede de *movie palaces*, cinemas de galeria e poeirinhas estabelecidos durante o século XX nos arredores da Praça Saens Peña, ponto principal da Tijuca, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro. O doutorado seria, portanto, o novo local onde eu me ocuparia de outro objeto também ligado à antiga temática do mestrado: os cinemas que existiram no subúrbio do Rio de Janeiro, extensão vasta e

imensamente plural da qual minha família materna partiu nos anos 60, assim que minha avó resolveu abrir um pequeno comércio na Tijuca, mudando-se de Inhaúma.

Escolhi como recorte geográfico do estudo a Zona da Leopoldina, área suburbana atravessada pela antiga linha de ferro da Leopoldina *Railway*, hoje incorporada à Supervia, empresa concessionária na prestação de serviço em transporte público, que faz a operação de todos os ramais ferroviários da cidade, incluindo nessa lista o ramal da Central do Brasil. Os bairros suburbanos da Central do Brasil (Engenho Novo, Méier, Engenho de Dentro, Cascadura, Madureira e Marechal Hermes, por exemplo) viveram um processo de urbanização que se diferenciou um pouco daquele que ocorreu nos bairros leopoldinenses. Os arrabaldes da Leopoldina reuniram no passado feições tipicamente rurais e se consolidaram através de um caráter bastante domiciliar. Sua veia comercial foi constituída ao longo dos anos de forma bem mais tímida, se a compararmos com o que se deu no caso da Central do Brasil. A presença da indústria, das linhas de bondes e da ferrovia são elementos que se encontram no cerne de suas configurações.

Observando as diferenças entre os locais suburbanos, consideravelmente heterogêneos em suas formações urbanas e relações com o equipamento sala de cinema, dei início a um exercício de convívio com aquilo que me parecia estranho, embora esse campo fosse relativamente próximo de mim em vários sentidos. Conforme disse acima, um pouco antes de começar de fato a pesquisa, eu viajava diariamente até a Favela da Maré, perto de Bonsucesso, para trabalhar; logo depois de entrar no doutorado, cheguei também a fazer algumas visitas a Brás de Pina, nos fins de semana, por conta de relações interpessoais com pessoas que lá moram. Isso, de certa forma, ajudou um pouco na chegada ao campo de pesquisa.

Na tese, me ocupei da verificação dos laços de sociabilidade produzidos principalmente entre as pessoas e os cinemas de Olaria e Ramos: bairros onde mais estive nos quatro anos de investigação. Porém, Bonsucesso, Penha e Brás de Pina participaram ativamente, desde o começo, do escopo de regiões perquiridas. Penha Circular e Vila da Penha, bairros associados a essa área, não receberam muito destaque nesse processo, apesar de uma incursão feita na Vila da Penha quando visitei, ao lado de um interlocutor, o Carioca *Shopping*, que atualmente possui um complexo de cinemas no perfil *multiplex* em seu interior. O Complexo do Alemão, cujo extenso território é colado a vários bairros leopoldinenses, precisou igualmente ser incorporado à pesquisa. Entre as favelas do Complexo, a Nova Brasília, há uma recente experiência de cinema popular, que vem se consolidando desde 2011.

b) Uma inspiração etnográfica

A metodologia de pesquisa seguida neste trabalho é de inspiração etnográfica. Isso significa que houve a tentativa de abordar o tema a partir do cultivo de uma relação próxima com o ambiente investigado e as pessoas e histórias que através dele acessei. Deste modo, procurei construir uma *postura de disponibilidade* (CAIAFA, 2007; ALVAREZ e PASSOS, 2009; CAVALCANTI, 2003) perante a Zona da Leopoldina e suas dinâmicas socioculturais de ontem e de hoje. Por esse caminho, um estranhamento de mim e do outro teve de ser suscitado, na medida em que o “deixar-se levar”, isto é, um abandono de si à situação de pesquisa (CAVALCANTI, 2003, p. 119), passou a guiar os movimentos efetivados no campo, sob a esperança de fazer da experiência de estranhamento uma “condição de conhecimento”, conforme propõe Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2003). Tendo isso em vista, o rompimento de pré-concepções acerca daquela região suburbana, que eu conhecia basicamente “de ouvido”, e a “exposição à novidade” (CAIAFA, 2007, p. 149) poderiam proficuamente diminuir os riscos da exotização dos modos de vida das pessoas que vivem e viveram naquele espaço.

Essa área se colocava, simultaneamente, como um pedaço distante e próximo de minha realidade pessoal, tanto no sentido geográfico, quanto no temporal e cultural. De fato, a Zona da Leopoldina é parte integrante da mesma cidade em que vivo e, conseqüentemente, não poderia ser considerada um “outro mundo” geográfico, a despeito das segregações espaciais e econômicas que separaram historicamente o subúrbio carioca das demais zonas do Rio. Paralelamente a isso, no cenário dos centros urbanos, o universo dos cinemas de rua, com seu apogeu e queda ao longo do século XX, está substancialmente ligado à contemporaneidade. Salvo as particularidades de cada caso, de cada lugar, presenciamos e vivemos efetivamente as diversas trajetórias e rumos que as salas exibidoras, de bairros de norte a sul, construíram em conexão com a produção de nossas sociabilidades e hábitos de lazer nos espaços coletivos. Ou seja: a fixação do equipamento sala de cinema na paisagem urbana e em nossas vidas não é prerrogativa de um ou outro lugar.

Há de se levar em conta que a Zona da Leopoldina participou culturalmente, a seu modo, das dinâmicas concernentes ao mercado exibidor e à prática de espetação cinematográfica efetuadas ao mesmo tempo em outras partes da cidade. Cabe ressaltar que os fenômenos midiáticos (inseridos, em variados graus, há pelo menos quase dois séculos no meio citadino) possuem uma veia transnacional e, muitas vezes, superam a localidade, sendo, portanto, na acepção mais geral do termo, globalizados. A indústria do cinema deve aí ser

alocada.

Passados esses pontos, procurei realizar um exercício de afastamento do que poderia soar em mim algo muito familiar, no que diz respeito às análises sobre circuitos de sala de cinema de rua no Rio de Janeiro. Em minha jovem trajetória na área acadêmica, segundo falado um pouco antes, a vivência de pesquisa com cinemas de rua, ao lado de interlocutores e suas memórias, já havia sido realizada em um período precedente. Nessa nova aprendizagem, contudo, esteve em jogo a construção de relações com outra localidade, diferente em vários aspectos da Tijuca. Com a Zona da Leopoldina e seus extintos cinemas, eu não guardava nenhum laço afetivo mais direto, nem memórias, nem parentescos.

Ao contrário do que aconteceu anos antes, quando lidei com um objeto por mim vivido intensamente como espectadora e “nativa”, iniciavam-se, agora, uma inquietação e algumas dificuldades para me aproximar e entrar, de fato, no campo de pesquisa. Esse cenário exigiu, portanto, uma saudável postura de alheamento para que, em alguma medida, uma desfamiliarização com o tema “sala de cinema” pudesse ocorrer em benefício da partilha de afetos e impressões com os “nativos” daquele outro contexto.

Essa atitude de se deparar com o não-familiar diz respeito àquilo que Janice Caiafa (2007) chama de “evocação da viagem”, uma qualidade criadora que pode caracterizar o trabalho de campo do etnógrafo, mas que não exclui o surgimento de alguns problemas ao longo do caminho. Entre essas agruras bem específicas que se levantam durante o trabalho etnográfico estão os limites tênues entre o longe o perto que, frequentemente, não se definem tão facilmente. Conforme questiona a autora, isso sempre dependerá do prisma de análise: o geográfico ou o cultural é o parâmetro para a definição do próximo e do distante? (CAIAFA, 2007, p. 148).

Nos estudos etnográficos produzidos no meio urbano, a questão do estranhamento ganha especial nuance porque, de todo o modo, um pedaço urbano nunca será completamente exótico a ponto de ousarmos ter sobre ele uma atitude de apreensão, domínio e decifração do objeto de investigação – postura há muitas décadas já abandonada, até mesmo em pesquisas feitas com povos de outros mundos culturais. Também temos em vista que a própria metrópole, lugar de trocas constantes, nos convoca a viver situações de pesquisa em que diversos elementos agirão na transformação do etnógrafo (ou do pesquisador inspirado pelo método etnográfico), à maneira mesmo de um rito de passagem. São pontos que brotam durante os intercâmbios realizados – tanto no campo, como no texto – entre quem investiga e as demais pessoas, as quais, por sua vez, têm seus pontos de vista, vivências, conjunto de

valores e afetos, que podem ou não ser diferentes dos nossos. Logo, nesse cultivo, algum grau de estranhamento é esperado, dada a imensidão de subjetividades que circulam e se tecem coletivamente no meio urbano.

Gilberto Velho (2008) é um autor que pondera sobre esse assunto:

O fato é que dentro da grande metrópole, seja Nova York, Paris ou Rio de Janeiro, há descontinuidades vigorosas entre “o mundo” do pesquisador e outros mundos, fazendo com que ele, mesmo sendo nova-iorquino, parisiense ou carioca, possa ter experiência de estranheza, não-reconhecimento ou até choque cultural comparáveis à de viagens a sociedades e regiões “exóticas” (VELHO, 2008, p. 126).

Associada a esse pensamento, Lilian de Lucca Torres (2000) comenta algo válido de ser pensado em relação aos objetivos deste trabalho. A preocupação da Antropologia com a diversidade urbana e como a pesquisa etnográfica na esfera do lazer se lança como um método apropriado também convêm às análises dos processos comunicativos, no âmbito da área da Comunicação. Para a autora, a múltipla reunião de equipamentos de lazer e diversas formas de sociabilidade na urbe evoca uma das características principais da cidade: a “diversidade cultural interna ao meio urbano”:

Não se trata de uma diversidade caótica: há uma ordenação, porém não há “o” padrão urbano, mas uma multiplicidade de padrões. É esta heterogeneidade que faz do espaço urbano contexto profícuo para a pesquisa antropológica: a diversidade, questão fundante da antropologia, está muito perto de nós, está na cidade em que vivemos. (TORRES, 2000, p. 86)

Segui na esfera dos estudos em Comunicação e Cultura, portanto, um procedimento que a literatura antropológica sobre as etnografias construídas em meios urbanos aconselha comumente: a previsão de um aprendizado de si e do outro. Assim como proposto no método cartográfico¹ (ALVAREZ e PASSOS, 2009; KASTRUP, 2009; KASTRUP e BARROS, 2009), que se avizinha do método etnográfico, nesse trilha pretende-se acompanhar os

¹ Virgínia Kastrup e Regina Benevides Barros (2009, p. 76) explicam que a cartografia é um método fundado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, o qual “(...) não comparece como um método pronto, embora possamos encontrar pistas para praticá-lo. Falamos em praticar a cartografia e não em aplicar a cartografia, pois não se trata de um método baseado em regras gerais que servem para casos particulares. A cartografia é um procedimento *ah hoc*, a ser construído caso a caso. Temos sempre, portanto, cartografias praticadas em domínios específicos. Em segundo lugar, notamos que a proposta de Deleuze e Guattari não é a de uma abordagem histórica ou longitudinal, e sim geográfica e transversal. A opção pelo método cartográfico, ao revelar sua proximidade com a geografia, ratifica sua pertinência para acompanhar a processualidade dos processos de subjetivação que ocorrem a partir de uma configuração de elementos, forças ou linhas que atuam simultaneamente.”.

movimentos da miríade de aspectos relativos ao campo, habitando de maneira compartilhada o mesmo território existencial que o seu “objeto”. Nas palavras de Alvarez e Passos (2009), isso faz parte da ordem de um aprendizado que não é pensado como etapa de um desenvolvimento, mas como “um trabalho de cultivo e refinamento” que supomos vir do *com-viver* coletivo. Trata-se de um:

Aprendizado no duplo sentido de processo e de transformação qualitativa desse processo. Movimento em transformação. Tal aprendizado não pode ser enquadrado numa técnica e em um conjunto de procedimentos a seguir, mas deve ser construído no próprio processo de pesquisa (ALVAREZ e PASSOS, 2009, p. 135).

Destarte, no processo de pesquisa estive no encalço de pistas e estratégias que pudessem ultrapassar o senso comum que muitas vezes despotencializa o espaço suburbano da Zona da Leopoldina, relegando-o a significados reducionistas e a um apagamento cultural, histórico e urbano frente a outras regiões, como, inclusive, o subúrbio mais famoso da Central do Brasil. O objetivo é, então, fazer conversar as vozes dos interlocutores, os dados coletados em arquivos e trechos de reportagens e colunas extraídas de jornais que se dispuseram a falar sobre a Zona Leopoldina e o contexto de seus cinemas, além de minhas impressões na observação participante.

Em várias partes do trabalho de inspiração etnográfica, sobretudo no Capítulo 3, na construção textual busco expor a minha voz como pesquisadora, colocando-a, sempre que possível, em diálogo com as vozes dos interlocutores que estiveram ao meu lado nesse longo caminho. Alguns riscos na tarefa de relatar as falas de outrem com frequência se impõem no horizonte da escrita etnográfica, pois o discurso monolítico e a autoridade do etnógrafo podem, sim, se elevar em detrimento das expressividades das pessoas com quem se conversou.

Comentando e advertindo sobre a solução do discurso indireto no texto etnográfico, Caiafa (2007) se apoia em Mikhail Bakhtin e Valentin Volochínov para explicar que, em geral, nesse tipo de construção narrativa há uma “tematização” do discurso dos outros e uma tendência analítica por parte de quem narra. A partir daí, despersonaliza-se o colorido das vozes que as outras pessoas ecoaram e passa a ser o etnógrafo quem irá, como um examinador onisciente, organizar a heterogeneidade discursiva em prol das significações aonde quer chegar.

Entre as alternativas, haveria o recurso do discurso direto, que, segundo a autora,

representa uma “modalidade interessante para o texto etnográfico” (CAIAFA, 2007, p.164), mas, de qualquer forma, mesmo com a previsão de uma integração maior da fala de outrem à narração, ainda assim há riscos de transformar o texto em blocos compactos de perguntas/respostas. No discurso direto, há oportunidades para a queda em um “estilo monolítico”, expressão bakhtiniana que Caiafa cita.

Em contrapartida, depois de fazer uma rica exemplificação de estilos narrativos etnográficos, a sugestão cogitada pela antropóloga se alia à ideia de que para se chegar a boas escrituras etnográficas, ciente da inexistência de regras propriamente ditas, o etnógrafo precisa fazer valer o fôlego que o levará a “apreender e transmitir um discurso colorido, singular, cuja alteridade deveria inspirá-lo a produzir, ele mesmo um discurso também singular e expressivo, particular e não absoluto ou dominante” (Ibidem, p. 167). É perante a perspectiva de Bakhtin e Volochínov, e também com base em pontos da obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que a autora fala a propósito da proficiência dos discursos que se amparam não na eliminação das alteridades por simples justaposição, mas na troca e na operação dialógica entre expressividades, enunciados e afetos.

Grosso modo, Caiafa (2007, p.168) salienta a importância do contágio entre a voz do pesquisador e a fala de seus interlocutores, associado à atitude de disponibilidade em expor-se aos acontecimentos do campo. Assim, maior será a possibilidade de ocorrerem práticas de “Chegar perto, expor-se, falar junto e não acima” (Idem), que se diferem, em todas as instâncias, da mistura. Com essa intenção, o “discurso indireto livre” aparece como um estilo profícuo para a construção narrativa. Esse recurso que, conforme nos indica Caiafa (2007), surge de fato com Bakhtin e Volochínov, pode ser uma solução conveniente para o texto etnográfico, abrindo ensejos para que a escrita encontre formas de escapar de um posicionamento autoritário do etnógrafo e da minoração dos múltiplos aspectos que pululam nos relatos dos interlocutores.

Caiafa diz que para Bakhtin e Volochínov, o discurso indireto livre:

(...) não é propriamente um caso do discurso indireto, mas uma nova tendência com características próprias, uma “orientação particular” (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 2002: 175) da interação do discurso citado com o contexto narrativo. A novidade é que há ali “convergência” dos dois discursos, mas a orientação dos dois é diferente. Os dois discursos falam juntos em alguma medida, mas o discurso citado “resiste por trás da transmissão pelo autor (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 2002: 173). No unísono, portanto, permanece uma distinção entre os dois discursos e a alteridade do discurso relatado não se perde. Importa observar que o discurso

narrativo, nesse caso, se desinvestiu de sua autoridade para acompanhar o discurso citado, mas não houve mistura. (CAIAFA, 2007, p.168-169)

À luz desse conjunto de atitudes e práticas relativas à condução da pesquisa e da escritura etnográficas, houve no processo de construção do texto a tentativa de seguir estas inspirações ao praticar o método etnográfico. O fortalecimento daquilo que os outros “tinham para contar” em curtas ou longas conversas esteve na proa da execução do trabalho.

Creio que o mais interessante são o manuseio e o exercício da habilidade em lidar com um campo cujos objetos diretos de investigação, as salas de cinema de rua, não existem (materialmente) mais, salvo aquilo que permanece e se reconstrói na memória de quem teve suas experiências de vida marcadas pelos *cinemas de estação*. Preservar a gama de tonalidades que daí advém torna-se um compromisso. O trabalho a seguir se sustenta nesses alicerces.

c) O corpo da tese

O Capítulo 1 abordará a formação dos bairros suburbanos na passagem do século XIX para o século XX. Fundamentando esse objetivo, nossa linha de análise parte de uma perspectiva que retoma acontecimentos relativos a aspectos da urbanização do Rio de Janeiro. Pretendemos observar como os bairros do subúrbio do Rio de Janeiro, com foco naqueles localizados às margens da estrada de ferro da Leopoldina, se configuraram, tendo em vista os tipos de equipamentos coletivos urbanos erigidos nessas localidades. É nosso objetivo ainda investigar as particularidades da noção de subúrbio carioca, recorrendo a autores como Maurício de Almeida Abreu (2006), Nelson da Nóbrega Fernandes (2011), Maria Therezinha Segadas Soares (1966) e Elizabeth Cardoso (1986), que estudaram esse conceito e os usos específicos da designação de áreas urbanas ao norte, ao extremo norte e a oeste do Rio de Janeiro. Contudo, antes de nos debruçarmos na concepção de subúrbio no contexto dessa cidade, será preciso recorrer a Lewis Mumford (1998) e a Henri Lefebvre (2012), autores da base teórica que fundamenta os tradicionais conceitos de *suburb* e *banlieue* nos estudos em Sociologia Urbana e no Urbanismo.

No Capítulo 2, o texto se destinará inicialmente às análises do estatuto do olhar na emergência da Modernidade, tendo em vista a sedimentação da noção do homem como sujeito do conhecimento de si e do mundo. Buscaremos apoio essencialmente na obra de Jonathan Crary (2012), que numa revisão teórica ampla, bem à luz de Michel Foucault, investiga o papel das tecnologias modernas na organização do olhar sob um novo estatuto do

indivíduo. Nessa linha, chegaremos às análises do cinema como uma tecnologia de época e um *medium* que na fase de urbanização das cidades, entre os séculos XIX e XX, se constituiu como um vigoroso dispositivo (AGAMBEN, 2009; BAUDRY, J-L.,1978; FOUCAULT, 1979; VIEIRA e PEREIRA, 1982) . Em face de sua forma urbana mais imediata, na figura da sala de exibição, o cinema reuniu elementos técnicos, físicos, históricos e discursivos, os quais, por sua vez, teceram arranjos com a cidade, seus habitantes e os paradigmas midiáticos.

O capítulo se estenderá sobre o assunto da inserção do cinema no Rio de Janeiro à época de sua *Belle Époque*, isto é, quando a cidade começou a ganhar feições caracteristicamente urbanas. A esfera do lazer, que passava por um galopante avanço no ambiente coletivo urbanizado, e as questões relacionadas às aventuras e à sedimentação de um seminal mercado exibidor carioca são igualmente perscrutadas.

A partir daí, abordaremos o período dos cinemas cariocas em meados do século XX, quando certos padrões arquiteturais/ mercadológicos de salas exibidoras e determinadas formas de espectação cinematográfica ganharam um papel de destaque na paisagem da cidade e na vida dos cidadãos. Apresentaremos alguns pontos que mostram como o equipamento urbano sala de cinema se infiltrou notavelmente nesse cenário.

É válido destacar que nesse mesmo capítulo, a investigação contou com dados coletados em arquivos, assim como material extraído de periódicos e conversas com frequentadores. Tudo isso nos deu condições para – numa perspectiva que buscou mais as minúcias e menos a remontagem de uma historicidade oficial sobre os lazeres modernos no Rio de Janeiro – examinar a organização do circuito de salas de exibição na cidade nas primeiras décadas do século XX, sobretudo do circuito exibidor suburbano. Consideramos o fato de que o cinema já nasceu como um equipamento coletivo intrinsecamente ligado à urbanização carioca, em sua época moderna, e às práticas de diversão e sociabilidade aqui efetivadas.

Depois de um breve panorama sobre o surgimento do cinema mundial e das salas de cinema cariocas, partiremos para a investigação do aparecimento de salas exibidoras em bairros suburbanos. Notaremos brevemente as questões relacionadas ao mercado exibidor comercial atuante nesta região no século passado. Daremos ênfase ao papel do comerciante Domingos Vassalo Caruso, que fora proprietário da maior parte dos cinemas da Leopoldina, ao longo da segunda metade do século XX.

O Capítulo 3 apresentará um inventário geral dos equipamentos de exibição do subúrbio da Leopoldina, conectando alguns dados coletados em documentos às memórias de

antigos frequentadores dos cinemas erguidos em frente (ou nas imediações) das estações de trem de bairros como Bonsucesso, Ramos, Olaria, Penha e Brás de Pina. Em conversas realizadas com cerca de quinze pessoas ao longo de quatro anos de pesquisa, foi organizado um vasto material gravado e escrito pertinente às lembranças que essas pessoas têm a respeito de suas idas aos cinemas. Procuramos trazer para o texto as impressões acerca dos equipamentos que marcaram as infâncias, adolescências e fases adultas desses interlocutores.

Em conexão com essas vozes, por alguns breves momentos, observações de cunho histórico dão leves toques à escritura, em meio às falas sobre a trajetória dos cinemas na vida dos espectadores. Trabalharemos, aí, com a ideia de *cinemas de estação*, isto é, equipamentos coletivos de lazer cinematográfico que se encontravam em frente às estações de trem. Buscamos, assim, entender a relação de proximidade entre os aparatos sala de cinema e estação de trem nas paisagens concretas e simbólicas da Zona da Leopoldina. Ao final, registraremos, a título de introdução ao assunto, quais foram os primeiros cinemas que surgiram na Zona da Leopoldina depois do fechamento irrestrito dos *cinemas de estação*. As particularidades desses novos espaços de exibição, preponderantemente encontrados dentro de *shopping centers*, serão ressaltadas.

O Capítulo 4 se dirigirá aos atuais locais onde é possível fazer contato com o audiovisual cinematográfico na Zona da Leopoldina. Comentaremos sucintamente como as iniciativas de cineclubes e cinema não comercial, que contam com aportes estatais, têm hoje condições de participação transformadora no cenário suburbano da região em face da uniformização desse lazer nos *multiplex* dos centros fechados de comércio. Verificaremos em que grau eles são alternativas a um tipo de privatismo espacial, que parece balizar as idas aos cinemas em *shopping center* e as exibições domiciliares.

Em seguida, o nosso exame enfocará uma solução interessante – embora não impassível a inquietações – que recentemente se coloca em favor da democratização do acesso ao audiovisual cinematográfico na Zona da Leopoldina, especialmente no Complexo do Alemão. Falaremos da experiência inovadora do Cinecarioca Nova Brasília, o primeiro cinema de favela do mundo e o único equipamento de exibição, adequado à categoria “cinema de rua”, em funcionamento na Leopoldina.

Trata-se de um projeto desenvolvido no âmbito municipal pela Riofilme, uma entidade pública voltada para o fomento do audiovisual na cidade. Com operação diária a cargo da Cinemagic, empresa do capital privado, o Cinecarioca Nova Brasília apareceu no cenário da comunidade na mesma época em que parte do conjunto de favelas recebeu suas Unidades de

Polícia Pacificadora, as UPPs, que têm por objetivo efetivar os planos estatais da política de segurança pública contra o narcotráfico atuante na região. Veremos quais implicações daí se levantam.

Noutro momento, já perto da finalização, nos empenharemos em discutir os eixos das promessas de reabertura dos extintos cinemas suburbanos, com foco em dois cinemas locais da Zona da Leopoldina, o Rosário/Ramos e o Santa Helena/Olaria. Tais probabilidades vêm sendo estudadas em consonância com os planos municipais de melhoria no acesso aos equipamentos de exibição em regiões pobres do Rio de Janeiro. Nessa fase, por conta de ser uma conjuntura que ainda se desenvolve, o trabalho ganha um tom ensaístico. Com isso, esperamos observar as pistas e os seminais dados desse contexto, através de questionamentos acerca do perfil dos investimentos e das parcerias público-privadas que já são pensadas para a área pelo Estado.

Incluiremos nesse grupo os condicionamentos de alguns projetos à capitalização dos territórios em benefício da dotação de infraestruturas que comportem os jogos esportivos que a cidade sediará em 2014 e 2016. Na conclusão, lançamos um olhar que sobrevoa o conjunto do trabalho, propondo algumas perspectivas a futuras investigações que, porventura, se avizinhem do tema.

Capítulo 1

O subúrbio carioca e a Zona da Leopoldina

1.1 - Subúrbio: conceitos, categorias e representações

“Agora reaparecem os valores fundamentais da classe média, do pessoal da periferia”. Com essa frase, o cineasta Cacá Diegues explicou ao Jornal O Globo as causas do crescente interesse de alguns realizadores brasileiros por argumentos cinematográficos que utilizam o tema “subúrbio do Rio de Janeiro” como mote central de seus filmes. Na reportagem de capa do Segundo Caderno, edição do dia 25 outubro de 2012, diretores com diversas inclinações dentro do cinema nacional (desde os mais “alternativos” e “cults”, até os mais ligados às produções estritamente comerciais) deixam claro: o subúrbio está na moda.

Segundo eles, uma série de urgências coloca o subúrbio na proa temática da cinematografia atual. Nesse sentido, argumentam que: 1) esses locais precisam ser artisticamente revisitados; 2) os roteiros que os celebram devem receber incentivos financeiros para serem filmados; e 3) é de notável importância que a ode aos *suburban films*, como nomeiam os filmes brasileiros cuja temática são as regiões suburbanas cariocas, angarie visibilidade em festivais internacionais.

“Coração suburbano” é o título da matéria onde expressões como “folclore suburbano”, “fenômeno econômico da classe C”, “recuperação da autoconfiança da população”, “gosto de rua”, “lado suburbano do carioca”, “riqueza humana e estética”, “diretores nativos” etc. são utilizadas pelo jornalista e por seus entrevistados nas alegações que fazem acerca da retomada das narrativas sobre as áreas suburbanas, empreendida pelo cinema brasileiro. O texto destaca ainda que este movimento, muito atual, vem superar a febre dos *favela-movies* dos anos 2000.

Perceber que o subúrbio do Rio de Janeiro ganha ultimamente mais explorações dentro do setor audiovisual não é uma exclusividade de gênio do autor da reportagem de *O Globo* e seus personagens entrevistados. Sabemos que, paralelamente às iniciativas da indústria cinematográfica, produtos da Rede Globo, por exemplo, como as telenovelas “Avenida Brasil” (2012) e “Salve Jorge” (2013), e os seriados “Subúrbia” (2012) e “A Grande Família” (em exibição) têm ajudado a engrossar as confabulações midiáticas em torno das regiões localizadas ao norte, ao extremo norte e a oeste da cidade.

Entretanto, embora existam conteúdos cinematográficos e televisivos (e também comunidades em redes sociais da Internet) voltados para o elogio aos subúrbios, poucos se

atêm, de fato, a uma problematização das já sedimentadas representações – em sua maioria, de cunho generalista e alegorizado – dessas áreas urbanas diante do contexto social e histórico do Rio de Janeiro. Em verdade, tais produções efetuam menos ainda uma análise sobre os desenhos e recortes espaciais que segregam, desde o início do século XX, alguns pedaços da cidade alocados na categoria “subúrbio”.

O caráter redutor pelo qual a ideia de subúrbio é usualmente tratada parece prender certas regiões do Rio de Janeiro, e seus moradores, a círculos sociais, culturais e econômicos claustrofóbicos. Observamos que, muitas vezes, não são levadas em conta as diversidades e as variantes históricas que estiveram ininterruptamente em jogo nos processos de estruturação dos bairros, seus equipamentos urbanos e locais de produção de sociabilidade e práticas comunicacionais.

Ao falar em subúrbio, no singular, reforçamos uma imagem homogênea que não expressa os diferentes momentos, ritmos e direções do processo de produção das duas grandes áreas suburbanas – a da Central e a da Leopoldina –, acrescidas pelas estradas de ferro Rio D’Ouro e Linha Auxiliar nas antigas freguesias rurais de Inhaúma e Irajá, a partir de meados do século XIX. Analisados em conjunto e apenas a partir de dinâmicas e movimentos do capital imobiliário, também podemos apagar as múltiplas experiências sociais vividas nesses bairros da cidade e que fazem parte da história do Rio de Janeiro (MACIEL, 2010, p.196).

Ao sabor da caracterização do espaço segundo princípios de comercialização territorial, a noção de subúrbio carioca, pelo menos no breve exemplo citado acima, se atrela a enunciados sobre esses locais, e suas gentes, organizados em face de narrativas que acabam caindo nos vazios clichês da nostalgia de um tempo passado “sempre bom”, da superação de obstáculos que o “homem do povo” consegue driblar sem perder o “sorriso no rosto” e da autenticidade do suburbano e de suas ruas, onde “crianças ainda podem brincar na calçada”.

Não é demasiado lembrar que a difusão e a legitimação de modos de representação se vinculam fortemente aos meios de comunicação de massa (FREIRE FILHO; HERSCHMANN; PAIVA, 2004), os quais elaboram, por meio de suas veiculações, poderosos artifícios para naturalização e criação de efeitos de verdade. No caso da representação midiática acerca das áreas citadinas designadas como subúrbios, hoje o que se nota nas recorrentes vezes em que o tema vira pauta central é a existência de uma série de apropriações significantes, adjetivações e menções que passam ao largo do tratamento da genealogia e dos processos de formação (e conformação) socioespacial dessas localidades.

Acreditamos que o “subúrbio” mostrado pelo campo midiático brasileiro é usualmente elaborado como uma categoria urbana (territorial e cultural) ancorada em imagens homogêneas e estanques. Por esse viés, é raro haver cruzamentos entre as concepções relacionadas à vivência e à experiência cotidianas, não mediatizadas, e os constructos sobre o subúrbio que o transformam em produto rentável. Essa tendência faz valer justamente os aspectos que, na verdade, condizem apenas à rentabilidade simbólica dos espaços e suas gentes, muitas vezes em detrimento tanto da miríade de diversidade, como das chances de ruptura com convenções do senso comum, traços da diferença que a cidade (e seus pedaços e pessoas) pode ricamente abrigar.

As capacidades de mistura, produção do coletivo e criação de esferas criativas na cidade convivem, assim, com o recorrente aparecimento de narrativas reducionistas e reacionárias da mídia, todas muito capazes de ameaçar a circulação de um pensamento sobre o urbano que escape da previsibilidade identitária e proponha algo alternativo à modelação da cidade pela comunicação mass-midiática (CAIAFA, 2007, p.25).

Seguindo esse raciocínio, não podemos deixar de abordar a “mass-midialização embrutecedora”, nas palavras de Félix Guattari, à qual indivíduos e grupos são condenados quando não há uma efetiva “re-apropriação e uma re-singularização da utilização da mídia” (GUATTARI, 1992, p.15-16), no sentido de promover outros usos dos meios midiáticos em prol de uma produção singularizante de enunciados e discursos.

Citamos o termo “singularizante”, evocando propositalmente os sentidos que Guattari elabora quando opõe os conceitos “singularidade” (de onde se desmembra a noção de “processo de singularização”) e “identidade”. Ele diz, em linhas gerais, que esses conceitos se atêm a níveis diferentes da produção de subjetividade. A identidade está para o reconhecimento, a referenciação, enquanto a singularidade está para a existência, as formas singulares de viver, sentir, experimentar, criar, falar, agir, querer ou não querer alguma coisa (GUATTARI e ROLNIK, 2005, p. 80). Talvez o aspecto mais essencial do uso dessas noções é que a identidade, ao contrário da singularidade, se refere a “quadros de referência, quadros esses que podem ser imaginários”.

Em outras palavras, a identidade é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável. Quando vivemos nossa própria existência, nós a vivemos com as palavras de uma língua que pertence a cem milhões de pessoas; nós a vivemos com um sistema de trocas econômicas que pertence a todo um campo social; nós a vivemos com representações de modos de produção

totalmente serializados. No entanto, viveremos e morreremos numa relação totalmente singular com esse cruzamento. O que é verdadeiro para qualquer processo de criação é verdadeiro para a vida. (...) o que interessa à subjetividade capitalística não é o processo de singularização, mas justamente esse resultado do processo: sua circunscrição a modos de identificação dessa subjetividade dominante (GUATTARI e ROLNIK, 2005, p. 80).

Ainda com base nas ideias de Guattari, consideramos imperativo que as reapropriações dos conteúdos midiáticos se constituam de modo heterogêneo e não submetidas ao paradoxo da circulação intensa de “diferenças”, que, por sua vez, acabam se petrificando e permanecendo no mesmo lugar, ameaçando, assim, a subjetividade de paralisia, porque na lógica desse excesso já não há um caminho para singularização (apenas, um breve aceno do “diferente sem densidade”, justamente aquele que se torna intercambiável, equivalente) (GUATTARI, 1992, p.169).

Não seria arriscado pensar que a construção de significados para o termo “subúrbio” se apresenta muitas vezes como uma exclusividade de intérpretes autorizados e autóctones, como, por exemplo, os cineastas dos *suburban films* entrevistados na supracitada reportagem de O Globo. Juntos, parecem segurar o bastão da produção sêmica em mãos, que lhes conferiu uma fala legitimada sobre si e os outros. Quando se ajustam às prerrogativas dessa representação identitária, não deixam, a seu modo, de estar ligados a mecanismos de identificação e reconhecimento circunscritos à “subjetividade dominante” capitalística (GUATTARI, 2005, p. 80), fomentada por vetores midiáticos, entre outros.

Nosso exame vem ressaltar que não é apenas a seara midiática o ambiente onde a noção de “subúrbio” é forjada em meio a dominações simbólicas. Cremos que a noção de “subúrbio”, no caso carioca, mantém fortes laços com estereótipos ancorados em uma espécie de desatenção com os acontecimentos, rompimentos e continuidades, que ocorreram durante longos anos de estruturação e reformas urbanas do Rio de Janeiro e que, conforme notaremos, não fazem parte da História oficial da cidade, à medida que alguns aspectos concernentes às particularidades e às experiências singulares em torno da constituição dos subúrbios ficaram despercebidos.

À ideia atual de subúrbio carioca, se entrelaçam características forjadas a partir de uma ativa circulação midiática. As imagens aí fabricadas respondem, ao que tudo indica, à necessidade de alguns meios de mídia de tomar os subúrbios (e tudo o que deles advém) como um bem simbólico serializado, pronto para o consumo cultural de uma sociedade ávida pelo acesso àquilo que é “popular”, “excêntrico”, “tradicional” ou “vanguardista” e “cult”. Com

efeito, tudo parece ser conduzido em detrimento da heterogeneidade de aspectos que contribuem, desde há muito, para a configuração material desses espaços e suas imagens socioculturais em circulação.

Os avanços sociais que grupos economicamente marginalizados obtiveram durante os últimos anos, com a escalada das classes C e D ao longo da Era Lula e das primeiras etapas do governo da presidente Dilma Rousseff, podem ter contribuído para a formação de uma rede de discursos de enaltecimento identitário da classe pobre.

Geralmente, nas falas sobre a “pobreza emancipada”, a alteridade (personificada em indivíduos, grupos ou territórios) é colocada de forma exotizada. Busca-se apoio em palavras como “reconhecimento”, “recuperação”, “reafirmação”, “revitalização” e “ressurgimento”. Por esse viés ainda se destaca a existência de demarcações entre o “nós” e os “outros”, de uma produção significativa que tenta trazer o diferente para a normalidade ou lança sobre ele um olhar colonizador.

Orientados por este quadro teórico, podemos observar mais cuidadosamente as demarcações socioespaciais ocorridas ao longo do século XX no Rio de Janeiro – por ordenações de decretos da municipalidade ou através de estratégias de ocupação territorial ligadas a empresas – e as fronteiras físicas e simbólicas erguidas com o amparo de cartografias oficiais, com cunho segregacionista.

Esses recortes espaciais referem-se às áreas hoje conhecidas como as zonas suburbanas e têm por base representações nem sempre condizentes com o “objeto” representado. A noção de “suburbano” é outra que não parece escapar da engrenagem de produção de sentidos vinculada a estereótipos e visões de mundo segregantes.

As iniciativas do poder público na orquestração do espaço se apropriaram da categoria “subúrbio”, há tempos existente no Urbanismo, utilizando-a de maneiras muito próprias para caracterizar algumas áreas desta cidade. A aplicação deste conceito, na esfera carioca, até se combinou em alguns raros momentos com a acepção tradicional do termo, que, em sua origem latina, *suburbium*, significa “cercanias da cidade” e se relaciona com redutos de classes elitizadas (MUMFORD, 1998, p. 533; FERNANDES, 2011, p. 22; LINS, 2010, p. 139). Mas, ao nos apoiarmos na literatura sobre a urbanização do Rio de Janeiro, percebemos que a representação de zonas ao norte, ao extremo norte e a oeste do município como “zona suburbana” responde a uma classificação simbólica e a práticas de produção de sentido muito específicas.

A expressão e a ideia “subúrbio do Rio de Janeiro” se distanciam em grande escala da

definição original do conceito de “subúrbio” arremetido na história ocidental, cuja acepção mais estrita se adequa, com mais precisão, aos desenvolvimentos de cidades norte-americanas e europeias da segunda metade do século XIX. Nesses lugares, essa categoria do Urbanismo, em linhas gerais, foi consolidada e aplicada para classificar as áreas nitidamente distintas do centro, embora dependente dele em vários aspectos, locais onde a elite poderia levar uma vida social mais tranquila, longe da “degradação” dos núcleos urbanos que então fervilhavam.

Essa atribuição é apenas um dos constructos urbanísticos e geográficos que ligam “subúrbio” às noções “cidade” e “urbano”. As análises que Lewis Mumford (1998) e Henri Lefebvre (2012) realizam, quase em contraponto, em torno do conceito de subúrbio (tratando-o historicamente e, ao mesmo passo, cunhando as bases de seu entendimento) mostram como este termo atravessa a estruturação tanto das cidades contemporâneas e industriais, como, em alguma medida, das medievais, romanas, gregas e egípcias.

Mumford confere à expressão uma importância de ordem elementar nos exames que faz acerca do desenvolvimento da cidade na História. Para ele, mesmo muito antes do advento do século XX – quando há, de fato, uma evidente divisão entre a cidade (centro) e o subúrbio (zona periférica e de refúgio rumo a uma vida mais salubre) –, as chamadas “áreas suburbanas” já eram proeminentes até na organização dos espaços dos tempos bíblicos, por exemplo. Também, na Idade Média, a constituição de “áreas suburbanas” acompanhava o espírito dos homens que à época teciam odes aos locais de recreação, prazeres rurais e jardinagem, comumente situados fora dos limites citadinos. Nas palavras de Mumford: “(...) o fato é que o subúrbio se torna visível quase tão cedo quanto a própria cidade, e talvez explique a capacidade de sobrevivência da cidade antiga, frente às condições insalubres que predominavam dentro de seus muros.” (MUMFORD, 1998, p. 522).

Inicialmente muito atrelado à imagem do campo, o antigo subúrbio vai guardar afinidades com o momento em que um êxodo proposital para longe das cidades congestionadas torna-se hábito entre os europeus ricos do século XVIII. Seus afastamentos dos núcleos citadinos ocorriam por causas variadas, que iam desde prescrições médicas à busca por bem-estar e lazer, por longas ou curtas temporadas de estadia em localidades não centrais.

O “antigo subúrbio romântico”, noção criada por Mumford, com o tempo se tornou um lugar caro. No século XIX, pagava-se “um preço elevado pelo ar puro” (1998, p. 530) dessas cercanias. Dando como exemplo as cidades industriais da Inglaterra e dos EUA, o

autor mostra que as áreas suburbanas viraram guetos, sendo socialmente marcadas pela estratificação de classe.

Os subúrbios então equivaliam a “um esforço da classe média no sentido de encontrar uma solução privada para a depressão e a desordem da metrópole imunda (...)” (1998, p.531). Desligavam-se da cidade, originando “comunidades segregadas” (1998, p. 533), mas a ela se mantinham em algum grau conectados: seja economicamente, seja intelectual, artística ou culturalmente.

Já no século XX, a expansão da ferrovia nas metrópoles ocidentais ocasionou o surgimento dos subúrbios ferroviários, cujas baixas densidades demográficas e extensões que podiam ser percorridas pelos pedestres através de curtas e médias caminhadas tornaram-se características fortes. Neste formato de subúrbio, segundo Mumford, uma espécie de núcleo comercial nasce espontaneamente nas adjacências das estações de trem. Entretanto, em meio às intensas transformações nas mobilidades urbanas, dá-se o avanço da motorização das cidades.

Sobre esse aspecto, este autor dirá que é neste momento que se altera substancialmente a configuração suburbana, cujo crescimento era antes “controlado” pela estação ferroviária e as distâncias a pé. A forma suburbana então se submeterá cada vez mais a um modelo de anticidade, dependente dos imperativos do automóvel. Destruindo a escala do pedestre, o carro fez com que o subúrbio perdesse “a maior parte de sua individualidade e do seu encanto” (MUMFORD, 1998, p. 546).

O subúrbio deixou de ser uma unidade de vizinhança: tornou-se uma massa difusa, de baixa densidade, envolvida pela conurbação e posteriormente envolvendo-a mais. O subúrbio precisava de sua própria pequenez, assim como precisava de seu *background* rural, para realizar seu próprio tipo de perfeição semi-rural. Uma vez ultrapassado aquele limite, o subúrbio deixou de ser um refúgio da cidade e passou a fazer parte da metrópole inescapável, “la ville tentaculaire”, cujos espaços abertos contíguos e distantes e cujos parques públicos também eram outras manifestações da cidade congestionada (MUMFORD, 1998, p. 546).

É diante desta constatação que o autor cria a ideia de “subúrbio de massa”, acepção com a qual perceberá as áreas suburbanas as quais, na segunda metade do século XX, se caracterizavam por fatores como: homogeneidade arquitetônica, ausência do que chama de “vantagens do grupo primário de vizinhança” (ou seja, um tipo de solidariedade entre vizinhos, num sentido comunitário restrito), e “vida encasulada, passada cada vez mais dentro de um automóvel ou dentro de uma câmara escura, ante um aparelho de televisão”

(MUMFORD, 1998, p. 553).

Mesmo se detendo durante longas páginas de sua célebre obra “A cidade na História” às abordagens sobre “subúrbio”, Mumford não faz menções diretas a possíveis relações entre essas zonas e grupos sociais pobres. Em suas considerações, “subúrbio” é uma palavra que sempre se vincula à elite ou a classes médias, principalmente quando examina os subúrbios norte-americanos, como o de Los Angeles, por exemplo.

Partindo justamente deste ponto, o geógrafo Nelson da Nóbrega Fernandes (2011) destaca as distâncias teóricas entre Mumford e Henri Lefebvre, outro autor indispensável para as discussões sobre a categoria “subúrbio”. Fernandes comenta que Mumford não confere quase nenhuma atenção² à “existência de um subúrbio proletário nas cidades modernas da Europa e dos EUA” (FERNANDES, 2011, p. 28). A perspectiva de Mumford se diferencia bastante das análises de Lefebvre exatamente porque este faz entrar o vetor da habitação (avaliando a lógica do *habitat* na realidade da França oitocentista) nas suas conclusões sobre a ocupação dos locais periféricos de cidades industriais.

Fernandes assinala que:

A ideologia do habitat – a propriedade da casa proletária no subúrbio – e a sua realização com a suburbanização do proletariado são vistas por Lefebvre como mais do que simples consequências das reformas urbanas (...). Mais concretamente, tais reformas não terminaram com a inauguração da última grande avenida dos planos de embelezamento e saneamento das áreas centrais, pois a transformação capitalista da totalidade urbana envolveu a proletarização de grande parte do subúrbio, promovida e justificada pela ideologia do habitat. (FERNANDES, 2011, p. 30).

Fazendo coro aos comentários de Fernandes (2011) e examinando diretamente as reflexões de Lefebvre (2012), compreendemos que quando o autor de “O direito à cidade” encara os fenômenos urbanos sob um ponto de vista marxista, ele faz uma aproximação precisa entre o processo de suburbanização parisiense e acontecimentos como: a ascensão derradeira dos ideários burgueses ligados ao capitalismo industrial; os enlaces entre proletários, o Estado e a “ideologia do habitat”; e as reformas urbanas promovidas entre 1853 e 1869 na capital da França.

Lefebvre preconiza que no cerne da questão urbana – e de uma transformação hegemônica dos espaços citadinos pela força da lógica produtivista – está a própria gênese das

² Fernandes cita um trecho no qual Mumford irá brevemente mencionar que as classes médias inferiores à elite migram para os subúrbios, levando um viés depressivo para esses locais. Cf. FERNANDES, 2011, p. 28.

áreas suburbanas, entendidas por ele como filhas diletas de um segundo ato das reformas urbanas da Paris haussmaniana. Conforme sua crítica, os subúrbios seriam fruto da “destruição da urbanidade” parisiense (LEFEBVRE, 2012, p.28).

O segundo ato das reformas é caracterizado pelo autor como a fase diretamente posterior às obras promovidas pelo barão Haussmann. Já as obras propriamente ditas fazem parte de um momento anterior: a etapa inicial das reorganizações da Paris de final de século. Neste primeiro período, ruas apertadas foram substituídas por amplas avenidas e boulevares, bairros inteiros passaram por um “aburguesamento” e à cidade foram permitidas novas possibilidades de circulação a partir da construção de grandes “espaços abertos” (Idem).

Para além das obras de infraestrutura, foi a ideia de “*habitat*” que norteou as práticas explicitamente segregadoras, e aquelas baseadas na filantropia, implementadas durante o aparelhamento dos espaços da cidade e suas periferias. Lefebvre chama de “estratégia de classe” o processo de hierarquização de casas e bairros promovido em Paris, embasado pela filosofia do *habitat*, isto é, a lógica do “acesso à propriedade”. O autor entenderá a questão do *habitat* como o ponto fundamental para a expulsão do proletário do centro urbano parisiense, aí enxergando claramente a ocorrência da destruição da “urbanidade” (LEFEBVRE, 2012, p.28).

Por meio de um viés moralizador, altamente vinculado a um progressivo esvaziamento político dos centros, os subúrbios de Paris não se traduziram numa realidade propriamente urbana – marcada por encontros, promoção de heterogeneidade, diversidade e usos combinados dos espaços e coexistências entre as diferenças (LEFEBVRE, 2012; JACOBS, 2007, CAIAFA, 2007). Ao contrário, foram marcados pela desvitalização do urbano, por uma “urbanização desurbanizante e desurbanizada” (LEFEBVRE, 2012, p.30). Deste modo:

Com a criação do subúrbio, surge em França um encarniçado pensamento urbanístico contra a cidade. Paradoxo singular. Durante dezenas de anos, sob a Terceira República, surgem os textos que autorizam e regulamentam os loteamentos e das áreas residenciais de vivendas. Ao redor da cidade instala-se uma periferia desurbanizada e, no entanto, dependente da cidade. Com efeito, os “suburbanos” e os habitantes dos grandes bairros residenciais não deixam de ser urbanos também, ainda que percam essa consciência e se julguem mais próximos da natureza, do sol e das áreas verdes. (Idem)

Ainda pela perspectiva de Lefebvre, somos levados a pensar que nem sempre nas trajetórias de urbanização das metrópoles a aposta na “circulação” cidadina significou garantia de “acesso”, “mistura” e “dessegregação” de pessoas na urbe. Tais termos dizem respeito a

um modo especial de povoamento urbano e são utilizados por Janice Caiafa (2007) para pensar a produção coletiva de espaços públicos.

Nos arranjos espaciais que deram origem a centralidades e recantos suburbanos em Paris, houve medidas em prol da “circulação” urbana e da habitação popular (questões essenciais para a reforma de Haussmann). No entanto, não se ignora o fato de terem existido na retaguarda dessas iniciativas interesses de ordem segregante e asséptica, contrariando o entendimento que observa a cidade como um resultado de movimentos de “dessegregação”, mesmo que locais e provisórios, segundo bem propõe Janice Caiafa (2007). A partir de uma ótica que trata a “circulação” como condição crucial para a existência das cidades, essa autora busca apoio em partes da literatura de Fernand Braudel, Gilles Deleuze e Félix Guattari relacionadas aos temas do urbano e dos espaços.

Janice Caiafa (2007) comenta que a expansão das cidades modernas – através de suas interligações umas com as outras – possibilitou tanto a atração de uma diversidade populacional, como uma combinação interessante entre dispersão e concentração nesses locais. Para a pesquisadora, assim foram geradas mais chances para profícuas experiências com a alteridade nos espaços coletivos, fundando mesmo um povoamento urbano.

(...) a cidade se expande em rede com outras cidades e atrai uma população muito diversa, promovendo mais mistura e tornando as atividades mais partilhadas (BRAUDEL, 1979). Deleuze e Guattari (1997) vão chamar de vertical o procedimento do Estado opondo-o à expansão horizontal das cidades, apoiada na comunicação, na dispersão e na circulação. Outra faceta das cidades é a densidade da população. Os meios urbanos são densos, concentram ao mesmo tempo em que criam possibilidades de dispersão, de circulação, de acesso. De diferentes maneiras, em cada configuração urbana, a história das cidades envolve o povoamento, a ocupação do espaço. Trata-se de uma ocupação coletiva, da produção de espaços públicos. Parece-me que esse coletivo urbano se caracteriza por possibilitar, de alguma forma, a experiência com a alteridade. Nesse espaço coletivo se dá a mistura propriamente urbana e em alguma medida uma dessegregação, mesmo que sempre provisória e local (CAIAFA, 2007, p. 21).

Tendo em vista tantos aspectos caros às expansões e configurações das cidades, aqui levantados por Caiafa (2007) – tais como: “densidade”, “circulação”, “alteridade”, “dispersão” e “acesso” –, voltamos ao caso de Paris, com base no trabalho de Lefebvre, para observar que em vez de uma mistura heterogênea na ocupação dos espaços desta metrópole europeia na era Moderna, o que parece ter havido foi, no entanto, a desvitalização política dos centros através de um povoamento das áreas suburbanas, condicionado a medidas da

racionalidade estatal. De acordo com o autor, tudo ocorreu em prol de um bem-estar burocratizado e de “estratégias de classe” vinculadas ao capital industrial daquele momento do século XIX.

A suburbanização, este afastamento do proletariado da Cidade, fará com que a classe perca o sentido da vida urbana e da cidade como obra, já que distante dos locais de produção e absorvidos pelo consumo, “o proletariado deixará se esfumar em sua consciência a capacidade criadora. A consciência urbana vai se dissipar” (LEFEBVRE, 1991, p. 18) (FERNANDES, 2011, p. 31).

Entretanto, a despeito desse tipo de urbanização, que, de acordo com Lefebvre, foi inicialmente vítima da “indústria e [d]o processo de industrialização [que] atacam e devastam a realidade urbana previamente existente, até a destruírem através da prática e da ideologia, até a extirparem da realidade e da consciência.” (LEFEBVRE, 2012, p. 33), a sociedade urbana, no caso de Paris, percebeu os sérios riscos de sua decomposição, caso a cidade, no sentido de “vida urbana”, não fosse restituída de alguma maneira; diante de uma nova racionalidade, o urbano se reinventou, ainda que subordinado à forte presença de “estratégias de classe” (LEFEBVRE, 2012, p.34).

Ocupado por conjuntos habitacionais e vivendas³, conforme explica o autor supracitado, os arredores de Paris foram alvo de especulações imobiliárias e de uma distensão desordenada dos terrenos através de edificações. Embora esse processo tenha “povoado” as periferias parisienses, foi um cenário de dissipação da “consciência da cidade e da realidade urbana” (LEFEBVRE, 2012, p. 33) que se verificou na trajetória de constituição dos *banlieues* desta cidade.

É digna de registro a complexidade do termo *banlieue* e a sua relação com a ideia de “subúrbio”. Para isso, evocamos as considerações de Maria Therezinha Segadas Soares (1990), que esclarece que:

(...) a palavra *banlieue*, que é considerada sinônimo de suburb, na língua inglesa, como esta serve para designar uma forma de crescimento das

³ Adotaremos a partir desta fase do trabalho a categoria “subúrbio” tal como ela é utilizada habitualmente nas organizações espaciais e simbólicas do Rio de Janeiro, desde o começo do século XX. Diversos grupos sociais, incluindo os próprios moradores dessas regiões, incorporaram a expressão para designar sobretudo as regiões da zona mais ao norte da cidade, cortadas ou não pelas linhas do trem, localizadas a partir do bairro do Engenho Novo até os limites com outros municípios como Campo Grande e Nova Iguaçu, por exemplo. Excetuam-se dessa classificação locais como Tijuca, Andaraí, Vila Isabel, Rio Comprido e São Cristóvão, os quais fazem parte da zona norte carioca, mas, em regra, não são chamados de bairros suburbanos.

grandes cidades e seu uso deve ser reservado a um tipo de crescimento urbano particular às grandes cidades da Europa Ocidental, devido a seu conteúdo histórico e à forma de evolução que ela encerra (SOARES, 1990, p. 138).

Soares (1990), e também Fernandes, buscarão apoio nos escritos de Pierre Bonnoure, geógrafo que fixou o termo *banlieue* na Geografia Urbana. Ambos dizem que Bonnoure chama atenção para a não submissão dos subúrbios a limites jurídicos e municipais. Antes, na concepção de Bonnoure, serão os traçados característicos, as formas, as paisagens – áreas não edificadas e presença de espaços vazios entre as construções – e os sentimentos de pertencimento dos moradores que configurarão o *banlieue* (SOARES, 1990).

Para Fernandes, a grande contribuição desse autor para a investigação do conceito de subúrbio foi propor a multiplicidade dessa categoria, numa análise que foi além das usuais dicotomias que, à época de seus estudos, separavam lugares de moradia de classe média e zonas industriais de moradia popular. *Banlieue/* subúrbio:

(...) admite variados usos e conteúdos sociais: banlieues industriais, de população burguesa, residenciais pobres, operárias, de loteamentos, banlieues em antigas aldeias, banlieues de horticultores e mesmo banlieues leiteriais. Paisagem multiforme que tem seu ponto de partida fundamental em sua morfologia, ou seja, no campo aberto, em construções desafogadas, que contrasta com a regra dos edifícios contíguos da paisagem da cidade, não sendo a distância do Centro da cidade nem os elementos sociais as condições essenciais para sua definição (...) (FERNANDES, 2011, p. 32).

Em meio a esse paradigma de onde despontam as ideias acerca da configuração dos *banlieues*, a noção de “habitar” – antes ligada à ideia de “participar de uma vida social, de uma comunidade, aldeia ou cidade” (FERNANDES, 2011, p.30) – se reduziu à simples questão residencial, ao valor de troca econômica que determinadas localidades passaram a ter. Fernandes (2011) explica que a mudança de perspectiva no cerne do *habitat* – que antes previa “outros direitos, prerrogativas, deveres e convivências que formavam a vida e o habitar na cidade pré-industrial” (Idem) – ameaçou o próprio “direito à cidade”. O autor define, partindo de Lefebvre, a “ideologia do *habitat*” com base no caso da reforma urbanística parisiense. A saber:

Tomando o caso da reforma de Paris (1853-1869) descrito por Lefebvre, essas reformas urbanas foram realizadas em dois atos. No primeiro, o Estado associado à burguesia empreendeu grandes intervenções urbanas, construindo, por um lado, a cidade moderna, e por outro, destruindo a cidade antiga, especialmente os bairros centrais mais antigos ou degradados em que habitavam grupos sociais que resistiam às imposições do capitalismo e da

indústria, o que determinou a expulsão dos trabalhadores do Centro de Paris para a periferia e os subúrbios. O segundo ato foi a defesa da promoção pelo Estado da casa própria para os operários no subúrbio, a chamada ideologia do habitat, como a solução da crise da habitação decorrente das reformas e da imigração. Segundo Lefebvre, tal ideologia e estratégia vieream à tona após a Comuna de Paris, impulsionada por políticos, católicos e protestantes do establishment francês, especialmente Frederic Le Play (FERNANDES, 2011, p. 30).

A noção de subúrbio aplicada à realidade parisiense é uma prova de que áreas emancipadas e/ou áreas dependentes dos centros urbanos, assim como toda a cidade, têm suas configurações espaciais ligadas às dinâmicas sociopolíticas. Estas configurações citadinas, por sua vez, são produtos de movimentos históricos e lógicas internas de cada local, ao mesmo tempo em que também podem fabricá-los. O próprio Lefebvre lembra que o espaço é um produto social e nunca um receptáculo vazio.

Janice Caiafa (2007) também irá escrever sobre a noção de “subúrbio” em suas notas acerca dos processos de suburbanização decorridos em cidades dos Estados Unidos da América. A autora enfatiza a existência de uma estreita relação entre as regiões periféricas e as habitações de classes médias e altas no contexto estadunidense.

Com foco no desenvolvimento do transporte coletivo nos EUA, Janice Caiafa (2007) afirma que depois da 1^o Guerra Mundial, paralelamente à expansão das cidades combinada à exuberância de circuitos de trens, bondes, metrô e ônibus, inicia-se um processo fundado no êxodo urbano e em pequenas emigrações para áreas distantes dos centros. Ancorada por essa observação, a antropóloga desenvolve a ideia da “suburbanização” como uma aposta em um estilo de vida centrado no consumo automobilístico e na existência das autovias.

Por este ponto de análise, a suburbanização será um fenômeno que vem, na realidade estadunidense, mudar em alto grau a imagem da urbanidade e muitos aspectos da vitalidade citadina, até então preponderantes em algumas cidades desse país. Neste caso, foram os homens e as mulheres das classes médias e altas os personagens que deixaram os centros para habitar as bordas urbanas, mantendo durante o tempo e em determinadas ocasiões, relações funcionais com as regiões centrais, embora uma rede de serviços logo se erguesse nos subúrbios recém-ocupados, fato que parece ter territorializado de algum modo moradores e atividades dentro de tais cercanias.

Nessa trajetória citadina, o centro passou a ser destinado à moradia dos pobres. Ao mesmo passo, os transportes coletivos entraram na ordem de um sucateamento intenso, justamente por conta da falta de investimentos em modernização e manutenção básica.

Segundo descreve Caiafa (2007) foi com esse desenho que o uso da rodovia e dos carros particulares reinaram no estilo de vida dos suburbanos das classes média e rica. A essas classes, pouco a pouco, se juntaram também alguns grupos e pessoas pobres que, por sua vez, emergiram financeiramente e evadiram dos centros em dinâmicas de “mobilidade social”. Consecutivamente, fenecem as garantias de um ir e vir coletivo, e público, diante do novo momento urbano, marcado pelo elogio aos veículos capsulares (individualizados, particulares e motorizados) e às formas privadas de ocupação das cidades.

Na acepção de Janice Caiafa (2007), o processo de suburbanização das cidades estadunidenses, com exceção de Nova York, trata-se da:

(...) construção de regiões residenciais em torno das cidades, os subúrbios, que em geral só podem ser atingidas por automóvel. As classes alta e média alta começam a abandonar as cidades, mudando-se para longe dos sistemas de transporte coletivo, do trânsito urbano e dos espaços públicos. As atividades e os empregos vão deixando as cidades e se concentrando em torno das residências e ao longo das autoestradas. O espaço da circulação e da mistura urbana tende a desaparecer. Ironicamente, é o transporte coletivo que vai permitir que em seguida famílias de baixa renda possam imitar as mais ricas e partir para os subúrbios. Aos poucos os subúrbios vão se tornando independentes da cidade central e não é mais o transporte coletivo que fará a conexão entre eles, mas apenas o automóvel privado. Os investimentos federais em transporte coletivo são paralisados e o transporte existente será cada vez mais precarizado por falta de manutenção. As cidades se esvaziam e esse processo muda totalmente a face do país. A rigor não existem mais cidades, mas conjuntos de áreas metropolitanas que reúnem subúrbios residenciais de baixíssima densidade demográfica (CAIAFA, 2007, p. 21).

Vemos, com base nesse pensamento, que há no cerne do conceito de subúrbio, de sua história e das práticas a ele conectadas claras ordenações provenientes dos movimentos e interesses do capital. Crescimento econômico e controle (estatal e financeiro) dos espaços atravessam, ao longo do tempo, não apenas os arranjos e morfologias urbanas, mas ainda os modos de vida, pertencimento, habitação, além de alterarem substancialmente as subjetividades.

As esquematizações urbanas que deram origem aos subúrbios, pelo menos nos exemplos aqui citados – Paris, por meio da leitura de Lefebvre; EUA e Inglaterra, por meio da leitura de Mumford e Caiafa –, indicam que os contextos de criação de zonas suburbanas em grandes cidades ocidentais atrelam-se às produções e aos usos do espaço, levando em consideração as sanções e vontades do capital, desde os períodos de industrialização até os tempos atuais.

Em nosso escrutínio, não podemos deixar de salientar que os subúrbios se sedimentam na história e na contemporaneidade com hastes na intrínseca relação entre as cidades e a capitalização de quase tudo o que ela contempla. É daí que, mais tarde, pensaremos as particularidades dos subúrbios cariocas no contexto urbano do Rio e a organização dos seus territórios e equipamentos coletivos pelas ações do estado capitalista e agentes do capital privado. Por hora, pensamos apenas no conceito de “território” como uma instância que aparece como:

(...) uma arena de movimentos cada vez mais numerosos, fundados sobre uma lei do valor que tanto deve ao caráter da produção presente em cada lugar como às possibilidades e realidades em circulação. O dinheiro é, cada vez mais, um dado essencial para o uso do território” (SANTOS, 2003, p. 99).

Numa análise sobre a destinação da cidade aos imperativos do dinheiro e da produção de bens, recorreremos a Lefebvre. Ele deixa claro que a cidade como “obra”, rica em “criação” (na ideia de um “criar” cunhado pelas mãos de grupos opressores, em sociedades pré-industriais, os quais esbanjavam fortunas, gastando-as com a construção suntuosa de edifícios, palácios e operações de embelezamento dos espaços), perde seu valor de uso, passando a ter um mero valor de troca na emergência da sociedade industrializada.

Isso ocorre quando esta cidade criativa – local de acúmulo de riquezas⁴ e também de conhecimentos, onde se molda a vida sociopolítica – subordina-se à generalização da mercadoria pela industrialização. Enquanto refúgio do valor de uso, dirá Lefebvre (2012, p.19), a cidade destrói-se em prol de um valor de troca.

Em suma, as cidades tornam-se centros de vida social e política onde se acumulam não só riquezas mas os conhecimentos, as técnicas e as obras (obras de arte, monumentos). Esta cidade é, em si mesma, obra, e esta característica contrasta com a irreversível orientação para o dinheiro, para o comércio, para as trocas, para os produtos. Com efeito, a obra é valor de uso e o produto é valor de troca. (LEFEBVRE, 2012, p. 18)

Na literatura sobre as cidades, também Max Weber irá elaborar uma visão acerca da relação entre a origem dos espaços citadinos e o capital. Quando define as diversas formas de

⁴ Lefebvre irá dizer que no advento da industrialização, com o nascimento do capitalismo concorrencial e da burguesia industrial, a cidade já constituía uma poderosa realidade. Não era, assim, algo novo. Firmava-se como solo de excelência para as atividades de mercadores e para o acúmulo de riqueza monetária obtida por meio da usura e do comércio (LEFEBVRE, 2012, p.17).

cidade, sob o ponto de vista econômico, ele afirma que as principais características desta categoria circulam em torno do estabelecimento de uma vida na qual os habitantes vivem do produto da indústria e do comércio, em localidades com certa diversidade de ocupações industriais (WEBER, 1973, p. 69). Além disso, o autor destaca que para haver cidade é preciso existir “um intercâmbio regular e não ocasional de mercadorias na localidade, como elemento essencial da atividade lucrativa e do abastecimento de seus habitantes, portanto de um mercado” (Idem).

Na obra de Weber, a cidade:

(...) é pré-condição do capitalismo na medida em que é necessária para a existência do mesmo, mas mais tarde o desenvolvimento do capitalismo intensifica o crescimento das cidades. Neste sentido, para Weber, a cidade é primeiro um pressuposto do capitalismo mas posteriormente seu desenvolvimento é um resultado dele. De fato, ele argumentou que uma das razões pelas quais o capitalismo não se desenvolveu no Oriente foi exatamente a ausência de cidades definidas de acordo com seus critérios (OLIVEN, 1980, p. 15).

Entretanto, nos escritos de Deleuze e Guattari (1997), os procedimentos da cidade e do Estado distinguem-se de acordo com as maneiras com que tais instâncias operam (e organizam) os fluxos, circuitos, retenções, hierarquizações e estratificações (ou não) do território e das formações de poder.

Para esses autores, enquanto a solução-cidade procede em função da circulação, de entradas e saídas, sendo a cidade “um ponto assinalável sobre os circuitos que a criam ou que ela cria” (1997, p. 122) – impondo mesmo uma frequência, onde há uma rede de cidades que se ligam umas às outras⁵ –, a forma-Estado faz com que pontos de ordens diversas ressoem juntos, operando por estratificação.

O Estado, dizem Deleuze e Guattari,

(...) forma um conjunto vertical e hierarquizado que atravessa as linhas horizontais em profundidade. Ele só retém, portanto, tais e tais elementos cortando suas relações com outros elementos que, então, se tornam exteriores, inibindo, retardando ou controlando essas relações; se o Estado tem ele mesmo um circuito, é um circuito interior que depende primeiro da ressonância, é uma zona de recorrência que se isola assim do resto da rede, pronto a controlar ainda mais estritamente as relações

⁵ Os autores dizem que a cidade “representa um limiar de desterritorialização, pois é preciso que o material qualquer seja suficientemente desterritorializado para entrar em rede” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 122]. É daí então que tal material desterritorializado, concernente à cidade, irá submeter-se à polarização e, assim, seguirá o circuito de recodificação urbana e itinerária (Idem).

com esse resto. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 123).

Destarte, o poder do Estado é hierarquizado; é uma integração global, uma estratificação do território. A integração que a cidade envolve, contudo, é uma integração local. Ela opera por frequência e circulação entre os pontos. Com isso, pelas noções de Deleuze e Guattari, a cidade “tende a se emancipar quando a própria sobrecodificação do Estado provoca fluxos descodificados” (1997, p. 124). A cidade, na fase em que há a necessidade de uma recodificação dos fluxos então descodificados e desterritorializados, faz valer sua autonomia e descola-se da forma-Estado. É por aí, pela recodificação urbana, afirmam eles, que se forma uma rede comercial livre entre cidades comerciantes e corporativas, as quais não precisam proceder vinculadas aos moldes da sobrecodificação estatal.

Deleuze e Guattari ainda dirão que não se pode atribuir, após a verificação dos modos de procedimento da solução-cidade e da forma-Estado, a criação do Capitalismo às cidades, fato que, em algum grau, se desloca das concepções de Max Weber acerca da íntima relação (genealógica) entre cidade e Capitalismo.

Não são as cidades que criam o capitalismo. É que as cidades comerciantes e bancárias, com sua improdutividade, sua indiferença ao subúrbio, não operam uma recodificação sem inibir também a conjugação geral dos fluxos descodificados. Se é verdade que elas antecipam o capitalismo, por sua vez elas não o antecipam sem conjurá-lo. Elas estão aquém desse novo limiar. É preciso, portanto, estender a hipótese de mecanismo ao mesmo tempo antecipadores e inibidores: esses mecanismos atuam nas cidades “contra” o Estado e “contra” o capitalismo, e não somente nas sociedades primitivas. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 125).

Assim, é pela forma-Estado que o capitalismo triunfa. E isso acontece quando os Estados ocidentais se tornam modelos de realização ideais do capital, reassujeitando, por sua vez, as cidades, dissipando-as (de maneira violenta ou não). Por esse viés, é o Estado quem dá ao capitalismo as condições de sua efetivação.

Portanto, diante de reflexões acerca do espaço citadino e do território, e suas relações com o capital e as ações do Estado, temos em vista que esses fatores são indispensáveis para pensar a criação de centralidades e margens urbanas, além dos usos simbólicos e materiais que as pessoas fazem dos lugares. Será a partir deste ponto que lançaremos um olhar atento sobre o conceito de subúrbio aplicado à realidade do Rio de Janeiro, investigando a sua genealogia. É imperativo observar os diferentes contextos urbanos e temporais com os quais a

ideia de “subúrbio” se articulou, e articula, nesta cidade.

Acreditamos que em razão de haver uma proficuidade em torno da noção de “subúrbio” (sempre em face de categorias como a cidade, o território, o urbano, o capital), autores como Maria Therezinha Segadas Soares (1966) e Nelson da Nóbrega Fernandes (2011), por exemplo, puderam propor outras formas de pensá-la. Nos estudos que realizaram sobre regiões ao norte, ao extremo norte e a oeste do município do Rio de Janeiro, eles evidenciam ressignificações e reapropriações muito particulares de uma noção antiga e cara ao urbanismo ocidental. É por esta leitura ímpar da ideia de subúrbio, que nos nortearemos, tendo na ideia de “rpto ideológico” (FERNANDES, 2011) um eixo para a compreensão das peculiaridades da categoria “subúrbio carioca”.

1.2 - A noção de “subúrbio carioca”

1.2.1 - “Rpto ideológico” e o binômio subúrbio-indústria

Fernandes (2011) argumenta que as caracterizações das regiões norte e oeste do município do Rio de Janeiro como locais de moradia das camadas populacionais pobres, zona industrial e espaço margeado por linhas ferroviárias resultam de uma série de ajustamentos da noção clássica de “subúrbio”, segundo um caráter claramente segregante e ideologicamente estruturado. Esta articulação muito especial entre aspectos sociais, geográficos e econômicos nasceu como fruto de um processo de significação, que, para o autor, só ganhou consistência no imaginário dos cariocas e nas cartografias oficiais da cidade a partir da segunda década do século XX.

Antes dos anos 20, porém, boa parte desses pedaços ao norte e a oeste da cidade era qualificada através dos sentidos “originais” da noção “subúrbio”. Isto é: a ideia de “subúrbio carioca” ainda se aproximava dos significados clássicos desta categoria, tal como propuseram alguns estudiosos aqui já abordados: 1) as classificações de Mumford (1998) e Lefebvre (2012); 2) os exames de Caiafa (2007) em relação a cidades norte-americanas; e 3) os comentários de Fernandes (2011) à luz das teorias de Pierre Bonnoure.

Em outras palavras, tudo indica que as zonas ao norte e a oeste eram vistas naquele início de século como regiões afastadas do Centro, que reuniam casas da classe média ou de pessoas mais abastadas e, ao mesmo tempo, serviam como lugares de vilegiatura⁶. Repletos de espaços livres e desafogados, esses pedaços configuravam-se, muitas vezes, como regiões

⁶ Lugares de campo ou praia onde se pode passar temporadas, localizados em áreas geralmente afastadas dos grandes centros urbanos.

de excelência para a vida bucólica e salubre.

Há mais um aspecto notável que destaca a particularidade do conceito de subúrbio aplicado ao Rio de Janeiro em sua fase de modernização. Fernandes (2011) adverte que alguns bairros da hoje “zona sul” eram frequentemente citados na literatura e em documentos municipais da época como arrabaldes suburbanos. Essa qualificação era algo de praxe nos tempos anteriores às valorizações imobiliária e territorial de bairros como, por exemplo, Botafogo e Copacabana, os quais só “emergiriam” de categoria em meados do século XX.

Tudo isso indica que pode ter havido nas dinâmicas urbanas do Rio certo grau de arbitrariedade em relação aos elos entre as localizações geográficas de alguns espaços cariocas e a categoria subúrbio, no período que vai do final do século XIX à primeira metade do século passado.

Portanto, notamos que as marcações “zona sul” e “zona norte (ou oeste) suburbanizada” não parecem fazer parte de um arranjo *a priori* da cidade. Ao contrário, existiram momentos ambíguos durante a categorização (e caracterização) de determinadas regiões, com entrelaçamentos socioespaciais imprecisos no que tange à categoria “subúrbio” e aos pedaços hoje considerados membros de uma “centralidade” carioca. As marcações zona sul *versus* zona norte/subúrbios, de imediato reconhecimento e fácil legibilidade nos tempos atuais, nem sempre foram balizas evidentes nas percepções do espaço urbano carioca, no que se refere aos limites sociais e territoriais desta cidade.

O que esteve em jogo ao longo do século XX, de acordo com as pesquisas de Fernandes (2011), foi um rol de adaptações e uma variedade de usos do conceito “subúrbio”, de forma a raptá-lo ideologicamente. Este “rapto” se estruturou com força a partir da Reforma Passos – momento-chave da urbanização capitalista do Rio de Janeiro, quando passa a ser adotada “uma política discriminatória em relação ao subúrbio ferroviário que, desde então, começou a ser idealizado como lugar do proletário” (FERNANDES, 2011, p. 59).

Será a partir desta época, mais precisamente em meio às reformas urbanas do Prefeito Pereira Passos (...) que se detecta a mudança do significado espacial e social da categoria subúrbio e seu rapto ideológico. De agora em diante, essa categoria deixa de ser usada na representação de todos os espaços circunvizinhos à cidade para se fixar exclusivamente naqueles do norte e oeste, servidos pela ferrovia. Em termos sociais subúrbio passa a representar o espaço idealizado como lugar do proletariado e das indústrias, simbolizando o ambiente das classes sociais e das atividades rejeitadas pela cidade. (FERNANDES, 2011, p. 58).

Fernandes (2011) procura observar criticamente a urbanização do Rio de Janeiro e a consequente naturalização do vínculo entre subúrbio, pobreza e trem, que infiltrou os recortes geográficos e as representações socioespaciais da cidade. O autor salienta que o “rpto ideológico” nasceu, de fato, na gestão de Pereira Passos, mas mostra que a consumação da particular ideia de “subúrbio carioca” se deu na época em que foram traçadas, dentro do Plano Agache, as propostas de intervenção urbana do governo do prefeito Prado Júnior, em 1927.

Naquele que é considerado o primeiro plano diretor do Rio de Janeiro, da autoria do urbanista Alfred Agache, pretendeu-se promover a divisão explícita da cidade em áreas funcionais específicas: zonas de negócios, zonas voltadas para as habitações das classes altas, zonas de moradia da burguesia e da classe média, e zonas de ocupação popular/pobre. Para dar o suporte necessário a essas ordenações e estratificações, estaria o controle efetivo do Estado sob os territórios (ABREU, 2008; FERNANDES, 2011).

Apesar do Plano Agache não ter sido implantado, suas heranças se colocaram evidentes em décadas posteriores, quando o processo de segregação socioespacial se adensou no Rio de Janeiro, a partir do desenvolvimento da urbanidade capitalista em detrimento tanto dos bairros ferroviários e arrabaldes a oeste (FERNANDES, 2011, p. 65), como de áreas centrais já, à época, favelizadas.

Nessa fase, os lugares de aparência rural e as terras mais ou menos afastadas do Centro – ocupadas por linhas de trem, fábricas e casas de uma população sem recursos financeiros avantajados (com algumas exceções) – eram paulatinamente incorporados pela categoria “subúrbio”, termo que nesse contexto já se mostrava como uma categoria reformulada, distanciada de seus sentidos urbanísticos clássicos. Assim, a partir de uma aplicação do conceito claramente sujeita aos imperativos da estratificação, com vistas à consecução de um uso meramente capitalista dos espaços, houve o descolamento, em alto grau, entre a noção de subúrbio carioca e a ideia de subúrbio mais fiel às representações dos *suburbs* e *banlieues* aqui já mencionadas.

Destarte, ressaltamos que o conceito carioca de subúrbio coincide:

(...) com as grandes transformações da sociedade e do espaço do Rio de Janeiro do início do século XX e sintetizadas nas reformas urbanas então realizadas. Neste reordenamento do espaço social e de implantação da separação capitalista entre usos e classes sociais, que assalta e reestrutura o tecido urbano para as necessidades do capitalismo, o conceito carioca de subúrbio pode ser compreendido como uma necessidade ideológica, definindo não apenas um lugar, mas, sobretudo, o lugar que passou a ser ideologicamente destinado ao proletariado do Rio de Janeiro (...). Desta

forma, o aparecimento do conceito carioca de subúrbio pode ser caracterizado como o fruto de um rpto ideológico intimamente ligado ao problema da criação do espaço e das representações ideológicas do Rio de Janeiro reformado em moldes capitalistas (FERNANDES, 2011, p. 48).

Através de uma abordagem histórica, e sem chegar a discutir em pormenores os usos singulares do termo “subúrbio” no caso carioca, Maurício de Azevedo Abreu, que fora professor do supracitado Fernandes (2011), foi outro autor que norteou as compreensões acerca da “produção de um espaço urbano socialmente desigual e injusto” (ABREU, 2008, p.7). No livro “Evolução urbana do Rio de Janeiro” – obra clássica da década de 1980, atualizada no início dos anos 2000 –, ele optou por um eixo de análise que contempla as dimensões do papel do Estado Capitalista na estruturação espacial desta cidade e nas dinâmicas sociais entre os grupos/ classes nela residentes.

Para Abreu (2008), a Reforma Passos também foi um divisor de águas no que condiz às mudanças estruturais ocorridas em meio ao que chama de “evolução da forma urbana” carioca. Referindo-se ao período que vai do final do século XIX até 1930, ele afirma que as transformações empreendidas no Centro e na zona sul estiveram profundamente vinculadas ao papel do Estado, cuja intervenção nesses pedaços veio socorrer os então agudos problemas de planejamento da cidade, que impossibilitavam a divisão do Rio em áreas mais e menos nobres.

Era necessário, nas lógicas dos poderes federal e municipal da então capital do país, organizar e equipar determinadas localidades, já que novos processos econômicos estriavam cada vez mais o território em prol de uma configuração capitalista e industrial diretamente oposta à face agrícola – face enxergada como um espólio do século XIX ainda não totalmente extinto, mesmo diante dos esforços modernizadores da *Belle Époque* do Rio de Janeiro.

Em verdade, a profícua ocupação urbana dos subúrbios do Rio não fez parte das atenções e dos planos estatais para a (re)formulação da cidade naquele início de século. Equipamentos, moradias e mobilidades, que lá iam se consolidando, concatenaram-se muito mais ao desenvolvimento industrial do Rio de Janeiro e a experiências com os espaços marcadas por interesses privados do que a estratégias governamentais⁷.

A rápida associação subúrbio-indústria, que fora, sim, evidente em alguns pedaços ao

⁷ Cada caso de ocupação urbana dos bairros suburbanos cariocas precisaria de uma investigação mais minuciosa, que este trabalho não se propõe a fazer, embora aqui atentemos para a existência de uma série de particularidades quanto aos tipos de equipamentos, funções e infraestrutura ligados à história das zonas da Leopoldina e da Central do Brasil.

norte e a oeste da cidade (mas não em toda a parte desses territórios), não exclui o fato de que no primeiro quartel do século XX, bairros da zona sul (exemplos: Laranjeiras, Gávea e Jardim Botânico) se colocassem em pé de importância com os arrabaldes, no que se refere a uma intensa vida fabril e proletária. Tal observação, como propõe Fernandes (2011), desnaturaliza a compreensão imediatista do senso comum que concebe uma ligação irrevogável entre a categoria “subúrbio”, as zonas norte e oeste cariocas e a característica “zona industrial”.

Embasando essas considerações, temos em vista que entre 1914 e 1918, de acordo com dados de Abreu (2008), a atividade industrial no Rio de Janeiro já era a maior do país, com uma produção duas vezes superior à de São Paulo (ABREU, 2008, p. 80). Ajudadas por fatores como a eletrificação – proporcionada pela Light – e a abertura de um porto marítimo mais moderno na região que hoje compreende as imediações da Praça Mauá – com oportunidades extras para o escoamento de produtos –, áreas suburbanas ao norte e a oeste, mas também partes extensas da zona sul foram o destino das sedes de muitas fábricas de médio a grande portes que eram inauguradas. Tornaram-se também um novo terreno para as indústrias que precisaram abandonar as áreas centrais do Rio (naquela fase, recentemente embelezadas, em parte elitizadas, e encarecidas).

O bairro de São Cristóvão, por exemplo, apesar de nunca ter sido denominado como um bairro suburbano, tornou-se destaque nos processos de realocação e sedimentação das fábricas cariocas. Até as reformas urbanas das primeiras décadas do século XX, o local se notabilizou como bairro aristocrático, de posição geográfica estratégica: próximo ao Centro, mas também vizinho do norte da cidade. Com o tempo, no entanto, passou a seguir um viés meramente fabril, até porque o novo porto, depois de inaugurado, encontrava-se a dois passos de suas fronteiras.

Mas, de fato, os arrabaldes suburbanos mais afastados, ao norte e a oeste, entravam paulatinamente na lista dos terrenos preferidos pela indústria, e pelos operários que neles iam residir, justamente por não terem sido um alvo direto da especulação imobiliária em forte ação pela cidade.

Nota-se nessa fase a preferência pela localização industrial próxima ao porto, especialmente em São Cristóvão. Todavia, a existência de terrenos mais baratos nas áreas servidas pela ferrovia levou muitas fábricas a optar pela localização suburbana. (...) as freguesias suburbanas apresentaram, nesse período, uma taxa de crescimento bem maior do que aquela das freguesias urbanas (...). (ABREU, 2008, p. 80).

Entretanto, esse adensamento urbano das primeiras décadas do século XX não

aconteceu por toda a malha suburbana. Não chegou, conforme se observa, aos bairros cortados pela estrada de ferro da Leopoldina. Foi ao longo do eixo ferroviário da Central do Brasil que as fábricas apareceram com mais intensidade.

Os seminais parques industriais do subúrbio do Rio de Janeiro, frisamos, não contaram de início com o incentivo estatal para as suas implantações. Decorrentes deles, os aumentos populacionais também não tiveram a mão governamental dando suportes à construção de uma infraestrutura adequada e à organização dos espaços de moradia e convivência das pessoas. O que se verifica na situação de expansão urbana suburbana de início de século XX, marcada pela ausência estatal, é a inversão de um dos sentidos originais da categoria “subúrbio”, pelo menos daquele que nasce nas Reformas de Paris e que se liga à ideologia do *habitat*, tal como concebe Lefebvre (2012).

Os apoios da máquina governamental ao processo de desenvolvimento produtivo, os quais aceleraram a colocação de indústrias em áreas ao redor dos trilhos fluminenses da Leopoldina, só vieram com maior vigor anos mais tarde. A intervenção mais robusta do poder público na organização dos espaços suburbanos – dos locais atravessados tanto pela Estrada de Ferro da Central do Brasil, como aqueles cortados pela Leopoldina Railway (e pelos trilhos da Linha Auxiliar e da Linha D’Ouro) – aconteceu somente na Era Vargas⁸.

(...) o processo de crescimento demográfico e industrial dos subúrbios apresentou, a partir de 1930, uma intensificação notável [...]. Em segundo lugar, é também a partir da década de 1930 que o Estado passa a intervir no processo de localização industrial, surgindo dessa iniciativa o Decreto-lei 6.000/37, que definiu pela primeira vez uma zona industrial na cidade (ABREU, 2008, p. 99).

Segundo Maurício de Abreu (2008), das idealizações sobre o que se formava, já perto da metade do século, como “zona industrial da cidade” foram excluídas a zona sul e algumas partes da zona norte (o bairro da Tijuca, aqui, é um bom exemplo). Em muitos casos, as fábricas que existiam há décadas nessas áreas migraram para terrenos precariamente construídos e ainda pouco habitados às margens das linhas de ferro.

Esse foi exatamente o caso de bairros como Tijuca⁹, Laranjeiras, Jardim Botânico e

⁸ A ocupação dos subúrbios pelas indústrias a partir da década de 1930 pode ter se valido também do incremento do parque industrial nacional pós-crise mundial de 1929, como também aconteceria anos depois com o fortalecimento da indústria brasileira após a Segunda Guerra Mundial (ABREU, 2008; SILVA, 2004).

⁹ Em um trabalho anterior, no qual menciono a urbanização da Tijuca e arredores (como Vila Isabel, por exemplo), destaco a importância da indústria para o primeiro grande fluxo de ocupação urbana do local. A Fábrica de Chitas e as indústrias têxteis dessa região marcaram boa parte da vida da Grande Tijuca em décadas

Gávea: regiões com uma formação urbana anterior à década de 1930, fortemente vinculada à presença de atividades fabris, conforme já citamos anteriormente.

1.2.2 O subúrbio, o trem e o bonde

Os bairros integrantes do que hoje conhecemos como subúrbios do Rio de Janeiro nasceram, timidamente, ao longo das linhas ferroviárias Central do Brasil, Leopoldina, Auxiliar e Linha D'Ouro: quatro ferrovias que apareceram nas regiões ao extremo norte do Rio de Janeiro, em seus contextos rurais da segunda metade do século XIX (ABREU, 2008).

MAPA 3.3 — ÁREA METROPOLITANA (ÁREA CONURBADA) DO RIO DE JANEIRO: LOCALIZAÇÃO DAS ESTRADAS DE FERRO

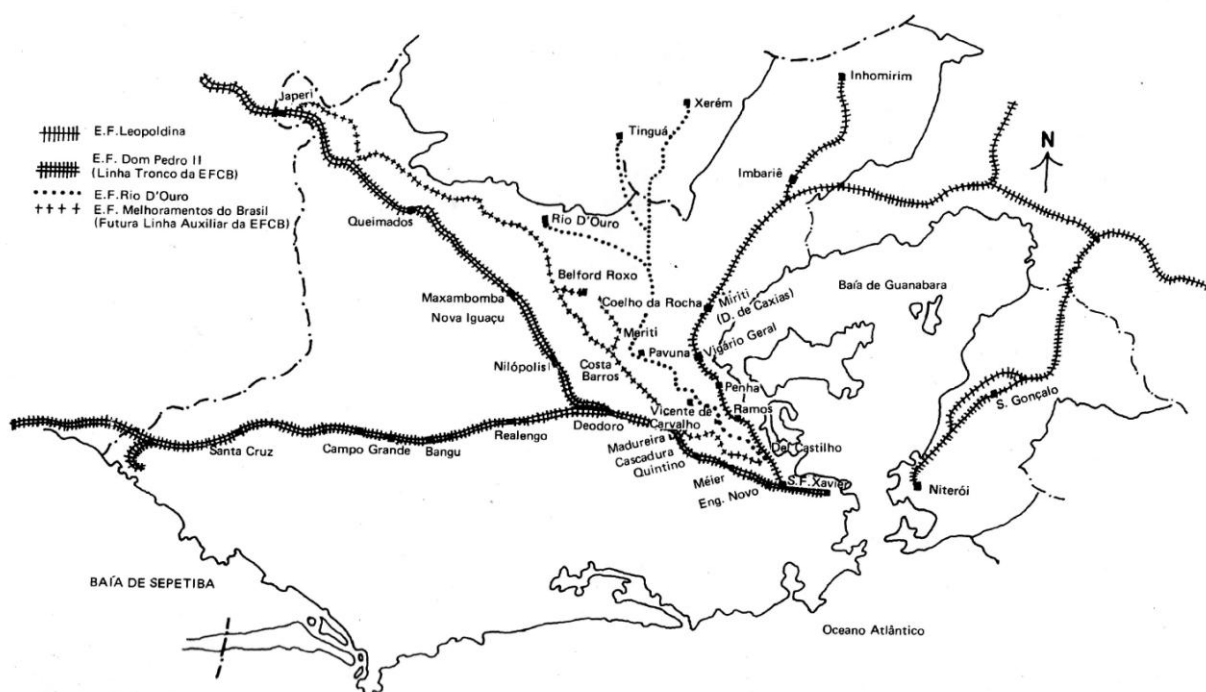


Figura 1 - Mapa do Rio de Janeiro com a indicação das linhas de trem (Fonte: Abreu, 2008, p. 52)

Entretanto, a ideia de uma ocupação urbana mais efetiva desses pedaços distantes do Centro a partir da presença da linha férrea pode não se manter com tanto vigor, caso lancemos um olhar minucioso sobre outras referências em torno da relação entre a urbanização desses locais e as formas de mobilidade humana lá engendradas através do uso coletivo de transportes.

Já nos são evidentes os debates que problematizam as ligações entre a urbanização das

regiões cortadas pelas estradas de ferro da Central do Brasil e da Leopoldina e o setor industrial carioca. Da mesma maneira, parece haver dissensos sobre os nexos instantâneos entre essas áreas e o trem; vínculos que, muitas vezes, obliteram o papel fundamental que os bondes desempenharam na ocupação moderna dos bairros ao norte e a oeste do Rio de Janeiro. É o que justamente examina Fernandes (2011) ao mostrar o bonde como um transporte que não se deteve apenas aos pedaços da zona sul da cidade, tendo participado efetivamente da configuração dos subúrbios e das formas de circulação e integração entre seus espaços e gentes.

A questão é que entre os tipos de mobilidade urbana ali presentes, de fato, algumas áreas, como a região cortada pela Estrada de Ferro da Leopoldina, guardaram, sim, uma estreita ligação com a ferrovia, no que concerne às suas formações e arranjos espaciais mais seminiais. Aí, incluímos o desmembramento de fazendas, com a venda de parte de terras agrícolas às empresas ferroviárias (ABREU, 2008; FERNANDES, 2011), possibilitando com isso a abertura de espaços “públicos” a partir da montagem de trilhos, episódio que demonstra que a ocupação de alguns locais saiu das mãos de latifundiários para a de outros agentes privados, sem sequer passar pela via estatal.

Essa intrínseca relação com o trem não exclui o fato de que, mais tarde, o bonde, a seu modo, tenha também efetivado costuras e expansões nesses territórios, principalmente após os anos 30 do século XX, fase em que os aspectos exclusivamente agrários do “Sertão a dentro” carioca (CRUZ, 1942, p. 44) já eram menos evidentes por causa da entrada de equipamentos e mobiliários urbanos nesses espaços.

Viagens para além da zona suburbana foram facilitadas também pelos bondes e não apenas pela ferrovia. Os bondes integravam os bairros dessa região entre si e, da mesma maneira, os conectavam ao Centro. Em alguma medida, estabeleciam ligações com a zona sul e bairros da zona norte “mais central”, a exemplo de Tijuca e Andaraí.

Podemos afirmar que o trem e o bonde estriaram algumas partes dos subúrbios concomitantemente. Em muitos casos, a penetração de companhias de bondes, tal como a Companhia Ferro-Carril Vila Isabel, ocorreu com a diferença de menos de uma década em relação à inauguração de trechos de Estrada de Ferro D. Pedro II (Central do Brasil)¹⁰.

Assim, os bairros ferroviários ao norte do Rio de Janeiro não deixaram de contar com linhas de bonde, as quais se associavam de diversas formas às locomotivas férreas a vapor e

¹⁰ Segundo Fernandes (2011), foi com a Cia. Ferro-Carril que os bondes (ou carris) começaram a operar nos subúrbios ferroviários. A empresa começou os seus serviços com *tramways* puxados a burro e mesmo assim, por volta de 1875, concorria com a Estrada de Ferro D. Pedro II, então inaugurada em 1858 (ABREU, 2008).

igualmente às locomotivas elétricas (surgidas a partir de 1937, quando a eletrificação das ferrovias que atendiam os subúrbios cariocas tornou-se realidade).

Através da integração entre esses transportes, entroncamentos e chances de transbordos entre uma paragem de trem e um ponto de bonde eram possibilitados pelo sistema de mobilidade carioca do final do século XIX e início do século XX. A rede de meios de locomoção se formava com vigor e proficuidade em terras que cresciam não somente por causa de insumos industriais, mas porque também eram procuradas como regiões de vilegiatura e de moradias das classes médias modestas.

Essa complementação de modais, entretanto, não escapava à época dos imperativos dos capitalistas dos transportes. Ali, em subúrbios como Méier, Cascadura e Engenho Novo (bairros bem recentes naquele momento), empresários desse ramo viram possibilidades de lucro, abraçando com fins mercadológicos todas as necessidades de mobilidade daqueles que lá moravam ou circulavam. Articulações capitalísticas embasavam a lógica de se contar com o “trem ligando estações e paradas a distâncias maiores e o bonde costurando o interior dos bairros” (LINS, 2010, p. 150).

De fato, essa interessante conexão entre linhas/ paradas de trem e linhas/ paradas de bondes não se espalhou por todos os arrabaldes cariocas. Também não atingiu os bairros da zona sul, nem mesmo aqueles que mantiveram até a Reforma Passos algumas características que poderiam classificá-los como áreas suburbanas, indicativos tais como seu viés quase agrário ou, em outros casos, bem industrial.

As interseções entre bonde e trem ocorreram com mais intensidade em bairros atravessados pela linha de ferro da Central do Brasil. Já as localidades por onde corriam os trilhos da Leopoldina Railway, não experimentaram com tanta força essa combinação de transportes ao longo das primeiras décadas do século XX.

O mapa abaixo mostra a inexpressividade do bonde na área da Leopoldina em 1934. Na imagem, isso se evidencia se observarmos a ausência de emaranhado de linhas de bonde entre Bonsucesso e Penha. Ao contrário, a parte mais central do mapa, que destaca os caminhos feitos pelos bondes nas proximidades da linha da Estrada de Ferro Central do Brasil, parece indicar uma boa presença deste meio de transporte na região dos bairros suburbanos do Engenho Novo à Piedade.

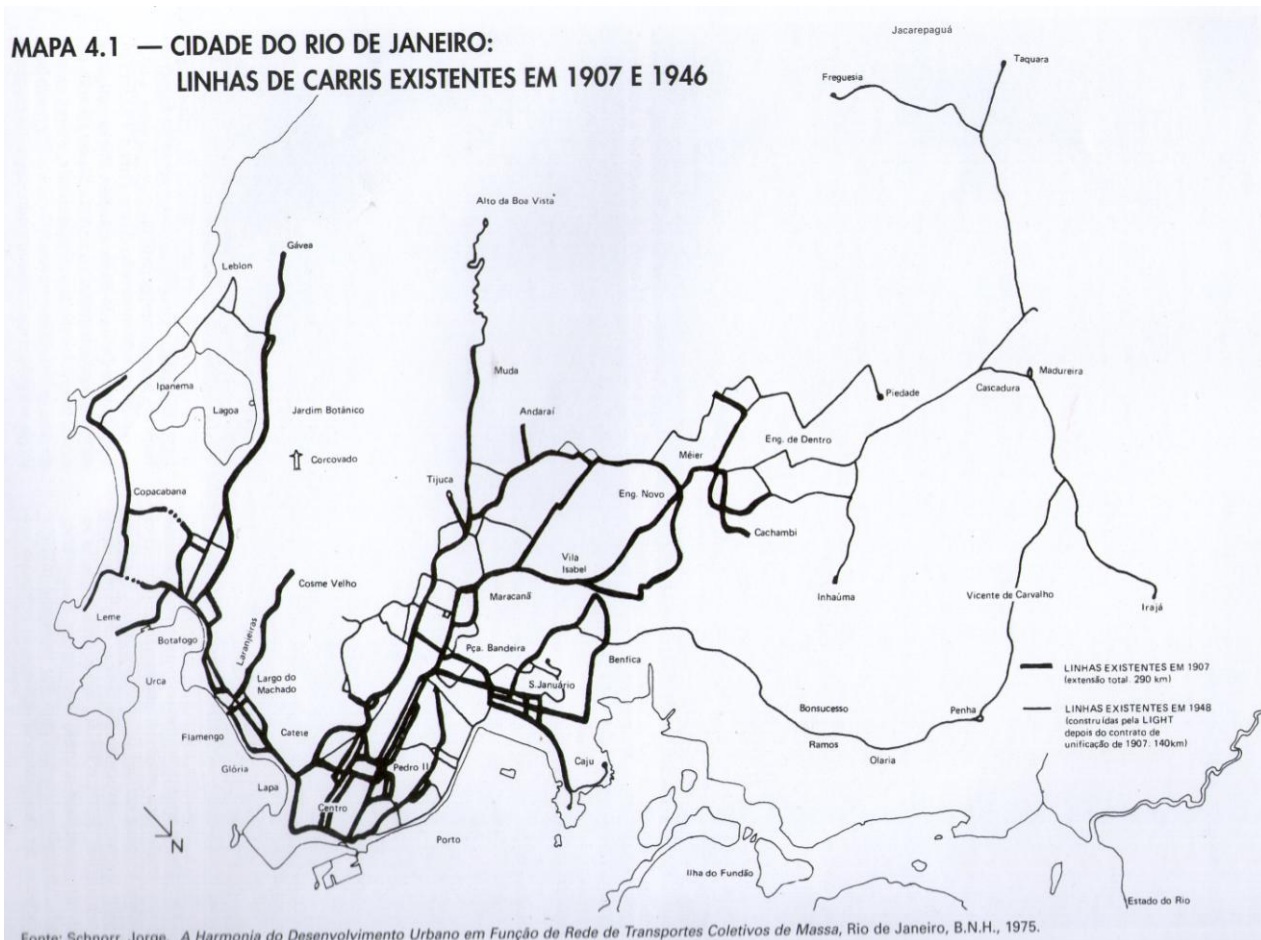


Figura 2 - As linhas de bonde no Rio de Janeiro (Fonte: ABREU, 2008, p. 84)

A linha de bonde que existia na região da Leopoldina (abrangendo Bonsucesso, Ramos, Olaria e Penha, além de Vicente de Carvalho), conforme vemos, não se destinava aos interiores dos bairros, tal como faziam os bondes que cortavam os pedaços atravessados pela Central do Brasil.

Outro ponto salientado pelas informações do material cartográfico (referentes a 1948) diz respeito às idades das linhas de bonde dos subúrbios da Central e da Leopoldina. Notamos que a linha de bonde que operava na Leopoldina começou a operar somente a partir de 1907, mas em um bom pedaço dos bairros da Central percebemos que capilaridade dos bondes, com linhas efetivas, já era realidade antes dessa data. Isto é, o bonde chegou primeiro nas cercanias da Central; na Leopoldina; tardou um pouco a aparecer.

Essas observações, em linhas gerais, motivam nosso entendimento acerca das peculiaridades da Zona da Leopoldina frente às configurações e disposições socioespaciais, e econômicas, de outras regiões suburbanas. Na base dessa consideração, que sustenta uma diferença primordial entre os subúrbios da Leopoldina e os subúrbios da Central (ou entre

aqueles que não são classificados como arrabaldes ferroviários, a despeito de estarem em faixas a norte e oeste da cidade), apoiamo-nos em cinco especificidades que a autora Ana Paula Medeiros (2011) lista ao destacar algumas características de Bonsucesso, Ramos, Penha e Olaria, aludindo ao passado e à contemporaneidade.

De acordo com Medeiros, esses bairros se estruturam de maneira peculiar no cenário urbano carioca e suburbano porque:

(a) receberam desde o seu início contingentes populacionais ligados às camadas mais pobres da população; (b) passaram por um período de industrialização, a partir da década de 30, que atraiu por sua vez uma massa de moradores motivados pela oferta destes postos de trabalho, porém não contaram com a oferta adequada de infraestrutura, como saneamento ou transportes, neste primeiro momento; (c) apresentam especificidades e características de segregação socioespacial estreitamente ligadas ao fato de serem rasgados longitudinalmente por dois grandes eixos viários, nomeadamente a própria estrada de ferro e a Avenida Brasil, construída na década de 40; (d) viram expandir-se, de ambos os lados do tecido formal, dois dos maiores complexos de favelas do Rio de Janeiro, a saber, o Complexo da Maré, à direita da Avenida Brasil, margeando a Baía de Guanabara, e o Complexo do Alemão, ocupando os morros à esquerda dos bairros mencionados; (e) caracterizam-se, hoje, pelo uso residencial e de pequeno comércio e serviços, apresentando esparsamente vazios e galpões inutilizados remanescentes do período de industrialização, que teve um esvaziamento relativo a partir da década de 70; (f) e, por fim, como se pretende demonstrar, não têm merecido atenção suficiente nem por parte do poder público – não estando expressivamente contemplados em praticamente nenhum dos grandes projetos em vigor ou em planejamento, nem por parte dos estudos acadêmicos, que privilegiam quase sempre os bairros de subúrbio ao longo do eixo ferroviário da Central do Brasil. (MEDEIROS, 2011, p.1).

A autora apresenta tais justificativas ao afirmar que esses bairros mantêm entre si aparências morfológicas e processos históricos de urbanização bem parecidos. Excetua-se deste recorte o bairro de Brás de Pina, que Medeiros não incluiu em suas análises. Porém, neste trabalho, acreditamos que não seja pertinente apartá-lo dos demais.

1.2.3 Circulação e habitação em meio às particularidades da Zona da Leopoldina

Os territórios dos subúrbios, em geral, já eram servidos por linhas ferroviárias desde meados do século XIX. As estradas de ferro eram utilizadas tanto para o transporte de cargas, como para o deslocamento de pessoas. As ferrovias tiveram um papel notável na abertura de freguesias que do final do século XIX até por volta da década de 1930 aparentavam ter predominantemente feições rurais.

Em 1858, foi inaugurado o primeiro trecho da Estrada de Ferro Central do Brasil, na época chamada de Estrada de Ferro Dom Pedro II. O trecho partia da estação Central (prédio hoje conhecido como Central do Brasil, no Centro do Rio de Janeiro) rumo a Japeri, com estações intermediárias separadas por intervalos quilométricos. Somente a partir de 1870 os trilhos dessa ferrovia atingiram bairros como Piedade, Méier, Madureira, Marechal Hermes, entre outros, ganhando também novos ramais e entroncamentos direcionados para demais municípios do Estado do Rio de Janeiro e estados como Minas Gerais e São Paulo.

Com uma história marcada por longas extensões de trilhos, incorporações de linhas e ramais existentes desde a formação da primeira estrada de ferro brasileira pelo Barão de Mauá, além de muitos administradores e construtores, a Rio de Janeiro Northern Railway Company, conhecida pelo nome Estrada do Norte (e, mais tarde, por Leopoldina Railway) inaugurou em 1886 um trecho fundamental para a sua expansão em terras cariocas. O percurso começava em São Francisco Xavier, parada de trem ainda existente na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, e seguia até a cidade fluminense de Duque de Caxias. Depois dessa construção, foi possível interligar regiões semi-urbanas, que em menos de duas décadas se tornariam os bairros de Bonsucesso, Ramos, Olaria, Penha e Vila Guanabara (Brás de Pina); todas elas, localidades exemplares do “subúrbio da Leopoldina”, agora servidas pelo Ramal Saracuruna da Supervia, que é atualmente a empresa concessionária do serviço de trens urbanos do Rio de Janeiro¹¹.

A seguir, em 1893, apareceu no cenário dos transportes sobre trilhos a Estrada de Ferro Melhoramentos do Brasil. Em 1903, ela foi incorporada à Central do Brasil e daí passou a ser chamada de Linha Auxiliar. Essa ferrovia atingia bairros como Maria da Graça, Del Castilho, Pilares e Rocha Miranda, arrabaldes do “meio” da zona suburbana, hoje atendidos

¹¹ A Leopoldina Railway foi uma empresa baseada em Londres, em 1898, para assumir as operações da Companhia Estrada de Ferro Leopoldina, que passava por sérias crises financeiras no final do século XX. Antes dos problemas monetários, com uma série de pequenas ferrovias locais, por sua vez, já incorporadas há muitos anos, linhas e ramais existentes desde 1854, a Companhia Estrada de Ferro Leopoldina mantinha trilhos espalhados pelos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo. No Estado do Rio de Janeiro, suas linhas englobavam destinos que cruzavam zonas litorâneas, a exemplo de Macaé e Cabo Frio, e a serra fluminense, como Petrópolis, Teresópolis e Itaipava. Como se vê, a Leopoldina teve presença importante também no norte da cidade do Rio de Janeiro. Segundo a listagem que há no site Estações Ferroviárias do Brasil, uma das poucas fontes mais completas sobre o assunto, havia pelo menos 16 linhas diferentes dentro da estrutura da Companhia Estrada de Ferro Leopoldina, mais tarde Leopoldina Railway; cada qual trazia inúmeros ramais, entroncamentos e estações, que permaneceriam abertas ao longo do século XX, em processos que incluíram inaugurações e muitos fechamentos até a década de 1960. Esta última fase foi quando o que restou da Leopoldina passou para a mão do Estado. Atualmente retalhada, sucateada e privatizada, suas linhas pertencem, a grosso modo, a empresas como a Ferrovia Centro-Atlântica e Supervia. Os meandros da configuração dessa estrada de ferro, tão pujante e múltipla, para serem observados com rigor, mereceriam um estudo à parte, o que escapa de nossos objetivos. (ABREU, 2008; Site Estações Ferroviárias do Brasil).

pela Linha 2 do Metrô Rio.

Já a Estrada de Ferro Linha D'Ouro, começou a ser composta em 1876 para fazer, de início, o transporte de materiais da obra da então nova rede de abastecimento de água da cidade. Somente em 1883 ela passou a trabalhar com serviço de passageiros. Alguns de seus percursos chegaram a acompanhar lado a lado os trilhos da Linha Auxiliar. Regiões hoje conhecidas como Inhaúma, Engenho da Rainha, Vicente de Carvalho e Coelho Neto, por exemplo, de fato, se formaram como núcleos urbanos e bairros depois da construção dessa linha férrea (ABREU, 2008; Site Estações Ferroviárias do Brasil¹²). Nos dias atuais, esses pedaços também são assistidos pela Linha 2 do Metrô Rio.

É interessante notar que entre a passagem do século XIX para o século XX os nomes dados aos seminiais bairros suburbanos eram muitas vezes homônimos das estações de trem. A estação de Ramos, da Leopoldina Railway, correspondia justamente à parada da locomotiva no bairro de Ramos. Nesse caso, foi a estação de trem que batizou o bairro. A família Fonseca Ramos¹³ doou, em 1886, pedaços de suas terras à empresa ferroviária, exigindo em troca que houvesse uma parada exclusiva com seu sobrenome. Os Ramos denominaram a estação de trem neste mesmo ano e, pouco a pouco, a palavra se tornou a nomenclatura oficial para toda aquela faixa territorial¹⁴.

O bairro de Brás de Pina, também na Zona da Leopoldina, foi outro espaço cujo nascimento urbano se vincula, de alguma maneira, com a estação de trem, mesmo que, neste caso, os meandros históricos se diferenciem bastante dos caminhos que levaram o bairro de Ramos a ter o nome exato da estação ferroviária que o corta. A paragem férrea de Brás de Pina foi aberta em 1886 pela Leopoldina Railway¹⁵ numa localidade que ainda flertava com o

¹² Fonte: Site Estações Ferroviárias do Brasil. Disponível em: www.estacoesferroviarias.com.br. Última visualização em 13 de outubro de 2013.

¹³ Em 1870, a o capitão Luiz José Fonseca Ramos, um militar da Corte, adquiriu as terras onde ficava o Sítio dos Bambus, de onde nasceram as raízes do bairro de Ramos, ainda na época de D. Pedro II. Seus descendentes fizeram um acordo com a companhia de trem, que prometera uma paragem com o nome da família: a Parada de Ramos. Anos mais tarde, com o Sítio dos Bambus vendido à família de um antigo dono daquelas terras, houve, por essa iniciativa privada, o loteamento e a abertura de ruas de chão batido e o seminal bairro incorporou o nome da estação de trem, enquanto fazia surgir ruas até hoje importantes na localidade, como a Rua Uranos e a Rua Euclides Farias. Com o tempo, a área passou por valorizações imobiliárias devido à presença de moradores abastados. Inclusive, já em meados do século XX a Praia de Ramos (ou Praia do Apicú, ou ainda Praia de Mariangu) esteve em meio a uma espécie de aburguesamento urbano. Foi transformada em balneário, pensou-se em construir por lá um cassino à beira-mar na época do Prefeito Henrique Dodsworth e a região também ganhou o apelido de “Copacabana dos Subúrbios” (FRAIHA e LOBO, 2004).

¹⁴Fonte: Site Estações Ferroviárias do Brasil. Disponível em: www.estacoesferroviarias.com.br. Última visualização em 13 de outubro de 2013.

¹⁵Fonte: Site Estações Ferroviárias do Brasil. Disponível em: http://www.estacoesferroviarias.com.br/efl_rj_petropolis/bras.htm . Última visualização em: 12 de outubro de 2013.

seu passado como engenho de açúcar. Na verdade, o nome da estação de trem vem do Visconde de Brás de Pina, dono das terras. Entretanto, de início o bairro não recebeu o mesmo nome que o seu latifundiário, nem da estação ferroviária que lá funcionava. O local foi declarado oficialmente bairro em 1929 e chamou-se Vila Guanabara¹⁶.

Este arrabalde compôs um dos exemplos mais marcantes de bairros suburbanos cariocas que abraçaram a noção clássica do *suburbs* norte-americanos. Loteado e equipado pela Companhia Construtora Kosmos (ou Companhia Imobiliária Kosmos, já que os dados históricos se confundem às vezes), a Vila Guanabara surgiu como região voltada para a moradia das classes média e média-alta que buscavam no subúrbio “elegante” da região uma vida pacata e salubre. Nas avenidas arborizadas e planejadas segundo moldes urbanísticos da “cidade-jardim”, ergueram-se casarões, alguns em estilo colonial, com bosques e ornamentos naturais de plantas nobres. Ali, foi fundada uma das igrejas mais importantes do subúrbio do Rio, a Paróquia de Santa Cecília (que, inclusive, emprestou o seu nome a um dos cinemas da área). Apenas em 1981, a Prefeitura decretou que o nome do bairro passasse a ser Brás de Pina, igualando-se ao nome da estação de trem local¹⁷.

Ainda que existam críticas ao raptó ideológico do conceito de subúrbio (tal como Fernandes (2011) e Soares (1990) julgam, quando se contrapõem às analogias imediatas entre subúrbio e ferrovia), é pertinente pensarmos a notabilidade da estrada de ferro nos momentos de configuração dos espaços suburbanos no Rio de Janeiro. Não obstante, não são excluídos os riscos ao lidarmos com o significado de “subúrbio” adotado pelo senso comum, isto é, lugares bem além do Centro, com áreas rurais ou industriais, dependentes do trem, onde moram pessoas mais pobres que os residentes das “áreas nobres” ao sul/centro da cidade. A questão aqui colocada é que no caso concreto dos bairros da Zona da Leopoldina – com foco naqueles com que mais trabalhamos nessa análise: Ramos, Penha, Olaria e Brás de Pina –, a estrada de ferro Leopoldina Railway e seus aparatos territoriais conectaram-se ativamente aos processos de formação urbana dessas freguesias levantadas entre o final do século XIX e as três primeiras décadas do século XX.

Com ações do capital privado no loteamento, compra e venda dos grandes terrenos familiares que anteriormente compunham a região, e somando-se a isso os acordos entre as

¹⁶Fonte: Blog Um Coração Suburbano. Disponível em: <http://suburbiosdorio.blogspot.com.br/2011/11/casarao-de-braz-de-pina.html>. Última visualização: 11 de outubro de 2013.

¹⁷ Fonte: Armazém de Dados do Rio/Instituto Pereira Passos (Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro). Disponível em: http://portalgeo.rio.rj.gov.br/armazeninho/web/BairrosCariocas/index2_bairro.htm. Última visualização: 11 de outubro de 2013.

empresas, os clãs ricos (com fortunas ainda montadas no lucro agrícola) e os interesses imobiliários da companhia de transporte, contribuiu-se para um cenário efetivamente propício ao estabelecimento e consolidação dos eixos da ferrovia nessas vizinhanças. A parte carioca da Leopoldina Railway estriou localidades, marcando-as. Promoveu, em graus variados, a expansão espacial que colocou regiões inteiras do norte do município do Rio de Janeiro em conexão com outras áreas da cidade, no início do século XX. Além disso, a ferrovia integrou-se às políticas e ao mercado de habitação dos bairros, cujas ruas e pontos focais tiveram como um de seus atrativos a proximidade com a linha do trem e as estações.

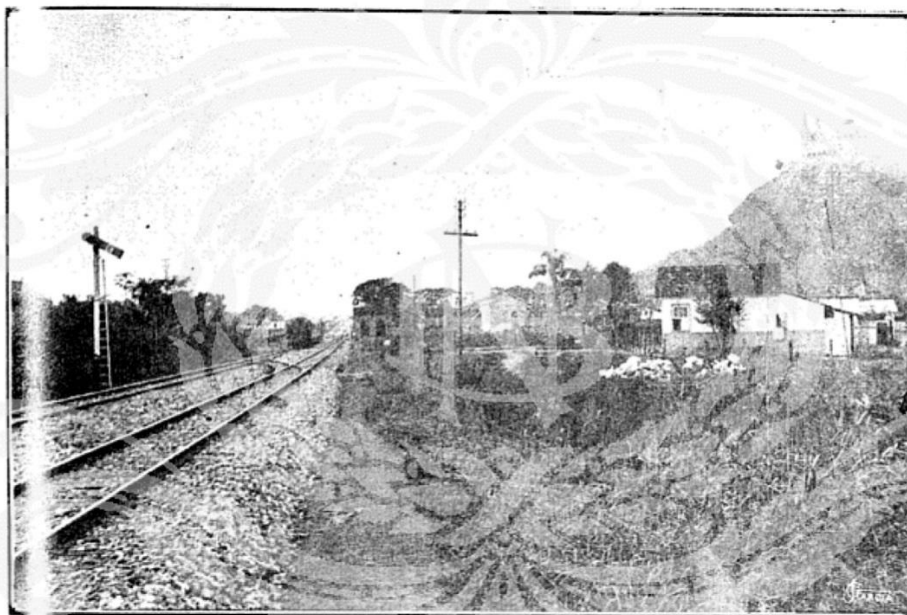
É o que verificamos no anúncio abaixo, publicado na Revista Fon-Fon em 1913. A propaganda da Leopoldina Railway indica a companhia como uma instituição tipicamente suburbana. Da mesma forma, chama atenção para as qualidades dos subúrbios cortados pela ferrovia: “Aluguel módico”, “bons ares” e “vida econômica” são mostrados como atrativos para os potenciais moradores leopoldinenses, os quais o anúncio queria atingir. Esses benefícios, no discurso publicitário, se aliam às informações acerca dos preços praticados pela empresa de trem. É interessante notar que os anunciantes frisam bem os dados sobre as distâncias entre alguns trechos ligados pela ferrovia e os horários dos serviços deste transporte. Destarte, não é arriscado concluir, segundo o que se sugere, o papel relevante desta ferrovia para a estrutura urbana dos bairros da Zona da Leopoldina.

LEOPOLDINA RAILWAY

RESIDI NOS SUBURBIOS

Estações de Bom Sucesso, Ramos, Olaria,
Penha, Braz de Pinna e Merity

A LUGUEL MODICO — BONS ARES
VIDA ECONOMICA



ASSIGNATURAS MENSAES

1.^a Classe (50 bilhetes) 12\$000
2.^a Classe (50 bilhetes) 7\$000

78 TRENS DIARIOS a pequenos intervallos

Serviço rapido e confortavel

DAS 4.00 a. m. ATÉ 1.20 a. m.

25 MINUTOS até Penha—12 kilometros

40 MINUTOS até Merity—20 kilometros

Estação Inicial PRAIA FORMOSA

Figura 3 – Anúncio imobiliário publicado na Revista Fon-fon em 1913¹⁸

¹⁸ Fonte: Revista Fon-fon. N° 40, 11 de Outubro de 1913, p. 14. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1913/fonfon_1913_041.pdf

De acordo com o que indicam os dados consultados, os bondes da região da Leopoldina não foram capazes de suplantarem a força dos trens na configuração espacial dos bairros e nos modos de circulação urbana que lá vigoraram. Isso pode nos colocar frente a frente com mais algumas diferenciações entre os subúrbios da Leopoldina e os da Central. Tanto a formação de núcleos espaciais, como a criação de locais de encontro e convivência sociais podem ser pensadas através da presença da linha do trem, se aqui a concebemos como um notável aparato urbano de inarredável presença na região da Leopoldina, sem concorrentes à altura.

O modelo de povoamento urbano lá predominante teve nesse meio de transporte um vetor de dispersão das pessoas para regiões mais afastadas. Mas, além disso, o trem, seus trilhos e suas estações serviram como estruturas urbanas bem visíveis, funcionando como divisores dos bairros em duas bandas territoriais e pontos de destaque na paisagem.

Cabe destacar que as linhas de trem colocam-se nos ambientes como verdadeiros “limites”, os quais fundamentam o tipo de organização entre equipamentos e aparatos territoriais, disposição de ruas e trajetos executados em determinada localidade. A noção de “limite” é vista por Kevin Lynch (1997, p. 52), em suas classificações acerca dos dados que integram o conteúdo da imagem das cidades, como um elemento linear formador de barreiras e, ao mesmo tempo, como costuras entre partes relacionadas.

Observadas como “pontos nodais”, outra noção de Lynch (1997, p. 53), pensamos as estações de trem como fortes provocadores de uma configuração citadina que prevê a existência de junções, “focos intensivos”, “(...) momentos de passagem de uma estrutura a outra” ou “(...) meras concentrações que adquirem importância por serem a condensação de algum uso ou de alguma característica física” (Idem).

No caso da Leopoldina, os centros comerciais de mais fôlego ergueram-se nos bairros de maneira bem específica. Cresciam em torno dos pontos nodais formados pelas estações ferroviárias e não tão “para dentro” das freguesias. As estações seriam, portanto, exemplos de centro polarizador, núcleos de intensa apresentação, física e simbólica, que influencia o restante do espaço. As partes “interiores” desses arrabaldes, em sua maioria, guardaram (e ainda guardam) um viés predominantemente domiciliar.

Já ao longo da Central, algo de diferente parece ter se arranjado. Percebe-se que, sobretudo em bairros como Méier e Madureira, uma forte veia comercial se estruturou à beira das estações mas também longe da linha do trem, alcançando o “interior” dos bairros. Acreditamos que essa particularidade pode ter relação com a presença mais ativa dos bondes

nas cercanias da linha da Central.

Dando alicerces a essa posição, recorremos a Lewis Mumford (2011), para quem o tipo de ocupação urbana realizada pelo trem se assemelha a um colar de pérolas, com focos mais espaçados e concentrações de gentes e equipamentos de estação em estação. De outro modo, a ocupação promovida pelos bondes se realiza em escalas menos nucleadas e mais diluídas pelo espaço, proporcionando maior adensamento territorial e outras experiências de circulação, concentração e dispersão.

Lins também escreve sobre a diferença entre as ocupações promovidas pelo trem e o bonde, ressaltando o contexto do Rio de Janeiro, no qual o trem aparecia:

(...) ligando estações e paradas a distâncias maiores e o bonde costurando o interior dos bairros. (...) [O trem] ao atravessar locais da periferia de baixa densidade populacional, compostos por propriedades rurais de diversas dimensões, trouxe nova mobilidade para essas regiões e facilitou o acesso ao centro da cidade. Os bondes, por sua vez, estabeleceram a mobilidade pelo interior dos bairros (...). Esses bairros nasceram em volta das estações ferroviárias, utilizando-as, em muitos casos, como polo estruturador. As ruas que deram origem aos bairros suburbanos de origem ferroviária, se podemos assim chamar, eram e são perpendiculares e/ou paralelas à via férrea (LINS, 2010, p. 150).

Tudo indica que a combinação entre trem e bonde facilitou um tipo de vida urbana mais múltipla e com "usos derivados" (JACOBS, 2000) – isto é: diversidade de equipamentos urbanos, instalações comerciais, atividades e, com isso, mais motivações para que as pessoas ocupassem e usassem as ruas. Isso se evidenciou mais nas regiões à beira da linha da Central, em comparação à Zona da Leopoldina, que além de ter recebido o bonde mais tarde, teve uma ferrovia com média de número de passageiros inferior aos da Estrada de Ferro Central do Brasil, sem contar com o caráter industrial mais fraco da área da Leopoldina em relação aos subúrbios da Central.

Esses apontamentos sobre as diferenças entre a Zona da Leopoldina e a Zona da Central do Brasil ajustam-se à ideia de que a história da cidade é a história de sua produção continuada, tal como propõe Milton Santos. Os lugares se distinguem porque não há apenas um, mas múltiplos padrões de urbanização, com variáveis nas arrumações de equipamentos, objetos, aparatos e configurações que dependem de cada forma de organização triunfante. Na proposta de Santos (1997, p.71): “A história de uma dada cidade se produz através do urbano que ela incorpora ou deixa de incorporar; desse urbano que em outros lugares pode tardar a chegar”.

Propomos, então, que aí residem muitas das particularidades dos bairros que se urbanizaram nas três primeiras décadas do século XX às margens da Leopoldina. O aspecto do atraso em relação à entrada do bonde em sua rede de mobilidade urbana, por exemplo, fez com que a Zona da Leopoldina tivesse por todo o tempo o trem, pelo menos fisicamente, como um marco inegável para a paisagem de suas localidades, influenciando ainda os modelos de circulação lá empreendidos. A formação de pontos nodais nesses bairros deu-se justamente no entorno das estações (mais do que nos pontos de paragem dos bondes), geralmente de maneira bem espaçada, numa escala não tão confortável para pedestres porventura mais sedentários.

Conforme apontam os dados e as memórias de alguns moradores, para quem quisesse “sair” dos bairros leopoldinenses, alcançando regiões vizinhas ou mais distantes sem utilizar o trem, também havia a possibilidade de usar os ônibus, além dos bondes que eram a alternativa mais clássica ao trem. Posteriormente, as pessoas passaram a se valer da mobilidade via Avenida Brasil, que a partir de 1946 se tornou uma importante artéria rodoviária brasileira. Para a Zona da Leopoldina especificamente, a Avenida Brasil foi de grande relevância, pois fez a interligação de Bonsucesso, Ramos, Olaria e Penha (entre outros) – considerados bairros ferroviários já à época da inauguração da via expressa– com demais bairros do Rio de Janeiro e outras cidades nos limites do Estado.

Já no aspecto que se refere às formas de habitação suburbanas, seguindo a linha que já discutimos ao abordar a questão da “ideologia do *habitat*” (LEFEBVRE, 2012), há muitas especificidades relacionadas às construções dos bairros leopoldinenses e dos subúrbios da Central.

Abreu (2008, p. 80) mostra que entre 1906 e 1920, as freguesias suburbanas, assim como todo o tecido urbano carioca, cresceu vertiginosamente com a ampliação das áreas ocupadas e aumento das taxas demográficas. Esse período coincidiu com o momento quando se promoveu no Rio de Janeiro uma modernização higienista através de remoções de casas e pessoas do Centro.

Em relação a esse tempo, o autor cita o exemplo do subúrbio de Inhaúma, bairro que não se vinculava às linhas férreas mais proeminentes (Central e Leopoldina), mas à linha Auxiliar. A população desse arrabalde cresceu 92% no intervalo de 14 anos, passando de 68.557 para 131.886 moradores (ABREU, 2008). No mesmo recorte temporal, algumas freguesias centrais viveram um influxo populacional, tudo por conta, pelo que se percebe, das medidas de remodelação de áreas do Centro como Candelária e São José (hoje já extinta), que

tiveram boa parte de seus habitantes expulsos, além de casas populares, vielas e até igrejas demolidas.

Porém, seria leviano associar diretamente o crescimento populacional dos subúrbios nas três primeiras décadas do século XX e a detonação por que passou o Centro do Rio em prol de um modelo urbanístico claramente marcado pelo capital imobiliário. Muitos moradores expulsos do Centro remodelado formaram os contingentes populacionais de favelas cariocas, as quais, desde cedo, sem algo que as substituísse de forma democratizada e não-segregante, foram alvo de sucessivos planos de remoções e gentrificação espaciais (ABREU, 2008)¹⁹.

Nesse ínterim, o que sobressai são vetores heterogêneos que contribuíram para a ocupação dos subúrbios cariocas: entrada da indústria nessas regiões; criação de novas áreas para abrigar operários; construção de infraestrutura pela mão de agentes privados; formação de bairros-jardins voltados para a classe média; presença da ferrovia e de bondes como meios de transporte garantidores de um fácil acesso aos subúrbios etc. Não “há relação de causa e efeito entre o trem e a proletarização do subúrbio” (FERNANDES, 2011, p. 149), mas a combinação de fatores variados que fizeram dessas áreas locais de moradia tanto de classes mais abastadas, como, em outros casos, de assalariados de baixa e média rendas, e ainda, de militares. Pouco a pouco, a ligação entre indústria, trem e subúrbio passou a fazer sentido somente à medida que, de fato, esses recantos foram encampados pelas definições estatais dos planos de organização urbana, que precisavam justificar suas preferências expressivas por tornar nobres as áreas ao sul da cidade, cujo solo se valorizava galopantemente.

Assim, apesar das considerações que desassocia a categoria subúrbio dos vetores trem e indústria, percebemos que essa relação procede perfeitamente e que há em seu bojo um viés segregante o qual pode ter acompanhado a ocupação e o aparelhamento territoriais dessas regiões ao longo das primeiras décadas do século XX. A mão do Estado surge mais substantivamente no período do Estado Novo, que se aproveita para lançar suas políticas populistas sobre uma realidade socioespacial estrategicamente interessante.

Neste excerto de Henrique Dias da Cruz, em texto escrito por encomenda do governo getulista, se percebe sutilmente os porquês do interesse repentino do Estado Brasileiro pelos subúrbios, algo que não se verificava na época de Pereira Passos, por exemplo.

Os subúrbios cariocas no Estado Novo tiveram um progresso tão acelerado, que compensou todo o retardamento em que viveram longos anos. Em meses

¹⁹ Sobre os processos de remoção ocorridos atualmente na cidade do Rio de Janeiro, consultar o Capítulo 4.

surgiram novos bairros e outros, antigos, velhos, se transformaram, tomando ares de modernos. [...] Há, e em grande maioria, os bairros que, pela sua população, se podem classificar de proletários. O homem do trabalho procura os subúrbios para viver, morar, logo que constitui família. Mais econômico. São, igualmente, elementos sociais ponderáveis, isso porque o Governo, o Estado, no novo regime, tem com essas populações cuidados especiais, dando-lhes facilidades através de leis ditadas pelo espírito de cooperação, que garantem a esses grandes núcleos toda a potencialidade econômica, elevando, desse modo, o valor humano (CRUZ, 1942, p.7).

Para Fernandes (2011), na República Velha a questão da habitação flertou com as características da ideologia do habitat e do modelo central da urbanização capitalista. Mas se dissociando do sentido de “moralização da classe operária”, presente na urbanização parisiense (conforme aponta Lefebvre), ao contrário, no Rio de Janeiro:

(...) o sentido da ideologia do habitat foi justamente o de desmoralizar a classe operária e o subúrbio. Além de não cogitar qualquer política consequente em termos de habitação popular, a República Velha criou obstáculos que vieram dificultar a construção proletária nos subúrbios. Se o subúrbio veio a ser ocupado pelo proletariado, isto se deu pelo imperativo do crescimento acelerado da cidade, da torrente imigratória, dos especuladores que ali promoveram loteamentos vastos e baratos pela ausência de infraestrutura (FERNANDES, 2011, p. 151).

Acreditamos, portanto, que exista, em algum grau, certa previsibilidade em relação às funções que os bairros suburbanos e seus equipamentos coletivos desempenhariam em meio ao contexto geral da cidade. Percebemos ainda que isso ocorreu com mais fôlego na primeira metade do século XX, já que a partir da década de 1950, o contexto só se tornou mais hostil em relação às classes pauperizadas que lá se sedentarizaram, com a generalização do abandono do Estado e até mesmo a fuga das iniciativas do capital privado daquelas regiões.

Antes de sair efetivamente desse cenário, a ação do capital privado, na figura de algumas empresas, agiu categoricamente na configuração das cercanias da Leopoldina. Companhias imobiliárias atuavam nesses espaços desde a década de 1910 e por meio delas os subúrbios leopoldinenses ganharam feições muito particulares, com ruas desenhadas segundo modelos de bairros-jardins, bairros inteiros planejados com arquitetura aos moldes coloniais e *art déco*, casas geminadas às margens das ferrovias, além de casarões que sobreviviam aos rearranjos espaciais de algumas avenidas.

Uma das mais expressivas empresas imobiliárias da Leopoldina era a Companhia Imobiliária Kosmos, que, conforme já vimos, foi responsável por equipar urbanisticamente a Vila Guanabara, a mesma área que mais tarde se tornou o bairro de Brás de Pina. Não se

exclui da lista das companhias interessadas em fatiar os territórios suburbanos para vendê-los em seguida à Light, então composta predominantemente por capital estrangeiro.

(...) nos eixos ferroviários da Leopoldina, Rio D'Ouro e Auxiliar, as terras foram incorporadas e vendidas por pelo menos uma dezena de companhias imobiliárias, havendo entre elas bancos e empresas estrangeiras atraídas pelos lucros rápidos (FERNANDES, 2011, p. 149).

Com a ausência acentuada do Estado até o período Vargas, foram as iniciativas privadas que atuaram na organização desses espaços, segundo seus interesses. As missões dessas empresas, de fato, não incluíam as massas realmente pobres no oferecimento de acesso à casa própria.

Empresa	Período	Área
Cia. Territorial do Rio de Janeiro	1915/1919	Braz de Pina, Vigário Geral e Cordovil
Cia. de Administração Garantia	1920/1924	Braz de Pina, Vaz Lobo
Cia. Sub. de Terrenos e Construções	1920/1924	Ricardo de Albuquerque
Emp. Ind. de Melhoramentos do Brasil	1925/1929	Bonsucesso, Irajá, Vila da Penha
Cia. de Imóveis Parque Celeste	1925/1929	Irajá
Cia. Predial	1925/1929	Bonsucesso, Ramos
Cia. Imobiliária Kosmos	1925/1929	Braz de Pina, Vicente de Carvalho
Cia. Brasileira de Terrenos	1925/1929	Bonsucesso, Cordovil, Braz de Pina e Penha Circular
Cia. Territorial Villa dos Lyrios	1930/1934	Engenho do Mato
Emp. de Terras Rio - S. Paulo	1930/1934	Pavuna

Figura 4 – Relação de empresas imobiliárias atuantes nos subúrbios (Fonte: FERNANDES, 2011, p. 149).

Com o objetivo de racionalizar o acesso à moradia, dando mais garantias aos proletários por meio de uma política evidentemente populista, o Estado Novo assumiu as glórias da promoção do ideal da habitação e do direito à casa própria. Medidas e licenças para construções de casas eram anunciadas como “leis generosas”, tal como expõe Henrique Dias da Cruz (1942) no supracitado livro, a ele encarregado pelo DIP de Vargas.

As medidas getulistas de habitação vinham beneficiar a parcela populacional composta por “operários, artífices, seguida dos comerciários e estes dos industriários”, sem esquecer nesta lista os militares de baixa patente (CRUZ, 1942, p. 15). O que ocorre, no entanto, é que os agentes imobiliários particulares continuaram de alguma forma na base dessas iniciativas, negociando terrenos antes já privatizados.

A iniciativa do Estado foi efetivada através de construções de casas populares,

erguidas com verba repassada por instituições públicas. Entre as entidades envolvidas, estavam prioritariamente as Caixas de Aposentadoria e Pensões e o Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários. Este último, por exemplo, agiu nitidamente no bairro da Penha²⁰, onde um conjunto habitacional de grandes extensões se sedimentou e ficou conhecido como IAPI da Penha, existindo até hoje na área.

Data de 1934 a mudança de tal estado de coisas. Desde então os Institutos de Aposentadoria levantaram, pelos vários subúrbios, grupos de habitações proletárias, construindo o dos Estivadores na zona da Leopoldina, onde, também, o Instituto de Previdência construiu vários, ultimamente melhorados nas suas condições de habitabilidade, para funcionários públicos. (...) Na estação de Olaria²¹, subúrbio da Leopoldina, está instalado o Serviço de Construções Proletárias, melhor, S. C. P., como se vulgarizou e que toda a população daquela zona já conhece. Há, nesse serviço, um tom forte de sinceridade, qual o de ser o mais útil possível àquele que pretende construir a sua própria morada (CRUZ, 1942, p. 12-13).

²⁰ A Penha foi oficializada como bairro em 1919, mas se colocou no cenário carioca, desde os tempos coloniais, como um santuário dedicado à Nossa Senhora da Penha de França. Na localidade, existiu também um quilombo. Festas em torno da religiosidade católica e da cultura lusitana acompanharam desde muito cedo a vida na região. Entre 1903 e 1906, a Igreja de Nossa Senhora da Penha, com sua imensa escadaria, foi finalizada depois da reforma de uma edificação já existente desde 1870. Nessa mesma fase, no governo Pereira Passos, obras no Porto de Mariangu possibilitaram maior integração entre a área e a Praça XV, no Centro, por meio de barcas (FRAIHA e LOBO, 2004). Foi na Penha que se deu a primeira exibição cinematográfica da Zona da Leopoldina, ao ar livre. O bairro foi se organizando urbanisticamente, ao longo dos trilhos da ferrovia, mas também em seus interiores, contando com a presença de um forte comércio local – herança de práticas de venda feita por comerciantes de porta em porta das casas – e do Curtume Carioca, que promoveu uma ocupação profícua do bairro por operários da manufatura de artigos de couro. Outra marca da Penha foi a ocupação expressiva dos morros ao seu redor, formando o Complexo de Favelas do Alemão (Ver Capítulo IV). A Penha diferencia-se tanto dos bairros da Penha Circular e da Vila da Penha. Apesar de terem “Penha” no nome, e de serem vizinhos, os três são bairros distintos. A Vila da Penha faz parte do Grande Irajá e sempre teve como marca grandes casarões de classe médias abastadas; já o bairro da Penha Circular, localizado entre a Penha e o bairro de Brás de Pina, liga-se historicamente a uma extinta linha de trem que existiu na região entre 1930 e 1940. Essa linha permitia o retorno dos trens suburbanos que vinham de Barão de Mauá. (Fonte: Armazém de Dados do Rio/Instituto Pereira Passos (Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro). Disponível em: http://portalgeo.rio.rj.gov.br/armazenzinho/web/BairrosCariocas/main_bairro.asp?area=044.

Última visualização: 15 de outubro de 2013).

²¹ Olaria é um bairro cujas raízes se confundem com a fabricação de telhas, utensílios domésticos e tijolos. Foi com base nessa produção que o local ficou conhecido como a região das olarias (FRAIHA e LOBO, 2004). “Quando o trem chegou àquele local, não havia propriamente uma estação, mas uma parada feita informalmente pelos ferroviários para que o barro ou a madeira para a lenha, que vinham de outras localidades, fossem descarregados em frente às fábricas de louças e de tijolos, ou para que as peças acabadas seguissem seus destinos, ou até mesmo para que a escassa população não tivesse que andar a pé até Ramos e Penha para tomar o trem, que não era um transporte tão veloz e regular” (FRAIHA e LOBO, 2004, p.31). Fora com base nesse contexto (de uma configuração citadina possibilitada através de uma ocupação irregular e semiurbana), que a estação de Olaria surgiu em 1917, marcando, assim, um certo atraso desta parada de trem em relação às demais estações da Zona da Leopoldina. As ruas do seminal bairro teriam sido abertas após o desmembramento de terras da família Rêgo por iniciativa de agentes privados. Estes agentes eram, na verdade, homens interessados na compra dos lotes transversais à Estrada da Penha (que hoje é a Rua Uranos). Inclui-se entre eles o fundador da Companhia Imobiliária Kosmos, um engenheiro chamado Oscar Santana (FRAIHA e LOBO, 2004). Podemos observar mais uma vez o papel estratégico e fundamental do capital privado na ocupação da área da Leopoldina e sua estruturação como um local caracteristicamente urbano.

Mas essas ações governamentais getulistas, que, segundo Cruz (1942), traziam todas as suas etapas bem facilitadas ao trabalhador e sempre a baixo custo, apesar de terem suplantado uma tendência segregacionista muito forte adotada pela República Velha, não impediram a proliferação das favelas, que já na década de 1940 se concentravam predominantemente nos subúrbios (ABREU, 2008).

Uma visão convencional do problema acusa que os resultados de todas essas obras se mostraram restritos pelos seguintes fatos: primeiro, a maior parte da população não tinha acesso ou recursos financeiros para adquirir tais habitações; segundo, os níveis de exclusão social das massas não se alteraram substancialmente depois do ano de 1930, já que como é amplamente admitido, o pacto populista era nacionalista e necessariamente restritivo; terceiro, parte significativa das obras viárias e de saneamento visava também atender à necessidade de expansão e descentralização da indústria, melhorar a comunicação da Capital da República com outros Estados etc.; e quarto, pela enorme expansão da demanda decorrente do acelerado crescimento da cidade (FERNANDES, 2011, p. 157).

As favelas foram alternativas para quem sofria com a falta de uma política de habitação consistente e, de fato, democrática. Estenderam-se pela realidade urbana da Leopoldina. Nessa região, a Favela da Maré, em Bonsucesso²², e o Complexo do Alemão, na Penha, são proeminentes.

Por volta do último quartel do século XX até os dias atuais, houve em toda a extensão ao longo da estrada de Ferro da Leopoldina, e no interior dos bairros constituídos à sua beira,

²² Como antigo engenho de açúcar atravessado pelo Rio Faria, o bairro de Bonsucesso foi urbanizado a partir de 1910, quando as terras agrícolas do antigo Engenho da Pedra (as quais também abrangiam o que depois se tornou o bairro de Ramos) foram loteadas pelo engenheiro Guilherme Maxwell, quem, curiosamente, batizou as avenidas e ruas do bairro com nome de cidades de nações que lutaram contra a Alemanha na Primeira Guerra Mundial. Essa iniciativa foi tão forte que ele acabou criando um “sub-bairro” conhecido como “Cidade dos Aliados”. O Armazém de Dados da Prefeitura do Rio de Janeiro afirma que é por conta disso que houve a denominação de trechos como “Praça das Nações, Avenidas Londres, Paris, Nova York, Bruxelas e Roma”. A mesma fonte indica que: “Do lado oposto [à linha do trem], Paulo de Frontin [abriu] as Ruas Clemenceau, Saint Hilaire, Humboldt, entre outras, consolidando Bonsucesso, cuja nova estação seria inaugurada na Praça das Nações”. O passado do local também é marcado pela forte influência da Igreja Católica. A região abriga até hoje algumas paróquias e se fundou, desde os tempos coloniais, a partir da relação com essas igrejas e capelas. A estação de trem de Bonsucesso, por sua vez, foi fundada ainda em 1886. A área constituiu em meados do século XX um dos centros industriais mais importantes do Rio de Janeiro, com pequenas fábricas e algumas empresas da área de serviços. A maioria abandonou seus galpões e com isso uma imagem de esvaziamento urbano é bem notável em alguns pedaços do bairro, que sempre conviveu com o crescimento desordenado das favelas que compõem o Complexo da Maré, localizadas entre a Avenida Brasil e a Linha Vermelha. Os decretos que o oficializaram como bairro datam da década de 1980, mas nos anos 90 a Lei Nº 2055, de 9 de dezembro de 1993, delimitou a Região Administrativa e o bairro do Complexo do Alemão e, da mesma forma, a Lei Nº 2119, de 19 de janeiro de 1994, criou o Bairro da Maré, que se distingue hoje do bairro de Bonsucesso, cujos limites com as favelas da Maré são visíveis por causa presença da Avenida Brasil, embora a precariedade na infraestrutura seja, em gradações diversas, compartilhada por ambos os lados daquela região. Fonte: Armazém de Dados do Rio/Instituto Pereira Passos (Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro). Disponível em: http://portalgeo.rio.rj.gov.br/armazeninho/web/BairrosCariocas/index2_bairro.htm. Última visualização: 12 de outubro de 2013.

a descaracterização de ruas e das vocações como recantos de vilegiatura e bairros-jardins. Um dos marcos importantes – e que, em algum grau, contribuiu para iniciar os processos de transformação desses subúrbios em zonas pauperizadas e inóspitas – foi a febre viária que surgiu com força a partir dos anos do governo de Juscelino Kubitscheck e do período da Ditadura Militar.

É curioso notar que o avanço da motorização na cidade do Rio de Janeiro e a escalada da Avenida Brasil, quiçá como o principal acesso aos bairros leopoldinenses, veio acompanhado do esvaziamento cultural da região. Da mesma forma, as indústrias dessa área migraram com seus negócios para outras regiões, deixando para trás uma série de galpões sem uso, ruas esvaziadas e sombrias. O comércio local também feneceu substancialmente.

Esses aspectos conjugados, paulatinamente, podem ter posto por terra, nas últimas décadas do século XX, as iniciativas que equiparam urbanamente esses bairros; delas não excluímos os cinemas de rua, que apareceram defronte às estações de trem da Zona da Leopoldina à medida que esses recantos cresciam como bairros. Assim como a ferrovia, a fábrica, o bonde e a habitação proletária ou da classe média baixa, o cinema foi mais um vetor que percorreu de perto a configuração dos subúrbios. Na Leopoldina, ele pode ter se conectado de maneira bem especial às particularidades dos bairros dessa região, aqui já discutidas, traçando mesmo trajetórias bem específicas como equipamentos em intensa relação com a cidade.

É sobre tais cinemas, inseridos no múltiplo contexto sociocultural e urbano (passado e presente) dos subúrbios que os abrigaram – multiplicidade que, no caso da Zona da Leopoldina, se adensa ainda mais por conta de um caleidoscópio de singularidades –, que iremos nos ater nos capítulos em diante. Para isso, seguimos munidos do seguinte entendimento: as construções de significados sobre as áreas suburbanas do Rio de Janeiro não podem se restringir a concepções imediatas – seja por parte dos meios midiáticos, da História ou de ações públicas para a gestão da cidade – que subtraíam os diversos momentos da urbanização desses locais e a gama heterogênea de poderes em circulação.

Capítulo 2

O cinema: um lazer moderno e urbano

2.1 Visualidades, máquinas, percepções

Os limites deste estudo não comportam a tarefa de traçar a genealogia das séries de aparelhos ligados à criação de ilusões óticas, desenvolvidos a partir da superação tecnológica (científica, social e filosófica) da câmara escura, dispositivo que, por sua vez, ao longo dos séculos XVII e XVIII, reinou de forma paradigmática como “o modelo mais amplamente usado para explicar a visão humana e representar tanto a relação do sujeito perceptivo quanto a posição de um sujeito cognoscente em relação ao mundo exterior” (CRARY, 2012, p. 35). Aqui, no entanto, podemos frisar que as alterações da percepção humana e da própria noção de indivíduo na passagem do século XVIII para o século XIX associaram-se à emergência de máquinas que promoveram novas formas de visualidade e relações sensoriais-imagéticas do humano com o mundo. Nessa esteira, recorreremos primeiramente aos exames que Jonathan Crary (2012) realiza a respeito do indivíduo moderno nas figuras de observador, objeto de investigação e *locus* do conhecimento.

Crary (2012) retrocede longinquamente na linha histórica da “ciência da visão” e toma como base para o seu trabalho as emergências da ótica fisiológica e de um modelo de saber que, ancorado na ideia de “visão subjetiva”, aparece nos anos finais do século XIX. Ele evidencia que este saber não apenas conferiu autonomia ao homem-observador, como ainda “abriu caminho para normatizá-lo em termos de produção laboral e consumo visual” (CAPISTRANO *in* CRARY, 2012).

De tal modo, Crary faz o registro de uma série de aparelhos existentes desde bem antes dos séculos XIX e XX, cuja utilização ao longo da história foi decisiva para pensar as condições de possibilidade do conhecimento humano, a começar pela câmara escura. Ao elencar uma série de maquinários empregados pela Ciência e pela Filosofia a partir do século XVI, o autor aborda as dinâmicas que, há anos e anos, ocorrem entre o olhar, a produção de subjetividade e, mais uma vez, as máquinas.

O pesquisador mostra como os dispositivos técnicos e óticos sempre estiveram no seio das transformações dos modos de subjetividade, chegando a um momento tal em que passaram a reelaborar de uma vez por todas o estatuto do sujeito observador. A reconstrução do sujeito, para Crary, não se desarticula dos avanços tecnológicos, fluxos incessantes do urbano e das novas experiências de ordens sensoriais e espaciais, e também econômicas e

políticas.

De acordo com Crary, a modernização da percepção – inseparável do desenvolvimento e disseminação de transportes mecanizados nas cidades bem como da invenção de novas tecnologias de produção e reprodução de imagens (fotografia, estereoscópio, cinema, por exemplo) – diz respeito a uma mudança radical do sistema ótico e do modelo epistemológico vigentes nos séculos XVII e XVIII, expressos no dispositivo da *camara obscura*. Nesse sistema e modelo clássico, a produção da imagem estava referida a leis óticas ligadas a uma física dos raios luminosos (leis de reflexão e refração), de base newtoniana, que prescindiam de qualquer interferência humana, assegurando-se, desse modo, a crença em um sujeito e em um objeto dados a priori, em uma relação de exterioridade, não problemática entre ambos. A rigor, a corporeidade não intervinha: quando emergia, era imediata e rapidamente descartada (...) (FERRAZ, M., 2005, p.3).

Buscando fundamentação em Michel Foucault para falar de tais condições epistemológicas e institucionais que estiveram na raiz ontológica do observador – como detentor de um “corpo que vê” (FERRAZ, M., 2005, p.4) e para quem a imagem não será apenas um dado externo a ser apreendido, mas um efeito da maneira como esse sujeito perceberá o mundo –, Crary não desprezou a investigação acerca das modernas formas de poder que surgiram associadas ao que chama de “dissolução dos limites que haviam mantido o sujeito como um domínio interior, qualitativamente separado do mundo” (CRARY, 2012, p. 145). Mas é, sobretudo, em Walter Benjamin que Crary encontra meios de mostrar a relação intrínseca entre a racionalização da sensação, a invenção e a sedimentação de tecnologias e a reorganização do campo social (e do tempo) em vista da inserção de um sujeito-observador, que, por sua vez, é convocado pelas tramas de experiências fugazes na modernidade do século XIX.

Crary diz que em Benjamin:

(...) deparamo-nos com um observador ambulante, formado por uma convergência de novos espaços urbanos, novas tecnologias e novas funções econômicas e simbólicas das imagens e dos produtos – formas de ilusão artificial, novos usos de espelhos, arquitetura de vidro e aço, ferrovias, museus, jardins, fotografia, moda, multidões. Para Benjamin, a percepção era nitidamente temporal e cinética; ele esclarece como a modernidade subverte até mesmo a possibilidade de uma percepção contemplativa. Jamais há acesso puro a um objeto em sua unicidade; a visão é sempre múltipla, contígua e sobreposta aos outros objetos, desejos e vetores (CRARY, 2012, p. 28).

Quando fala efetivamente dos aparelhos óticos, situando-os historicamente, Crary não

traça uma linha evolutiva entre eles e a câmara escura, para, ao final, chegar ao advento da fotografia (curiosamente, ele pouco fala do cinema). Ao contrário, lança-se a partir do pressuposto deleuziano de que as “máquinas são sociais antes de serem técnicas” (CRARY, 2012, p.38; DELEUZE, 2006, p. 49). Isto é, o autor concebe algum grau de relação estruturalmente histórica entre a câmara escura e a fotografia (e entre os dispositivos que se colocaram entre ambas), mas leva em consideração as ordenações particulares que orientaram cada um desses aparelhos, no que concerne aos tipos de percepção/representação da realidade e de observador a eles conectados. Prevê, portanto, que a inserção desses objetos técnicos se fez em meio à trama de diferentes redes de enunciados e práticas sociais (CRARY, 2012, p. 38).

Quando Deleuze (2006) analisa a obra “Vigiar e Punir”, de Michel Foucault, e propõe uma interpretação acerca do conceito foucaultiano de “máquina” (abstrata e concreta), ele expressa a supracitada noção de que a “tecnologia é então social antes de ser técnica” (DELEUZE, 2006, p.49). Na retaguarda da aparição da técnica, haveria, segundo ele, uma tecnologia humana. É em uma mistura de corpos e possibilidades de conteúdos e expressões que ocorrem pretextos para o aparecimento do aspecto material da máquina técnica cujos efeitos:

(...) atingem, é certo, todo o campo social; mas para que ela mesma seja possível, é preciso que os instrumentos, é preciso que as máquinas materiais tenham sido primeiramente selecionadas por um diagrama, assumidas por agenciamentos (Idem).

De acordo com Deleuze, nesse diagrama são expostas as relações de força (difusas, estratégicas e microfísicas) que configuram o poder. Deste modo, o diagrama:

(...) é o mapa das relações de forças, mapa de densidade, de intensidade, que procede por ligações primárias não-localizáveis e que passa a cada instante por todos os pontos, “ou melhor, em toda relação de um ponto a outro”. Certamente, nada a ver com uma Ideia transcendente, nem com uma superestrutura ideológica; nada a ver tampouco com uma infraestrutura econômica, já qualificada em sua substância e definida em sua forma e utilização. Mas não deixa de ser verdade que o diagrama age como uma causa imanente não-unificadora, estendendo-se por todo o campo social: a máquina abstrata é como causa dos agenciamentos concretos que efetuam suas relações; e essas relações de força passam, “não por cima”, mas pelo próprio tecido dos agenciamentos que produzem (Ibidem, p. 46).

A ideia de diagrama para Deleuze (2006) é complexa. Liga-se, por sua vez, ao

conceito de “máquina abstrata” (conjunto de matérias-funções, isto é, *phylum* e diagrama). Excedendo toda a “mecânica”, a máquina abstrata opõe-se também ao simples abstrato, ao transcendental, ao eterno. Singulares e imanentes, as máquinas abstratas constituem devires, “consistem em matérias não formadas e funções não formais” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 227), abrem os agenciamentos para outra coisa, possibilitando, por exemplo, que um plano tecnológico seja visto como algo que vai muito além de sua composição em termos de substâncias formadas (seus dados materiais, por assim dizer) e formas organizadoras (os modos conforme o seu aspecto material se combina fisicamente); nesse sentido, um plano tecnológico pode reunir um conjunto de matérias não formadas.

As máquinas abstratas, portanto, vão funcionar nos agenciamentos por meio de formas e substâncias com variados estados de liberdade. Tudo isso acontece a despeito das máquinas abstratas que, por si mesmas, ignoram formas e substâncias.

Abstratas, singulares e criativas, aqui e agora, reais embora não concretas, atuais ainda que não efetuadas; por isso, as máquinas abstratas são datadas e nomeadas (...). Não que remetam a pessoas ou a momentos efetuentes; ao contrário, são os nomes e as datas que remetem às singularidades das máquinas, e a seu efetuado (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 228).

A partir dessa abordagem, voltamos a Crary (2012), para quem tanto a câmara escura, como a fotografia (e o cinema) são amálgamas sociais e mecânicas, objetos sobre os quais se diz algo e, ao mesmo passo, objetos que são utilizados por alguém, ou seja, que se confirmam mesmo como um “*assemblage*”, conceito deleuzeano que descreve uma arrumação concomitante entre máquina e enunciação (CRARY, 2012, p.37). Com identidades múltiplas, que operam segundo um “estatuto ‘misto’ como figura epistemológica em uma ordem discursiva e objeto em um arranjo de práticas culturais” (Idem), cada um desses aspectos está inserido em um momento específico da conexão entre determinadas formações enunciativas e práticas materiais.

Portanto, ao trabalhar com a importância desses equipamentos para a análise das relações entre o observador e o mundo (no eixo do pensamento sobre os modos possíveis de subjetivação e a interioridade moderna), o autor desaconselha a manutenção da história contínua entre a câmara escura e a fotografia. Conforme sua análise, proceder via uma história evolutiva, em vez de uma genealogia, geralmente abre precedentes para classificar tais máquinas como um “único e duradouro dispositivo de poder político e social, elaborado ao longo de vários séculos, que continua a disciplinar e regular o estatuto do observador”

(Ibidem, p. 34). Não é nisso que Crary se apoiará. Pretende, no entanto, salientar que os aparelhos óticos devem ser mais pertinentemente considerados à luz de seus diferentes contextos.

Para além dos estudos de Crary (2012) – voltados mais para o exame da câmara escura, da fotografia e de aparelhos dependentes, no final do século XIX, do envolvimento físico do observador –, encontramos também em textos de autores como Tom Gunning (2010), Ben Singer (2001; 2004), Leo Charney (2004), Daniel Biltereyst (2013), e nas obras do clássico Walter Benjamin (1992; 1993; 1994) a correlação entre estas três importantes esferas: o cinema (e demais dispositivos da cultura da imagem e da visualidade), a Modernidade e a emergência da ideia de um sujeito capaz de ter acesso à percepção sensível do mundo²³ e a uma “observação sobre si, sobre o próprio corpo, em sua complexa fisiologia” (FERRAZ,M., 2005, p. 6).

No que notamos, o cinema estaria no bojo das invenções que organizaram o olhar sob um novo estatuto do indivíduo; ao surgir, ele funcionará como uma tecnologia de época, isto é, uma ferramenta (historicamente construída e sempre apta a produzir algo) que se coloca tanto como um aparelho técnico, como também um intrincado de vetores de ordens humanas, não humanas e discursivas. A sua invenção (e o seu desenvolvimento) atrela-se a uma época de passagem entre séculos, animada por uma série de deslocamentos da noção do sujeito e de suas relações com o pensamento sobre si e o mundo circundante.

Inferimos que esta etapa histórica não deixa de se relacionar com a “grande ruptura que se produziu na *epistémê* moderna, na curva do século XVIII para o século XIX” (FOUCAULT, 2007, p. 449). Também entendemos que esta fase foi marcada pela sedimentação da noção de homem/eu como sujeito do conhecimento de si e do mundo, cuja existência torna-se determinadamente compreendida de maneira autônoma e empiricamente verificável. É interessante retomar a interpretação que a autora Maria Cristina Franco Ferraz (2005) tece ao dizer que Crary explorou justamente um processo de modernização da

²³ É fato evidente que já com a câmara escura, em finais do século XVI, nasce um observador isolado, que realiza uma operação de individuação, embora seu corpo esteja separado do ato de ver, ou seja, não há aqui uma percepção sensível do humano, a qual mais tarde será validada como paradigma filosófico. Através da câmara escura, um indivíduo autônomo apreende o mundo, mas não por meio dos sentidos (para a perspectiva cartesiana, sempre falhos e enganadores): é uma experiência mediada pela precisão técnica (verificável, infalível) que ordena o mundo exterior sem a necessidade fundamental do corpo humano; tal mundo, já dado a priori, não poderá ser “conhecido” pela percepção sensível. Essa objetivação do mundo, descolada de um corpo “que sente”, é algo indissociável de uma “metafísica da interioridade” (CRARY, 2012, p. 45), que mais tarde será revolucionada, adquirindo novos aspectos que, aí sim, inserirão o corpo humano e as possibilidades de subjetivação no contexto do conhecimento (CRARY, 2012; FERRAZ,M., 2005).

percepção que corresponde a um “segundo movimento da Modernidade”. Essa etapa posterior – já um desdobramento da primeira grande fenda na *epistémê*, de acordo com a localização dada por Foucault – caracteriza-se, por sua vez, pela emergência do “observador em segundo plano”, preocupado com a observação sobre si mesmo, que já mencionamos.

Contudo, conforme Foucault propõe (2007), é preciso ir mais além. É mister ter em vista que, mais do que uma *consciência de si* e controle sobre o pensamento e a possibilidade/impossibilidade do conhecimento, há neste homem moderno algo que o faz escapar do *cogito* cartesiano. Tal sujeito seria, nesse sentido, um “duplo empírico-transcendental” e o “lugar do desconhecido”, do impensado (FOUCAULT, 2007, p.445).

Se alguma coisa está ligada à descoberta da vida, do trabalho e da linguagem; é também a essa figura nova que, sob o velho nome de homem, surgiu não há ainda dois séculos; é à interrogação sobre o modo de ser do homem e sobre sua relação com o impensado. É por isso que a fenomenologia – ainda que se tenha esboçado primeiramente através do antipsicologismo, ou, antes, na medida mesma em que, contra este, tenha feito ressurgir o problema do *a priori* e o motivo transcendental – jamais pôde conjurar o insidioso parentesco, a vizinhança ao mesmo tempo prometedora e ameaçante com as análises empíricas sobre o homem; é por isso também que, embora se tenha inaugurado por uma redução do *cogito*, ela foi sempre conduzida a questões, à questão ontológica. Sob nossos olhos, o projeto fenomenológico não cessa de se resolver numa descrição do vivido que, queira ou não, é empírica, e uma ontologia do impensado que põe fora de circuito a primazia do “Eu penso” (Ibidem, p. 449).

Mais adiante, portanto, esta preocupação com o impensado deslocará o *cogito* de Descartes, assim como também a reflexão transcendental moderna se afastará de Kant (Ibidem, p. 446). Para Foucault, o homem e o impensado, em níveis arqueológicos, são contemporâneos. Diante disso, ele dirá que não será mais a possibilidade de pensamento que levará à evidência do “Eu sou”. Ao contrário, será instaurada:

(...) uma forma de reflexão, bastante afastada do cartesianismo e da análise kantiana, em que está em questão, pela primeira vez, o ser do homem, nessa dimensão segundo a qual o pensamento se dirige ao impensado e com ele se articula” (Ibidem, p. 448).

Paralelamente a todo esse nível de pensamento, para entendermos algumas nuances inscritas nas transformações do estatuto do sujeito como um observador de si e do mundo, podemos ainda mencionar as conclusões de Max Weber (2007) em relação a um “espírito novo” proporcionado pela ascensão do Capitalismo como lógica e via de condição do sujeito

moderno²⁴. Em um longo processo de desencantamento do mundo, com a passagem sistemática de um mundo mágico para um mundo *desmagificado*²⁵, a regulação da vida cotidiana, com bases em valores mundanos, é orientada por sua racionalização, isto é: “processo de difusão da racionalidade da ação em vários âmbitos da vida social” (THIRY-CHERQUES, 2009, p. 912).

No cerne de um sujeito que já não tem na “ascese cristã” e em um “meio mágico-sacramental” (WEBER, 2007, p.139) a chave para toda a sua existência²⁶, a lógica materialista do capitalismo moderno fundará as suas estruturas subjetivas e coletivas. É um cenário em que se sobressaem o trabalho duro, o não desperdício (de tempo, gozo da vida ou posses), o emprego racional da riqueza e, enfim, o surgimento de um “*ethos* profissional especificamente burguês” (Ibidem, p. 161).

O olhar também será chamado a se reconfigurar de maneira que, por meio dele, em seus níveis de atenção e de retenção do visível, o corpo humano possa adequar-se às necessidades produtivistas da época da passagem entre os séculos XVIII e XIX.

Crary (2012), aqui, é mais uma vez essencial porque pesquisa o tema da “exigência de atenção” do olho humano, explicando-o em face de um momento quando surgem preocupações com o aumento da eficácia do trabalho, questão também muito cara a Max Weber, mesmo que indiretamente.

A necessidade econômica da rápida coordenação dos olhos e das mãos na execução de ações repetitivas exigiu um conhecimento previsto das capacidades ópticas e sensoriais do homem (...). O conhecimento disponibilizou técnicas para o controle externo e para a dominação do sujeito humano e, ao mesmo tempo, constituiu o fundamento emancipatório da ideia de visão subjetiva na teoria da arte e na experimentação modernistas. Qualquer interpretação efetiva da cultura moderna tem de se confrontar com as maneiras pelas quais o modernismo é inseparável dos processos de racionalização científica e econômica, em vez de ser uma reação contrária a eles ou de transcendê-los (CRARY, 2012, p. 87-88).

²⁴ Aqui nos referimos aos escritos de Weber sobre a ascese intramundana, que tem suas bases no protestantismo ascético: calvinismo, pietismo, metodismo e nas seitas anabatistas, os quais, desde o século XVII trabalharam em prol do nascimento de uma ética burguesa, no seio da dessacratização do mundo (WEBER, 2007).

²⁵ Optamos por essa palavra para nos aproximarmos da ideia de “desmagificação”, sentido literal do termo alemão *Entzauberung*, pelo qual Max Weber conceitua, na segunda versão de “A ética protestante”, o “desencantamento do mundo” (*Entzauberung der Welt*). O desencantamento é exposto nessa expressão a partir do termo *Entzauberung* (“desmagificação”) (PIERUCCI, 2007, p.282).

²⁶ “O desencantamento do mundo: a eliminação da magia como meio de salvação, não foi realizado na piedade católica com as mesmas consequências que na religiosidade puritana (e, antes dela, somente na judaica). (...) O Deus do Calvinismo exigia dos seus, não “boas obras” isoladas, mas uma santificação pelas obras erigidas em sistema. Nem pensar no vaivém católico e autenticamente humano entre pecado, arrependimento, penitência, alívio e, de novo, pecado (...) (WEBER, 2007, p.106).

Assim, não é arriscado supor que o cinema, como experimento, arte e indústria, se inscreveu nos processos de racionalização científica e esteve em alto grau conectado às rupturas e emergências ligadas à noção do sujeito moderno. Avizinhou-se de técnicas e tecnologias que, com foco nos meios de apreensão da realidade pelo humano e de representação imagética do mundo, estiveram no seio dos processos de racionalização da vida social e na construção de uma “cultura moderna” (e de uma economia essencialmente burguesa).

Como bem lembra Maria Cristina Franco Ferraz (2005), tendo aporte de Crary:

(...) foi no âmbito dessa ampla mutação de cunho epistemológico que se desenvolveram novas tecnologias ópticas, que dos laboratórios, migraram para as feiras populares e casas burguesas (taumatrópios, esterescópios etc), e se inseriram na cultura do espetáculo nascente, vinculada a um novo regime de atenção, que configura um *continuum* entre a atenção e formas variadas de desatenção, devaneio, transe, sonambulismo. Como salienta Crary, as novas formas de “industrialização da contemplação” foram de fato associadas a estados relativos de hipnose e sonambulismo (FERRAZ, M., 2005, p. 6).

Nesse trilha, é importante nos afastarmos de qualquer concepção evolucionista em relação ao desenvolvimento do cinema perante as demais máquinas e experiências ópticas, incluindo nesse bojo tanto a secular câmara escura, quanto os mecanismos que colocaram, já perto da segunda metade do século XIX, a imagem em movimento.

O “movimento” – como categoria que proveu a vida moderna de sua fragmentalidade, dando chance à criação do novo, na perspectiva da diferença inerente a qualquer duração (DELEUZE, 1983) – é, inclusive, um adequado divisor para marcarmos bem as diferenças entre os modos de apreensão do real permitidos por tais máquinas ópticas. Crary dirá que “uma característica da modernização no século XIX foi o “desenraizamento” da visão em relação ao sistema representacional mais inflexível da câmara escura” (CRARY, 2012, p. 113) e, diante disso, nota que até mesmo para Karl Marx, “uma das grandes inovações técnicas do século XIX foi a maneira como o corpo tornou-se adaptável às ‘poucas, mas fundamentais formas de movimento’” (Idem).

Na taxionomia dos elementos da imagem que Deleuze se propõe a fazer em “Imagem-movimento” (partindo de análises de “Matéria e Memória” e “A evolução criativa”, de Henri Bergson), há a afirmação de que o movimento pressupõe uma mudança qualitativa em um

todo e seria sempre da ordem do heterogêneo. “O movimento é uma translação no espaço” (DELEUZE, 1983, p. 13).

Deleuze expõe aí que Bergson teve o mérito de descobrir as imagens-movimento e os cortes móveis antes mesmo do advento oficial do cinema, em Paris. Para o autor, Bergson teria previsto que o movimento não era constituído a partir do somatório entre cortes imóveis instantâneos e tempo abstrato, tal como presumia a tradição da filosofia e da ciência clássicas²⁷.

Nessa perspectiva, Deleuze de algum modo situará o cinema na esteira filosófica de Bergson, que, profeticamente, pressentiu a essência do cinema: os cortes móveis e os planos temporais (DELEUZE, 1983, p.8). No lugar de poses ou instantes privilegiados – por sua vez ligados a um tipo de pensamento que se remete ao eterno –, cortes e momentos quaisquer em sucessão, dando, com isso, ensejo à diferença, ao aparecimento do novo.

Quando reportamos o movimento a momentos quaisquer, devemos nos tornar capazes de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular em qualquer um desses momentos: trata-se de uma conversão total da filosofia (...) (DELEUZE, 1983, p. 13).

Eis aqui, para Deleuze, a diferença capital entre uma concepção antiga sobre o movimento e uma concepção moderna sobre o movimento. É nesse caminho que ele articula suas teses em torno da condição da imagem cinematográfica e acaba distinguindo o cinema²⁸ das outras experiências com a imagem (maquinários e suas formas de captação e

²⁷ “Ora, *A Evolução Criadora* [obra de Henri Bergson, escrita em 1907] apresenta justamente uma segunda tese que, em vez de reduzir tudo a uma mesma ilusão sobre o movimento, distingue pelo menos duas ilusões muito diferentes. O erro consiste sempre em reconstituir o movimento através de instantes ou posições, mas há duas maneiras de fazê-lo: a antiga e a moderna. Para a antiguidade, o movimento remete a elementos inteligíveis, Formas ou Ideias que são, elas próprias, eternas e imóveis. Evidentemente, para reconstituir o movimento, apreenderemos essas formas o mais próximo possível de sua atualização numa matéria fluente. São potencialidades que só se realizam ao se encarnarem na matéria. Mas, inversamente, o movimento limita-se a exprimir uma “dialética” das formas, uma síntese ideal que lhe confere ordem e medida. O movimento assim concebido será, portanto, a passagem regulada de uma forma a uma outra, isto é, uma ordem de poses ou de instantes privilegiados, como uma dança. “Supõe-se” que as formas ou ideias “caracterizam um período cuja quintessência exprimiriam, sendo todo o resto desse período preenchido pela passagem, em si mesma desprovida de interesse, de uma forma a uma outra forma... Isola-se o termo final, ou o ponto culminante (télós, acmé) que é considerado como momento essencial, e este momento, que a linguagem fixou para exprimir o conjunto do fato, basta também para a ciência o caracterizar”. A revolução científica moderna consistiu em referir o movimento não mais a instantes privilegiados, mas ao instante qualquer. Mesmo que o movimento fosse recomposto, ele não era mais recomposto a partir de elementos formais transcendentais (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes). Em vez de fazer uma síntese inteligível do movimento, empreendia-se uma análise sensível.” (DELEUZE, 1983, p. 9).

²⁸ Segundo Deleuze (1983), ainda há a ideia de que o cinema se encontrou, aquando de sua “descoberta”, em uma difícil encruzilhada entre arte, indústria e ciência, sem, de fato, se situar confortavelmente em nenhuma dessas categorias.

representação do real). O cinema pertenceria inteiramente à concepção moderna do movimento (DELEUZE, 1983, p. 12).

Ainda conforme o filósofo:

O cinema parece realmente o último rebento desta linhagem destacada por Bergson. Poderíamos conceber uma série de meios de translação (trem, carro, avião...) e, paralelamente, uma série de meios de expressão (gráfico, foto, cinema): a câmera surgiria então como um transdutor, ou melhor, como um equivalente generalizado dos movimentos de translação. É assim que ela aparece nos filmes de Wenders. Quando nos indagamos sobre a pré-história do cinema somos às vezes levados a considerações confusas, porque não sabemos até onde remonta, nem como definir a linhagem tecnológica que o caracteriza. É sempre possível, então, invocar as sombras chinesas ou os mais arcaicos sistemas de projeção. Mas na verdade as condições determinantes do cinema são as seguintes: não apenas a foto, mas a foto instantânea (a fotografia posada pertence a uma outra linhagem); a equidistância dos instantâneos; a transferência dessa equidistância para um suporte que constitui o "filme" (Edison e Dickson perfuram a película); um mecanismo que puxa as imagens (as garras de Lumière). É neste sentido que o cinema é o sistema que reproduz o movimento em função do instante qualquer, isto é, em função de momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade. É estranho ao cinema qualquer outro sistema que porventura reproduza o movimento através de uma ordem de poses projetadas de modo a passarem umas através de outras, ou a "se transformarem" (Ibidem, p. 10).

É com apoio nessas perspectivas que perquirimos o estatuto da imagem e o papel do cinema na fase moderna, à época da urbanização das cidades na virada do século XIX para o século XX. Um sujeito moderno, investido de maneiras muito peculiares de olhar e captar o mundo ao seu redor, conectar-se-á a uma seminal experiência imagética, que, acelerando a realidade e acionando novas articulações entre atenção, corpo e sensações (diferenciando-se, como vimos, de outras maneiras de lidar com a visualidade), irá provocar novos efeitos nos sentidos humanos.

Não foram apenas as ordens existenciais do sujeito que se deslocaram quando a experiência do olhar fora modificada ao longo do tempo. As próprias trocas sociais e as dimensões espaciais e arquitetônicas do *habitat* dos homens modernos reajustaram-se, à época, em face das novas percepções do espectador (e observador) do século passado.

Ademais, o advento do cinema não escapou da reverberação de sua tecnologia no espaço urbano, onde ele se entranhou, sedimentando-se de variadas maneiras. No ambiente social e espaço construído das cidades, em meio às interações entre as pessoas e suas práticas de sociabilidade, ele se ergueu como um "dispositivo técnico", no sentido mesmo colocado

por Jean-Louis Baudry (1978), que o concebe como uma reunião de aspectos técnicos e estéticos, incluindo nesse elenco: a câmera; a tela; a sala escura; a projeção e seus efeitos de empatia sobre o espectador; a indústria cultural que lhe dá bases e toda a produção simbólica de mitos e imaginários que ela é capaz de engendrar etc.

Não obstante, ao seguirmos essa descrição do cinema como um tipo de dispositivo, é imperativo nos desvencilharmos da via pela qual Jean-Louis Baudry (1978) o explica. Não intencionamos tomar o cinema como um “equivalente do sonho” (GUIMARÃES, 2004, p.38), articulado à esfera de produção do simbólico e a uma noção de “imaturidade motriz do espectador” em que quem predomina é o olhar. Acreditamos que essa concepção, que ancora, em linhas gerais, as conclusões de Jean-Louis Baudry (1978), não considera com profundidade necessária as ordens sociais da relação entre o homem (na figura de espectador), o espaço citadino e o dispositivo cinematográfico.

Apesar de encontramos muita validade no dispositivo de Jean-Louis Baudry (1978), o isolamos e vamos adiante. Em seu lugar, para podermos nos afastar de sua “vertente metapsicológica” (AUMONT, 1993, p.189) – que escapa das fundamentações teóricas deste trabalho –, optamos pela ideia de dispositivo proposta por Giorgio Agamben (2009), a partir da ampliação que faz da noção foucaultiana de dispositivo.

Antes de avançarmos com Agamben, é pertinente haver um breve desvio para localizarmos de maneira clara a noção de “dispositivo” em Foucault. Atendendo a isso, partimos da descrição desse conceito explicada pelo filósofo francês em uma entrevista que concedeu a Alain Grosrichard, cujo título do texto final ficou conhecido como “Sobre a História da Sexualidade” (FOUCAULT, 1979, p. 243). É lá que Foucault concebe o dispositivo como uma estrutura em rede, em que se relacionam, como em um jogo, elementos bem heterogêneos, de ordens discursivas e não discursivas, que interagem diante de um imperativo estratégico do próprio dispositivo.

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 1979, p. 244).

Somando-se a isso, o autor prossegue falando que os elementos heterogêneos em rede, a todo o tempo, encontram-se às voltas com mudanças de posição e funções entre si. Os

dispositivos causam ressonâncias que provocam rearticulações e rearrumações dos elementos heterogêneos. Muitas vezes, os dispositivos ainda geram efeitos anteriormente não previstos, suscitando, por meio de sua natureza estratégica, a emergência de determinadas situações de poder e saber.

Sobre isso, Foucault esclarece:

Disse que o dispositivo era de natureza essencialmente estratégica, o que supõe que trata-se no caso de uma certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las, etc... O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam. É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles (FOUCAULT, 1979, p. 246).

Em Agamben, porém, o dispositivo é visto de forma um pouco diferente. Para o autor italiano, o “existente” divide-se em dois grandes grupos distintos: o dos seres/substâncias e o dos dispositivos, que trabalham para captura, governo e orientação das criaturas viventes. Do corpo a corpo entre seres e dispositivos resultam os sujeitos. A grande questão é que se chegou a uma etapa, na contemporaneidade estudada por Agamben, em que um mesmo indivíduo passa a abrigar múltiplos processos de subjetivação devido a um imensurável crescimento do número de dispositivos, os quais, por sua vez, sempre se colocam em relação, logicamente, com as substâncias (AGAMBEN, 2009, p. 40).

Sugerindo uma generalização da “classe dos dispositivos foucaultianos” (Idem), Agamben intui, assim, que os dispositivos são:

(...) qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é [sic] o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiram – teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2009, p.40).

É nesse sentido que aqui adotamos o vasto conceito do dispositivo de Agamben²⁹ para pensar o cinema como uma rede e um conjunto combinado (embora não estagnado) de discursos, linguagens, eixos econômicos (mercados e fluxos do capital), arquiteturas e tecnologias que, há mais de um século, modelam, padronizam, interceptam, controlam, capturam, orientam e determinam corpos, ações, sociabilidades, gostos, memórias, sonhos, tempo, opiniões, sentimentos, modas e gestos dos viventes. Nossa proposta, diante disso, é a de que o cinema constitui um dispositivo, no qual se inscrevem elementos cujo tipo dominante de associação vigora desde a época de sua formação moderna, quando ele se estabelece como uma experiência de visualidade, arte e indústria.

Arriscamos dizer ainda que a sala de cinema configura-se como um dos elementos do extenso dispositivo cinema, mas não apenas isso. Percebemos que ela mesma pode ser apresentada como um dispositivo, na medida em que atua sobre/com as pessoas e produz subjetivações. Está em adequação, deste modo, à proposição de Agamben acerca da relação entre os dispositivos e os viventes e, como efeito da articulação desses dois termos, os sujeitos.

Os elementos técnicos, físicos, históricos e discursivos da sala de cinema, com o tempo, arranjaram-se em associação com a cidade, as disponibilidades das pessoas para o lazer, as maneiras de elas circularem nos espaços, os demais equipamentos urbanos, as arrumações arquitetônicas, os grupos capitalistas que manipulam os mercados cinematográficos, as leis que sempre regeram a urbe, o interesse voraz de igrejas e farmácias pela compra dos prédios da exibição, os próprios filmes exibidos etc.

Portanto, a partir daqui abraçarmos como foco da análise o dispositivo sala de cinema, investigando alguns pontos de sua relação com o espaço urbano e com a vida das pessoas que, por meio do cinema, principalmente da sala de exibição de rua, viveram alguma experiência cinematográfica coletiva, cujas ressonâncias reverberaram em seus laços de sociabilidade. Para tal, em uma revisão breve, não podemos deixar de lado a perquirição dos caminhos que a consolidaram, publicamente, como uma edificação notável e um “local de disponibilidade” (BARTHES, 1980, p.122), de incontestável importância para a configuração dos espaços urbanos desde o início do século XX.

Esse tipo de “equipamento coletivo de lazer” urbano (FERRAZ, T., 2009; 2012), destinado à exibição de filmes e à frequência compartilhada de homens, mulheres e

²⁹ Voltaremos ao conceito de dispositivo segundo a ótica de Agamben no Capítulo IV deste trabalho, quando abordaremos a questão da proliferação dos dispositivos na contemporaneidade e a correlata noção de “processos de dessubjetivação” articulada pelo autor (AGAMBEN, 2009).

crianças, entrelaçou-se ao longo de sua trajetória (pelo menos, segundo temos notícia, na Europa, nos EUA e em parte da América Latina) a vários formatos, tecnologias de projeção da imagem em movimento, estruturas dos espaços construídos e incontáveis finalidades junto aos espectadores. A sala de cinema, nesse sentido, parece ter sempre acompanhado a posição do cinema como “(...) la première forme indiscutable de loisir de masse”³⁰ (SORLIN, 2001, p.30).

O cinema – enquanto arte, experimento imagético e negócio comercial – algumas vezes concorreu e, em outras, se colocou ao lado de outras experiências de espetáculo urbano na Modernidade. Especialmente, ele se localizou, no princípio, em espaços ainda não assumidos propriamente como salas de cinema.

Nessa trajetória, a situação de espetação cinematográfica realizada em equipamentos coletivos de lazer não surgiu como uma etapa final de toda uma evolução das atrações do *trompe l’oeil* (proporcionado por maquinários ópticos de visualização coletiva ou individual) ou enquanto um lance derradeiro do progresso de algumas formas de lazer urbano, a exemplo do circo (nos quais o cinema teve forte presença, pelo menos em cidades da Europa, como Lisboa³¹), das recreações em praças públicas, do teatro, da *vaudeville* etc.

Antes de ser simplesmente um herdeiro de outros formatos de divertimento e da curiosidade coletiva pelas *motion pictures*, o equipamento urbano sala de cinema (por sua vez, enredado no dispositivo cinema) tem raízes também na série de esforços de alguns empresários que procuravam solidificar e aperfeiçoar seus inventos em prol de maneiras mais concretas (e, por que não, mais rentáveis) de comercialização de fotogramas animados e da captura da realidade para posterior exibição em movimento.

Aos outros divertimentos ou experimentos com a imagem – todos eles entrantes poderosos do cinema institucional, o qual passa a se estabilizar, com força, a partir da segunda década do século passado –, aos poucos coube ceder lugar, tomando rumos próprios ou desaparecendo, para que o cinema e seus aparatos triunfassem. Foi após flertar com outras tecnologias, espaços e maneiras de lazer coletivo (e não apenas deles puramente decorrer), que o cinema encontrou, de uma vez por todas, o seu sítio e a sua razão de ser no ambiente urbano das cidades.

Destarte, nessa espécie de ontologia da sala de cinema, é pertinente levar em consideração algumas acepções que esse equipamento angariou durante todo o século XX. A

³⁰ “(...) a primeira forma indiscutível de lazer de massa” (Tradução da autora).

³¹ A relação entre os espetáculos de imagem e movimento e os circos na cidade de Lisboa é abordada na obra “Os cinemas de Lisboa: um fenómeno urbano do século XX”, de Margarida Acciaiuoli (2012).

princípio, recorreremos então a duas das três escalas do cinema (enquanto equipamento coletivo urbano) ramificadas pelo arquiteto Oliver Baudry (2001): 1) a sala de cinema como lugar de compartilhamento da emoção e 2) o cinema como um lugar fora do mundo³².

La salle comme lieu de l'émotion partagée. Deuxième singularité, l'émotion que l'on ressent en tant que spectateur, d'autres semblent la ressentir en même temps que soi. L'illusion serait-elle une illusion collective? L'espace-temps propre de film joue l'espace-temps de la salle et la présence bien réelle des autres. Cette complicité, fût-elle gênante, détermine le lien de chacun avec le film. Le cinéma comme lieu hors du monde. Le cinéma, c'est l'interface entre l'espace public de la ville, et l'espace privé de l'émotion qui naît dans la salle. Pris entre ces deux plans que sont la façade et l'écran de projection, le cinéma se déploie comme une espèce d'aberration topologique dans la ville. Entre dans une salle de cinéma, c'est en quelque sorte sortir de la ville par un espace qu'elle contient, c'est s'en échapper par l'intérieur. Le rôle de la façade du cinéma et des espaces d'accueil est primordial dans cette invitation au voyage (BAUDRY, O., 2001, p. 126)³³.

Acolhendo e estendendo esses sentidos oferecidos pelo autor, associando-os a demais concepções, tomamos a sala de cinema como: 1) um “tipo de desvio topológico na cidade” que nos convida a viajar, segundo mesmo o que acima diz Oliver Baudry; 2) um “espaço do sonho”, que, na proposta de João Luiz Vieira e Margareth Pereira (1982, p.7-8), funciona como um “dispositivo de sedução”, onde o sujeito não é apenas um olhar, mas um corpo sensível que “se lança no espaço que este olho, ao percorrer, definiu, recriou” (VIEIRA e PEREIRA, 1982, p.7); 3) um espaço heterotópico foucaultiano, isto é, um espaço-outro, “uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos (...)” (FOUCAULT, 1984, p.416)³⁴.

O próprio Foucault menciona o cinema entre os tipos diversos de heterotopia que

³² A terceira escala para o autor seria a da tela como interface entre duas realidades, pela qual ele conclui que a combinação entre película, projetor e tela pode ser considerada a versão moderna da Caverna de Platão (BAUDRY, O., 2001, p.126).

³³ “A sala como um lugar de emoção compartilhada. Segunda particularidade, a emoção que se sente como espectador e que os outros parecem sentir ao mesmo tempo. Será essa ilusão uma ilusão coletiva? O espaço-tempo do filme brinca com o espaço-tempo da sala e com a presença bem real dos outros. Essa complicitude, ainda que problemática, determina a relação de cada um com o filme. O cinema como um lugar fora do mundo. O cinema é o ponto de contato entre o espaço público da cidade e o espaço privado da emoção que nasce na sala. Preso entre estes dois planos, que são a fachada e o ecrã de projeção, o cinema se desdobra como um tipo de desvio topológico na cidade. Entrar numa sala de cinema é de um certo modo sair da cidade para um espaço que ela contém; é fugir para o interior. A função da fachada e da entrada do cinema é primordial nesse convite à viagem”. (Tradução de Robert-Jan Bartunek).

³⁴ As heterotopias, para Foucault, são lugares efetivamente localizáveis e reais (ao contrário das utopias) que funcionam em contraposição aos posicionamentos da sociedade. São espaços que representam, questionam e invertem de maneira concreta os posicionamentos habituais presentes em qualquer civilização (FOUCAULT, 1984, p. 414-415).

elena. Apesar de não estabelecer nenhuma relação entre o espaço do cinema e o espaço da cidade (pois não os coloca em contraposição ou inversão), ele fala especificamente da sala de cinema limitando-se ao arranjo interior do equipamento. A alusão é feita depois que cita o teatro, quando aborda um dos princípios das heterotopias, a saber: “o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (Ibidem, 1984, p.418). O autor aproxima a sala de cinema da ideia de heterotopia, dizendo que “o cinema é uma sala retangular muito curiosa, no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões” (Idem)³⁵.

Em todo o caso, a sala de cinema é, de fato, um *equipamento coletivo urbano de provocação*. Direta ou indiretamente, age como fator de alteração dos percursos habituais dos transeuntes, reordena as motivações das pessoas em suas ocupações do espaço urbano, atravessa as memórias, as afetividades e as sociabilidades de muitos indivíduos que vivem cotidianamente um “balé da boa calçada” (JACOBS, 2007).

Muitos outros autores³⁶ investigam, há décadas, os aspectos da sala de cinema nos termos de sua conexão (histórica e atual) com as cidades ou como equipamento urbano de lazer, cuja arquitetura, aberturas para a tessitura de sociabilidades e tramas econômicas a

³⁵ Aqui podemos também intuir que o cinema se adequaria ao quarto princípio da heterotopia proposto por Foucault, o princípio que vai falar sobre o recorte do tempo, dando ensejo ao que ele chama de heterocronia. Ela ocorre quando o homem se encontra em uma ruptura absoluta com o seu tempo tradicional. Inferimos tal hipótese dadas as articulações que se estabelecem entre o espectador (que já se encontra diante de um espaço desvinculado do espaço-temporal da cidade/rua) e a temporalidade/espacialidade fílmicas, a qual não condiz nem com o espaço real da sala de cinema (onde se localiza a pessoa que, sentada, avista feixes de luz projetados em uma tela por uma máquina colocada atrás de si), nem com o espaço comum dos transeuntes/habitantes do sítio urbano de onde inicialmente o espectador saiu por algumas horas para se submeter a uma outra ordem de duração, própria do filme exibido.

³⁶ Os exames acerca do aparecimento de equipamentos coletivos de lazer destinados à exibição de imagem em movimento, assim como da emergência de circuitos exibidores em metrópoles e pequenas cidades parece, agora, ganhar um fôlego especial. O tema é colocado em discussão e observado justamente no contexto contemporâneo de profundas mudanças nas formas de mostrar e ver filmes. Publicações, que podemos considerar bem recentes, remontam à trajetória das intensas relações entre as salas de cinema e a configuração dos espaços urbanos de cidades como Rio de Janeiro, Niterói, Berlim, Bruxelas, Paris etc (BIVER, 2009; BUSCHMANN, 2013; CAIAFA e FERAZ, 2012; CLADEL et al, 2001; FERAZ,T., 2009; 2012; FREIRE, 2012). Mais especificamente focalizamos a obra “Watching films: new perspectives on movie-going, exhibition and reception”, editada por Karina Aveyard e Albert Moran. O livro reúne em sua terceira parte, cinco artigos escritos a partir de estudos de caso que lançam luz sobre a história de *movie palaces* e salas de cinema multiplex, dos EUA, à Bélgica e à Inglaterra, entre outros locais. Os autores abordam temas como audiência, práticas comunitárias de ida ao cinema, tecnologia dos equipamentos, fechamentos de salas de exibição. Aqui no Brasil, não podemos ignorar os recentes trabalhos de Rafael de Luna Freire (2012), que pesquisou a história dos extintos cinemas da cidade de Niterói, contada no livro “Cinematographos em Nitheroy” (Niterói Livros, 2012), e de Marcia Bessa (2013), que escreveu a tese “Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro”, defendida em 2013, no âmbito do programa de pós-graduação em Memória Social da UNIRIO. Além deles, há os clássicos, e supracitados, João Luiz Vieira e Margareth Pereira (1982) e Alice Gonzaga (1995). Todos engrossam a lista de autores que se ocupam do inventário das salas de cinema em suas associações com os espaços urbanos, as memórias e os laços de sociabilidade que se tecem entre as pessoas.

elevam a um alto patamar de relevância para a cultura urbana, o consumo cinematográfico e a fisionomia dos espaços construídos de ruas, esquinas e praças.

Poderíamos mencionar aqui uma gama incontável de trabalhos que contribuíram para as investigações acerca da sala de cinema e o seu papel na cidade e na vida das pessoas, desde os períodos em que nelas eram exibidos filmetes – quando, realmente, ainda não tinham um modelo espacial autônomo –, até a fase dos grandes palácios do cinema. No entanto, qualquer revisão de autores e suas respectivas obras, por mais breve que seja, certamente deixaria de fora muitos estudiosos do tema e excederia os limites desta perscrutação. Bem resumidamente, é válido, porém, nos determos à citação de duas estudiosas em especial.

É inevitável fazer alusão à espécie de retrospectiva das salas de cinema norte-americanas³⁷, principalmente daquelas localizadas em Los Angeles, que Maggie Valentine (1994) desenvolve. Nas palavras da autora, o cinema, na rua, serviu como uma significativa experiência arquitetônica para milhões de pessoas nos EUA (VALENTINE, 1994, p.3). A autora propõe um quadro esquemático para mostrar a evolução da sala de cinema no contexto estadunidense, dando destaque ao período de trabalho de um dos mais importantes arquitetos dos prédios da exibição daquele país, S. Charles Lee. Apesar de o esquema ser voltado para exame dos modelos de sala que se ergueram nos EUA, muito do que tivemos (e até hoje temos) no Brasil, mais especificamente, no Rio de Janeiro, participou um pouco desse caminho carregado por aparecimentos de perfis de cinemas no espaço urbano.

³⁷ Mesmo não sendo o foco deste trabalho, tal elaboração referente aos EUA – um dos berços, de fato, dos modelos variados do equipamento cinema – mostra-se pertinente para o exame das etapas das salas de cinema cariocas, que buscamos fazer ao longo deste trabalho.

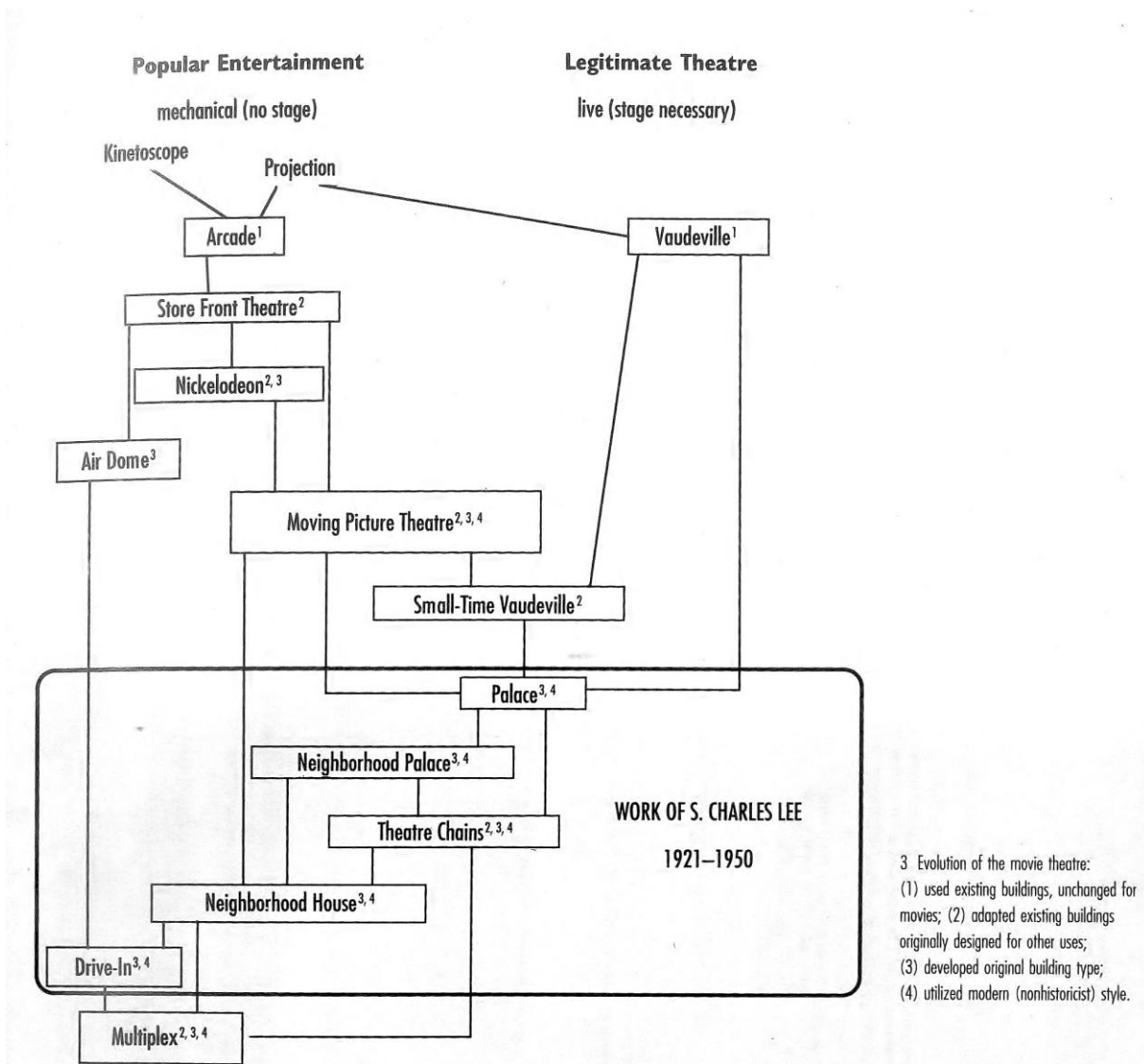


Figura 5 – Evolução da sala de cinema nos EUA (Fonte: Valentine, 1994, p. 7)

A outra autora que merece destaque no tratamento desse assunto é a pesquisadora Margarida Acciaiuoli (2012), que, em um trabalho vigoroso sobre os cinemas de Lisboa, não apenas reconstrói a história dos equipamentos exibidores da capital portuguesa, mas articula a vida e a morte dessas salas com o desenvolvimento e as organizações espacial e sociocultural da cidade e arredores. Notando que o ato de ir ao cinema não se circunscreve apenas ao ato de “ir ver um filme”, a pesquisadora apresenta a mais-valia das salas de exibição, que, conjugadas com o filme, parecem ter sempre produzido efeitos que ressoam nas pessoas durante gerações inteiras.

Margarida Acciaiuoli (2012) defende que a sala de cinema é muito mais do que um espaço neutro. Ao se referir aos cinemas de Lisboa de todo o século XX, mostra que rapidamente os arquitetos perceberam que a estrutura desse tipo de equipamento urbano poderia se tornar um prolongamento do filme. O movimento do cinema não se esgota, assim,

na projeção e na tela animada. É o que ela defende. A animação da imagem não se reduz, portanto, ao tempo e ao espaço do filme porque transborda e se agencia com os ambientes arquiteturais e seus elementos físicos.

Sobretudo a afinidade entre os edifícios cinematográficos e as emoções dos espectadores é ressaltada pela pesquisadora, caráter com o qual corroboramos ao pensar na potência do cinema de rua na constituição de sociabilidades entre os homens citadinos e, ao mesmo passo, na sugestão de trajetos e marcas espaciais na carne da cidade (ACCIAIOLI, 2012).

Os cinemas concretizavam assim a relação que o espectador estabelecia com o universo dos filmes e com as suas emoções, condensando-as e engrandecendo-as ao mesmo tempo. Essa ligação aumentava, por seu lado, a envergadura dos edifícios, dignificando-os e integrando-os numa dinâmica de utilização que, muitas vezes, não tinha correspondência directa com a qualidade das suas arquiteturas. No entanto, estes aspectos pouco têm contado, limitando-se a análise histórica ao seu valor artístico ou à novidade que trouxeram. O resultado foi que se descurou a questão das formas de apropriação destes edifícios e da força que imprimiam aos locais, mesmo quando não eram a sua maior ou melhor referência. Aliás, quando atingiam esse estatuto, faziam mais do que afirmar a sua existência através das fachadas. Mostravam-se também capazes de nos devolver um ou outro momento que tínhamos sido tocados por um qualquer arrebatamento que se efectivava na presença do lugar. E tudo leva a crer que seria essa capacidade de restituição de um “estado de espírito”, que os cinemas tinham, que os tornava, aos nossos olhos, tão familiares... (Idem, p. 279).

Diante desse panorama, nas próximas páginas, poderemos nos debruçar, seguindo uma perspectiva transnacional, sobre alguns pontos do enlace entre a sala de cinema (com foco em sua consolidação na urbe carioca) e a esfera do lazer no ambiente citadino, até meados do século XX. Seguimos conscientes de que, conforme afirma Michel Marie, mais um autor do rol de pesquisadores sobre o tema, “Le cinéma est une invention urbaine”³⁸ (MARIE, 2001, p. 51).

2.2. O cinema como lazer

As práticas de lazer efetivadas na cidade do Rio de Janeiro, na passagem do século XIX para o século XX, não eram poucas. Segundo coloca Evelyn Furquim Werneck Lima (2006), a sociedade carioca dessa época – marcada por intensas transformações da ordem urbana, que acabavam agindo sobre as relações entre as pessoas – assistia à disseminação do

³⁸ “O cinema é uma invenção urbana” (Tradução da autora).

“gosto burguês”, um tipo de modelização das posturas sociais que tomava o lazer em alta estima. A urbanista aponta que na cidade houve o crescimento daquilo que chama de “vocação para o lazer” (LIMA, 2006, p. 35), isto é, cada vez mais motiva es e espaços ligados à diversão coletiva, tudo ocasionado, justamente, pela amplia o da esfera pública nos primeiros anos da República Velha.

A expansão dos espaços de convivência social, para além do ambiente familiar dos salões coloniais e da casa, e o aparecimento de áreas comuns como praças, ruas e avenidas são dois aspectos que permeiam o nascimento de categorias e ideias como público/espectadores, cosmopolitismo e lazer no contexto carioca.

Notavelmente, essas expressões, caras   cultura moderna que se formava em terras brasileiras no início do século passado, correspondiam à realidade de apenas uma pequena parcela da popula o. De fato, os antecedentes dessas modifica es tiveram muito a ver com a vontade de emancipa o de um passado então recentemente agrícola e colonial, cujos espólios ainda eram bem evidentes na estrutura socioecon mica do país.

A ascensão da burguesia como classe social implicou na forma o de um gosto especialmente mundano que tentava romper com o passado colonial e lusitano. (...) a classe média interagiu publicamente imitando o star-system americano, onde a aparência era uma mercadoria a ser comercializada, provavelmente devido ao grande êxito dos cinematógrafos. O que ficou claro, observando-se os primeiros trinta anos deste século [a autora refere-se ao século XX], foi o fato de o uso intensivo do espaço público ter provocado um comportamento simbólico dos indivíduos nesta esfera, reforçando, apenas em alguns espaços específicos da cidade, a imagem de cosmopolitismo, denotada na Avenida Central (LIMA, 2006, p. 36).

Por esse ponto de vista, foram as elites econômicas, formadas por indivíduos elegantes e distintos da sociedade (LIMA, 2006; GONZAGA, 1996), que tiveram acesso aos produtos de última moda do *loisir* moderno na capital brasileira de ares europeizados. Porém, não seria sensato afirmar que o ingresso em um novo perfil de vida pública, acalorada naquela circunstância pelo lazer, excluía totalmente as camadas mais pobres e as classes m dias baixas da popula o, apesar da nítida desigualdade na distribui o dos equipamentos culturais pela cidade. Inclusive, as finalidades dadas ao lazer nas cidades brasileiras que se urbanizavam na primeira metade do século XX ligavam-se   instrumentaliza o dessas práticas de diversão de modo que, através delas, houvesse um tipo de controle das gentes e dos espaços públicos, evitando “desordens” no tecido urbano, pois “acreditava-se que as atividades de lazer funcionariam como elementos disciplinadores e de manuten o da ordem”

(MELO e PERES, 2005, p. 85).

Ademais, havia certa aposta no papel do lazer como um tipo de bálsamo para a recuperação das forças gastas com o trabalho, um motivador de relevância essencial em um país que se industrializava (Idem). Por conseguinte, esse processo de industrialização provocava impactos no condicionamento físico e mental dos trabalhadores urbanos, ou seja, exatamente as pessoas das parcelas mais pobres da sociedade que, assim, obtinham uma trégua no lazer proporcionado em forma de festas religiosas, esporte, clube de bairros, footing, idas às praias, corridas de cavalo e, sem esquecermos, pelo cinema.

Conforme também abordo em trabalho anterior (FERRAZ,T., 2009; 2012), as aberturas de negócios voltados para o lazer, a diversão e as atividades sem compromissos laborais espocaram com bastante força no Rio de Janeiro de início de século. Tanto quanto o Centro, a zona sul, a Grande Tijuca, os subúrbios participaram ativamente da fase de elogio à recreação.

Em boa parte da cidade, os lazeres tornaram-se o ponto de partida para a mistura propriamente urbana. Eles se colocaram em pé de importância com o sistema de transporte por bondes que costurou a cidade, entrelaçando seus recantos. As novas relações na produção capitalista, ainda reflexo da Revolução Industrial, fizeram com que a prática econômica ligada à dimensão do lucro fosse mais um vetor a ressoar naquele contexto. O consumo e a demanda por lazer foram potencializados pelo surgimento de novas tecnologias e pela intensa circulação de moeda (...). Desta maneira, os variados aspectos operados simultaneamente durante a *Belle Époque* carioca, por estarem ligados ao comportamento das pessoas e à configuração dos espaços urbanos, podem ser encarados como elementos de uma modernidade que se instaurou (...). (FERRAZ,T., 2009, p. 48).

De fato, há de se salientar que as particularidades do subúrbio do Rio, cujos processos de ocupação urbana tiveram marcas bem específicas, tal como vimos no Capítulo I deste trabalho, podem ter gerado outro tipo de vínculo entre as ruas, as praças e as beiras da linha férrea suburbanas e os equipamentos coletivos de lazer que se instalaram em localidades cortadas pelas ferrovias Central do Brasil, D'ouros, Auxiliar e, para nós mais especialmente, a Leopoldina.

A grande questão aí envolvida – exaustivamente comentada em vários estudos sobre a história do Rio de Janeiro (ABREU, 2008; SEVCENKO, 1995) e aqui já expostas no capítulo anterior – é que nas primeiras décadas do século XX, a cidade passou por uma fase de mudanças estruturais que modificaram intensamente as suas configurações físicas e as relações socioculturais de seus moradores. Novas categorias sociais e modos de estar no

espaço foram erigidos naquele momento. Tornavam-se evidentes as diferenças e os entrelaçamentos (por vezes, tensos e antagônicos) entre a rua e a casa, os locais de diversão moderna e o trabalho, as classes de indivíduos abastados e as classes de pessoas apartadas das melhorias efetivadas durante a *Belle Époque* carioca. Um processo civilizador tomado pela urgência, somado às apostas nas ideias de progresso, desenvolvimento e lucro, funcionou como o motor central das obras de remodelação da capital da República Velha.

Será nesse contexto histórico de crescente implantação de uma veia capitalista, em plena estruturação moderna da cidade e das sociabilidades cariocas, que em 1896 é apresentada ao público do Rio a atração cinematográfica, a partir de uma máquina cujo modelo fora baseado no “aparelho de Lumière”. Antes de entrarmos especificamente nas aventuras do cinema no Rio de Janeiro, com o aparecimento de um mercado profícuo de salas exibidoras, é preciso localizarmos a atividade cinematográfica em meio às concepções acerca do lazer.

Nesse intento, pode soar como um exagero, e até chega a ser um clichê, remontarmos à primeira sessão de cinema do mundo, realizada durante a apresentação do cinematógrafo dos irmãos Louis e Auguste Lumière³⁹ no *Grand Café* do *Boulevard des Capucines*, em Paris, no ano de 1895. Mais ainda lugar comum é dizer que tal aparelho, contudo, já podia ser encontrado, à época, em várias versões criadas por diversos inventores de maquinarias óticas que se espalhavam pela Europa e pelos Estados Unidos.

Todavia, até mesmo a título de contraponto, é conveniente lembrarmos alguns motes da história do cinema, como, por exemplo, a ênfase dada por alguns autores à teoria de que os irmãos Lumière e Thomas Edison, o inventor do quinetógrafo⁴⁰, não teriam colaborado tanto para a inovação do que já existia no Ocidente em termos de máquinas exibidoras de imagens em movimento. Essa é a linha de pensamento com que, indiretamente, Jonathan Crary trabalha, quando traça um estudo do estatuto do observador na Modernidade. E é também, só que mais explicitamente, a hipótese pela qual Anatol Rosenfeld (2009), um autor clássico da história do cinema, defende que:

³⁹ Entretanto, por terem vencido, na França, a corrida na apresentação do cinematógrafo para o maior número possível de pessoas pagantes – o que garantiu fama, autenticidade e ajudou no reconhecimento da patente –, os irmãos Lumière ganharam, na história oficial do cinema, a chancela de inventores da tecnologia, que em pouquíssimo tempo revolucionaria as artes e a economia do entretenimento (ARAÚJO, 1976; ROSENFELD, 2009; SADOUL, 1963; COSTA, F.C., 2005).

⁴⁰ Mais um aparelho destinado ao registro fotográfico do movimento, através do qual uma só pessoa podia ver cenas animadas de fotografias que passavam rapidamente em frente aos olhos. De fato, a grande invenção de Thomas Edison foi o “filme de 35 mm com quatro pares de perfuração por imagem” (SADOUL, 1963, p. 12).

Edison e os Irmãos Lumière (especificamente Louis), que são considerados os inventores reais da cinematografia, contribuíram com pouco de essencialmente novo, de modo que não vale a pena tomar partido em favor do francês ou do norteamericano para verificar a que nação se deve a realização do sonho milenar. O fato real é que Edison, por várias razões, principalmente comerciais, nunca chegou a projetar publicamente fotografias animadas. Esse efeito – o de terem estado entre os primeiros a projetarem publicamente filmes com razoável perfeição técnica – deve ser atribuído aos Lumière. Por outro lado, foi Edison quem construiu a primeira cinecâmara mais ou menos aperfeiçoada. Porém, mesmo nesse terreno, contavam-se então com numerosos pioneiros, que lançavam mão de todos os recursos da fotografia para decompor o movimento nas suas várias fases. (ROSENFELD, 2009, p. 59).

O reconhecimento da existência de uma larga esteira de pioneiros na base tecnológica e na produção e exibição de imagem em movimento nos ajuda a confirmar que o cinema emergiu de maneira não tão facilmente localizada, sendo, além disso, uma invenção tipicamente urbana, com bases sólidas na experimentação científica sim, mas, sobretudo, com hastes bem fincadas no tecido urbano. Bem de início, uma cadeia cinematográfica embrionária foi estruturada tanto nos EUA, quanto na Europa. Em feiras, quermesses, circos, teatros, galpões, cafés e bares das zonas urbanas⁴¹ europeia e estadunidense, os lugares da exibição emergiram, de ponto a ponto, paulatinamente, durante as primeiras décadas do século XX.

Na Inglaterra, cada aglomeração industrial tinha os seus Music-halls, correspondentes aos seus Cafés-concerto franceses, aos Vaudevilles ou aos Smoking Concerts americanos. Os filmes figuraram cedo nos programas dos Music-halls. Grande parte dessas salas estavam agrupadas em circuitos (como o circuito Moss), propriedades de importantes grupos financeiros. E os Music-halls, depois das barracas, feiras tenderam a transformar-se em cinemas. A Inglaterra foi a primeira a possuir um grande número de salas de exibição, mas foi rapidamente suplantada pelos Estados Unidos (SADOUL, 1963, p. 66-67).

⁴¹ É interessante notar a existência de estudos que falam sobre a vida do cinema também em zonas não urbanas de algumas cidades do mundo, principalmente a partir da metade do século XX. Citamos o recente artigo “The place of rural exhibition: makeshift cinema-going and the highlands and Island Film Guild (Scotland)”, de Ian Goode (2013), da Escola de Cultura e Artes Criativas da Universidade de Glasgow. No trabalho de viés histórico, o autor situa as condições de exibição de filmes em comunidades rurais da Escócia, no pós-Segunda Guerra Mundial, por meio dos benefícios dos aparatos de projeção em 16mm. Um texto que também circula em torno da preocupação acerca do cinema em áreas não urbanas é o “Une expérience: Oyonnax”, de Nicole Singier (2001). Nele, é abordada a implantação, nos dias atuais, de um complexo de salas de cinemas em uma localidade isolada do tecido urbano, nos alpes franceses. Aliás, na França, destaca-se a atividade do organismo *l'Agence pour le développement régional du cinema* (l'ADRC), cuja atuação nos setores de exibição/programação e distribuição se faz através da prestação de assistência aos atores envolvidos nos processos de diversificação e manutenção de salas de cinema em pequenas cidades e periferias urbanas francesas (Fonte: Site l'ADRC. Disponível em: <http://www.adrc-asso.org> . Última visualização: 17 de novembro de 2013).

Nessa direção, parece ser clara a relação intrínseca entre a consolidação do cinema como indústria e prática moderna de lazer coletivo e a existência de grupos proletários ligados às indústrias que compunham algumas cidades dos EUA e países europeus. Anatol Rosenfeld (2009), Georges Sadoul (1963) e Ismail Xavier (1978) comentam que o cinema saiu de uma primeira posição como invenção científica curiosa, que fora também observada com saturação pelos membros de uma elite ilustrada e *chic* dos centros urbanos, para, logo depois, tornar-se sinônimo de “espetáculo dirigido para as grandes massas” (XAVIER, 1978, p. 26). Figurou-se, dessa forma, como uma diversão a custo de um níquel⁴², que atingiu em cheio as camadas médias e pobres das sociedades. Portanto, não é leviano afirmar que, na figura de uma jovem indústria e grande novidade na área do lazer coletivo, o cinema contou com o amparo de um público de massa representado pelo proletariado e as classes médias urbanas.

Embora exista no senso comum a ideia de que em seu seminal estágio o cinema ainda flertava com o campo científico, há forte indicação de que ele já se colocava entre os negócios, os inventos e as diversões das primeiras décadas do século XX como um filho direto do capitalismo. O ímpeto de alguns homens em torno da corrida pela patente de máquinas óticas, o abre-fecha de espaços voltados à exibição de imagem em movimento nas cidades ou a incorporação dessas exibições pelas atrações cotidianas de cafés, teatros etc, nos primeiros vinte anos da vida do cinema mostra um interesse, no mínimo, estratégico por essa novidade.

Com isso, o *Early Cinema*⁴³ – caracterizado pelas ideias de “cinema de atrações”, “cinema de mostração”, “modo de representação primitivo”⁴⁴ –, pelo que indicam os dados,

⁴² Aqui fazemos menção ao níquel, moeda de cinco centavos, que era o preço cobrado pela entrada nas sessões de cinema de pequenas lojas exibidoras nos EUA, a partir de 1905. O pioneiro ao oferecer exibição de filmes a preços módicos, em sessões de cerca de 30 minutos, para uma plateia formada basicamente por indivíduos proletários e imigrantes, foi um cinema montado pelos empresários Harry Davis e John Harris, localizado em Pittsburgh, na Pensilvânia. Esse perfil de sala de cinema se multiplicou, ganhando o nome de Nickel (níquel) Odeons (nickelodeons). Com baixos níveis de investimento, mas com grande lucratividade devido ao alto grau de frequência do público, os nickelodeons fizeram a fortuna dos empreendedores donos de circuitos espalhados pelos EUA (GONZAGA, 1996; SADOUL, 1963, p. 67).

⁴³ Esta é a nomenclatura mais comum, de uso internacional, para o Primeiro Cinema.

⁴⁴ “Cinema de atrações”, “cinema de mostração” e “modo de representação primitivo” são expressões usadas respectivamente por Tom Gunning (GUNNING, 2010; GUNNING apud COSTA,F.C., 2005, p. 24), André Gaudreault (COSTA,F.C., 2005) e Noel Burch (COSTA,F.C., 2005), todos eles, historiadores da fase inicial do cinema que tentam compreender as propriedades dos primeiros filmes (quanto aos planos, duração, narrativa, montagem etc) e, conseqüentemente, as particularidades das relações entre esses filmes e os espectadores. Em linhas gerais, o “cinema de atrações” caracterizava-se pela sua intenção exibicionista, maravilhamento e espanto do espectador, por meio de gags, comicidade, truques e fusões de imagens, apresentação de atualidades de forma documental, como, por exemplo, as *travelogues*. Os apelos não-narrativos destas atrações da imagem em movimento equivaliam-se aos “choques” modernos, tal como a concepção da experiência moderna de Walter Benjamin (COSTA,F.C., 2005; GUNNING, 2010, p. 440). Já o “cinema de mostração”, para Gaudreault (apud COSTA,F.C., 2005), opunha-se ao cinema narrativo, que só ganharia maiores vultos depois de 1907, na época da

talvez se desloque em algum grau das considerações que o reduzem à mera experimentação curiosa e despreziosa ou a uma fase da linha evolutiva das brincadeiras e ensaios óticos/imagéticos. Não apenas o senso comum, nesse caso, pode ser contradito, mas é válida também a releitura crítica de autores como, por exemplo, Rosenfeld (2009), que enxergam, no que se verifica, alguma ingenuidade nos pioneiros do cinema. Para designadamente este autor, os homens que lidaram com o cinema nas primeiras décadas do século XX:

(...) não reconheceram que havia, particularmente nas metrópoles com suas imensas aglomerações populares, um público potencial de imaginação estandardizada, de fracas aspirações individualistas, que representava um mercado ideal para o consumo em massa de um espetáculo produzido em massa (ROSENFELD, 2009, p. 64).

No entanto, o cinema, como um ativo participante de um longo desenvolvimento tecnológico, criou um público e um mercado; configurou-se como uma arena social profícua já na sua fase mais seminal. Ligado diretamente ao capitalismo industrial, que trouxe em seu bojo a afirmação do lazer como prática social notadamente moderna, o cinema ocidental enamorou-se desde cedo, e rapidamente, pelo mercado. Conectou-se às engrenagens de produção da indústria cultural, que, para os frankfurtianos:

(...) permanece a indústria da diversão. Seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão, e não é por um mero decreto que esta acaba por se destituir, mas pela hostilidade inerente ao princípio da diversão por tudo aquilo que seja mais do que ela própria. (...) a grande reorganização do cinema pouco antes da Primeira Guerra Mundial – condição material de sua expansão – consistiu com base nas bilheterias, necessidades essas que as pessoas mal acreditavam ter de levar em conta na época pioneira do cinema. Ainda hoje [1947] pensam assim os capitães da indústria cinematográfica (...). Sua ideologia é o negócio. A verdade em tudo isso é que o poder da indústria cultural provém de sua identificação com a necessidade produzida, não da simples oposição a ela, mesmo que se tratasse de uma oposição entre a onipotência e a impotência. A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de

expansão dos *nickelodeons* e da demanda por filmes ficcionais, resultados mais ou menos decorrentes do nascimento de convenções especificamente cinematográficas, de cunho industrial. Até 1907, entretanto, a mostra consistia a tônica do que era, de fato, mostrado aos seminiais espectadores, geralmente em um único plano. Esse público via uma “encenação e apresentação de eventos dentro de cada plano (filmagem)”, já que nesta fase ainda não era comum, segundo Gunning, a manipulação dos planos para “contar uma história (montagem)” (COSTA,F.C., 2005, p. 24). A noção de “modo de representação primitivo”, em Noel Burch (COSTA,F.C., 2005, 2005), liga-se a filmes marcados por traços como: “composição frontal e não centralizada dos planos, posicionamento da câmera distante da situação filmada, falta de linearidade e personagens pouco desenvolvidos”, além de “planos abertos e cheios de detalhes, povoados por muitas pessoas e várias ações simultâneas” (COSTA,F.C., 2005, p. 23).

trabalho mecanizado, para se pôr em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.112-113).

Adorno e Horkheimer⁴⁵ entendiam que o conteúdo do lazer cinematográfico assemelhava-se às operações padronizadas do trabalho do capitalismo industrial. Conforme escrevem, havia uma reprodução de etapas serializadas, advindas do mundo do trabalho, nos momentos de lazer. A leitura que esses filósofos fazem do lazer vai considerá-lo um puro *exercício de ócio*, marcado pela impossibilidade de gerar no público as condições adequadas à promoção de esforços intelectuais.

Ademais, Adorno (1995), em seu célebre texto “Tempo livre”, dirá que os instantes liberados do trabalho foram capturados pelas instâncias mais perversas do capital. Por esse lado, ao consumir produtos da indústria cultural, justamente durante as horas de descanso, o indivíduo ficaria à mercê do capital. Ao divertir as massas, a cultura a elas destinadas, longe de beneficiar as classes dominadas em prol da emancipação do pensamento, promoveria, na verdade, as condições ideais de sua alienação.

Ao contrário das noções que tomam o lazer como ócio e meio de alienação, o sociólogo Joffre Dumazedier (1999) defende que essa prática social, antes de se vincular à ociosidade, é um atributo do mundo do trabalho ocidental e moderno, um fator indissociável da realidade produtiva do capitalismo do século XX. Embora faça uma associação entre as ordens do capital e o lazer, o autor não supõe que esse último termo seja mais uma ferramenta de dominação das massas pelo Capitalismo. “O lazer não é a ociosidade, não suprime o trabalho; o pressupõe. Corresponde a uma liberação periódica do trabalho no fim do dia, da semana, do ano ou da vida de trabalho” (DUMAZEDIER, 1999, p. 28).

Em seus estudos, Dumazedier vai abordar o lugar ocupado pelo trabalho e o exercício de outras atividades nas sociedades dos períodos arcaico e pré-industrial. Aponta que nestas fases não havia propriamente momentos destinados ao lazer. As ociosidades dos filósofos gregos ou dos fidalgos do século XVI, diz o autor, eram prerrogativas de:

(...) privilegiados da sorte, cultos ou não, [que] faziam pagar sua ociosidade

⁴⁵ Fazemos remissão a tais autores e à noção de “indústria cultural” pela necessidade de retomar a literatura que aborda o cinema como um dos mais significativos exemplos dos meios de comunicação de massa, cujo aparecimento e consolidação se dão de forma vertiginosa na primeira metade do século XX.

com o trabalho dos escravos, dos camponeses ou dos valetes. Esta ociosidade não se define em relação ao trabalho. Ela não é um complemento nem uma compensação; é um substituto do trabalho (Ibidem, p.27).

Assim, o conceito de lazer não se aplica, para o sociólogo, a essas duas etapas históricas da humanidade ocidental, quando, num primeiro estágio, a festa englobava o trabalho e o jogo, e quando, numa segunda fase, antes da revolução industrial, o corte entre trabalho e repouso não era nítido. Para haver lazer, Dumazedier (1999) conclui que são necessárias duas condições encontradas apenas nas sociedades industriais e pós-industriais:

a) As atividades da sociedade não mais são regidas em sua totalidade por obrigações rituais impostas pela comunidade. Pelo menos uma parte destas atividades escapa aos ritos coletivos, especialmente o trabalho e o lazer. Este último depende da livre escolha dos indivíduos, ainda que os determinismos sociais se exerçam evidentemente sobre esta livre escolha. b) O trabalho profissional destacou-se das outras atividades. Possui um limite arbitrário, não regulado pela natureza. Sua organização é específica, de modo que o tempo livre é bem nitidamente separado ou separável dele. (Ibidem, p. 28).

O cinema se expandiu como diversão e alvo de curiosidades burguesas, na Europa e nos EUA, e, logo depois, no Brasil. Do mesmo modo, encarnou nos hábitos das pessoas, na figura de uma prática de lazer moderna, ligada intrinsecamente às atividades e sociabilidades das classes trabalhadoras. Dados indicam que na Europa, por exemplo, na passagem do século XIX para o XX, o público das projeções cinematográficas encontrou no tempo liberado pela redução do trabalho nas fábricas (via instauração das jornadas de oito horas) a possibilidade de fazer uso de suas horas livres, preenchendo-as com este lazer.

Adotando a noção de *horas livres*, vinculada às sociedades modernas do capitalismo industrial, é válido salientar que esse tempo liberado só pode, de fato, se relacionar com a ideia de lazer se o aproveitamento dos momentos dispensados for assumido como uma “atividade [primeiramente] individual livre de constrangimentos” (YURGEL, 1983, p. 18). Isto é, para se efetivar o lazer, esses momentos de liberdade devem ser preenchidos com atividades que carreguem o “sentido de opção individual, de volição, de “liberdade de escolha” (Idem).

Pierre Sorlin (2001), sociólogo que estuda o cinema à luz da história do lazer, também reforça essa questão. Para ele, na América e na Europa, o tempo social foi ordenado a partir do trabalho e, em consequência disso, a noção de lazer sofreu historicamente com conotações negativas, a tal ponto de até hoje haver expressões no senso comum que a associam à

completa falta do que fazer ou a uma lamentável preguiça. Nesse eixo, ele lembra o exemplo da expressão “the ladies of leisure”, cunhada pelos ingleses, cuja tradução literal é “as mulheres do lazer”, mas, pejorativamente, carrega o sentido de “as mulheres que não fazem nada” (SORLIN, 2001, p.23).

Sorlin ainda diz que o lazer como “estado de disponibilidade” e “combinação de momentos de relaxamento e distração” é uma ideia nova (Idem). O lazer deixa de ser visto como uma espécie de inatividade ou, pejorativamente, como um tempo sem compromisso com o labor, para ser considerado parte constitutiva da existência. Não se apresentará mais pela forma de um simples parêntese na existência ativa dos indivíduos. Para o autor, tal mudança de perspectiva, ocorrida principalmente em meados do século XX, deve-se, entre outros fatores, ao fato de que as altas classes sociais, influenciadas ou totalmente imersas em uma ética protestante, acharam, naquela época, justificativas bem plausíveis para suas viagens e distrações. Sem remorsos, passaram a atribuir os momentos de lazer à necessidade de zelar pelo bem-estar de sua saúde e o enriquecimento cultural e espiritual de suas vidas (Idem).

O que aqui colocamos em jogo são os próprios sentidos burgueses de liberdade de escolha e de busca pela elevação do ser, que espreitam a ideia de lazer. A questão do acesso aos lazeres pagos, da ligação imediata entre “liberdade” e “lazer”, da inscrição do lazer e seus produtos na esfera do capitalismo etc pode ser problematizada se a contemplamos em vista dos contextos de países com herança colonial, como o Brasil, que, no final do século XIX e nas primeiras cinco décadas do século XX, viveu a sedimentação de suas indústrias culturais e o consumo de massa.

No Rio de Janeiro, por exemplo, o contingente de trabalhadores braçais da República Velha e da fase imediatamente posterior a ela provavelmente não teve acesso tão rápido às salas de cinema que se estruturavam na Avenida Central e em bairros como Tijuca e Copacabana, por exemplo (e aqui já listamos o cinema como um típico lazer urbano).

O cinematógrafo, em terras cariocas, não se configurou imediatamente como um divertimento popular de frequência em grande escala pelas pessoas. Destacamos que a ideia de “divertimento popular” se vincula ao lazer voltado para camadas desprovidas de *status* social ou boas condições de vida. O que se coloca em questão é que, ao contrário de um público estritamente popular, teria sido, na verdade, a classe burguesa a primeira grande plateia do cinema, pelo menos no Rio de Janeiro. Esta, sim, dona de uma real possibilidade de livre escolha, fez uso de suas horas livres ocupando-as com a espectação cinematográfica, o que, segundo intuímos, corrobora as impressões de Sorlin (2001): o lazer tem raízes burguesas

e o cinema, como um lazer, também aí se ancorará.

Sobre essa prerrogativa dos ricos em relação aos primeiros espetáculos de cinema, avizinhamos uma lembrança de Pierre Sorlin (2001) e o contexto carioca acima analisado. O autor menciona um dado curioso levantado por Charles Musser, quando este examina as práticas de espetação entre os norte-americanos endinheirados. Musser percebeu a existência de práticas de distinção social entre as classes altas no ato de ir ao cinema. Uma delas era caracterizada pela reserva de sessões de projeção, que, de maneira especial, ficavam restritas aos ricos. Apenas os seus pares tinham acesso à exibição das películas, em regra, documentais. No entanto, com a chegada do filme narrativo, o anonimato e a mistura superaram a exclusividade procurada pela burguesia, que se tornou ela mesma, espontaneamente, parte integrante do grande público cinematográfico.

Charles Musser, dans son étude sur le comportement des riches Américains, explique que, durant la première décennie du XX siècle, ces gens, soucieux de ne pas se mêler au peuple, payaient très cher des séances spéciales organisées dans des lieux prestigieux et consacrées à des documentaires scientifiques ou géographiques. Après 1910, séduits par les films narratifs qui passaient dans les salles ouvertes au grand public, ils se mêlèrent à la foule anonyme, faisant ainsi de chaque cinéma un lieu de rencontre entre classes différentes (SORLIN, 2001, p. 28) ⁴⁶

Margeando esse exemplo, conforme vimos, foi um grupo social seletivo quem inicialmente fez do cinema um entretenimento caracteristicamente moderno no Brasil. À época da passagem de século, o cinema – recentemente chegado na forma de exibições de filmetes em salas mais ou menos arranjadas – traduziu-se como uma experiência da “moda”, especialmente burguesa. Foi ao se solidificar, ganhando fôlego nas décadas de 1920, 1930 e 1940, que ele se democratizou entre as gentes e os espaços. Em seguida, nos anos vindouros, estabeleceu-se através de várias nuances e modelos como um magistral equipamento urbano e uma forma de lazer cotidiana.

É dessas etapas de sedimentação e auge do cinema no Rio de Janeiro que não podemos excluir a participação efetiva das classes menos abastadas. Os operários e os moradores dos subúrbios não se separam da imagem e da noção de público cinematográfico. Esse público de

⁴⁶ “Charles Musser, no seu estudo sobre o comportamento nos ricos americanos, explica que durante a primeira década do século XX, as pessoas, preocupadas em não se misturar com o povo, pagavam bem caro por sessões especiais organizadas em lugares de prestígio, dedicados a documentários científicos ou geográficos. Depois de 1910, seduzidas pelos filmes narrativos que passavam nas salas abertas para o grande público, elas misturaram-se com a multidão anônima, fazendo de cada cinema um ponto de encontro entre diferentes classes” (Tradução da autora).

espectadores ampliou-se para além da burguesia e espalhou-se para além dos centros da cidade. É o que adiante iremos perscrutar mais detalhadamente.

2.3. A *Belle Époque* cinematográfica carioca

Depois de ter percorrido no exterior todos esses caminhos vinculados a inovações tecnológicas, processos da sociedade industrial (trabalho industrial/liberação periódica do trabalho) e seminal formação de uma *mass culture*, o espetáculo cinematográfico, junto de todos os seus aparatos técnicos, chegou ao Brasil. No contexto da cidade do Rio de Janeiro, o cinema, representado por um aparelho chamado *omniógrapho*, foi revelado a alguns convidados e jornalistas durante uma sessão realizada em um prédio da Rua do Ouvidor.

Segundo Vicente de Paula Araújo (1976, p. 76), há uma curiosidade que ronda essa primeira “sessão de cinema” carioca. Nenhum dado da época aponta quem foi o comerciante responsável pela importação da máquina e exibição no número 57 da Rua do Ouvidor. Para o autor, essa lacuna pode ser o sinal da estratégia encontrada pelo desconhecido empresário para escapar da obrigação de pagar pelo uso da máquina patenteada. Araújo cita um comentário do historiador de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, publicado no jornal O Estado de São Paulo, que explicita bem a possibilidade do *omniógrapho* ter sido uma reprodução, como muito existiam espalhadas pelo mundo, do *cinematographo* dos Lumière: “É possível que na corrida para a exploração comercial da projeção de imagens animadas os Lumière tenham sido, no Brasil, antecidos por qualquer franco-atirador rival” (SALLES apud ARAÚJO, 1976, p. 74).

A realidade do setor de entretenimento na cidade era então composta por inúmeras práticas e comércios da diversão empreendidos à maneira dos donos, às vezes sem muitos recursos e com caráter informal. Os cinematógrafos aí se somaram. Entretanto, no Brasil, o mercado do cinema parece ter tido uma nuance um pouco diferente daquela experimentada na Europa e nos EUA, nos primeiros anos da cinematografia mundial. Aqui, nos primórdios dessa indústria, parece não ter acontecido uma rápida correspondência entre os espetáculos de imagem em movimento e fatores como grande público, classes trabalhadoras, consumo de massa.

Não é arriscado propormos que a cultura do cinema no Rio de Janeiro nasceu atrelada à ascensão de uma classe burguesa, beneficiada pela urbanização *gentrificada*⁴⁷ da antiga

⁴⁷ A noção de gentrificação vem do termo inglês *gentrification*, o qual, para a Sociologia Urbana, significa um tipo de enobrecimento urbano, fruto dos investimentos (estatais ou não) em determinadas localidades.

capital. Os negócios do cinema voltaram sua atenção para um público mais pobre, caracteristicamente operariado, apenas em meados do século XX, apesar de alguns autores como Alice Gonzaga (1996) notarem a existência de espetáculos de imagem em movimento em locais mais desprovidos de sofisticação, tais como feiras, galpões e saletas simples já nos primeiros anos do século supracitado.

O cinema parece ter funcionado, de algum modo, como plataforma para a constituição de uma seminal burguesia brasileira, que, pouco a pouco, à medida que era forjada, ia se acostumando com a aceleração dos fluxos materiais e sensoriais típicos da modernidade tardia que aqui se consolidava, mas tudo só bem depois das metrópoles europeias e estadunidenses terem experimentado a complexificação da vida inscrita em relações genuinamente metropolitanas.

Nesse ponto, é sempre válido citar a tradição de sociólogos como Georg Simmel (1973) e Robert Erza Park (1973), para quem, no âmbito de um pensamento crítico acerca do fenômeno urbano, a cidade deve ser vista como cadinho do crescimento capitalista, sistema que, tentacularmente, agiu sobre os laços sociais mais tradicionais, esgarçando-os, embora estivessem há muito, já na passagem de século, em ponto de fragilização.

O “bombardeio de estímulos” (Singer, 2004, p. 96) do estágio da Modernidade entre os séculos XIX e XX reprocessou a vida mental dos indivíduos, sujeitos, então, aos riscos do mundo novo que chegava acompanhado pelo desenvolvimento de uma partilha cada vez mais intensa do espaço com estranhos, mas que, surpreendentemente, continha um fator de segregação em sua base. É um contexto, conforme Park (1973), marcado pela impossibilidade de interpenetração entre os grupos urbanos que aí se formavam, embora tenhamos hoje a sólida noção de que alguns espaços erguidos na cidade sempre tenderam, em níveis e finalidades variados, à reunião e à mistura profícua de heterogeneidades.

Na visão de Robert Erza Park:

Os processos de segregação estabelecem distâncias morais que fazem da cidade um mosaico de pequenos mundos que se tocam, mas não se interpenetram. Isso possibilita ao indivíduo passar rápida e facilmente de um meio moral a outro, e encoraja a experiência fascinante, mas perigosa, de viver ao mesmo tempo em vários mundos diferentes e contíguos, mas de outras formas amplamente separados. Tudo isso tende a dar à vida cidadina um caráter superficial e adventício; tende a complicar as relações sociais e a produzir tipos individuais novos e divergentes. Introduce, ao mesmo tempo,

Geralmente, a gentrificação abre caminho para processos de valorização e especulação imobiliárias nos espaços das cidades. No Capítulo 4 deste trabalho, desenvolvemos com maior profundidade este termo.

um elemento de acaso e aventura que se acrescenta ao estímulo da vida citadina e lhe confere uma atração especial para nervos jovens e frescos. O atrativo das cidades grandes é talvez uma consequência de estímulos que agem diretamente sobre os reflexos. Enquanto tipo de comportamento humano, pode ser explicado, numa espécie de tropismo, como a atração de uma mariposa pela chama (PARK, 1973, p. 62).

Nesse cenário, ocorreram a profusão de imagens em circulação, o aumento dos espetáculos, a emergência do cinema como experiência e lazer citadino marcante, o *boom* tecnológico das formas de mobilidade urbana e a reestruturação do dia a dia no ambiente moderno frente a situações de choques e excitações. Essa etapa – que no Brasil se deu com uma diferença de praticamente meio século em relação às configurações de algumas metrópoles e centros urbanos nos EUA e na Europa – desenhou, em algum grau, o tipo de indivíduo dali nascente, o tipo de espectador, transeunte e consumidor dos produtos culturais (entre eles, o cinema) que a cidade abrigou em suas ruas.

Mas a situação socioeconômica e cultural do Brasil – e, mais especificamente, do sudeste brasileiro –, durante as duas primeiras décadas do século XX, era a de uma vagarosa retirada de cena das condições praticamente rurais, de heranças coloniais e lusitanas ainda extremamente próximas, até então proeminentes. De fato, quando o cinema apareceu nas cidades um pouco mais avançadas do Brasil, por aqui não havia um ritmo industrial consistente, um eixo comercial vigoroso ou uma face caracteristicamente urbana tão tangível em comparação ao que já existia nesses termos em muitos lugares do mundo ocidental.

Em relação a essa entrada do cinema no país, há dados que indicam que a prática de assistir a filmes em locais de frequência pública não experimentou desde pronto uma adesão unânime das camadas da intelectualidade brasileira, o que, de alguma maneira, reforça a sua aderência forte aos hábitos essencialmente burgueses, para só depois se tornar um divertimento de massa e de setores *cults*. Ismail Xavier (1978) comenta a respeito da reserva em relação ao cinema, nutrida por parte de alguns intelectuais.

Ao abordar diretamente a questão da crítica cinematográfica em revistas culturais do período do Modernismo Brasileiro, o autor explica que havia uma distância bem clara entre os projetos ideológicos da *intelligentsia* brasileira e o cinema. Tratado pelos intelectuais como fundamentalmente um divertimento popular, a instituição “cinema” e seus produtos não obtinham grandes espaços em meio à órbita da crítica artística (XAVIER, 1978, p. 141). Podemos concluir que todas as ressalvas elaboradas nesse sentido faziam parte de uma etapa na qual a desconfiança da elite erudita em relação ao cinema respondia as preocupações

desses atores com a construção da Cultura Brasileira, uma entidade que se procurava encontrar e soerguer nas primeiras décadas do século XX. A não ser que o cinema se vinculasse à cultura genuinamente nacional, as bases para a sua estima entre os intelectuais estaria ameaçada⁴⁸. Xavier coloca que:

No Brasil, país periférico e importador de filmes, a marginalidade de um precário cinema nacional, desdobrado em efêmeros ciclos regionais, fornecia um objeto de atenção extremamente rarefeito e distante dos padrões da cultura erudita. Diante dele, para os jovens preocupados com a cultura nacional, uma opção teria sido assumir a liderança de um melhor equacionamento do problema da colonização cinematográfica e buscar a definição de um cinema integrado na cultura brasileira (Ibidem, p. 149).

Além de não ter se formado, no Brasil, como uma experiência notadamente erudita, não podemos constatar também o seu peso popular, na acepção de uma prática cultural do povo, comum a operários e realmente democrática. A bem da verdade, em meados dos anos 30 não havia propriamente uma larga massa consumidora de bens culturais no país. Vale notar que a sociedade brasileira até 1930 estruturava-se basicamente sobre os alicerces de uma economia agrária, com algum avanço industrial animado pela 1ª Guerra Mundial⁴⁹.

Portanto, com algumas exceções, o cinema não poderia mesmo, de início, ter sido um efetivo e amplo divertimento popular, já que de fato alguns acontecimentos importantes para a colocação definitiva do país na fase moderna (como o início dos investimentos de capital nas atividades produtivas, o crescimento industrial, a explosão demográfica e a ocupação efetiva do solo urbano) só se evidenciaram a partir da terceira década do século XX, quando a estrutura social brasileira passou a contar também com os estímulos advindos dos reflexos da Crise de 1929 dos EUA (ABREU, 2008).

Dito de outra forma, a prática do lazer cinematográfico esteve, em geral, muito mais próxima da burguesia – consumidora de filmes importados e algumas fitas nacionais exibidas em salas espalhadas pela cidade recém-urbanizada – do que de uma população de trabalhadores ou de pessoas mais pobres – tal como parecem ter sido os frequentadores dos primeiros *nickelodeons* estadunidenses. No entanto, nos subúrbios ao norte e ao extremo norte

⁴⁸ Não obstante, tanto Ismail Xavier (1978) quanto Anita Simis (1996) reforçam que personalidades da cultura brasileira, tais como Olavo Bilac, Artur Azevedo e Oswald de Andrade consideravam o cinema um exemplo válido e muito representativo do tipo de arte e linguagem estética capazes de serem produzidas naquele período (SIMIS, 1996, p. 21).

⁴⁹ Há de destacar-se que o Rio de Janeiro, entre 1914 e 1918, era o maior centro fabril do Brasil. Seu crescimento industrial foi beneficiado pela luz elétrica proporcionada pelo início das operações da Light. (ABREU, 2008, p. 80).

do Rio de Janeiro, que eram ocupados à época por classes médias e um proletariado com condições financeiras melhoradas, aos poucos, o cinema constituiu-se, sim, como uma diversão popular, o que contraria de cheio a visão de que esse lazer urbano esteve a todo o momento sob as graças da burguesia que flanava elegantemente pela Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco⁵⁰.

Quando, no início do século XX, a urbanização da então capital brasileira fez com que surgissem, com ânimo, espaços de convivência para a população burguesa (inspirada por um espírito civilizatório “*smart e chic*”), os cinematógrafos pulularam em vários lugares do Rio de Janeiro. Aliadas a demais divertimentos como esquetes de mágica, concertos, exposições de bonecos de cera, jogos de azar etc, as projeções cinematográficas aconteciam em espaços circunstanciais e provisórios, a exemplo do Salão de Novidades Paris no Rio (localizado na Rua do Ouvidor e gerido pelo entusiasta das artes do espetáculo, Paschoal Segreto), parques e teatros (GONZAGA, 1996; ARAÚJO, 1976).

A espetação⁵¹ cinematográfica alcançou um lugar de visibilidade no cenário urbano na figura de uma atividade muito disputada pelo *high society* e as classes médias (GONZAGA, 1996). Ir ao cinema tornou-se sinônimo de *smartismo*⁵², dentro das expectativas das plateias, não somente em termos de *status* social, mas também em relação ao aspecto de novidade e de *mostra do mundo* que o cinema englobava. Esse público contou com grande oferta de telas e poltronas decorrente do *boom* de inaugurações de casas de projeção cinematográfica no Rio de Janeiro.

Em apenas quatro anos, entre 1907 e 1911⁵³, foram abertos 144 cinemas na cidade. Esse número impressiona se tomarmos como contraponto o contexto atual de um pouco mais de um século depois: no primeiro semestre de 2013, no Brasil inteiro, foram inauguradas 83

⁵⁰ Os dados que reforçam essa hipótese sustentam todo o mote do Capítulo 3, que virá a seguir.

⁵¹ Preferimos o uso do termo “espetação” a “espectatoriedade”, já que o segundo termo contém o sufixo “dade”, o qual parece adjetivar e encaminhar a palavra para sentidos de “situação”, “estado”. Não acreditamos que haja um “estado de ser espectador”, pois, em nossas análises, ser espectador é um vetor dentre outros ligados à ação, às práticas desempenhadas no urbano, e às sociabilidades. Nesta aplicação terminológica, levamos em consideração os caminhos efetivados rumo ao cinema e o seu entorno, que incluem, em algum grau, o desejo pelo cinema (equipamento) e tudo o que ele oferece (letreiros, pessoas, ambientes sensoriais etc). Espectação, aqui, abrange a questão da frequência, da experiência com os espaços construídos do cinema, e do espaço coletivo urbano onde a sala de exibição se coloca. Destarte, não tomamos como análise apenas a vidência/audiência de filmes no interior dos cinemas, mas toda a esfera que engloba um “fazer parte” da ambiência cinematográfica.

⁵² “Smartismo” vem da expressão “ditadura do smartismo”, que se liga à ideia do “Rio, civiliza-se”, noções comuns ao contexto da *Belle Époque* carioca do início do século XX. Como abordei em trabalho anterior: “Essas expressões, cunhadas pelo cronista Figueiredo Pimentel (SEVCENKO, 1995, p. 38), celebravam um tipo de postura condescendente à época, quando boa parcela da população foi conquistada pelo cosmopolitismo, espalhado solenemente pela cidade” (FERRAZ, T., 2009, p. 46).

⁵³ Neste período, o filme brasileiro ocupava 50% do mercado de exibição (GONZAGA, 1996, p. 105).

estabelecimentos de exibição cinematográfica, em um universo de 2.571 salas⁵⁴. Há 100 anos, era, contudo, uma outra época, quando se consolidava um perfil de mercado exibidor bem diferente do que é praticado contemporaneamente.

O início do século XX, para o setor cinematográfico brasileiro e carioca, foi período marcado por muitas aberturas de cinemas, mas, do mesmo modo, agitado por uma grande fragilidade do negócio de casas exibidoras. Paralelamente às recorrentes inaugurações, muitos fechamentos ocorriam. Nessa mesma fase, entre 1907 e 1911, houve o encerramento das atividades de 98 salas. Em 1907, existiam 36 cinemas no Rio; em 1911, 70. Isto é, muitas das 144 inauguradas não sobreviveram nem cinco anos. É interessante notar que em tal circunstância o crescimento e o aquecimento do comércio da exibição davam-se de forma bem rápida. Em 1906, por exemplo, antes do *boom* iniciado em 1907, havia somente nove cinemas em funcionamento na cidade (FERRAZ, T., 2009; 2012; GONZAGA, 1996).

Os primeiros circuitos exibidores cariocas estabeleceram-se, ponto a ponto, com mais força, em localidades como Centro (com destaque para a Avenida Central), subúrbios da Central do Brasil e da Leopoldina, zona norte (com destaque para a Tijuca), e, em menor escala, em bairros da zona sul⁵⁵.

Os cinemas dessa primeira fase do mercado de exibição do Rio de Janeiro caracterizavam-se em grande medida por oferecer ao público uma atmosfera insalubre, com pouco conforto. Entretanto, alguns empresários do setor tentavam prover com luxo e melhores comodidades as suas instalações, promovendo nas salas de espera concertos de pequenas orquestras, que distraíam com música os espectadores antes das sessões, e mesmo dotando a sala de exibição de tetos que se abriam durante as sessões, para refrescar o recinto nos calores do verão carioca etc.

Esses cinemas tinham ainda particularidades na forma como apresentavam os filmes, sincronizando as imagens das fitas e o áudio de gramofones e pianos ou deixando a cargo de cantores-atores, presentes dentro da sala de cinema, a execução das músicas que

⁵⁴ Fonte: Sala de Imprensa do site da Agência Nacional do Cinema (Ancine). Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/balan-o-do-primeiro-semester-de-2013-apresenta-n-meros-animadores-para-o-cine>. Última visualização: 25 de novembro de 2013.

⁵⁵ Segundo dados de Alice Gonzaga (1996), há quatro indicações de práticas cinematográficas que ocorreram na zona sul até 1907: Copacabana Animatógrafo (armado em 1899 na atual Praça Serzedelo Correa, com uma única exibição ao ar livre); vários cinematógrafos instalados ano a ano, entre 1899 e 1915, um em substituição ao outro, com projeções ao ar livre e depois em um salão construído na Praça Duque de Caxias, no Catete (atual Largo do Machado); Cinema Rink Santos Dumont (inaugurado em 1903, em Botafogo, mas com apenas uma única exibição); Restaurant Parque Leme (que durou apenas um mês, com atividades entre fevereiro e março de 1906, no Leme). Entre 1907 e 1911, dos 100 cinemas inaugurados no Rio de Janeiro, apenas 14 localizavam-se na zona sul, sendo que alguns apresentaram apenas uma exibição ao público, já que integravam os pavilhões da Exposição de 1908, que ocorreu na Urca.

acompanhavam as cenas. Essa foi uma prática comum do primeiro cinema antes da chegada da fita sonora, tanto no Brasil, como no resto do mundo. Rosenfeld (2009) afirma que para o cinema mudo as apresentações musicais eram de extrema importância. A música tocada tinha a finalidade de tornar o ambiente da sala e a sessão cinematográfica mais palatáveis para a plateia. O autor explica que não foi por causa de pretextos artísticos que as peças musicais de pianistas e orquestras eram executadas no momento das projeções.

Alega-se, por exemplo, que a música, no início, não veio satisfazer um impulso artístico, mas a simples necessidade de encobrir o ruído do projetor, visto que naquela época “pré-histórica” do cinema não havia ainda paredes entre o aparelho projetor e a sala de espetáculos. Com efeito, esse ruído desagradável perturbava consideravelmente o prazer visual. Por conseguinte, os proprietários de cinema recorreram desde o início a pianistas e logo em seguida a orquestras (também a órgãos especiais), neutralizando o som desagradável por um som mais agradável. Realmente, o ruído do projetor se afigurava não só desagradável e perturbador, mas acentuava, de modo drástico, o desumano e mecânico do espetáculo, criando assim uma sensação de extremo desconforto e mal-estar. O ruído mecânico do projetor ressaltava o efeito fantasmagórico da imagem de duas dimensões, a agitação de sombras irreais na tela que imitavam a vida de seres humanos, tridimensionais (ROSENFELD, 2009, p. 123-124).

Além das peculiaridades relacionadas à música dentro das salas que, como vimos, proporcionava ambiências específicas, ao atenuar os barulhos mecânicos ou os “choques” (SINGER, 2004) e sustos provocados pela imagem em movimento projetadas em telas (em salas escuras), havia ainda as flicagens das fitas, que embaraçavam a visão dos espectadores. Outro aspecto que igualmente marcou os traços dos primeiros cinemas da cidade do Rio de Janeiro fugia de ordens técnicas, dizendo respeito ao arranjo espacial das salas, e, indiretamente, às classes sociais do público. Queremos notar que havia uma usual divisão da plateia em setores nobres, com seus camarotes de ingressos mais caros, e setores populares, áreas com ingressos mais baratos, onde muitas vezes o espectador assistia ao filme em pé.

Foi com essas particularidades que, enfim, o equipamento urbano de lazer cinematográfico estreitou relações com as classes menos abastadas, que passaram a frequentar as salas exibidoras menos valorizadas (também decorrentes do *boom* de aberturas ocorrido entre 1907 e 1911) e também as áreas diferenciadas a elas destinadas dentro desses estabelecimentos.

As regras de cunho “aristocrático” que equalizavam as posturas e as vestimentas usadas pelas pessoas nos espaços nobres de exibição do Rio, de acordo com a autora Alice

Gonzaga (1996), eram diversas vezes quebradas nas sessões de filmes frequentadas por indivíduos mais pobres. Isso, à época, deu espaço para considerações preconceituosas em relação a tais espaços, conforme destaca uma nota de “O Rio nú”, a que tivemos acesso via a obra de Alice Gonzaga: “As mulatas e creoulas continuam a se staffar no estabelecimento da Avenida, que se chama, immodestamente Cinematographo Parisiense. As coitadas têm agora um ponto de *rendez-vous*” (GONZAGA, 1996, p. 87).

Esse excerto parece ser mais um dos indicativos acerca do tipo de público que, de fato, consumia a exibição cinematográfica nos primórdios do cinema no Rio de Janeiro: a burguesia nascente (e não, como podemos por hora supor, o conjunto da população). É também a partir dessa constatação que colocamos à prova a ideia do cinema como um “lazer popular” das primeiras décadas de sua introdução na capital da Velha República.

Mais extrações de textos jornalísticos da época, recolhidos por Vicente de Paula Araújo (1976), parecem apoiar essa hipótese. Na revista Fon-Fon de 29 de janeiro de 1910, um artigo caracterizava o refinamento do público do cinema Rio Branco:

O cinema Rio Branco continua a trilhar a senda gloriosa que lhe tem sido apanágio, desde a sua inicial abertura. O seu capricho de sempre apresentar novidades, confeccionando programas onde cada número é um sucesso real, oferece agora à sua clientela chic – Sonho de Valsa – o vaudeville que mais estrondoso aplauso obteve numa carreira triunfal através do mundo (ARAÚJO, 1976, p. 322).

Outro fragmento da mesma revista, em edição de 28 de janeiro de 1911, mencionava:

Kinema Kosmos – O cinematógrafo implantou-se incontestavelmente em todas as principais cidades do mundo, tornando-se o divertimento predileto do público. No Rio de Janeiro, o cinematógrafo já faz parte dos hábitos da população, e pode-se dizer até dos hábitos elegantes, pois as soirées da moda e as primeiras exibições constituem quase uma obrigação na roda chic. Ora, tal divertimento já pela frequência da boa sociedade, já pela afluência dos habitués, exige luxo e conforto (Ibidem, p. 358).

No entanto, segundo já comentamos, há registros de que o mercado de exibição, animado pelo espírito empreendedor que aproveita todas as possibilidades de *market share*, recorreu à abertura de salas voltadas para públicos mais modestos ou a iniciativas que não subtraíram de imediato os frequentadores mais pobres. Inclusive, no caso da Avenida Rio Branco (antiga Avenida Central), alguns empresários valeram-se de um fenômeno: a curiosa diferenciação entre os transeuntes que andavam pelos lados opostos da via. Conforme nota publicada na Revista Fon-Fon, em 24 de agosto de 1912: “(...) a população modesta, a gente

descalça e mal vestida, procura sempre o lado dos cinemas; a parte elegante e chic, só vai pelo outro lado e quando se dirige para o oposto é para ir... aos cinemas” (GONZAGA, 1996, p. 105).

Sobre isso, Alice Gonzaga observa que:

Na medida em que parcelas da população sinalizavam mais diretamente certos atributos e distinções – por exemplo, os burgueses passaram a andar do lado par da Avenida e os pobres do lado ímpar –, os cinemas procuraram soluções compatíveis com a geografia social da cidade. Configurou-se uma divisão entre salas, e áreas, “aristocráticas” e populares. Nas primeiras o traje social, paletó e gravata para homens, e toilettes, chapéu, luvas e demais acessórios para mulheres, era obrigatório. Nas segundas dispensava-se a regra; em realidade, quase todas as regras (GONZAGA, 1996, p. 86).

Com esses predicados gerais, comumente encontrados em salas de exibição de vários bairros cariocas do Centro aos subúrbios, o primeiro circuito exibidor do Rio de Janeiro estabeleceu-se. Porém, não demorou muito para o mercado em crescimento amargar uma crise a partir de 1912. Entre os anos de 1910 e 1912, uma série de acontecimentos como greves e incêndios também influenciou a vida das salas de cinema (Ibidem, p. 96). Aos poucos, algumas reintroduziram espetáculos de palco em suas programações, recorrendo, assim, a duas atividades: exibição de filmes e apresentação de peças teatrais. Isso fez com que tais espaços fossem classificados como cine-teatros. Já outros cinemas, em meio à crise, fecharam as portas e simplesmente desapareceram do cenário do lazer cinematográfico da cidade.

Apoiando-se em dados referentes à indústria cinematográfica nacional, a autora Anita Simis (1996) dá pistas acerca do desenrolar desta crise; mas antes ela chama atenção para a lógica incorporada pelo mercado no momento da introdução mais regular das salas de cinema no país, período corrido entre 1908 e 1913.

Havia uma solidariedade de interesses entre a produção nacional e a exibição devida em grande parte ao fato de que, muitas vezes, os exibidores, além de serem importadores dos filmes estrangeiros, eram também produtores de filmes. Ou seja, com a estabilização do comércio cinematográfico, a decisão comercial entre produzir filmes ou comprá-los no estrangeiro não desmereceu a produção doméstica (...) (SIMIS, 1996, p. 71).

As bilheterias do filme brasileiro obtinham êxito, era mais fácil adquirir tanto máquinas de filmar, quanto rolos de filmes virgens. Porém, a crise – que, ao contrário do que afirma Alice Gonzaga, de acordo com Anita Simis não começa em 1912, mas em 1914 –

desenrolou-se por conta de um:

(...) declínio da produção nacional de filmes, relacionado com a provável dificuldade de importação de filmes virgens, dada a alta do câmbio, a crise enfrentada pelo setor exibidor, em parte também produtor, e, principalmente, pelo fato de que Hollywood já ensaiava a grande revolução econômica do cinema americano, a qual traria profundas consequências para países como Brasil (SIMIS, 1996, p. 73).

O mercado, pós-crise, só revigorou-se por volta de 1920. E nesse estágio a realidade já se mostrava um pouco diferente. No lugar da antiga prática de compra de filmes impressos, os exibidores passaram a alugar as fitas, transação que geralmente era acordada com distribuidores estrangeiros e representantes de empresas, em sua maioria, estadunidenses. Sobre esta situação, que segue até a década de 1920, Simis também comenta:

Estas distribuidoras, que detinham a exclusividade de distribuição dos filmes americanos e passaram também a monopolizar, mediante convênios, a importação de filmes europeus, eliminando seus concorrentes (...) estabeleceram um vínculo com os exibidores alicerçado em função do cinema estrangeiro. (...) A reorganização do mercado rompeu a solidariedade produtor/exibidor, ao mesmo tempo que estabeleceu uma aliança entre exibidores e distribuidores (Ibidem, p. 75-77).

Alice Gonzaga, igualmente, menciona essa retomada, dando ênfase ao mercado de exibição carioca:

O circuito voltaria a crescer, só que mais lentamente. Por volta de 1920 contavam-se cerca de 70 salas em funcionamento na cidade. Esta seria uma base mais duradora, pois muitos desses cinemas permaneceriam abertos por décadas. Dos remanescentes do circuito original, uma parte atrelou-se de 1910 em diante à estratégia de palco e tela (GONZAGA, 1996, p. 98).

Na década de 1920, a entrada contínua de companhias cinematográficas norte-americanas no Brasil acelerou o processo que conferiu ao cinema brasileiro um refinamento capitalístico das atividades do mercado, que até então eram seminais em todo o país, exceto uma ou outra experiência mais organizada de negócios voltados para a produção, a distribuição e a exibição de filmes. Universal, Fox, United Artists, Metro-Goldwyn-Mayer, First National, Warner Brothers, Columbia e R.K.O firmaram acordos com empresários brasileiros a partir do final dos anos 1910 (GONZAGA, 1996) e, ao longo das décadas seguintes, os braços da indústria do cinema no Brasil lidaram com mudanças cavalares, se

consolidando em moldes empresariais.

Nesse contexto, apareceu no Rio de Janeiro a figura do empresário Francisco Serrador, responsável pela idealização da Cinelândia⁵⁶, uma área do Centro que a partir de 1925 passou a abrigar um dos maiores polos exibidores da cidade por quase 80 anos. O nascimento dessa extensão urbana voltada especificamente para o lazer ocorreu segundo interesses das *majors*⁵⁷ do cinema estadunidense atuantes no Brasil (FERRAZ, T., 2009; 2012).

Assim como Serrador, Vital Ramos de Castro e outros empreendedores do setor buscavam em viagens aos Estados Unidos e na comunicação com empresas deste país os modelos para a construção de seus “palácios do cinema” (GONZAGA, 1996, p. 130), ou seja, prédios imponentes, com ampla capacidade de público, que por conta de sua grandiosidade tiveram destinos não tão rentáveis comercialmente e foram apelidados de “elefantes brancos” quando começaram a perder os elevados números de frequentadores de décadas posteriores.

Se, como lembra Pedro Lima, os cinemas da década de 10 não passavam de uma sala de visitas com cadeiras de madeira ou palhinha, na década seguinte o luxo e a suntuosidade dos ambientes criaram o ritual que antecede a apresentação do espetáculo cinematográfico, reforçando o clima de sedução: soa o gongo, a sala escurece lentamente e as cortinas se abrem. O filme vinha complementar o espetáculo que começava na arquitetura do cinema. *O culto do divertimento se estabelecia entre nós.* (...) Francisco Serrador, com sua Companhia Cinematográfica Brasileira, forma um truste, comprando salas de exibição em todo o país e, em 1925, inaugura a primeira de suas luxuosas casas na Cinelândia – uma sofisticação que atingirá agora as diversas classes sociais, relegando a produção de fitas nacionais a um segundo plano, o da produção de documentários e jornais (SIMIS, 1996, p. 77-78).

Aproximadamente no início da década de 1930, um pouco depois do estabelecimento da Cinelândia na Praça Marechal Floriano, houve a chegada da fita sonora ao cinema, fato que resultou em uma profunda transformação na cadeia cinematográfica de todo o mundo. Conseqüentemente, no que se refere ao mercado exibidor, o advento do cinema sonoro interferiu na estrutura das salas do Rio de Janeiro.

O luxo dos mármore, gessos, cortinas e tapetes volumosos, que passou a compor a

⁵⁶ Na área ocupada pela Cinelândia, existiu o Convento da Ajuda, que fora demolido em 1911. Francisco Serrador Carbonell, um italiano que já vivia no Brasil há algum tempo, relacionado ao comércio de lazeres, comprou o terreno em 1917. A partir daí, traçou o plano que deu origem à Cinelândia, ao redor da Praça Floriano, onde na época já havia o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional e o Palácio Monroe (demolido em 1976), entre outros prédios históricos do Centro.

⁵⁷ *Major* (GONZAGA, 1996; ALMEIDA e BUTCHER, 2003; PEREIRA e VIEIRA, 1982; FERRAZ, T., 2009; 2012) é um termo usual do mercado cinematográfico, aplicado para indicar grandes empresas que englobam tanto a produção, quanto a distribuição das obras.

decoração dos *movie palaces*, correspondeu também à necessidade de equipar os prédios dos cinemas com materiais que permitissem uma acústica adequada à difusão do som das produções fílmicas da fase pós-implantação do *movietone*. Conforme colocamos em trabalho anterior⁵⁸, animados pela chegada do som e por meio de alterações vultosas nos aspectos físicos de algumas salas, os rituais construídos pelos espectadores em suas idas ao cinema também se transformaram em grande medida. Novas posturas e disponibilidades do público dentro e fora do cinema mostraram-se condizentes às mudanças de ambiência oferecidas pela sala de exibição, fato que se verifica no período de implantação do cinema sonoro e ainda na fase seguinte, que se estende até a década de 1940.

2.4. Cinemas cariocas em meados do século XX

Renato da Gama-Rosa Costa (2000) identifica que até meados do século XX os perfis de sala de cinema existentes no Rio de Janeiro corresponderam a tipos de arquitetura e arranjos espaciais bem definidos, distribuídos por cinco fases:

(...) de 1896 a 1907, período que abrange as primeiras salas da Rua do Ouvidor até a inauguração da Av. Central; de 1907 a 1925, com a inauguração da primeira sala na Av. Central, o Cinematógrafo Chic, até a abertura da primeira sala da Cinelândia, o Cinema Capitólio; de 1925 a 1928, período que abrange a inauguração das salas da Cinelândia; de 1928 a 1936, com o surgimento das primeiras salas a se utilizarem da linguagem *déco*, como o Cinema Pathé Palácio, até a inauguração do Cine Metro; e, finalmente, de 1936 a 1941, período maduro do cinema, enquanto arquitetura, que abrange a abertura do primeiro cinema da cadeia Metro até às salas da Praça Saenz Peña, mostrando que o cinema havia conquistado espaço em toda a cidade, com exemplos marcantes em Madureira, Méier, Catete, Copacabana etc. (COSTA,R., 2000, p. 119).

Dando sequência à ordenação temporal sugerida por Renato da Gama-Rosa Costa, recorremos a outros dados que do mesmo modo indicam que na década de 1940 (até o final da década de 1950) os *movie palaces* se consolidaram no cenário urbano carioca como opções de lazer cinematográfico (FERRAZ,T., 2009; 2012; GONZAGA, 1996; VIEIRA e PEREIRA, 1982). Com interiores dotados de salas de espera aconchegantes, estruturas e mobiliários trabalhados em detalhes de mármore e veludos, poltronas acolchoadas e, em certos casos, com ar refrigerado, esses cinemas ofereciam ao público *bombonières* bem servidas e um

⁵⁸ “Esta nova ambientação penetrava os hábitos dos espectadores, acrescentando mais componentes à espectação cinematográfica. Lanterninhas, luzes que diminuía perto de começar o filme e salas de espera convertidas em bares [e cafés] foram exemplos dessas mudanças” (FERRAZ,T., 2009, p. 91).

atendimento mais destacado, realizado por lanterninhas alinhados e comedoros que recepcionavam os frequentadores logo na entrada.

Suas arquiteturas eram luxuosas e imponentes e muitos desses cinemas tinham fachadas e estruturas *art déco*. Conforme vimos acima, esse padrão de sala tornou-se ideal para receber o *movietone*, já que o filme sonoro precisava de uma arquitetura que privilegiasse o tratamento acústico do espaço. O ritual de ida ao cinema passava agora pela sensação de experimentar um ambiente de luxo e sofisticação, requinte e conforto de “sonhos aveludados” (VIEIRA e PEREIRA, 1982), bem aos moldes do que Simis (1996) considera ao mencionar a expressão “culto do divertimento” quando se refere ao cinema e ao público.

João Luiz Vieira e Margareth Pereira (1982) atribuem essa mudança de perspectiva da sala de cinema a alguns fatores, entre eles, a chegada do padrão *Metro-Goldwyn-Mayer* ao Rio de Janeiro. O advento da cadeia de cinemas da MGM foi um marco para a vida social e urbana desta cidade. Foi também um divisor de águas para os gestores das demais companhias exibidoras, que se moldaram à estandardização das salas segundo o padrão Metro. No entanto, antes da construção de cinemas no Brasil, a Metro já tecia estratégias no mercado cinematográfico brasileiro, promovendo suas empresas satélites no braço da distribuição ou organizando por aqui consórcios com agências ligadas à exibição (FERRAZ, T., 2009; 2012; GONZAGA, 1996; SIMIS, 1996).

Quando a MGM resolveu aportar de vez no mercado brasileiro de exibição, o primeiro cinema que construiu, em 1936, foi o Metro-Passeio, no Centro do Rio. As inovações técnicas para projeção dos filmes acompanharam a introdução da corporação no país e, pela primeira vez na história das salas de cinema cariocas, a plateia experimentou o frescor de uma refrigeração que dava conta realmente do calor do Rio de Janeiro. Inaugurava-se, aí, “o ar de montanha do Metro”, jargão utilizado pelos frequentadores e pela publicidade da época para qualificar o ar-condicionado dos cinemas MGM.

O Metro-Tijuca foi inaugurado em 1941 e logo se tornou o cinema mais sofisticado da Tijuca, bairro da zona norte carioca, cujo ponto central, a Praça Saens Peña (e seus arredores imediatos), na segunda metade do século XX ganhou a fama de *Segunda Cinelândia Carioca*⁵⁹. Durante aproximadamente meio século, essa região abrigou uma dezena de cinemas de rua, geralmente dispostos no mesmo perímetro urbano. A “Praça” contava com cinemas como o Olinda (que chegou a ser o maior cinema da América Latina, com 3.500

⁵⁹ A fama do bairro como Segunda Cinelândia Carioca, e principalmente da Praça Saens Peña, que compartilhou este título, parece ter sido deflagrada nos anos 50 e 60 do século XX, segundo apontam os dados de pesquisa etnográfica realizada por mim entre 2007 e 2009 (FERRAZ, T., 2009; 2012).

lugares), América, Tijuca Palace, Esky, Carioca, o próprio Metro, entre outros.

Mais tarde, uma semana depois da inauguração do Metro-Tijuca, o bairro de Copacabana recebeu uma sala Metro com “ar da montanha”.

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 (VIEIRA e PEREIRA, 1982, p. 59).

O Metro levou tanto para Tijuca, como para Copacabana e Centro um padrão de qualidade e um modo específico de assistir a filmes, com sofisticação e atendimento personalizado, que se traduziam também nos aspectos físicos dos seus cinemas, nas particularidades arquitetônicas e no *design* interior e exterior de seus prédios. Precursor de letreiros dispostos perante a rua, o Metro apostava na iluminação da fachada através da luz *neon*, que foi um sinal de modernidade na ocasião. Isso colaborava para que os nomes dos filmes exibidos ficassem em evidência a quem passasse em frente aos cinemas da cadeia. Pelo fato de geralmente⁶⁰ exibirem suas próprias produções, os cinemas da *Metro-Goldwyn-Mayer* usavam a exposição do título dos filmes na fachada como forma de associá-los à marca MGM, cativando o público e o atraindo para dentro de suas salas (COSTA,R., 1998).

A arquitetura seguia à risca a tendência do *art déco* estadunidense, que prezava uma imagem de cosmopolitismo sofisticado, com tratamento especial da iluminação e das fachadas cheias de detalhes simétricos e linhas aerodinâmicas, além da palavra Metro exposta na vertical e em luz *neon*. O padrão Metro de qualidade se tornou inconfundível: os três cinemas da marca no Rio compartilhavam o mesmo sistema operacional para projeções, acústica e refrigeração de salas e *foyers*, seguindo a *standartização* típica de alguns cinemas norte-americanos dessa fase (ELIAS, 2010; GONZAGA, 1996; VIEIRA e PEREIRA, 1982; COSTA,R., 1998). Esses aspectos confirmam a ideia de “dominação ideológica” da MGM,

⁶⁰ Até a década de 1960, os cinemas da Metro exibiam exclusivamente produções dos estúdios da MGM. Havia exceção apenas para as produções brasileiras, as quais os cinemas da Metro eram obrigados a exibir, de acordo com leis e decretos de cota de tela para o cinema nacional. Essas medidas legais de proteção ao filme brasileiro tiveram início em 1932, com o Decreto nº 21.240, que previa a obrigatoriedade de exibição de um filme longa metragem nacional por ano nas salas de cinemas, de um filme nacional complementar para cada produção estrangeira e de taxas sob o valor dos ingressos da bilheteria, a ser revertida para a educação do país (RAMOS e MIRANDA, 2000). Com o tempo, as leis de cota de tela foram-se adaptando ao mercado e incorporaram novas medidas. Depois da década de 1960, os cinemas da MGM, já sob administração da Cinema International Corporation (CIC), passaram a exibir produções de outras companhias, tais como filmes da Universal Pictures.

noção cunhada pelos autores João Luiz Vieira e Margareth Pereira (1982).

Ao controlar seus próprios cinemas, a MGM deu um novo passo no sentido de dominar todas as etapas da indústria cinematográfica (...). A uma estandardização da linguagem do filme, corresponde também uma estandardização da linguagem da sala. Os cinemas da MGM, embora projetados por arquitetos no Brasil (ainda que estrangeiros, vivendo no Brasil), são completamente supervisionados por técnicos americanos. Em todos os níveis, a Metro buscou definir junto ao público uma forma específica de consumir filmes, identificada com a sua própria marca (VIEIRA e PEREIRA, 1982, p. 59).

Ao lado de Metro Passeio, Metro-Tijuca, Metro-Copacabana, outros cinemas como Carioca, São Luiz, Roxy, Rian, Miramar, Imperator e Olaria, por exemplo, fizeram parte de uma geração, cuja mentalidade envolvida nas práticas de lazer cinematográfico parecia dar importância tanto aos filmes quanto a aspectos como conforto e fascinação em relação às instalações de alguns prédios da exibição.

Certamente, excetuavam-se desses casos os cinemas poeirinhas, que reuniam atrativos que passavam ao largo da sofisticação (e até da salubridade), mas, mesmo assim, mantinham um público cativo. Acreditamos que por parte dos proprietários de grandes e luxuosas salas – donos de mais recursos financeiros do que os empresários dos poeirinhas – havia a preocupação em equipar os cinemas com componentes que valorizassem as matrizes sensoriais dos espectadores (tato, visão, audição, olfato, sensações térmicas etc).

Com o tempo, as dinâmicas relacionadas à localização do lazer cinematográfico na cidade, às edificações dos cinemas em vista das transformações urbanas, aos tipos de produção fílmica exibida e à atividade de espectação renderam novos aspectos às salas exibidoras. Apareceram na janela exibidora outros padrões de cinemas, a exemplo das salas mais compactas fixadas em galerias, que apresentavam um menor número de poltronas e não tinham, em regra, grandes *foyers*.

Tais mudanças, somadas ao início do desaparecimento de *movie palaces* e cinemas mais modestos (poeirinhas) das ruas e praças de bairros cariocas, guardam ligações intrínsecas com as transformações do cenário urbano, principalmente depois dos anos JK (1956-1961): especulação imobiliária, necessidade de haver estacionamentos próximos aos locais de entretenimento, extrema motorização da cidade, escalada da violência urbana. A década de 1960 trouxe em seu bojo tabelamentos dos preços dos bilhetes de cinema no Brasil, crise em Hollywood, sedimentação da TV no mundo, ascensão da indústria de “filmes de arte” e europeus. São fatores concernentes às políticas da comunicação e aos desenvolvimentos

mediáticos, que igualmente atingiram, direta e indiretamente, os circuitos exibidores cinematográficos, influenciando os arranjos técnicos e arquitetônicos da sala de cinema no Rio de Janeiro, no Brasil e em boa parte das metrópoles mundiais (ACCIAIUOLI, 2012; BIVER, 2009; BUSCHMANN, 2013; CLADEL *et al*, 2001; GONZAGA, 1996).

2.5. Domingos Vassalo Caruso: o “*bemfeitor*”⁶¹ dos subúrbios”

Na época em que a Cinelândia foi erguida, o Rio de Janeiro passava pela gestão do então prefeito Carlos Sampaio (1920-1922), que empreendeu o desmonte do morro do Castelo em prol da valorização dos terrenos de uma das mais importantes áreas do Centro. A região englobava os bairros do Castelo e da Misericórdia, “duas áreas residenciais proletárias, que haviam sobrevivido à Reforma Pereira Passos, mas que, desde aquela época, tinham seus dias contados” (ABREU, 2008, p. 77).

A iniciativa abriu espaço para que ali fossem abrigadas as instalações da Exposição Internacional, que consistia em uma série de edifícios, muitos com arquitetura pujante, erguidos por ocasião das comemorações do 1º Centenário da Independência do Brasil. O contexto era o de uma ordenação urbana elaborada segundo interesses imobiliários, ativada por reformas das zonas antes nitidamente destinadas à moradia das classes pobres e que agora, como já havia acontecido na história da cidade na fase de Pereira Passos, deveriam ser definitivamente excluídas do cenário urbano.

Nesse ínterim, os subúrbios do Rio de Janeiro recebiam, conforme vimos em capítulo anterior, influxos populacionais, mas sem contar, em sua totalidade, com muitas benfeitorias governamentais. Esse panorama perdurou até por volta de 1930, como coloca Abreu:

Resumindo, o período 1906-1930 caracterizou-se pela expansão notável do tecido urbano do Rio de Janeiro (...). (...) os subúrbios cariocas e fluminenses cada vez mais se solidificaram como local de residência do proletariado, que para aí se dirigiu em números crescentes. Ao contrário da área nobre, entretanto, a ocupação suburbana se realizou praticamente sem qualquer apoio do Estado ou das concessionárias de serviços públicos, resultando daí uma paisagem caracterizada principalmente pela ausência de benefícios urbanísticos (ABREU, 2008, p. 82).

Diante dessas novas reformas cidadinas que proporcionaram, em grande medida, vantagens para a ocupação de áreas centrais da cidade, os subúrbios, por sua vez, parecem ter

⁶¹ Aqui escolhemos utilizar a grafia errada do termo benfeitor, “bemfeitor”, para manter a palavra tal ela como aparece nas revistas de época consultadas, as quais batizaram Domingos Vassalo Caruso com o apelido. Nota-se que as regras da Língua Portuguesa daquele momento permitiam essa ortografia.

ficado desguarnecidos de obras que efetivassem de fato a sua estruturação como polos urbanos bem equipados. O estudo de Alice Gonzaga (1996) aponta que para driblar esse “descuido estatal” alguns atores da iniciativa privada passaram a empreender ações efetivas com esse sentido urbanizador nessas regiões.

Os bairros situados ao longo da linha da Leopoldina, por exemplo, contavam menos ainda com conveniências urbanas em comparação aos bairros estabelecidos à beira da Estrada de Ferro da Central do Brasil. Em presença dessa situação, é que se destacou a figura de Domingos Vassalo Caruso, personalidade que, na história da Zona da Leopoldina, foi uma peça essencial para a ocupação das ruas dos bairros leopoldinenses e também para a configuração de um circuito exibidor na região.

A omissão do poder público deu ensejo a outras iniciativas particulares, como a do exibidor Domingos Vassalo Caruso. Graças a determinados “conhecimentos”, a zona da Leopoldina, sua área de atuação comercial básica, conseguiria equiparação com os subúrbios mais adiantados da época, Méier e Madureira. Por seu intermédio, procedeu-se à abertura de ruas, instalação de iluminação pública e até mesmo cobertura asfáltica, o que certamente valorizava os negócios e principalmente os cinemas. À semelhança da Cinelândia e das homenagens que foram rendidas a Serrador – a quem aliás devia o prosseguimento no ramo cinematográfico –, embora em escala bem menor, a população circundante acabaria beneficiando-se dos melhoramentos e reconhecendo o gesto, alcunhando Caruso carinhosamente de o “bemfeitor dos subúrbios” (GONZAGA, 1996, p. 117).

Domingos Vassalo Caruso veio morar no Rio de Janeiro ainda criança, vindo pequeno de Juiz de Fora. Sua família tinha procedência de Veneza e era muito pobre. A neta de Domingos Vassalo Caruso, Lilian Caruso, disse-me em entrevista que o avô e o seu tio-avô, Luiz, chegaram a dividir o mesmo par de calçados quando crianças: “A mãe deles mandava eles venderem pastel na linha do trem. Eles não tinham sapato: um dia um irmão ia com o pé direito, outro dia, com o pé esquerdo do sapato. Eles revezavam”.

Segundo um guia de bairros sobre a história de Ramos, Olaria e Penha, a relação de Domingos Vassalo Caruso com o cinema foi algo construído ainda em sua juventude. Na ocasião da primeira experiência de exibição cinematográfica na região da Leopoldina, no Largo da Penha, em 1906, Caruso esteve lá presente. O evento foi, na verdade, uma sessão única de cinema, feita ao ar livre, bem em frente à Irmandade da Igreja de Nossa Senhora da Penha, por iniciativa de Paschoal Segreto, o mesmo dono do Salão Paris no Rio, localizado no Centro e reconhecido como um dos espaços mais importantes da fase de implantação do lazer cinematográfico na cidade. Foi durante a sessão da Igreja da Penha que o cinema “causou

tamanho impacto no jovem morador Domingos Vassalo Caruso, que junto com seu avô, o velho Braz, decidiu trazer a novidade para a Leopoldina” (FRAIHA e LOBO, 2004, p. 41).

Anos depois, em 1919, Domingos Vassalo Caruso concretizou seu sonho e comprou o Cinematógrafo Ideal, um cinema que já funcionava na Rua Uranos, em Ramos, desde 1914. Sob sua gestão, a casa passou a se chamar Cinema Elegante.

Há registros que indicam que o empreendedor começou a consolidar, logo em seguida à compra do Ideal, a sua trajetória de grande atuação no mercado exibidor carioca, fortemente concentrada na Zona da Leopoldina. No entanto, esses dados históricos acerca da trajetória de Domingos Vassalo Caruso e de sua família, no setor da exibição são esparsos e não trazem muitas provas concretas. As fontes de dados sobre os comércios e sociedades desse empresário são poucas e resumem-se a alguns documentos do Diário Oficial, a trechos da pesquisa de Alice Gonzaga (1996), e a excertos dos periódicos Cinearte, Cine Repórter, Cine Magazine, Correio da Manhã e O Globo, aqui consultados direta e indiretamente. Os relatos da neta de Domingos Vassalo Caruso, Lilian Caruso, uma das entrevistadas dessa tese, também não foram suficientes para nos aprofundarmos nas pesquisas sobre o papel que esse homem teve no circuito de cinemas na região da Leopoldina.

Entre os elementos coletados, destaca-se a informação de que o comerciante chegou a exercer funções em variadas atividades empresariais nos subúrbios do Rio, além de ter trabalhado para a polícia. Conforme coloca Alice Gonzaga, embora suas datas contrariem os relatos de Lilian Caruso e os apontamentos do guia organizado por Fraiha e Lobo (2004), Caruso:

(...) chegou ao bairro de Olaria em 1909. Dedicando-se “com sincero entusiasmo a tudo quanto se relaciona com o progresso dos subúrbios da zona leopoldinense”, metia-se nos mais diversos “meios commerciaes e associativos”. Foi durante longo tempo tesoureiro da guarda noturna do 22º Distrito Policial, posição que provavelmente o capacitou a solicitar favores para a sua área de atuação. Entrou para o ramo exibidor por volta de 1919, quando montou num galpão da estrada Maria Angu, atual rua Alfredo Barcelos, o primeiro Cine Olaria. Na inauguração, por conta de um velhíssimo projetor, que estragou a sessão, teve que devolver o dinheiro dos ingressos, pensando em abandonar a atividade. Serrador soube do caso e lhe ofertou outra máquina, para que prosseguisse. Pouco depois já tinha capital suficiente para abrir ou comprar outros cinemas (Oriente, Elegante, Penha Paraíso) e tornar-se secretário da Aliança dos Exibidores, na gestão de Generoso Ponce (GONZAGA, 1996, p.142-143).

Como secretário da Aliança dos Exibidores, instituição que na revista Cine Magazine

aparece com o nome de *Sindicato Cinematographico de Exibidores*, Domingos Vassalo Caruso envolveu-se com outros comerciantes de filmes. No final dos anos 20, o empresário juntou-se aos exibidores Francisco da Silva Frota e Generoso Ponce para a criação do consórcio Frota, Ponce, Caruso & Cia.

Ele também se ligou a Luiz Severiano Ribeiro, dando início a um caminho de parceria entre as empresas Caruso e Severiano Ribeiro. De acordo com o 10º Ofício de Notas, houve, em 1928, a venda e a cessão de direitos de 50% da firma de Domingos Vassalo Caruso a Luiz Severiano Ribeiro. A negociação tornou o empresário cearense Severiano Ribeiro sócio do irmão de Domingos Vassalo Caruso, Luiz Vassalo Caruso, que, conforme indicam as pesquisas, também ficava à frente dos comércios cinematográficos da família (GONZAGA, 1996, p. 197). Nitidamente, parece ter havido entre os dois uma divisão do Rio de Janeiro em áreas de atuação. Caruso ficava concentrado nos subúrbios (estritamente na Zona da Leopoldina) e Severiano Ribeiro, na zona sul e demais regiões como a Grande Tijuca, na zona norte.

Sobre a sociedade Caruso-Severiano Ribeiro⁶², Gonzaga aponta que:

Por conta desse bom relacionamento, inclusive, haveria no futuro um acordo de cavalheiros entre Caruso e Severiano, pelo qual este se comprometeria a não explorar cinemas na zona da Leopoldina e o primeiro a não interferir em interesses do cearense. Do acerto resultaria inicialmente a venda dos interesses de Domingos na Caruso & Irmãos, arrendatária, ao final dos anos 20, dos cinemas Velo e Vila Isabel. (GONZAGA, 1996, p. 142 -143).

Ao que tudo indica, como secretário do Sindicato dos Exibidores, Caruso angariou uma boa projeção nos círculos do cinema no Rio de Janeiro, a ponto de seus cargos nessa instituição serem noticiados, à época, na imprensa, conforme mostra uma notinha publicada em 1933 na revista *Cinearte*, periódico de Mario Behring e Adhemar Gonzaga: “Domingos Vassalo Caruso, bemfeitor dos suburbios, é o delegado eleitor do Sindicato dos exibidores” (DOMINGOS VASSALO CARUSO... , 1933, p. 5). Um excerto da *Cine Magazine*, de 1934, no qual o assunto era a inauguração desta mesma associação de comerciantes de filmes, aponta Caruso como um notável interlocutor da classe:

A noticia da criação de um sindicato cinematográfico de exibidores não

⁶² Os acordos entre as duas companhias só seria quebrado anos mais tarde, depois da morte de Domingos na década de 1950, quando seu filho Nelson Caruso passou a tocar a rede de cinemas Caruso. Veremos mais detalhes sobre a fase da atuação de Nelson Caruso na rede de cinemas da família nas páginas seguintes e no Capítulo 3.

interessa apenas a essa classe mas também ao público, que nelle terá uma fonte permanente de consultas. Dahi o nosso empenho em ouvir os diretores dessa instituição, em sua sede, recentemente instalada numa sala situada no ângulo esquerdo do 5º andar do edifício Odeon. Quando ali estivemos, estavam reunidos os diretores srs. Julio Marc Ferrez, presidente em exercício; Domingos Vassalo Caruso, secretario geral; Eugenio Alves Cotia, sub-secretário; Luiz Gonçalves Ribeiro, tesoureiro; Antonio Moreno, conselheiro; sr. Oscar Maia de Azevedo, patrono do departamento jurídico, Antonio Pinto da Rocha e muitos outros sócios, acompanhados de suas famílias. Num requinte de gentileza, o secretario geral, sr. Domingos Vassalo Caruso mostrou ao nosso companheiro os vários serviços, entre os quaes está o de registro dos films lançados em “première”, que é feito pelo moderno systema de fichas. Informou o sr. Caruso que o objetivo visado pela criação dessas fichas é elucidar os seus agremiados de todos os detalhes que necessitarem relativamente a cada film lançado nesta cidade principalmente aos “sócios correspondentes”, que são todos os exhibidores cinematográficos localizados fora desta capital, e que, por essa circunstancia, têm, muitas vezes, dificuldades desse gênero. (...) O serviço de secretaria também é perfeito e mostra a atividade do novel syndicato. (O SYNDICATO CINEMATOGRAFICO..., 1934, p. 5).

Abordando questões acerca do regime de trabalho dos funcionários de cinemas no horário noturno, esta mesma edição da Cine Magazine expõe como Domingos Vassalo Caruso colocava-se como empresário do setor, fazendo coro às vozes dos empresários. Há no texto a sugestão de que o exibidor parecia estar preocupado com a lucratividade dos negócios diante das exigências de uma nova lei federal, que prezava pela garantia de uma espécie de adicional noturno e obrigatoriedade de descanso para os operadores e demais empregados dos cinemas:

Relativamente á nova lei sobre o horário de trabalho dos empregados em casas de diversões, disse-nos o sr. Caruso que a mesma tem provocado constantes reuniões dos sócios do syndicato, isto com o intuito de encontrar a forma precisa para dar a essa lei o necessário cumprimento, visto que ella determina certo desequilíbrio financeiro, principalmente aos exhibidores estabelecidos fora do centro da cidade. Eu, por exemplo, diz-nos o nosso interlocutor, que tenho as minhas casas localizadas na zona da Leopoldina, onde com raras excepções dou espetáculos que sejam a noite, me encontro ameaçado do aumento de despesa que provoca a execução dessa lei, aumento que nem todas as casas suportam, visto que os salários dos empregados ajustados por semana, ou por mez, têm de abranger todo anno, em virtude dos cinemas constituírem um ramo de diversões com caracter permanente e sofrendo todavia na ocasião do verão, o decréscimo de frequência e relativa diminuição de renda. Como ninguém ignora, os cinemas não fecham, como acontece com os theatros, que se organizam para temporadas, ajustando os seus auxiliares de acordo com essas temporadas. Foi isso, parece que essa lei para os cinemas deveria ser mais equitativa (...) (Idem).

Seu nome aparecia em revistas especializadas no ramo cinematográfico e até seu

aniversário era digno de ser noticiado em colunas, tal como aparece em uma edição de novembro de 1947, na Revista Cine Repórter⁶³:

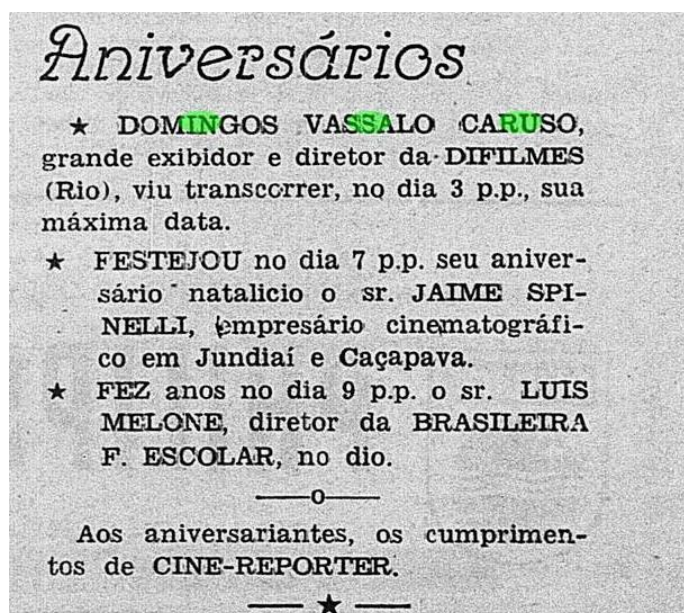


Figura 6 - Nota sobre o aniversário de Domingos Vassalo Caruso, na Revista Cine Repórter, de novembro de 1947

Diante desses elementos, podemos verificar que a exibição cinematográfica no Rio de Janeiro, e, mais especificamente, a sua introdução nos subúrbios da Leopoldina, correspondeu, de fato, a ordenações do capital. Isso não afasta a constatação de que a abertura de cinemas, ancorados em práticas e estratégias quase estritamente empresariais, colaborou como forte vetor na ocupação urbana e criação de hábitos de lazer entre os indivíduos transeuntes e moradores de diversas áreas da cidade, sobretudo na Leopoldina. O *mundo dos sonhos cinematográficos* parece sempre ter sido acoplado ao *mundo dos negócios*. Domingos Vassalo Caruso, exímio comerciante do setor, não seria, portanto, uma exceção, ainda que tenha carregado o título de “bemfeitor dos subúrbios”, alcunha que, em uma primeira leitura, parece não se vincular à voracidade de interesses comerciais sob a égide da indústria cultural.

A família Caruso especializou-se no mercado de exibição e seus membros deram continuidade aos negócios ainda por mais algumas décadas, mesmo depois da morte do entusiasta Domingos, aos 72 anos, em setembro de 1957, conforme noticia uma publicação da

⁶³ Há outros registros em comemoração ao aniversário de Domingos Vassalo Caruso na Cine Repórter, como por exemplo um que saiu na edição n.º 663 de 1948: “Festeja a sua data natalícia dia 3 o sr. Domingos Vassalo Caruso, grande exibidor cinematográfico na capital do país, onde conta com grande círculo de amigos, não só nos meios sociais, mas no grêmio cinematográfico carioca”. O Jornal Correio da Manhã, a exemplo de sua coluna A Vida Social (edições entre 1930 e 1938), também costumava dar espaço para o aniversário do empresário, destacando geralmente a sua atuação na Leopoldina.



Figura 7 - A Revista Cine Repórter, em 5 de outubro de 1957, noticiou a morte de Domingos Vassalo Caruso

Na década de 1950, Nelson Caruso fez alianças comerciais com Lívio Bruni, outro proeminente exibidor que também atuou no setor de comercialização de filmes nos subúrbios cariocas. É desse período, inclusive, a quebra de acordos entre a família Caruso e o grupo Severiano Ribeiro, o que ocasionou o avanço dos herdeiros de Domingos Vassalo Caruso rumo o mercado de salas de cinema da zona sul.

A partir dessa época, as características do mercado exibidor carioca mudam drasticamente, até porque a cidade ganhou também novas nuances em sua organização socioespacial e outras formas de arranjo urbano. Nos subúrbios, e mais precisamente nos bairros da Leopoldina, o mercado exibidor já era, há tempos, uma realidade significativa, com singularidades que valem ser notadas.

Até fenecerem por completo, já no final do século XX, os prédios dos cinemas animaram a vida que era tecida coletivamente em frente e no entorno das paradas de trem dos bairros leopoldinenses. Um esvaziamento cultural e uma deterioração crescentes dos subúrbios ferroviários da Leopoldina tornaram-se a tônica ostensiva das décadas de 1980, 1990 e dos anos 2000. Conforme presumimos, conectaram-se aos destinos dos cinemas de rua da região.

Hoje, mesmo ausentes, esses equipamentos urbanos de lazer cinematográfico ainda se encontram sob o abrigo das memórias de antigos frequentadores, que fizeram desses espaços coletivos, essencialmente, *cinemas de estação*. É partindo dessas reminiscências acerca das experiências de espetação, que os acontecimentos relativos a tais salas de exibição, em profícua associação com a configuração do espaço urbano da Zona da Leopoldina ao longo da segunda metade do século XX, merecem ser relatados.

Capítulo 3

Os “cinemas de estação” e os primeiros cinemas de *shopping*: uma etnografia de lembranças

Os relatos históricos acerca do mercado exibidor suburbano da Leopoldina nas primeiras décadas do século XX são notoriamente poucos. A pesquisa etnográfica e a procura em arquivos e material bibliográfico realizadas para este trabalho demonstraram que, de fato, há poucos registros sobre os cinemas que existiram defronte às estações de trem leopoldinenses até aproximadamente o final dos anos 30. Essa constatação se coloca ainda mais evidente se compararmos o volume de dados referentes à fase seminal dos cinemas da Leopoldina e os inventários já produzidos ao longo do tempo, nos âmbitos acadêmico e jornalístico, em relação às casas exibidoras localizadas no Centro, na Tijuca, na Zona Sul, e, até mesmo, nos subúrbios da Central do Brasil, como Méier e Madureira. No entanto, a precariedade de registros oficiais ou livros que versem sobre as primeiras experiências de exibição – em salas estruturadas, cine-teatros, galpões ou ao ar livre – não comprometem a breve, mas profunda série de indicações de que as atividades de exibição fizeram parte dos lazeres dos moradores dos bairros da Leopoldina; isto é, há indícios de que as pessoas dessa região procuravam as telas com alguma assiduidade no início do século passado.

A primeira apresentação de imagem em movimento de todo o subúrbio do Rio de Janeiro, segundo relatos coletados em diferentes fontes (GONZADA, 1996; FRAIHA e LOBO, 2004), aconteceu justamente na Zona da Leopoldina. O Outeiro da Penha foi o local onde, em 1906, o comerciante de filmes Paschoal Segreto promoveu uma exibição ao ar livre, que transformou a área externa da igreja em palco de projeção de filmetes. Na plateia desta “primeira sessão”, para a qual não há dados acerca da obra que fora mostrada, estava Domingos Vassalo Caruso, um menino que anos mais tarde haveria de se tornar o maior empreendedor de cinema na região leopoldinense, contribuindo, da mesma forma, para o desenvolvimento urbano da área, conforme vimos no capítulo anterior.

O evento cinematográfico ocorrido na Igreja da Penha inaugurou uma tímida fase de aparecimentos de equipamentos de exibição na Leopoldina, mesmo não existindo, nesse caso, nenhuma relação ou causalidade aparentes entre as salas que surgiram nas décadas de 1910, 1920 e 1930 e a sessão organizada por Paschoal Segreto no pátio da paróquia.

É importante notar que essa movimentação em torno da experiência com a imagem em

movimento nos subúrbios (tanto na Zona da Leopoldina quanto na região da Central e noutras partes ao norte e ao extremo norte) se deu na mesma época em que eram erguidos os cinemas da Rua do Ouvidor e da Avenida Central (hoje, Avenida Rio Branco), ligados ao primeiro circuito de exibição do Centro. Tal evidência mostra que as áreas suburbanas do Rio de Janeiro não escaparam do avanço que o cinema empenhou cidade afora.

Oito anos depois da exibição do Outeiro da Penha, o primeiro espaço voltado para a projeção de filmes da Zona da Leopoldina abriu as suas portas. Estruturado como um cinema propriamente dito, com cadeiras, bilheteria e tela fixa, o Cinematógrafo Ideal surgiu em 1914, no bairro de Ramos, passando em 1919 para as mãos de Domingos Vassalo Caruso, que o renomeou de Cinema Elegante. Anos mais tarde, em 1928, o Cinema Elegante passou a se chamar Cinema Ramos, fechando em 1933⁶⁴. Ficava localizado bem em frente à ferrovia. Nesse período, não havia separações definidas entre as vias de passagem de transeuntes e os trilhos ferroviários, o que, de certa forma, podia integrar mais diretamente (e com muitos riscos de acidentes) os aparatos urbanos – tais como trechos de pedestrianismo, prédios comerciais e moradias – e as estruturas que formavam a linha e a estação de trem.

Entre 1906 e 1916, cerca de 50 cinemas do total de equipamentos de exibição do Rio de Janeiro circunscreviam-se ao mercado cinematográfico suburbano. Mas nesse período foram poucos os cinemas que se mantiveram abertos por muito tempo em bairros suburbanos como São Cristóvão, Engenho de Dentro, Engenho Novo, Bangu, Méier, Piedade, Madureira e Santa Cruz. Isso confirma que o mercado de cinema nos subúrbios, embora não tenha sido promissor, pulsava entre aberturas e fechamentos e acompanhava o perfil do setor cinematográfico de toda a cidade, que também registrava alto grau de efemeridade na vida de seus negócios. Entre os bairros que experimentaram o abre-e-fecha de estabelecimentos do filme, não constam localidades inseridas na Zona da Leopoldina (GONZAGA, 1996). Portanto, cremos que não foi nesta região onde o setor de exibição suburbano começou a sedimentar a sua trajetória, ainda que o lance inicial tenha sido dado por Paschoal Segreto, por meio da projeção cinematográfica que promoveu à beira das escadarias da Igreja da Penha.

Por conseguinte, as inaugurações foram muito tímidas na região da Leopoldina nesse tempo. Os indícios apontam apenas mais uma abertura de casa exibidora, que teria aparecido

⁶⁴ Há vários registros de cinemas com nome de Ramos nos excertos de jornais consultados e na obra de Gonzaga (1996). O primeiro Ramos, que funcionou nos números 28 e 32 da Rua Uranos, entre 1928 e 1933, já havia sido Cinema Ideal e também Cinema Elegante. O proprietário era Domingos Vassalo Caruso. Em 1934, aparece outro Cinema Ramos, também na Rua Uranos, mas agora no número 1.009. Este cinema fechou em 1969 e era da mesma família Caruso, conforme veremos a seguir neste capítulo. Já em 1981, o então Cinema Rosário, que ficava na Rua Leopoldina Rêgo, em Ramos, ganhou o nome de Cinema Ramos.

naquele cenário em 1915 ou 1916, logo depois do surgimento do Cinema Ideal, com o nome de Cinema Brasil. A falta de precisão não se restringe ao ano de inauguração; o endereço também é desconhecido, mas há pistas de que ele funcionava entre Olaria e Ramos. Exceto por um pequeno registro no livro de Alice Gonzaga (1996, p. 290), não há dados mais concretos que comprovem a sua existência. Nada foi encontrado: nem através das lembranças de antigos frequentadores ainda vivos, nem por meio do registro jornalístico com que tenha me deparado.

Dentro deste universo de cinemas suburbanos que despontaram até mais ou menos o ano de 1916, mais da metade cerrou as portas com menos de três anos de funcionamento. Tratava-se de casas de projeção muito simples, com duração efêmera ocasionada pela precariedade mercadológica ou pelas inadequações prediais. A inconstância dos cinemas era um fator bem comum, à época, a todo o setor cinematográfico carioca, não importasse a região. A breve vida das salas desse primeiro circuito, notadamente desorganizado em termos empresariais, é algo observado na obra de Alice Gonzaga (1996) como um sintoma da profícua efervescência pela qual passavam os negócios da exibição do Rio de Janeiro.

A ruína do primeiro circuito exibidor carioca no começo do século “atingiu indistintamente o centro e o subúrbio” (Ibidem, p. 98). Mas com a reorganização do mercado por volta de 1920 o número de salas de exibição parece ter se equilibrado em toda a cidade e, em dez anos, foram abertos cinco cinemas na região da Leopoldina: Cinema Olaria, Cinema Oriente, Cine Teatro Penha, Cinema Ramos e Cinema Paraíso. Nessa ocasião, ainda amargando um período de recuperação após o grande colapso da cinematografia em 1912, uma estratégia encontrada pelos comerciantes do lazer foi continuar aliando, de forma esporádica, espetáculos de palco (como esquetes teatrais, por exemplo) e programação cinematográfica. Dados indicam que esta iniciativa possibilitou tanto a continuidade dos cinemas suburbanos da Leopoldina e da Central no período pós-crise, quanto a sua sedimentação como equipamentos proeminentes no ambiente urbano dos arrabaldes.

Nos subúrbios isto significou um último alento para os grupos de amadores. Na impossibilidade de arcar com as despesas de uma companhia permanente, os modestos exibidores franqueavam seus palcos aos esforçados entusiastas, o que acabou por consagrar definitivamente os cinemas como principal ponto de reunião dos bairros (Idem).

Neste período de entrada do cinema na realidade parcamente urbana dos subúrbios cariocas e de introdução do lazer cinematográfico nos bairros localizados ao longo da

Leopoldina, havia em Olaria uma estrada de chão chamada Mariangu, que ficava perto de um porto homônimo, o Porto de Mariangu⁶⁵. Antes mesmo da chegada da ferrovia, este porto era a principal forma de comunicação entre os arrabaldes da região e o Centro do Rio⁶⁶. Portanto, a área já possuía certo destaque à altura da inauguração da estação de Olaria, em 1917, na medida em que era um ponto de confluência de pessoas e coisas a chegar e a partir. Uma de minhas interlocutoras, Dona Aidê, hoje com 85 anos, residiu nessa área portuária quando era criança, quase adolescente. Mas na última infância de Dona Aidê, a Leopoldina Railway já estava presente em Olaria, bem próximo ao porto.

Vivi perto do Porto de Mariangu com uns 12 anos. Eu morava com um tio que era pescador, na colônia de pesca, em casa de madeira. Não era palafita, era de madeira. Era como um mangue, mas limpo. Ali tinha também o matadouro da Penha e um curral. Já tinha a linha do trem, e as pessoas desciam até uma fazendinha, que era uma fazenda grande, e deixavam o gado lá. O trem era da linha da Leopoldina, na época em que ele ainda fazia transporte de carga. Dali, nós morávamos perto do porto, mas já tinham essas ruas que tem hoje, que saíam todas no porto. Havia já a Rua Pirangi, que saía na estação de Olaria, que não era na época estação de Olaria, tinha nome de uma pessoa, não lembro qual.

Atualmente, a Estrada de Mariangu chama-se Rua Alfredo Barcelos, mas teve ainda outro nome: Rua Senador Antônio Carlos. Foi nessa via que, em 1920, surgiram dois cinemas vizinhos nas imediações da estação ferroviária de Olaria. Em abril, no número 371 da rua, o Cinema Olaria começou a funcionar sob a gestão do consórcio Elísio, Caruso e Motta. Cinco anos depois, o empreendimento passou para o comando único de Domingos Vassalo Caruso, que já fazia parte da composição acionária do consórcio Elísio, Caruso e Motta. Logo em seguida, em 1926, o cinema encerrou as atividades de projeção.

Já em setembro do mesmo ano, foi construído o Cine Oriente em uma área que ocupava os números 385 e 387 daquela rua. Com 800 poltronas, o empreendimento era administrado por um consórcio que também tinha Domingos Vassalo Caruso como um dos acionistas. A sociedade Paiva, Caruso & Cia geriu o equipamento de lazer até 1924. Neste ano, na esteira do mesmo destino do Cinema Olaria, o Oriente foi incorporado pela família Caruso, que o administrou sozinha até 1951. O cinema funcionou até o início da década de 1960, quando fechou. Entre 1951 e 1962, a gestão final do equipamento foi realizada pela Cinemas Unidos

⁶⁵ O porto de Mariangu ficava na Praia de Ramos, à época conhecida como Praia do Apicú ou Praia de Mariangu conforme destacamos na página 4 do Capítulo 1.

⁶⁶ Sobre a história da configuração dos bairros da Leopoldina, rever o Capítulo 1.

S.A., entidade na qual os Caruso também tinham participação acionária (GONZAGA, 1996; FRAIHA e LOBO, 2004). O número de poltronas já se encontrava bem reduzido no momento de sua falência; os derradeiros 499 assentos do Oriente, contra os 800 lugares iniciais, podem indicar que de alguma forma os empresários ainda tentaram mantê-lo aberto, diminuindo os ônus financeiros, possivelmente advindos da perda de público e também dos gastos com manutenção, através da subtração de cadeiras.



Figura 8 - Cinema Oriente, década de 1920 (GONZAGA, 1996, p. 144)

Em uma conversa que tivemos em sua casa, em Olaria, da qual também participou o pesquisador e professor da Universidade Federal Fluminense João Luiz Vieira, Dona Aidê lembrou que ia aos cinemas da vizinhança com outras crianças moradoras da colônia de pescadores que habitava. Frequentava-os também acompanhada das crianças que moravam nas ruas “de dentro” do bairro. Conforme foi se recordando desta fase, o Cinema Oriente ganhou destaque em sua fala:

A Rua Piragi ia até o outro lado, até onde tem o Cinema Oriente. Tem um depósito do Severiano Ribeiro lá hoje, mas eu não sei se ainda tem aquilo lá, mas o prédio está lá. A fachada está lá, mas eu quase não passo mais por ali. Nós íamos todos os domingos. As crianças que se davam bem na escola, todo domingo ia ver os filmes. Quem tirasse nota baixa não podia ir. Os pais levavam os filhos. Aí vinham quatro, cinco, seis crianças, todos juntos. Devia ser meio dia e meia, uma hora, a sessão, assim logo depois do almoço.

A gente atravessava a linha e não tinha nem muro, nem grade. Não tinha divisão: era aquele trilho com pedra, como é hoje, apesar de que hoje tem muro alto. Por dentro do cinema, eu não me lembro bem como era, mas era como se fosse um galpão grande e alto. Mas a gente, criança, né, acha tudo grande, mas vendo fotos dá para ver que era grande sim. As portas são altas. Ali era o cinema. Eram cadeiras de madeira. Não tinha conforto, mas para a gente era maravilhoso... Tinham aqueles capítulos de filmes e depois a gente ia embora para casa. Não tinha outra distração (D. Aidê).

Luiz Antônio é outra pessoa que tem recordações do Cinema Oriente. Da infância ao final da adolescência, ele morou no conjunto residencial do IAPI da Penha e nesse tempo, entre 1950 e 1975, frequentava assiduamente vários cinemas da Zona da Leopoldina com os amigos e a irmã. Luiz Antônio mora desde 1975 em Belém do Pará, cidade localizada na região norte do Brasil, mas se lembrou especificamente do Oriente (e igualmente do Cinema São Geraldo, que abordaremos mais adiante) como um dos cinemas poeiras da região da Leopoldina.

Frequentávamos o São Geraldo e o Oriente, junto à estação de Olaria, que projetavam predominantemente filmes de faroeste, e mesmo filmes mudos e seriados. Se não me engano, o Olaria antes se chamava Cine Oriente. Depois recebeu esse novo nome. Era um dos “poeiras” da região (Luiz Antônio).

Pela memória deste interlocutor, o Cinema Oriente antes teria recebido outro nome, mas esse é um fato que não se confirma nos registros de Alice Gonzaga (1996) e em outras entrevistas e fontes que consultamos, como, por exemplo, as edições antigas do Jornal do Brasil – periódico que, aliás, pouco trazia dos cinemas da Leopoldina na sua seção⁶⁷ diária de informações sobre os filmes em cartaz na cidade do Rio de Janeiro.

Na verdade, o Cinema Oriente tornou-se com o passar do tempo um depósito do Grupo Severiano Ribeiro, tal como declarou D. Aidê. Nos dias atuais, o prédio parece estar abandonado. O casarão, que até a década de 1960 abrigava sessões cinematográficas e espetáculos de palco e tela (GONZAGA, 1996, p. 144), ainda hoje tem mantida, de forma bem aparente, a sua arquitetura *art nouveau*. Para quem hoje vê o prédio do antigo cinema Olaria da calçada, a percepção de que a fachada encontra-se muito mal conservada é evidente.

⁶⁷ Foram consultadas pelo menos três edições de cada ano do Jornal do Brasil, publicadas entre 1931 e 1962, já que o arquivo online do JB, disponibilizado pela Biblioteca Nacional, só oferece aos pesquisadores exemplares de datas a partir de 1930. Em nenhum dos jornais consultados o Oriente constava como opção de cinema na programação da seção cultural. Fonte: Jornal do Brasil – News Archive. Disponível em: www.jb.com.br/paginas/news-archive/. Última visualização em 19 de dezembro de 2013.



Figura 9 - Local onde havia o Cinema Oriente, já nos dias atuais (Fonte: Blog Turma de Olaria)

Apesar da atual inatividade do prédio do Cinema Olaria para fins cinematográficos ou culturais, a sua imagem é algo intacto na memória de Carlos Alberto, antigo frequentador do cinema e amigo de infância de Luiz Antônio, com quem também conversei. No relato de Carlos Alberto, verifica-se a força dos aspectos arquitetônicos e do universo de sonho que o cinema englobava no passado. Seu depoimento até nos remete, de certa forma, ao conceito de “heterotopia”, de Foucault (2001). No Capítulo 2, vimos que a sala de cinema pode ser pensada como um local que, ao despontar em meio ao vai-e-vem urbano, funda novos espaços-tempos através de suas particularidades internas (e externas), tendo em vista que as heterotopias “(...) são justamente lugares ‘outros’, que contestam, invertem ou desafiam os posicionamentos (*emplacements*) de uma sociedade. A heterotopia é uma espécie de utopia realizada, uma tópica divergente que se atualiza efetivamente e concretamente” (CAIAFA, 2013, p.259).

Como comenta Carlos Alberto:

Oriente era meio oriental, nos projetava para algo que não conhecíamos, longe, distante... Sua fachada lembra uma meia flor de lótus, uma vitória-régia. Suas cores, seu mobiliário antigo... O Oriente era um trem-fantasma dos cinemas, uma viagem ao desconhecido, afora aquele pedaço de rua, um desvio ao nada, aquelas lojas de móveis decadentes, era do outro lado do mundo. Para a turma do IAPI, lado de lá, era terreno desconhecido a ser desvendado.

Um dado que chama atenção na fala deste entrevistado é a imediata associação feita entre a localização do cinema – que, de acordo com o que deduzi após ouvi-lo, na época de funcionamento ficava do lado mais “desenvolvido” do bairro de Olaria – e as recordações dos desbravamentos que ele realizava na área quando era menino. Toda a sua *aventura urbana* pela vivência dos locais perto de si, através de mobilidade a pé, tinha como pano de fundo a presença do bonde, além da linha e da estação ferroviária.

Cinema, trem e bonde, neste momento, aliam-se numa tríade propulsora de viagens. Nota-se o valor deste “dar-se conta” da existência de outros mundos, os quais, com sorte, eram introduzidos, experimentados, verificados por meio do letreiro do cinema, do cartaz do filme, do próprio filme, de uma calçada ou muro novos, de passeios de bonde ou da observação das chegadas e partidas do trem na estação. Conforme diz Caiafa: “(...) é essa experiência de outros mundos, essa operação de diferenciação que produz vida social, que é intensificada nas cidades” (2007, p.120). É justamente nesses encontros com outrem onde o indivíduo pode ser levado “até a borda de si mesmo” (Ibidem, p.121), como escreve Caiafa a partir do texto “The conscience of the eye”, de Richard Sennett.

Nas lembranças de Carlos Alberto, durante as suas andanças de infância na Zona da Leopoldina o cinema incluía-se no horizonte, que, pouco a pouco, se descortinava:

Garoto, fui até a Invernada de Olaria, ao Morro do Cruzeiro, tudo a pé! Era o outro lado do mundo de um menino assustado e lá estavam alguns cines afora... é... lembrarmos que naquele lado passava o bonde da Light, um transporte que já destoava dos modernos ônibus. O bonde era o sonho de qualquer criança. Andar nele era garantia de vento na cara, gente interessante, os nomes e números, os lugares que alcançavam... O mundo era imenso e eu não via nem um naco dele, essa é a verdade, a minha particularmente (Carlos Alberto)

Voltando ao início do século XX, fase de um então acanhado cenário exibidor na Leopoldina, vale citar que em 1923 apareceu a primeira sala de exibição do bairro da Penha: o Cine Teatro Penha. Sua abertura só ocorreu quase duas décadas depois que Paschoal Segreto promoveu, na principal igreja da região, a Igreja da Penha, o que hoje pode ser considerada a primeira experiência de projeção e espectação de filme desse arrabalde carioca. Entretanto, mesmo tendo para si a marca de subúrbio pioneiro na mostra de imagens em movimento, a Penha só passou a contar com sessões periódicas, realizadas em um equipamento cinematográfico estruturado propriamente como cinema, depois da abertura do Cine Teatro Penha. O local foi erguido pela ação de um grupo de comerciantes denominado Frota, Ponce,

Caruso & Cia, que juntos fundaram esta casa de exibição na Rua Nicarágua, número 114, colado à linha do trem. Na ocasião, o cinema foi inaugurado com 673 lugares (GONZAGA, 1996, p. 296).

Como os dados sobre as localizações desses cinemas muitas vezes são esparsos e de conteúdo ambíguo, ele pode ter funcionado também em outro trecho da mesma rua. Um dos programas do Cine Teatro Penha, pista cedida pelo informante Alcyr, ex-morador da região, aponta essa incongruência de informações:



Figura 10 - Programa do Cine Teatro Penha cedido por Alcyr, ex-morador de Brás de Pina

Nesse caso, Domingos Vassalo Caruso continuou com a prática de compra das participações dos sócios nos negócios e, assim, se tornou o único dono do Penha em 1929. No entanto, em 1952, tal como ocorreu com as demais casas cinematográficas de Caruso, o cinema foi integrado à empresa Cinemas Unidos S.A.

O Cine Teatro Penha parou suas atividades em agosto de 1969, quando virou uma loja de ferragens. O ex-programador da *Geração Paissandu*, Fabiano Canosa, teve ligações com

este cinema na juventude: “O Penha era próximo de onde eu morava, na Rua Nicarágua. Na verdade, minha tia morava lá e eu passava as férias lá. Sempre ia ao Penha nas férias, vivia lá. Tenho lembranças tenras desse tempo”. O entrevistado Carlos Alberto também tem o Cine Teatro Penha na memória: “não esqueço o pequenino Cine Penha, poeira decadente, já naquela época”.

Já o ator Jorge Curvello, que morou nos subúrbios da Leopoldina entre 1950 e meados dos anos 60, falou-me sobre o Penha, ressaltando que este cinema era um equipamento de certo luxo. Depois da conversa que tivemos por telefone, o interlocutor ainda me enviou uma lista com a sua classificação pessoal dos cinemas da região, segundo as qualidades de cada um, tudo com base em suas recordações. Ele comenta: “Classifico luxo para os mais arrumados, com portaria decente e *bombonière*, ingressos mais caros, e poeira para salas de projeção sem conforto e ingressos mais barato”.

O último empreendimento cinematográfico de Domingos Vassalo Caruso na década de 1920 foi o Cinema Paraíso, inaugurado em 1928, no bairro de Bonsucesso, no número 66 da Praça das Nações. O cinema ficava onde hoje há o prédio da Universidade Salgado de Oliveira (Unisuam). Esta casa de exibição fechou em 1969 e em seu lugar levantaram o teatro da faculdade.



Figura 11 - Ao fundo, o Cinema Paraíso, na Praça das Nações, em Bonsucesso, 1929
(Fonte desconhecida)

Nesse mesmo período, embora não represente o surgimento de um novo cinema, cabe ressaltar que o cinema Elegante, existente desde 1919, tornou-se Cinema Ramos em 1928. A mudança de nome, às vezes, confunde a contabilidade do número geral de equipamentos de

exibição que área da Leopoldina reuniu nos anos 20.

Dos cinemas inaugurados entre 1920 e 1930, somente dois sobreviveram por mais tempo, permanecendo abertos até 1969: o Cine Penha e o Cinema Paraíso. Foi principalmente nas décadas de 1930, 1940 e 1950 que o equipamento coletivo de lazer sala de cinema se afirmou de vez no contexto urbano dos bairros ferroviários da Leopoldina. São desta época os cinemas Ramos (de 1934 a 1969, na Rua Uranos), Santa Cecília (de 1937 a 1967, em Brás de Pina), Cine Teatro Brás de Pina (de 1937 a 1967, virando Cinema Lux em 1960), Rosário (de 1938 a 1981, funcionando até 1992, na Rua Leopoldina Rego, com o nome de Cine Ramos), Santa Helena (de 1942 a 1967, em Olaria, passando a se chamar, em 1967, Cinema Olaria, e fechando em 1996), Cine São Geraldo (de 1949 a 1991, em Olaria) e Cinema Bonsucesso (de 1952 a 1967).

O Cinema Ramos foi aberto em 1934, segundo consta na obra que Alice Gonzaga (1996) lançou com base em pesquisas realizadas pelo conservador-chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Hernani Heffner, ao lado de outros pesquisadores. Destaco, no entanto, que este equipamento chamado Cinema Ramos especificamente, ao qual o livro de Gonzaga (1996) se refere, não é o mesmo Cinema Ramos que existiu entre 1928 e 1933 no número 32 da Rua Uranos. Ou seja, não tinha relação alguma com o Cinema Ramos do final dos anos 20, cujo nome anterior fora Cinema Elegante.

A curiosidade desta observação reside no fato de que além da coincidência de se chamarem Ramos, ambos os cinemas foram geridos por Domingos Vassalo Caruso e, além disso, as duas casas se estabeleceram na mesma calçada da rua, compartilhando o mesmo lado da linha do trem. Entretanto, enquanto uma encerrava as atividades, praticamente um ano depois a outra era inaugurada, mas em um trecho mais adiante da Rua Uranos, no número 1.009. Este Cinema Ramos mais novo sobreviveu até 1969. Quando fechou, já era administrado pela Cinemas Unidos S.A. Ao longo do seu período de funcionamento, o cinema teve o número de poltronas reduzido paulatinamente: dos 1.093 assentos inaugurais, apenas 700 lugares estavam disponíveis para os frequentadores no final dos anos 60.



Figura 12 - Estação de Ramos. Ao lado direito, em destaque, vê-se parte da arquitetura do extinto Cinema Ramos: curvas *art déco* (Fonte: Blog Foi um Rio que passou)



Figura 13 – Extinto Ramos, pela plataforma da estação. No local, há uma igreja protestante (Fonte: Arquivo pessoal)

Mais um fato curioso circula em torno das histórias dos cinemas leopoldinenses que tiveram o nome “Ramos”. Em consulta aos arquivos da Revista Cinearte, encontrei uma nota

sobre a inauguração de um determinado cinema batizado como “Ramos”, o que tornou a investigação bem mais confusa.



Figura 14 - Fragmento da Revista Cinearte, de 15 de março de 1940.

O que intriga nesta informação “Inaugurou-se o Cinema Ramos, em Ramos, da Empresa Domingos Vassalo Caruso” é que ela aparece na edição de 15 de março de 1940 do periódico e, por causa disso, não se relaciona cronologicamente com a trajetória de vida e morte de nenhum dos cinemas Ramos existentes na região. A nota foi publicada sete anos depois do fechamento do primeiro Cinema Ramos (anteriormente chamado Cinema Elegante), seis anos após a abertura do segundo Cinema Ramos e simplesmente 41 anos antes do surgimento do terceiro Cinema Ramos, que só ocorreu em 1981, depois que o Cinema Rosário mudou de nome, configurando, na verdade, o mesmo equipamento. Talvez a nota da Cinearte diga respeito a alguma reinauguração do segundo Cinema Ramos, mas não foi possível comprovar se houve ou não uma reinauguração à época: não há dados empíricos, nem relatos de interlocutores que nos dê pistas para elucidar o teor desta publicação.

Nas falas dos entrevistados mais velhos, que iam com frequência aos cinemas da Zona da Leopoldina nos anos 50, 60 e 70, poucas vezes o Cinema Ramos (de 1934) é confundido com os demais “Ramos”, seja com aquele que outrora chamou-se Elegante, seja com o Ramos que renomeou o Rosário. A identificação do Cinema Ramos é clara nas vozes desses interlocutores, pois esse equipamento possuía certas particularidades hoje muito ressaltadas pelos antigos visitantes.

Jorge Curvelo lembra bem dessa sala de exibição, que se diferenciava por seu apelo popular, pelos preços acessíveis e por um perfil mais poeira, já que as cadeiras eram de

madeira, sem estofados, e o ambiente, calorento no verão.

Jorge comenta em pormenores como o cinema funcionava:

O cinema Ramos era o preferido da população que curti filmes de ação como os de faroeste, aventuras na selva e outros do gênero. Era o preferido do pessoal de menor posse, que se vestia menos exigente, que gostava de gritar durante a sessão, de aplaudir ao final e sair comentando. O cinema Ramos funcionava de segunda a domingo, mudando filme na quinta-feira. Os de segunda a quarta sendo mais classe B e quase sempre em preto e branco, não havendo séries antes do filme principal. A frequência nestes dias era menor. Nas quintas e domingo, a casa lotava e era o dia de mais venda na pequena *bombonière* que ele tinha na entrada. Era chique comprar balas, *drops*, bombons, e chicletes e não havia a pipoca. Às quintas-feiras e aos domingos havia fita em série, filmes curta de aventura, como Flash Gordon, Jim das Selvas... e outros heróis que atraíam os seguidores. Nos demais dias, era jornal da semana e trailer antes do filme. O Ramos era o cinema dos filmes classe B. O cinema Ramos não tinha cadeira estofada, era de madeira escamoteável, fazia muito calor no verão, mas nos banheiros havia respeito e uso para própria finalidade somente.

Ele também conta sobre um fato marcante que viveu nesse cinema:

Eu e uma colega minha vizinha fomos assistir ao filme “O príncipe ladrão”, ela vestindo um vestido de tafetá cor de rosa feito naquele dia pela manhã. Chegamos, compramos ingresso, entramos e sentamos para ver o filme. O cinema Ramos era um bloco fechado, sem saída de emergência a não ser uma porta lateral sempre fechada. Estava no meio da fita em série e aquela máquina antiga fez arrebentar o filme e queimar o celuloide, mas na tela o efeito foi de fogo e alguém gritou isso, bastando para todo o cinema se levantar e tentar sair em correria pela porta da frente, atropelando uns aos outros e machucando gente. Eu saí ileso, mas minha amiga saiu toda esfarrapada e o vestido dela ficou imprestável. Eu fiquei para ver “O príncipe ladrão” e ela voltou aos prantos para casa.

Na safra dos cinemas abertos na década de 1930 na Zona da Leopoldina, o Cinema Santa Cecília é um caso de destaque, a começar pela sua inauguração, que fora realizada com grandes pompas, contando, inclusive, com a presença de representantes do governo do prefeito Olímpio de Melo, político que estava à frente do município naquela fase. A solenidade, realizada em fevereiro de 1937, teve como uma das marcas mais fundamentais a comemoração da implantação da rede de iluminação pública na Rua Itabira, em Brás de Pina, onde o cinema começou a operar também pelas mãos do empresário Domingos Vassalo Caruso.

Uma nota da revista Cinearte comenta a abertura da casa:

Realizou-se a inauguração do Cinema Santa Cecilia, em Braz de Pinna, subúrbio da Capital Federal. Estiveram presentes no acto autoridades municipais e federaes, tendo o prefeito sido representado pela deputada Bertha Lutz, políticos locais, director da Cia Imobiliaria Kosmos, de Braz de Pinna, representante do inspector geral de Illuminação, directores do Sindicato Cinematographico, da Associação Brasileira Cinematographica, a maioria dos directores das empresas distribuidoras de films e vários exhibidores. Falaram diversos oradores, tendo a deputada Bertha Lutz alludido ao nome Santa Cecilia dado à nova casa de espectaculos, por ser esta santa a padroeira da Música, da Arte e ainda da localidade de Braz de Pinna. Por último falou o empresário Domingos Vasallo Caruso, congratulando-se com a Inspectoria de Illuminacao Publica, por ter irmanado com a sua obra, a inauguração da illuminacao publica no grande trecho da antiga estrada Rio-Petropolis, hoje Rua Itabira, de Penha Circular, até Braz de Pinna. O mais importante é que a inauguração foi feita com o grande film Bonequinha de Seda. Actualmente, os films brasileiros até cinemas já inauguram (REALIZOU-SE A INAUGURAÇÃO..., 1937, p. 50).

A Revista Cinearte frisa questões notáveis como a ação da iniciativa privada na dotação de benfeitorias na infraestrutura do espaço público e a inauguração de um cinema com a exibição de filme brasileiro na noite de estreia. O Cinema Santa Cecília participou desse contexto. Mas apesar de ter sido uma peça importante para o desenvolvimento local, seu prédio ficou sem nenhuma atividade por muitos anos desde o seu fechamento em 1967. Em 1983, por exemplo, uma relação dos cinemas suburbanos então fechados na época, publicada pelo Jornal Brasil (VALPORTO e GOMES, 1983, s/p), aponta a situação de abandono do cinema, cuja construção ostenta até hoje a rica arquitetura *art déco* original. O prédio ocupa toda a esquina da Rua Itabira com a Rua Oricá. Atualmente, há uma Igreja Universal no local antes voltado para a exibição cinematográfica.



Figura 15 - Cinema Santa Cecília em Brás de Pina (Fonte: Fotolog Saudades do Rio)

Ainda em Brás de Pina, mas sob a direção de outro exibidor, Antônio Vaz Teixeira, foi erguido, em 1937, o Cine Teatro Brás de Pina (GONZAGA, 1996, p. 304), na Rua Bento Cardoso, número 793. Este cinema mantinha a estrutura baseada em uma prática do mercado cinematográfico de décadas anteriores: a divisão da sala em dois ambientes: plateia e balcão. Os dois andares do cinema totalizavam 1.102 lugares. Em 1960, a Cinema Lux S.A. começou a gerir a casa, fechada em 1967 para dar lugar a um supermercado. Agora há no local uma igreja pentecostal Nova Vida, mais um caso de apropriação de prédios cinematográficos por entidades de fins religiosos.

É interessante observar que os dois cinemas de Brás de Pina ficavam bem próximo um do outro, em frente à linha e à estação de trem do bairro. A proximidade dos dois equipamentos está na memória de Glória, uma mulher de aproximadamente 60 anos, que passou a infância e adolescência no bairro:

Antes de fazer 15 anos, eu já frequentava cinema. Eu morava em Brás de Pina. Na época, na minha lembrança, tinham dois cinemas, os dois na mesma rua: um numa esquina, e um na outra. Eram o Santa Cecília e o Brás de Pina. Então eles ficavam competindo, sabe... Na minha concepção de hoje, adulta, eu entendo que eles ficavam competindo um pouco na programação. Tanto que a gente ficava assim: ah, hoje a gente vai no Santa Cecília, amanhã vamos no Brás de Pina.

O caso do Cinema Rosário, aberto em 1938, por Domingos Vassalo Caruso, também é notável porque este cinema funcionou durante muitos anos na região da Leopoldina, fazendo parte das atividades de lazer de muitos moradores. Dona Aidê, que hoje mora em Olaria, embora tenha vivido também em Bonsucesso e na Tijuca, lembra ter frequentado o Rosário durante a sua mocidade:

Eu ia no Rosário, que eu achava o máximo. As luzes naturais acompanhavam a música, era muito bonito. Eu gostava das músicas porque eram alguma coisa do tipo *foxtrot*. Eu ia mais ao Rosário depois que eu já era mocinha. Eu ia a pé para ele, quando morei em Bonsucesso. Vinha para cá, para o Rosário eu ia muito a pé.



Figura 16 - Estação de Ramos e Rosário ao fundo, no canto direito, com cocar *art déco* que ostentava o nome do cinema (Fonte: Blog Turma de Olaria)

O cinema permaneceu ativo até o início da década de 1990, apesar de ter recebido outro nome em 1981, quando começou a ser chamado de Cinema Ramos. A partir de então, pôs-se como a terceira casa de exibição na história da Leopoldina batizada homonimamente ao bairro de Ramos. Neste ano, ele se tornou propriedade da Atlântida Cinemas S.A., que tinha Luiz Severiano Ribeiro como sócio majoritário (MELO, 2012).

Os dados indicam que antes de integrar o circuito do grupo Severiano Ribeiro, o cinema, ainda com a denominação “Rosário”, era um poeirinha: não ostentava luxo, seus assentos eram de madeira e a tela era um pouco menor do que os demais cinemas da área. Contudo, sua arquitetura sempre foi exuberante, toda em estilo *art déco*. Ainda hoje a fachada pode ser vista por quem passa pela Rua Leopoldina Rego, em frente ao número 52. A sua qualificação como um poeirinha é uma condição que parece ter sido modificada na medida em que o tempo passou, pois nas falas dos espectadores ele é destacado justamente por causa do conforto que oferecia.

O Rosário/ Ramos povoa as reminiscências de muitas pessoas com quem conversei. Para Luiz Antônio, o cinema tinha uma aura especial: “(...) era belo e amplo prédio em estilo *art déco*, em frente à linha do trem, na estação de Ramos. Belíssimas luminárias internas, com jogos de cor que nos encantavam no início das sessões”. O aspecto das luzes decorativas que mudavam de tonalidade e a música que tocava conforme esse jogo de luzes é um fator que o tornou inconfundível para quem lá ia assistir a filmes. É o que sinaliza também Jorge Curvello:

Este era o cinema preferido das moças de família, dos casais, dos amantes de filme de romance, épico, bíblico, policial, filmes considerados classe A da época. Era o cinema mais bonito, mais confortável, com poltronas estofadas, banheiro grande separado para homens e mulheres, *bombonière* na entrada, sala de espera confortável e tinha um peculiar... As paredes todas eram decoradas com colunas imitando copos em forma de flor, mudando de cor ao início de cada sessão, acompanhando uma melodia tocada em piano muito bonita e animada. Aquilo era a marca registrada do cinema Rosário!

As impressões de Jorge Curvello sugerem muito sobre o perfil do Rosário. Podemos dizer que o cinema se colocava no ambiente daquele circuito de salas de exibição leopoldinenses com um certo “ar burguês”. Em contraponto, alguns dados afirmam que o equipamento se voltou para a exibição de filmes de conteúdo pornográfico. Uma matéria publicada no Jornal do Brasil aponta a existência de uma fase pornô no Rosário/Ramos. Percebe-se que esse tipo de programação foi iniciada somente na época em que o Rosário passou a ser Cinema Ramos, ou seja, depois da sua gestão ter ido para o controle da Atlântida Cinemas S.A., nos anos 80.

O Cine Ramos, por exemplo, inaugurado em 1938, mantém preservadas as características art-déco de arquitetura e de decoração, com mármore belgas, espelhos de cristal, o cinema hoje condenado a uma programação de filmes pornô (SHILD, sem data).

Tal mudança talvez só tenha mesmo ocorrido nos últimos tempos, logo antes do fechamento do cinema, até porque, nas falas dos entrevistados – que têm em sua maioria mais de 50 anos de idade –, o Rosário/ Ramos sempre surge associado a outros sentidos, os quais não cruzam, de modo algum, com a pornografia.

É o que sinaliza Carlos Alberto. Ele conta uma curiosidade interessante relacionada às atrações do cinema, colocando-o em pé de igualdade com outros equipamentos culturais do entorno:

O Rosário, em Ramos, para quem puder vasculhar a sua história, ainda hoje, de pé, é lindo por dentro, parece um cine-teatro. Creio que o foi na inauguração e por vários anos... Pixinguinha, por ter vivido em Ramos, tocou, se não estou enganado, no Cine Rosário... Havia apresentações teatrais, musicais... Para referência, é lembrarmos do Social Ramos Clube, a elite da Zona Leopoldinense, também em Ramos.

Nas lembranças do interlocutor Jorge Curvello, o Rosário:

(...) também funcionava como o cinema Ramos De segunda a domingo, trocando filme na quinta feira, mas ali não havia séries e se ia bem vestido. As mulheres usando seus melhores vestidos e os homens ternos, isso nos anos 50. Depois modernizando, mas sem perder a classe. O Rosário tinha uma sala grande com cadeiras estofadas em vermelho, tapete no corredor principal. Para refrigerar, havia portas laterais que ficavam abertas depois que escurecia e havia ventiladores nas paredes. Não havia o ar refrigerado comercial nestes anos.

Jorge me disse que o Rosário/Ramos era um “cinema lançador”, ou seja, um cinema que trazia os filmes mais recentes dentro das novidades da cinematografia mundial, sobretudo, norteamericana. Os “lançadores” opunham-se aos cinemas de reprise, que eram casas mais simples, voltadas para uma programação focada em séries (trechos de filmes ou programas exibidos por capítulo, a cada dia ou semana) e filmes de “segunda linha”, aqueles que já estavam fora do circuito de lançamento há algum tempo.

Os cinemas do subúrbio carioca em geral, segundo um imaginário que pude constatar entre pessoas que não viveram a fase profícua do circuito exibidor suburbano, muitas vezes, são classificados na memória destes indivíduos como “cinemas de reprise”. Relatos como o de Jorge Curvello mostram que os cinemas da Leopoldina também trabalhavam com estreias, mesmo se elas ocorressem com algum atraso em relação às *avant première* organizadas em cinemas da Tijuca ou do Centro do Rio de Janeiro, por exemplo.

Foi no Rosário/Ramos que Curvello pode assistir a filmes como “Ben Hur”, “Os 10 Mandamentos”, “O ídolo vivo”, “Scarface”, “Flechas de fogo”, “O que teria acontecido a Baby Jane”, conforme me falou. Apesar disso, ele não esconde a sua preferência pelo Ramos mais antigo quando se recorda dos afetos que nutria pelas salas de exibição daquela região.

Comparando-a com o Rosário/Ramos, ele comenta:

O ingresso do Rosário, eu acho que era entre CR\$3 e CR\$5, não tenho mais lembrança. Eu gostava do Rosário, mas o meu preferido era o Cine Ramos porque eu adorava filmes de faroeste com índios e de contos das mil e uma noites. Isso no cine Ramos era uma constante.

A título de curiosidade, o pesquisador e professor da Universidade Federal Fluminense, João Luiz Vieira, um dos interlocutores colaboradores deste trabalho, viveu experiências em cinemas leopoldinenses durante a sua infância e adolescência, pois fora morador de Olaria. Ele se lembra de ter ido a sessões no Rosário. Ademais, quando realizou ao lado de Margareth Pereira o estudo “Espaços do Sonho: cinema e arquitetura no Rio de

Janeiro” (VIEIRA e PEREIRA, 1982), em suas coletas de dados fotografou o cinema. Cedeu-me, em um de nossos encontros, as três fotos que encontrou em seus arquivos da época.

Na primeira fotografia podemos perceber o espaço interno do Rosário/Ramos e as três grandes luminárias verticais que existiam nas duas laterais. Havia um teto trabalhado em gesso branco, seguindo a tendência *art déco*.



Figura 17 - Luzes laterais da sala de exibição do Rosário/Ramos (Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador João Luiz Vieira)

Vemos na segunda foto a sala de exibição já escurecida, com alguns feixes iluminados que pareciam cair em forma cascata devido ao efeito produzido pelos pontos de luz que saíam dos orifícios da ornamentação do teto.



Figura 18 - Interior do Rosário, já em sua fase como Cinema Ramos (Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador João Luiz Vieira)

O próprio João Luiz aparece numa das fotografias acompanhado de Margareth Pereira e um senhor desconhecido. Nesta terceira imagem, um símbolo na entrada do cinema chama atenção: é o logotipo do Grupo Severiano Ribeiro, que integrava o consórcio da Atlântida Cinemas S.A.



Figura 19 - João Luiz Vieira e Margareth Pereira na entrada do Rosário/Ramos (Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador João Luiz Vieira)

Quando o cinema Rosário, já sob a nomenclatura de Cinema Ramos, encerrou as suas atividades, o prédio foi ocupado por uma boate, a Trigonometria Dance, que fazia muito sucesso no subúrbio carioca nos anos 90, e, logo depois, uma casa de bingo tomou conta do lugar. Uma reportagem relativamente recente publicada no *website* do jornal O Globo, em 13 de fevereiro de 2011, lamenta a falta do cinema, destacando que a despeito de estar abandonado desde 1992 o prédio é uma construção tombada pela Subsecretaria Municipal de Patrimônio Cultural.

O subúrbio enfrenta uma grande carência de atrações culturais e os cinemas de rua, que sempre foram boas alternativas de entretenimento, continuam fora de cena. O Rosário, em Ramos, desativado em 1992, é um exemplo disso. Seu prédio, construído em 1938, foi tombado em 1997 pela Subsecretaria Municipal de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design. Apesar disso, está abandonado. Pichações tomam conta das paredes do edifício, localizado na Rua Leopoldina Rêgo 52. Em 1981, a sala de exibição chegou a mudar de nome para Cine Ramos. Mais tarde, o imóvel virou a boate Trigonometria e, por último, abrigou o Bingo Leopoldina. A frase da fachada, “Cinema é a maior diversão”, ficou na saudade das pessoas que assistiram a filmes no local, em sessões muitas vezes lotadas. O espaço acomodava 1.384 poltronas. (MOURA, 2011).



Figura 20 - Visão atual do prédio do Cinema Ramos, antigo Rosário, hoje abandonado (Fonte: Arquivo pessoal)



Figura 21 – Extinto Rosário frontalmente (Fonte: Arquivo pessoal)



Figura 22 – Antiga bilheteria do Rosário, forjada em ferro (Fonte: Arquivo pessoal)

Na década de 1940, novos cinemas surgiram ao longo da Linha da Leopoldina. Em Olaria, o Santa Helena, também de propriedade de Domingos Vassalo Caruso, abriu em 1942 com 1.327 assentos. A estreia do cinema mereceu destaque de uma página inteira na revista *A Cena Muda*.

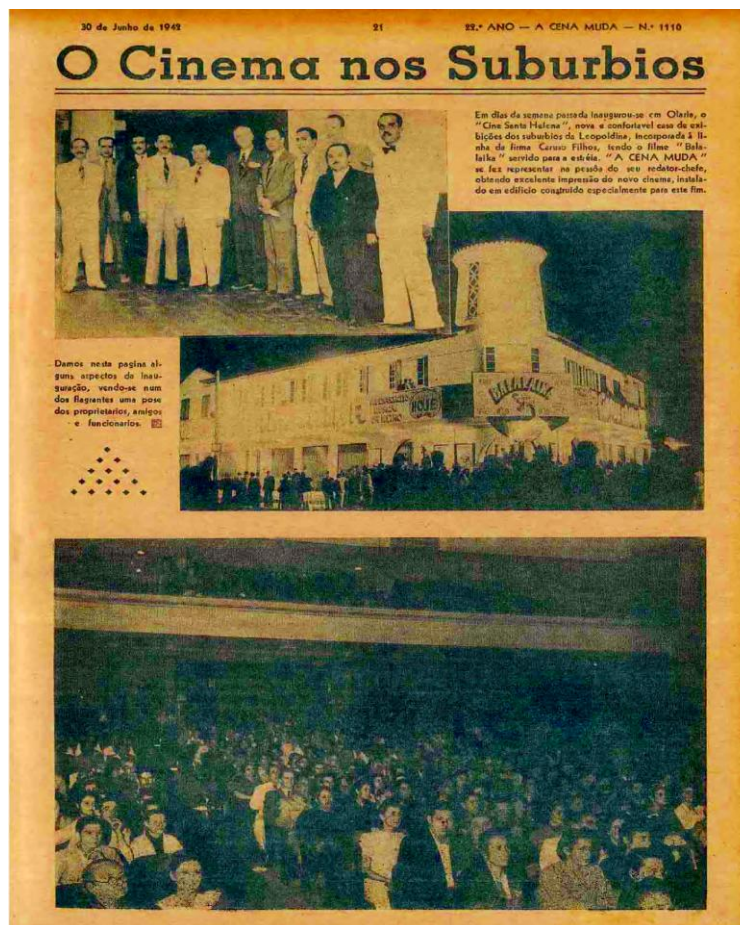


Figura 23 - Página da Revista *A Cena Muda* sobre a abertura do Olaria (Fonte: *A Cena Muda*, 1942)

Na pequena reportagem da revista, cujo texto logo acima se encontra indecifrável, são colocadas a importância e a qualidade do equipamento:

Em dias da semana passada inaugurou-se em Olaria, o “Cine Santa Helena”, nova e confortável casa de exibições dos subúrbios da Leopoldina, incorporada à linha da firma Caruso Filhos, tendo o filme “Balalaika” servido para a estreia. “A Cena Muda” se fez representar na pessoa do seu redator-chefe, obtendo excelente impressão do novo cinema, instalado em edifício construído especialmente para este fim (O CINEMA NOS SUBÚRBIOS, 1942, p. 21).

Dona Aidê viveu esta época bem de perto e discorre sobre as recordações que tem do Santa Helena:

Eu vi construir o Santa Helena (...). Naquela época, para o Rosário e para o Santa Helena, nós íamos a pé. Depois os meus filhos também iam. “Cada coração, um pecado” foi um filme que eu não esqueço. O Santa Helena era mais trabalhado por ali. Era tipo casa de família, ocupava quase a esquina toda. Em cima, tinham uns apartamentos e é assim até hoje. Nem sei o que tem naquele prédio mais.

Na década de 1960, houve um incêndio no prédio e uma reforma o recuperou. Em 1974, a casa de exibição mudou de nome para Cinema Olaria. A respeito dessa mudança, os entrevistados Jorge Curvello e Luiz Antônio classificaram o cinema em relação às suas qualidades de antes e depois da renomeação.

Para Curvello, o Santa Helena foi um cinema de luxo, mas na fase como Olaria a casa teria passado para a categoria poeira. Já para Luiz Antônio, sendo Santa Helena ou Olaria, o cinema sempre funcionou como um equipamento de exibição intermediário em termos de conforto e programação.

Jorge, morador da Vila da Penha, guarda lembranças do local: “Eu ficava em filas imensas no Olaria!”. Da mesma forma, a interlocutora Cecília, que ia ao Cinema Santa Helena na década de 1970, quando ainda morava na região, comenta:

Eu morava do outro lado da linha do trem e passava por cima do trilho para atravessar, porque era comum. O cinema Santa Helena era muito bom e depois ele virou cinema Olaria. Ficava na Rua Uranos e eram mais quatro quarteirões até lá. Eu ia a pé.

Também conversei com o marido de Cecília, Luiz, que confessou nunca ter sido um grande fã de cinema, ao contrário da mulher, que pouco a pouco foi se tornando uma cinéfila.

O casal hoje mora no bairro do Flamengo, na Zona Sul. Os dois se mudaram da Zona da Leopoldina na década de 1990.

Embora Luiz não tenha ido a muitas sessões do Olaria, pois preferia “jogar bola e soltar pipa” na infância e na adolescência, ele ainda se recorda do que havia nas vizinhanças do cinema há quase meio século. Oferece, inclusive, uma pista sobre o que pode ter levado a casa exibidora a fechar:

No início da década de sessenta, ali era o entreposto de leite e o cinema ficava na esquina. Os fundos dele, eu acho, ou quase todo ele dava com a linha do trem. Era um cinema bom e virou Olaria. Depois que eles reformaram o Olaria, a escada tinha uns degraus, a recepção era grande... Mas a violência espantou as pessoas. A região ficou degradada, na década de oitenta já...



Figura 24 - Cinema Olaria, antigo Santa Helena (Fonte: Blog Turma de Olaria)

O local foi inteiramente desativado em 1997 e virou um galpão para depósito de material do Grupo Severiano Ribeiro. O prédio chegou a ficar à venda por R\$ 5 milhões, um valor que pode ser considerado baixo se comparado aos preços geralmente cobrados pelas imobiliárias por grandes imóveis da Zona Sul e em alguns bairros da Zona Norte. Não se sabe se o custo do prédio tinha ligação com o estado da construção ou com a pauperização de seu entorno, hoje composto por um comércio sem muita pujança e moradias que eram, há pouco tempo (antes da supervalorização dos imóveis cariocas por causa das expectativas da Copa do Mundo de 2014 e dos Jogos Olímpicos de 2016), ocupadas por pessoas pobres ou de classe

média baixa.

A despeito de já ter passado de carro pelo bairro de Olaria em ocasiões anteriores ao início de minha pesquisa, as condições urbanas do bairro me alarmaram quando fiz pela primeira vez a coleta de dados no meu trabalho de campo, em 2011. À altura, constatei que, de fato, a área perto do extinto Cinema Olaria não se aproxima em nada da imagem que eu havia criado na minha mente quando examinei as fotos antigas do cinema ou quando escutava as histórias que os interlocutores me contavam em entrevistas realizadas por telefone, e-mail ou, presencialmente, em outros locais.

Nas ruas do entorno do cinema, durante a tarde que lá passei, havia poucos pedestres. Um fluxo médio de carros e caminhões dava o contexto do vai-e-vem de automóveis, ônibus e pedestres feito na Rua Leopoldina Rêgo, em frente à estação de trem de Olaria. De lá, é fácil visualizar a Igreja da Penha que desponta bem no alto. É um marco físico que pode ser avistado de muitos pontos de toda aquela região, servindo para nos localizarmos: estamos na Zona da Leopoldina.

Nitidamente, dá para entender que o bairro de Olaria é dividido em dois blocos – assim como os seus vizinhos imediatos, Ramos e Penha, e os mais distantes, Bonsucesso e Brás de Pina. Há um pedaço tangenciado pela Rua Leopoldina Rêgo. Há outro pedaço, do lado contrário da linha do trem, onde o trecho da avenida que margeia a ferrovia recebe o nome de Travessa Etelvina. Os pedestres podem fazer a migração de uma parte para a outra do bairro usando uma passarela subterrânea, escura, mas ocupada por alguns camelôs.

O comércio da área mostra-se pouco vigoroso, ao contrário do ambiente de forte veia comercial que geralmente se impõe perto das estações de trem de bairros circunscritos ao longo da linha da Central do Brasil, tal como Madureira, por onde passo todos os dias, quando vou ensinar na universidade em que trabalho. Em Olaria, entretanto, a estação é cercada por um comércio tipicamente local, “de bairro”: chaveiro, pastelaria, padaria, boteco, barbearia. Pela aparência, todos parecem existir ali há décadas. Entre eles, nenhum vestígio de equipamentos culturais. Naquele dia, no ponto de ônibus que há bem na entrada da estação férrea, havia poucas pessoas à espera da condução. Algumas vans e kombis pararam e seus trocadores interceptaram os pedestres, gritando, em curtas frases, os nomes de destinos e trajetos que o veículo faria.

Foi para tentar desfazer-se do prédio do extinto Olaria, marco citadino apagado em meio ao contexto urbano de um bairro depauperado, que até aproximadamente junho de 2012 o anúncio da venda do cinema encontrava-se nos classificados do *site* d’O Globo, *Zapping*

Imóveis. Entretanto, na última consulta que fiz à página do jornal na Internet, em 2013, a oferta não constava mais lá. Sem mencionar a pouca exuberância comercial e cultural da área, o anúncio descrevia o edifício de três mil metros quadrados em pormenores, chamando a atenção dos compradores em potencial para as possibilidades de uso do prédio, sem mencionar, no entanto, a sua oportuna utilização como cinema:

Prédio Inteiro - OLARIA, RIO DE JANEIRO – RJ - Excelente prédio de 3000m² de área construída no terreno de 2.854m² de área, onde funcionou o cinema Olaria (antigo Santa Helena). Composto por várias lojas, salas e o cinema com duas frentes de rua, totalmente livre de inquilinos, onde hoje funciona o centro de manutenção do grupo Severiano Ribeiro. Documentação livre e desimpedida de ônus. Ideal para construção de culto religioso, hipermercado, agência de automóveis ou sede de empresa bem próximo à estação de Olaria. Imóvel constituído de 42 RGIS que possibilitam o comprador vender separadamente lojas, sobrados, salas, apartamentos e o lojão onde era o cinema. Obs: Ocupa um quarteirão inteiro junto à linha do trem e a vários prédios residenciais, alguns inclusive bem recentes (PRÉDIO INTEIRO..., 2012).

O anúncio também trazia imagens do interior do antigo cinema, nas quais se revelam a decadência e o abandono do lugar:



Figura 25 - Antigo Olaria (Fonte: *Zapping Imóveis*, O Globo online, 2012)



Figura 26 – Interior do extinto Olaria na época do anúncio de sua venda (Fonte: *Zapping Imóveis*, O Globo online, 2012)



Figura 27 - Olaria hoje: fachada descaracterizada (Fonte: *Zapping Imóveis*, O Globo online, 2012)

Mesmo com a venda do antigo Olaria sendo anunciada em classificados em 2012, desde aquele mesmo ano já havia rumores de um projeto da Prefeitura do Rio de Janeiro para a reabertura do espaço como centro cultural e sala de cinema. A Riofilme, órgão da Prefeitura do Rio de Janeiro voltado para o desenvolvimento da indústria audiovisual carioca, e a Subsecretaria de Patrimônio Cultural da Secretaria Municipal de Cultura⁶⁸ previam retomar as

⁶⁸ Essas entidades vêm fazendo estudos de viabilidade econômica e social sobre a possibilidade de reativação de outros cinemas abandonados da cidade, já tendo colocado em prática algumas iniciativas. É o exemplo do Imperator, um cinema que ficou durante muitos anos fechado no Méier, bairro do subúrbio carioca da Central do Brasil, e que fora reaberto no mês de junho de 2012, como centro cultural, casa de shows e duas salas de cinema.

atividades do extinto Olaria⁶⁹.

O Cinema São Geraldo foi outro equipamento coletivo de lazer do bairro de Olaria. Ficava localizado do lado oposto do Cinema Olaria, do “outro lado da linha do trem”, como costumam falar os moradores. A casa de projeção de filmes foi construída em 1949 (GONZAGA, 1996, p. 310), mas, desta vez, o empreendimento não fazia parte do império Caruso: era um negócio da pequena exibidora Empresa Cinematográfica São Geraldo Ltda, comandada por um casal de espanhóis que atuava na área. Com apenas 381 poltronas, “o São Geraldo era mais pequenininho”, conforme afirma D. Aidê, que não chegou a frequentá-lo muito na década de 1950, embora se recorde da existência da sala.

Luiz César também se lembra das visitas que fazia ao São Geraldo quando era criança:

No São Geraldo, tinha domingueira, com dois filmes... Eram filmes de mocinhos e índios, e torcíamos pra cavalaria, isso ninguém pode negar: nós éramos uns incautos. Havia o canastrão Audie Murphy, que foi soldado na Segunda Guerra e defendeu um tanque de guerra. Virou herói e virou mocinho Hollywoodiano.

Em 1991, o equipamento encerrou suas atividades de exibição, como cinema de programação pornô. Écio, que morou em Ramos, mas circulava pelos cinemas de todos os bairros da Leopoldina, vivenciou essa época decadente, já próxima ao fechamento:

Tinha o São Geraldo, mas sobre esse é melhor nem comentar [risos]. O São Geraldo era o vulgarmente conhecido como poeirinha. A principal característica dele era que só passava filme pornográfico, isso na década de 80. Eu sei, porque ele permitia a entrada de menores. Na verdade, não permitia, na verdade você pagava o ingresso e entrava. Eles não estavam nem aí! Eu vi filmes tenebrosos ali! Ficava do lado da estação, mas já em Olaria.

Pelo que tudo indica, o São Geraldo, poeira por vocação, ficou marcado na memória de algumas pessoas por dois viés: cinema para se assistir a filmes faroeste ou cinema voltado para o público cativo dos filmes pornográficos. Na conversa com Luiz, marido de Cecília, a fase pornô distingue o cinema dos demais equipamentos de exibição que ele se lembrava à

⁶⁹ No Capítulo 4, abordo as atuais questões ligadas aos projetos de reabertura de salas de cinema nos subúrbios do Rio de Janeiro, no âmbito da Riofilme. Do mesmo modo, trabalho mais detalhadamente as informações sobre as ações da Rede Cinecarioca que, também sob o escopo desta empresa da Prefeitura do Rio, tem como um dos focos a recuperação de cinemas fechados. O Cinema Olaria chegou a ser englobado em uma lista provisória de equipamentos que seriam reabertos, segundo me indicou, em entrevista cedida em 2012, o próprio diretor-presidente da Riofilme, Sergio Sá Leitão. Entretanto, até a finalização da coleta de dados desta pesquisa, uma das responsáveis pela área de Planejamento e Gestão da Rede Cinecarioca da Riofilme, Marcia Mansur, me informou que o Olaria, por enquanto, não está nos planos de reativação de cinemas pelo município.

medida que falávamos: “Tinha um poeirinha safado ali, que só passava filme de sacanagem. Era o São Geraldo!”.

Depois do fim do São Geraldo, houve em seu local uma casa de shows chamada Kremlin, que não teve sucesso a ponto de se manter aberta ao público por mais tempo. Hoje, uma parte do prédio está abandonada; na outra parte, funciona uma farmácia, que divide parede com um botequim muito maltratado. Em umas das visitas que fiz à região, pude constatar como a antiga construção do São Geraldo está descaracterizada. Em quase nada lembra que ali já funcionou um cinema.



Figura 28 - São Geraldo já na fase pornô (Fonte: Arquivo O Globo)



Figura 29 - Atual aparência do prédio do São Geraldo, em Olaria (Fonte: Arquivo pessoal)

Na década de 1940, outros cinemas surgiram na Zona da Leopoldina, alguns com pouca expressão, como umas salas de exibição de filmes 16 mm e o Cinema Aleluia, do qual não se tem muitos subsídios de pesquisa. Este cinema teria funcionado entre 1943 e 1946 na Rua Cuba, no bairro da Penha (GONZAGA, 1996, p. 307), mais distante da linha do trem, numa área estritamente residencial. Porém, não foi citado em nenhuma entrevista que fiz com antigos frequentadores de cinemas leopoldinenses, o que pode sugerir sua fraca relevância dentro do circuito.

Já ao contrário do Aleluia, o Cinema São Pedro, que é de 1949, teve muita importância na região. Ele também se situava na Penha, na Estrada de Brás de Pina, número 2, em frente à linha do trem. Fechou em 1974, sendo, então, demolido para dar lugar a um estacionamento. Era um empreendimento de Domingos Vassalo Caruso e, como ocorreu com os demais negócios do comerciante, foi incorporado à Cinemas Unidos S.A, em 1951.



Figura 30 - Cinema São Pedro, provavelmente em 1949. Nota-se a proximidade com a linha do trem (Fonte: Blog Saudades do Rio).

O São Pedro foi um cinema grande para a época: oferecia ao público 2.530 lugares. Mesmo com a retirada de 381 poltronas no ano de 1969, a percepção de imponência que o cinema gerava em seus frequentadores não se perdeu. Glória, que morava em Brás de Pina e hoje reside em Copacabana, comenta sobre a grandiosidade do São Pedro:

Eu ia também aos cinemas da Penha, no São Pedro. Lembro que ele era um cinema maior. Tinha mais conforto do que os nossos de Brás de Pina. No meu imaginário de criança, adolescente, era um cinema que a gente

consideraria maior, comparado aos de Brás de Pina. O São Pedro era maior.

Já o aposentado Jorge, que mora na Vila da Penha, lembra:

O São Pedro lá na Penha era também grande. Era um cinema assim com aquelas pilastras, aquele espaço para você entrar. Parecia que estava entrando numa acrópole, para encontrar os deuses ali, e tinha um ritual, que era importante, tá? No início e no fim, você era a todo o momento preparado e ficava com isso na cabeça: “eu vou ao cinema”. Antes de entrar, já tinha aquele visual, aquele design: “vou entrar num templo”. Tinha um respeito para entrar ali. Como se fosse entrar naquelas catedrais. Aí você chegava, tinha a bilheteria, tinham os cartazes, e o que me seduzia era a questão do design, porque trabalhei nessa área. Eram bem elaborados os cartazes. Tinha um grafismo interessante. Até entrar dentro do cinema, tinha tudo isso. Um amigo meu até falava em adentrar e não “entrar”. Ir entrando e absorvendo o ambiente... O cheirinho de pipoca... Tinha toda uma questão de movimento, aqueles cheiros. O cheiro de pipoca eu tenho como lembrança olfativa, o cheiro do ar condicionando também, porque nas casas não tinha ar ainda.

Luiz Antônio, que durante a infância morou no IAPI da Penha, guarda os aspectos glamorosos como a principal imagem do São Pedro:

Era clássico e luxuoso o cinema São Pedro, na Penha, com suas monumentais colunas bordô formando uma semicircunferência à entrada. Local de exibição de clássicos a exemplo de “Os Dez Mandamentos”, de Cecil B. de Mille, com a venda de pulseiras douradas com pingentes inscritos com os Dez Mandamentos em sua requintada *bombonière*. Também exibia nas matinês de domingo desenhos animados e filmes de Tarzan.

Carlos Alberto engrossa os comentários sobre este equipamento: “O São Pedro era de uma enormidade impressionante, os leões, a entrada, 1.200 lugares, tela grande. Era cinemascope, dizia-se na época. Os grandes lançamentos neste cinema eram um acontecimento para a Leopoldina”.

Nessas circunvizinhanças, apareceram ainda cineminhas que contrastavam com os palácios da exibição locais por conta do menor tamanho de suas instalações. Além disso, por serem salas de bitola 16mm se diferenciavam dos cinemas do circuito de Caruso, cujos projetores eram de 35mm. Este tipo de bitola ganhou mais proeminência no circuito exibidor carioca a partir de 1947, embora a comercialização de filmes e projetores com o formato já ocorresse pelo mundo desde 1938. Há provas de que existiu um bom número de salas 16mm no Rio de Janeiro, embora as informações sobre elas sejam escassas.

Não se sabe praticamente nada sobre as cerca de 60 salas de 16mm que funcionaram de forma regular e com fins nitidamente comerciais abertas entre 1947 e 1959. Os registros não passam em sua maioria de nomes fugidios, desconhecendo-se muitas vezes a localização exata, o proprietário e as características do espaço. Um aspecto aqui, outro ali, retirados do fundo da memória, compõem a tosca imagem que sobreviveu. Os chamados cineminhas, embora populares e particularmente frequentados na infância pela geração que anda agora na casa dos 50 anos, não se mostraram fatos dignos de nota ou lembrança. Uma indicação, talvez, de que não possuíam qualquer traço mais saliente. (GONZAGA, 1996, p. 223).

Na Zona da Leopoldina, há o registro de cinco cinemas com esse perfil. O Bim-Bam-Bum, que funcionou entre 1947 e 1954, na Penha, é o único para o qual há dados precisos. Sabe-se que ele ficava na Rua Costa Rica, número 86, e oferecia ao público 500 poltronas (GONZAGA, 1996). Luiz Antônio e Carlos Alberto deram pistas sobre as salas 16 mm da Leopoldina, com destaque para o cineminha Bim-Bam-Bum.

Luiz Antônio relatou que frequentava este cinema:

Quando eu era ainda menino passei a frequentar, primeiramente, por ser mais barato e próximo de casa, o Bim-Bam-Bum. Era uma cineminha de fundo de quintal, tela ao ar-livre ou galpão, onde salvo engano, levávamos cadeiras ou bancos de casa, em sessão única em determinados dias da semana, no início à noite, onde eram projetadas velhas películas de cinema mudo e fardoestes.

Os outros 16 mm leopoldinenses teriam sido o Cineminha São Joaquim (que seguiu aberto entre 1948 e 1950, em Brás de Pina) e mais três, cujos insignificantes registros não falam sobre os anos de fechamento, embora Gonzaga (1996) indique que eles permaneceram ativos por toda a década de 1950. São eles: Cine Boy e Cine Nice, ambos inaugurados em 1953, na Penha, e Cinema Cinco Irmãos, que fora aberto em 1954, no bairro de Bonsucesso.

Na década de 1950, houve um *boom* com sete inaugurações de cinemas nos bairros da Zona da Leopoldina. O Cine São Jorge foi erguido em 1951, em Bonsucesso. Sobre ele não há muitos dados, mas se conhece que a casa de projeção cinematográfica era do exibidor M. Gonçalves de Souza (GONZAGA, 1996, p. 312). Já em 1952, nascem o Carmoly, na Penha, o Cinema Mauá, em Ramos, e o Bonsucesso, no bairro homônimo.

O Carmoly durou até 1978. Foi um empreendimento pequeno de apenas 276 lugares, gerido pelo consórcio formado por alguns comerciantes, entre eles, Lívio Bruni (GONZAGA, 1996). À exceção dos cinemas São Jorge e Carmoly, o Cinema Mauá teve, até fechar em 1974, grande proeminência na área, muito pelo fato de ter sido um dos únicos cinemas das

redondezas dotado de ar refrigerado.

Os relatos de alguns entrevistados, mesmo aqueles que não moraram no subúrbio, reconhecem a estima que as pessoas alimentavam por este cinema da Zona da Leopoldina. Eles dizem que o interior do Mauá se diferenciava dos demais espaços internos dos cinemas da região porque a sala de exibição trazia no teto decorações bem peculiares, marcas inesquecíveis do local, que hoje é uma agência da Caixa Econômica Federal.

D. Aidê, moradora de Olaria, comenta:

O Mauá tinha poltronas e o Rosário ainda era cadeira de madeira. O Mauá eles achavam que era o mais luxuoso e o melhor. Tinham umas nuvens de gesso, luxuosas, no teto. Eu tinha até medo. Da primeira vez que eu fui lá, essas nuvens eram azuis, tinham umas luzinhas e, quando acendiam, o teto ficava igual ao céu. Mas era bruto, não era uma coisa assim... Dava a impressão de que iam cair. Era formado em gesso e por cima era azul e tinham luzes que acendiam. Eu achava que aquilo ia despencar um dia. Podia nem ser de gesso, mas a aparência era de gesso. Foi o último cinema que eu vi construir aqui na região.

Já o cinéfilo Lahire, morador de Copacabana, e que nunca residiu no subúrbio, fala:

Eu lembro do Cine Mauá da época em que eu trabalhava na Light. Ficava em Ramos. Eu nunca fui lá assistir a filmes, mas um dia um técnico da Light me levou para conhecer o cinema porque ele sabia que eu gostava. Pedimos licença, entramos e não estava na hora de começar a sessão, mas já tinha gente lá dentro arrumando o cinema. Então, eles me levaram na sala de projeção, que era uma sala imensa, e me lembro do teto, que era todo de nuvens com estrelas. E o porteiro me disse: “se você chegasse aqui de noite, daria para ver as luzes”. Tinha a cortina, luz, e tal, parecia que você estava vendo o céu. Eram tintas especiais que faziam com que parecesse o céu de verdade, ficava fluorescente. Era tão bonito... O Cine Mauá virou Caixa Econômica.

Do mesmo modo, Luiz Antônio comenta:

O Mauá era a nossa mais luxuosa sala de exibições da região: acarpetado, poltronas acolchoadas, ar-refrigerado intenso... Encantava-nos com seu teto imitando nuvens em alto relevo, salpicado de estrelas, que no início das sessões assumiam cores variadas, com suas estrelinhas piscando.

A voz de Jorge Curvello reforça, igualmente, a presença das nuvens do Mauá. Ademais, esse entrevistado cita o Mauá como o mais caro entre todos os cinemas da Leopoldina, local onde os homens só podiam entrar de calça comprida até a década de 1960, quando os hábitos,

segundo ele, tornaram-se mais despojados.

Este [Mauá] veio bem depois. Chegou com inovações mais avançadas, era mais amplo, estofado, com tapete e sua marca registrada eram aquelas nuvens de matéria leve, presas no teto estrelado que ao começo da sessão iam mudando de dia para noite, mostrando as estrelas e dando coloração de sol poente nas nuvens. Não me recordo da música que tocava nele para a mudança das cores e quase todos cinemas tocavam música antes de começar a sessão. Mesmo assim, nunca chegou a ser o preferido dos moradores e era o filme que levava a ele a frequência. O ingresso sempre foi mais caro que os outros e nele somente entrava com calça comprida até a modernização dos anos 60 do meio para diante. Em todos os cinemas se notava comportamento adequado a cada um, sem vandalismo ou abuso. O palavrão era coisa feia e a decência do ser humano era muito exigida, fosse adulto ou criança. Dentro do cinema se aturava beijo na boca e braço passado pelo ombro, mas avanços somente bem escondido ou a lanterninha funcionava em cima. Tempos que não voltam mais... (Jorge Curvello).

As nuvens do Mauá despertavam o encanto dos espectadores que habitavam uma cidade, cujos cinemas, àquela altura, já tinham passado (ou ainda passavam) ao menos por quatro perfis, em algum grau associados: os cine-teatros; os “elefantes brancos” (GONZAGA, 1996, p.127) da primeira era da Cinelândia (anos 20); os *movie palaces* simples e enormes, como o Cinema Olinda, da Tijuca; os *movie palaces* luxuosos, como o Cinema Carioca, também na Tijuca, e o São Luiz, no Largo do Machado; e o padrão Metro, com as suas modernidades e o foco no conforto. O fato de um cinema da Zona da Leopoldina ter em seu interior ornamentos e jogos de luzes especiais o colocava no mesmo patamar de outros exemplos de casas do circuito de salas exibidoras cariocas, aderindo, assim, ao conjunto geral do que fora experimentado na cidade em termos de arquitetura e decoração de cinemas.

O Mauá, segundo dados de Gonzaga (1996), foi um empreendimento dos sócios Júlio e Luciano Ferrez, que também foram donos do cinema Paratodos, no Méier, bairro do subúrbio da Central do Brasil. Esse verdadeiro cenário construído no interior do Mauá pela ação desses empresários fez com que o cinema se destacasse “por ser o mais significativo exemplar de cinema atmosférico de todo o circuito carioca. O teto simulava o céu com nuvens em profundidade” (Ibidem, p. 186).

Guardadas as proporções tecnológicas, tudo isso aconteceu muito antes da existência de recursos de imersão visual e interação direta com nosso sistema sensorial oferecidos em salas de cinema 4D e IMAX por exemplo, isto é, tecnologias que hoje compõem as recentíssimas formas de assistir a filmes. Tais cinemas investem mais nos efeitos que despertam o lado sensorial mais breve e raso dos espectadores, ligado aos sentidos básicos do corpo humano,

do que, propriamente, na exibição no filme. No Mauá, que se inseria ainda em uma fase de nulos avanços do “mundo digital”, mesmo com a ambientação do espaço de forma a torná-lo mais “sensório”, o filme e os encontros proporcionados por ele ainda eram, frente às comparações com os dias atuais, a razão de ser do equipamento coletivo.

É pertinente frisar que o Mauá, com todas as suas peculiaridades, pode ter ido na contracorrente do que era comumente praticado naqueles tempos pelo mercado exibidor em relação aos perfis de salas. Na década de 1950, as realidades fundiária e imobiliária do Rio de Janeiro modificaram. O aumento dos preços dos pontos nobres e dos terrenos vazios localizados em áreas interessantes (para quaisquer tipos de negócios), assim como o aparecimento paulatino de arranha-céus e a cada vez mais intensa orientação da economia (e da cidade) para o setor de serviços fizeram com que os exibidores procurassem alternativas para sediarem seus empreendimentos. Quase não se investia mais em abertura de cinemas em prédios erguidos com a finalidade de, unicamente, serem ocupados pelo cinema. Avanços e mudanças estruturais foram sentidas e seguidas até mesmo pela família Caruso, que também chegou a agir em demais zonas da cidade, além do subúrbio da Leopoldina.

Tanto os prédios quanto os cinemas, em sua maioria, adotaram a contraditória estética modernista, tornada moda por conta do advento da nova capital federal. O monótono e rígido racionalismo dos traços de fachada, em que predominavam as superfícies lisas e o rebatimento simétrico das linhas, supostamente uma invenção 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 a adequação das salas ao novo espírito. Neste sentido, o Caruso-Copacabana, inaugurado em fevereiro de 1954, pode ser considerado o modelo do período (...). Este padrão, um decalque despojado do anterior, aplicou-se inicialmente apenas à zona sul. Nos subúrbios ainda se construíam palácios cinematográficos em grande estilo (...) (GONZAGA, 1996, p. 205).

No mesmo período, em 1953, apareceu no cenário da Zona da Leopoldina o Cine Central, localizado na Avenida Lobo Júnior, na Penha. Não há dados muito concretos, mas ele foi um cinema pequeno, com 200 lugares. Na obra de Alice Gonzaga (1996), há a indicação de que a casa foi de Armando Nesse, empresário do setor, mas logo se integrou ao circuito que Lívio Bruni fundou em 1956: a Cine Distribuidora Lívio Bruni S.A.

Tal como Domingos Vassalo Caruso, Luiz Severiano Ribeiro e os irmãos Ferrez, Lívio Bruni consta na lista dos importantes exibidores da história do cinema carioca. Agiu nos subúrbios do Rio de Janeiro e chegou a ser sócio de Nelson Caruso, então herdeiro de

Domingos Vassalo Caruso e Luiz Vassalo Caruso⁷⁰, irmãos pioneiros no mercado exibidor da Leopoldina, falecidos na década de 1950 (GONZAGA, 1996). Em uma das páginas do Correio da Manhã, em 1938, assim como ainda aparece em demais publicações⁷¹, vê-se a proeminência dos nomes dos Caruso, família de exibidores digna de notas na imprensa até por ocasião de suas comemorações de aniversário.

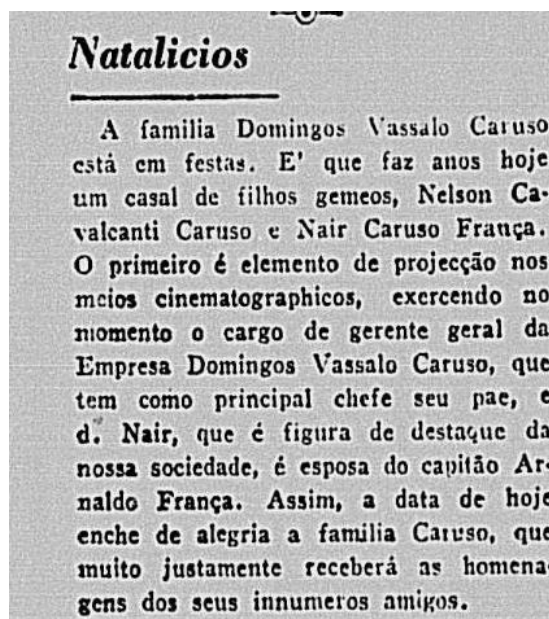


Figura 31 – Família Caruso e suas aparições nos jornais (Fonte: Correio da Manhã, 1938, p.6).

Bruni e os Caruso eram acionistas no consórcio Cinemas Unidos S.A., mas os dados mencionam que por volta de 1956 algumas negociações tornaram Bruni sócio majoritário do grupo que possuía cinemas por todo o Rio de Janeiro. Neste mesmo ano, o empresário criou a Cine Distribuidora Lívio Bruni S.A. Todavia, há poucas informações sobre quem eram todas as empresas a ele associadas e, do mesmo modo, escassa documentação acerca das fontes do capital que ele injetava para realizar as suas transações e expandir o seu império. Os acordos comerciais de Bruni com outros proprietários modificavam-se com frequência, gerando um emaranhado de associações, arrendamentos e sociedades⁷².

⁷⁰ A história de Nelson Caruso, hoje já falecido, foi contada muito brevemente por sua filha, Lilian Caruso, uma das pessoas entrevistadas para este trabalho.

⁷¹ Sobre a exposição da família Caruso nos jornais, o Capítulo 2 faz um apanhado de algumas publicações.

⁷² As fontes que mais detalham esses laços atados ora entre os Caruso e Bruni, ora entre os Caruso e Severiano Ribeiro, ora entre Bruni e outros negociantes são o livro de Alice Gonzaga (1996), o Correio da Manhã e a Revista Cinearte, além do Diário Oficial. Não cabe no escopo deste trabalho investigar e analisar pormenorizadamente a constituição de tais sociedades, mas damos pistas ao longo do texto sobre o nome dos donos de cada cinema e seus possíveis acionistas. Nenhum entrevistado, com exceção de Lilian Caruso e João Luiz Vieira, deu ênfase aos aspectos de ordem empresarial dos cinemas da Leopoldina.

A falta de pistas concretas em relação às práticas do mercado exibidor, em suas parecerias, compras e vendas – dos empresários exibidores entre si ou deles com o setor da distribuição – não é, de fato, uma novidade para as pesquisas que se detêm nesse campo de investigação. Também não é uma prerrogativa dos comércios de Bruni, nem dos Caruso. Em 1933, uma coluna da Revista Cinearte mostra, logo após uma publicação sobre Domingos Vassalo Caruso, uma nota maliciosa, que sugere a fama deste setor da indústria cinematográfica no Rio de Janeiro: a de lidar por intermédio de ações com tendência à obscuridade:

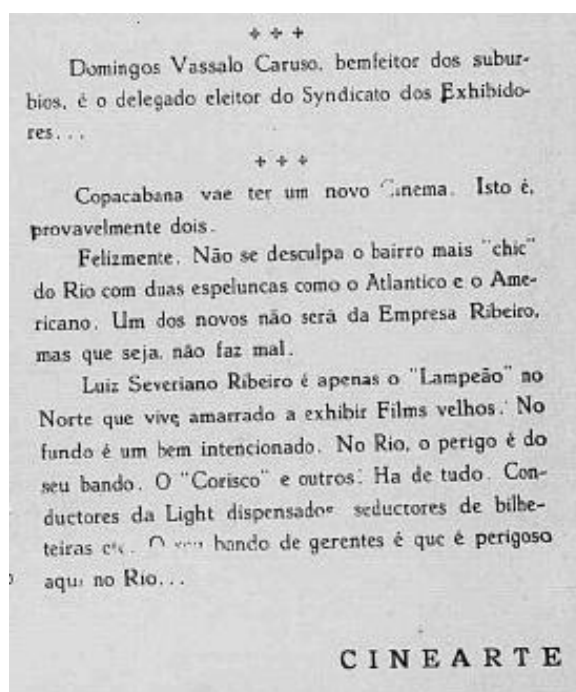


Figura 32 - Notas que citam Caruso e Severiano Ribeiro (Fonte: Cinearte, 1933, p. 5)

Malgrado a incipiência de dados sobre especificamente as sociedades entre os exibidores e seus consórcios atuantes na Zona da Leopoldina, sabe-se, ao menos, que também por lá Lívio Bruni foi um nome forte no mercado. O peso de sua figura em toda a cidade é fato conhecido; conseguia estabelecer vínculos com distribuidoras e abria concorrência aos monopólios de demais empresas, como a Severiano Ribeiro.

(...) muitas vezes saiu da condição de gerenciador para a de co-arrendatário ou arrendatário. Facilitavam este tipo de ação as dificuldades dos novos pequenos exibidores suburbanos, que, após grandes esforços, eram obrigados a repassar o que haviam construído. Por exemplo, Armando Nese montou o Cine Carmoly, localizado na Penha, em 1952. Logo o vendeu para Mário Diniz. Investiu em seguida no recém-construído Mello-Penha, deixando-o

mais adiante. Reabriu o Central (Penha), largou-o e retornou ao Carmoly por volta de 1957. Nas circunstâncias cada vez mais adversas do mercado, muitos desses empresários acabaram negociando com Lívio Bruni, como fez Nesse, dando origem ao seu autoproclamado “gigantesco “circuito”. O crescimento da cadeia certamente deu à C.D.L.B [Cine Distribuidora Lívio Bruni S.A] cacife suficiente para impor às distribuidoras americanas e não americanas as mesmas regras utilizadas por Severiano Ribeiro no trato com Warnere & cia. (GONZAGA, 1996, p. 218)

Nesse tempo quando o mercado efervescia com a miríade de acionistas no comando das salas exibidoras suburbanas, o Cinema Leopoldina e o Cine Mello-Penha foram inaugurados respectivamente em 1954 e 1956. O Cinema Leopoldina, uma propriedade da empresa Cinema Lux S.A, foi um típico cinema poeira. Ocupava uma área grande da Rua Irapina, via que margeia a linha do trem entre Penha e Olaria. Tinha uma estrutura farta em poltronas, que somavam 1901 lugares. Simples e despojado, contrastava em muitos aspectos com equipamentos mais elegantes da região, como o Rosário, por exemplo. Fechou em 1975 e no local existe atualmente uma Igreja Nova Vida.

O Leopoldina era muito frequentado por moradores do conjunto habitacional do IAPI da Penha; entre essas pessoas, esteve Luiz Antônio, que ainda guarda os detalhes de suas experiências no local:

Aí então íamos ao gigante Leopoldina, hoje transformado em caça-níqueis de uma dessas igrejas pentecostais. Cinema de boa programação, mas desconfortável, com suas poltronas de madeira e seu extremo calor por conta de sua cobertura de amianto e sem forro. No Leopoldina, ainda não tendo 14 anos e, portanto, proibido oficialmente, eu assisti à primeira sessão de cinema noturna, acompanhando minha irmã e seu namorado, tendo o impacto visual, de enredo e tudo mais, assistindo “Il Gattopardo” de Luchino Visconti, com Burt Lancaster, Claudia Cardinali, Alain Delon e outros monstros sagrados. Inesquecível! (Luiz Antônio).

As vivências de Cecília em relação ao Leopoldina também ficaram marcadas pela especiação de filmes históricos da cinematografia mundial. Além do mais, tal como ocorrera com Luiz Antônio, as memórias da entrevistada ligadas ao Cinema Leopoldina envolvem a lembrança da companhia de familiares nas sessões:

O Leopoldina era meio rosa... No Cinema Leopoldina, na Rua Uranos, que era um cinema grande, todos os anos eu ia assistir “Paixão de Cristo” no cinema. Eu ia com a minha irmã, minha tia e meu primo. Eu vi “A noviça rebelde” no Cinema Leopoldina... O Cinema Leopoldina era na Rua Uranos e eu morava do outro lado da linha do trem... Passava por cima do trilho, então. (Cecília).

Já o Cine Mello, que ficou mais conhecido pelo público como Mello-Penha, era um empreendimento dos sócios Álvaro da Costa Mello, Paulo da Silva e Armando Nesse e, como outros cinemas da área, integrou também o circuito de Lívio Bruni. O cinema seguiu em atividade até 1972, com 1.544 assentos. Localizava-se na Estrada Vicente de Carvalho, número 1.385, já na Penha Circular (GONZAGA, 1996) e mais distante da linha do trem. O espaço virou um supermercado, que estagnou e também fechou.

Jorge, morador da Penha, traz na memória fatos de sua infância relacionados ao Mello Penha:

Havia o Mello aqui na Penha, que era grande, e tinha o Carmoly, que era um poeirinha lá do outro lado, aqui na Praça do Carmo. Uma das passagens que eu me lembro do Mello é que eu ia com os meus pais. Quando você ia ao cinema era um evento, porque as pessoas se vestiam bem, era como ir ao teatro, tinha um ritual de ir a um bom cinema. Eu ia com meu pai, minha mãe e veio um cara com bicicleta e me atropelou. Deu um problema, uma confusão... Naquele tempo não é como agora. E aí fomos ao cinema... Ir ao cinema era uma coisa... O cinema Mello fazia as pessoas gostarem: era muito grande, exteriormente era enorme, arquitetura, fachada. Todos eles eram templo. O cinema era suntuoso.

Sobre o Mello-Penha, Luiz Antônio comentou que o cinema fez parte de um cenário de *boom* de inaugurações do setor imobiliário, então associado ao mercado de exibição cinematográfica. Na opinião de Luiz Antônio, o binômio empresarial agiu com força “nesse outro bairro de classe média alta da Leopoldina”, qualificação que usou durante a entrevista quando mencionou o bairro da Penha-circular, o qual, conforme vimos no Capítulo 1, configura um bairro à parte da Penha, embora próximo dela.

O Paranapanema foi o último cinema a ser aberto na década de 1950 naquelas redondezas. Surgiu mais precisamente em 1958, em Olaria, e segundo indica Gonzaga (1996, p. 317), ele operou no circuito exibidor leopoldinense por apenas dois anos. Nenhum interlocutor o citou em nossas conversas.

Pelo que se pode notar nas falas dos entrevistados, todos esses cinemas dos anos 50, em graus variados, mostraram proeminência no espaço urbano dos bairros da Zona da Leopoldina, região que se modernizava a passos comeditos em relação ao restante da cidade. Vale lembrar dois pontos notáveis ligados ao momento histórico dessa época: a Avenida Brasil acabara de ser inaugurada naquele instante, em 1946; trechos novos da autovia iam aparecendo ao longo dos anos seguintes. Margeando alguns bairros da Zona da Leopoldina, a

rodovia pode ter alterado as formas de acesso e saída dos arrabaldes, até então alcançados com mais ocorrência por trem e bondes. A Avenida Brasil introduz de vez a mobilidade rodoviária naquelas redondezas.

O segundo apontamento pertinente é o fato do Rio de Janeiro viver, na década de 1950, uma etapa de efervescência da então capital federal, imersa em pleno contexto de mudanças fundamentais, como os planos de avanço de JK e a chegada da TV ao Brasil. Tudo isso influenciou, mesmo indiretamente, os tipos de organização espacial da Zona da Leopoldina. Outras apostas urbanas, outras soluções cidadinas; eixo reorientado, de onde não se exclui a relevância e o lugar que o lazer cinematográfico passaria a ocupar na região.

Na esteira de mudanças, a fase seguinte, anos 60, foi a última época para qual há registros de abertura de salas de cinema na área da Leopoldina⁷³. Foram erguidos apenas mais três equipamentos de exibição cinematográfica: Mello Bonsucesso, em 1960, Cine Rio Palace, em 1962, também em Bonsucesso, e o brevíssimo Aymoré, fundado em 1967 e fechado em 1968, na Penha.

A respeito do Mello Bonsucesso, Luiz Antônio aborda algumas questões:

Inaugurado na febre imobiliária dos anos 60, do maior grupo empreendedor da região, que inundou Bonsucesso com seus confortáveis prédios de apartamentos e lojas, quase convertendo a região numa Tijuca. O Mello de Bonsucesso tinha sala de porte médio, confortável, com programação de rotina.

O Mello Bonsucesso findou suas atividades em 1972, virando um supermercado; já o Cine Rio Palace, da firma Esplendor Filmes, tornou-se uma boate em 1972, mas hoje no espaço há um conjunto de lojas, sem muita pujança, à exceção do tímido comércio de bairro que lá subsiste.

O movimento em torno da abertura do Cine Rio Palace é um caso explícito de sociedade entre o setor imobiliário, voltado para a construção e venda de salas comerciais, e o setor exibidor. Em uma antiga edição do Jornal do Brasil, há um anúncio da construção do empreendimento que na época, depois de ser inaugurado, abrigaria o cinema. O perfil arquitetônico da fachada de cinema lá proposto não foi de todo mantido quando o Rio Palace fora de fato inaugurado. Contudo, a publicidade, que queria vender salas no Centro

⁷³ Depois disso, o mercado exibidor da Zona da Leopoldina estagnou e jamais um cinema de rua fora inaugurado por lá, com exceção do Cine Carioca Nova Brasília, aberto em 2011, no Morro do Alemão. Sobre ele, falarei no Capítulo 4. Os cinemas dos *shopping centers* que atendem os subúrbios da Leopoldina, mas não necessariamente se localizam no coração dos bairros da área.

Empresarial de Ramos, já dava pistas do que viria a ser o Cine Rio Palace. O anúncio não dá apenas um foco especial à presença, ilustre, do futuro cinema (o que talvez seria, para os capitalistas, uma garantia certa de transeuntes e potenciais consumidores para suas lojas): ele prevê, inclusive, a feição do equipamento exibidor na figura que estampa. O ar de modernidade das figuras (carro à porta, roupas cosmopolitas dos personagens, o detalhe da tecnologia Cinemascope no letreiro do cinema etc) são aspectos a serem registrados.

CCR
Rua Cordão de São João, 219
RAMOS

10.000 PESSOAS*
VISITARÃO DIARIAMENTE
SUA LOJA NO
CENTRO COMERCIAL de RAMOS

10% de sinal
prestações mensais a partir de
7.750,
entrega em 12 meses
preço fixo sem reajustamento

ALDO CANECA

CONSTRUÇÃO E INCORPORAÇÃO:
PREDIAL FRANCO-BRASILEIRA
(3.061 APARTAMENTOS E 350 LOJAS ENTREGUES)
CORRETORES NO LOCAL, DIARIAMENTE, ATÉ ÀS 22 HORAS.

*Medição... teatro, colorível... em 3.000 poltronas estofadas, ar condicionado e equipamento para projeção em Cinemascope. Visibilidade, Chassis, etc. - o Cine Rio Palace será o caso de espetáculo à altura das exigências de projetos de Zoro Nóbis.

Situado no galpão do CENTRO COMERCIAL DE RAMOS - espaço previsto de 30 lojas - o Cine Rio Palace terá uma capacidade diária de até 10.000 pessoas.

Além das lojas no local, o CENTRO COMERCIAL DE RAMOS oferece, além do, outros de interesse para o consumidor.

ALDO CANECA - CONSTRUTORA E INCORPORADORA S.A. - Rua Pernambuco, 100 - 4º andar - 20040-000 - Rio de Janeiro - RJ - Tel. 251-1220 - 42 linhas

Figura 33 - Anúncio de empreendimento, três anos antes da inauguração do Cine Rio Palace (Fonte: Jornal do Brasil, 1959).

A presença do Cine Rio Palace como uma das atrações do Centro Comercial de Ramos realmente se efetivou três anos depois da publicação desse anúncio, em 1962. Em uma das conversas que tive com o pesquisador João Luiz Vieira, foi levantada a hipótese de que este cinema, pensado para ser um equipamento de lazer inserido em um complexo comercial, antecipou, em algum grau, em plena Zona da Leopoldina, um fenômeno que o mercado exibidor e a cidade do Rio de Janeiro experimentariam somente décadas mais tarde: as salas de cinema de galeria. Anteriores aos cinemas de *shopping center*, os cinemas de galeria, que aparecem no cenário carioca a partir da década de 1960, foram uma solução encontrada pelos empresários para obterem maior rentabilidade na equação entre metro quadrado/ número de filmes em cartaz/ capacidade de lotação ou, até mesmo, para driblarem a falência total de seus negócios.

Eram salas menores que ocupavam geralmente o térreo ou o subsolo de galerias, sobre as quais, por sua vez, havia prédios residenciais ou comerciais (FERRAZ, T., 2012; GONZAGA, 1996). Não chegando a se classificar como um cinema de galeria, o Cine Rio Palace esteve na vanguarda de um perfil de negócio que viria a ser implantado com mais força em outros bairros, como Tijuca, Copacabana e Botafogo, por exemplo.

Cecília se recorda do Rio Palace e de duas características marcantes deste cinema que teve aproximadamente 2.100 poltronas: a localização e o tamanho da tela que a deixava impressionada.

Tinha um cinema muito bom que eu ia, era o Cinema Rio Palace que ficava dentro de uma galeria, Rua Cardoso de Moraes, 400. O Rio Palace era a maior tela da América Latina. Está fechado... Eu ia muito na década de 1970... A tela do Rio Palace era absurda de tão grande.

No diálogo que tive com o marido de Cecília, Luiz, fiquei sabendo que ele também chegou a ir neste cinema quando jovem. A partir da experiência deste entrevistado, podemos inferir que mesmo com um toque de modernidade, o cinema Rio Palace, na figura de seus funcionários, mantinha com a comunidade do entorno, pelo menos no caso de Luiz, uma relação própria dos cinemas de bairro menos cosmopolitas, nos quais gerentes e bilheteiros tinham o poder de deixar algum conhecido entrar sem pagar a entrada. Luiz também menciona o Rio Palace colocando-o em meio às lembranças de outros cinemas do circuito da Leopoldina.

No Rio Palace, o Seu Cruz dava ingresso. Eu soltava pipa ao lado do cinema

e os filmes, alguns, eram em preto e branco. Na Penha, os cinemas eram referência. A gente dizia: “vou ali ao lado do cinema”... O Cine Leopoldina era meio rosa, o Rosário era meio *art déco*... Só o Rio Palace que ficava dentro de galeria.

Já o relato de Luiz Antônio, reforça rapidamente um ponto: a curta vida do Rio Palace. Mesmo como um cinema inaugurado para ser o equipamento de lazer de um centro comercial, sobreviveu por menos de dez anos. O que sobressai daí é justamente o insucesso de ambos: cinema e complexo de lojas. Luiz Antônio, assim, comenta: “Havia o gigante, luxuoso e efêmero Rio Palace, numa galeria de lojas, equivalentes aos atuais *shopping centers*, construída entre Ramos e Bonsucesso, e que não vingou, nem a galeria nem o cinema.”

Dos cinemas de rua abertos na Zona da Leopoldina entre as décadas de 1910 e 1960, poucos seguiram em atividade até os anos 80 ou 90. Apenas o Cine São Geraldo, o Cinema Ramos (antigo Rosário) e o Cinema Olaria (antigo Santa Helena) duraram mais tempo, o que indica um arrefecimento absoluto do papel das salas de rua na região.

Segundo as localizações que pude checar, já que houve mudança na numeração de algumas ruas, os cinemas da Zona da Leopoldina eram, na maioria das vezes, estabelecidos bem em frente às estações de trem ou em extensões imediatas a ela, podendo ser avistados por quem estivesse dentro da estação ferroviária. Não há dados precisos que expliquem a relação intrínseca entre o cinema e a estação férrea; a proximidade não se estabeleceu, no caso da Leopoldina, por conta de planejamentos estratégicos, mas porque houve arranjos urbanos que assim operaram essa arrumação entre aparatos territoriais e equipamentos de forma específica. Como destaca Lins (2012), é ao longo desses trechos imediatamente próximos à estrada de ferro e às estações que comumente se desenvolvem os núcleos de comércio e serviços dos bairros ferroviários.

Nas regiões da Zona da Leopoldina⁷⁴ não parece ter sido diferente. A vivacidade do comércio e dos equipamentos de uso coletivo deu-se no entorno das estações do trem, enquanto os domicílios se espalharam para “dentro” dos bairros. Contudo, não se pode deixar de lado a presença do bonde em meio a esse ambiente de comércios, residências e mobilidade. O bonde também costurou os bairros, proporcionando determinadas ocupações, à sua maneira, conforme vimos no Capítulo 1.

Jacobs e Lins (2010) apontam que nas regiões em torno de vias férreas tende a

⁷⁴ Um ponto que diferencia a região da Leopoldina dos bairros cortados pela linha da Central do Brasil é justamente a integração dos comércios com as partes interiores dos bairros. Na Zona da Central, muitos bairros sempre tiveram núcleos comerciais e culturais também em áreas que se distanciavam, em alguma medida, da estação de trem.

predominar um padrão de ocupação espacial marcado pela segregação. Divididos em dois blocos territoriais, isto é, os dois lados apartados pela linha férrea, os bairros ferroviários carregariam o destino de abrigarem “vias de fronteiras” (JACOBS *apud* LINS, 2010, p.151) ou “fronteiras de vácuo” (LINS, 2010, p.153). Segundo os autores, tratar-se-ia de locais onde a existência de muros, bordas de segregação ou barreiras geralmente provocam uma difícil interação espacial.

No caso dos bairros da Leopoldina, o cinema pode ter contribuído, em algum grau, para superar a separação entre os "lados" dos bairros — na medida em que esse processo parece ter ocorrido também nessa região que cresceu, caracteristicamente, em torno da ferrovia — funcionando como um fator de integração e comunicação.

Acreditamos que *os cinemas de estação* — como denominamos aqui esses cinemas que se localizavam bem em frente ou nas proximidades imediatas às estações de trem — ajudaram na elaboração de laços entre os moradores e transeuntes por darem sentido às ruas fronteiriças.

Um texto escrito por Henrique Dias da Cruz, sob a encomenda do Departamento de Imprensa e Propaganda getulista, em 1942, já ressaltava a importância da presença da sala de cinema nesses lugares.

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 o 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, se levantou um muito luxuoso, embora aí já existissem dois, como acontece em Ramos (CRUZ, 1942, p. 63).

Os estudos de Alice Gonzaga também ressaltam que:

(...) a famosa Leopoldina Railway (...) transformou-se com o tempo em uma espécie de linha auxiliar da Central. Com traçado à direita desta, próximo do contorno da baía, em direção à serra do Mar, engendrou núcleos populacionais menos exuberantes, porém de identidade mais arraigada. A chamada zona da Leopoldina e seus subúrbios, entre eles, destacadamente, Bonsucesso, Olaria e Penha, seria um importante espaço para uma estreita ligação entre cinema e comunidade (GONZAGA, 1996, p. 49).

A partir das conversas com antigos moradores da Zona da Leopoldina e frequentadores dos cinemas da área, pude ver que o fato de haver, por exemplo, um cinema como o Rosário em certo pedaço do bairro de Ramos dava motivos para pessoas do lado

oposto atravessarem a estação.

Écio, que ia aos *cinemas de estação* em sua juventude, já na década de 1980, comenta:

Lá perto de casa, eu saía pela Rua Paranhos, virava à direita, seguia ladeando o muro, até a Rua Delfim Carlos e aí seguia e atravessava a Paranapanema e ia até a Rua Uranos, onde tinha o Cine Olaria, que parecia um palácio, um prédio espetacular. Esse cinema era tão importante! Tinha outro pertinho que era o Rosário. O Rosário eu lembro que foi o cinema onde eu assisti ET. Vi o ET no Rosário... O Rosário era do outro lado da estação de trem, do outro lado de onde eu morava, então o ônibus nem fazia esse circuito, a gente andava, atravessava a estação e ia andando para ir ao Rosário. O Olaria, aí não, o Olaria era do lado onde eu morava.

Glória, que passou infância e adolescência em Brás de Pina, faz coro a esta percepção:

Na Leopoldina, do lado direito do trem, vindo do Centro para o subúrbio, era o lado mais residencial, onde a gente tinha as brincadeiras de criança, de brincar na rua, de andar de bicicleta, de soltar pipa, jogar bola de gude. Mas ir ao cinema estava mais do outro lado da linha de trem, então era realmente sair com esta intenção, atravessar com esta intenção, porque o jovem não tinha muito o que fazer do outro lado, os pais até tinham: ir a uma loja de ferragens, fazer uma compra, uma coisa assim, que até tinha como fazer do lado residencial, mas menos. O comércio estava muito perto dos cinemas, tinham lojas de ferragem, de construção, lojas de bairro. Fechavam domingo as lojas.

As itinerâncias, os destinos e as apropriações destas partes suburbanas da cidade atravessadas pelo trem contaram com um elemento agregador: os prédios dos cinemas. Acredito que eles tiveram, portanto, um papel importante na ocupação dos espaços, nos trajetos desempenhados e até na formação da topografia das áreas marcadas, em alguma medida, pela divisão que a via férrea pode provocar.

Contra o esvaziamento urbano, esses “marcos referenciais” (LYNCH, 1997) participaram da criação de espaços de sociabilidade que, mesmo sendo reconhecidamente familiares em alguns momentos, já que se tratava de cinemas de bairro e não de cinemas centrais (como os da Cinelândia, no Centro do Rio), possibilitavam a circulação das pessoas, potencializando o contato com a alteridade, o convívio entre estranhos ou moradores.

Jorge, morador da Vila da Penha, observa:

A gente se falava, era outra época. Fiquei na fila do Ramos diversas vezes também, lá do outro lado já. Eu ia a todos, todos... O apelo do filme era mais forte, compreende? Não tinha, vamos supor, assim, bairrismo. O que prevalecia era o filme. Se o filme era bom, a pessoa saía e andava por ali,

encontrava o cinema para ver o filme.

Rosário/Ramos, Leopoldina, Santa Helena/Olaria, São Pedro, entre outros, como *cinemas de estação* da Leopoldina, colaboravam para a presença sempre renovada de pessoas na rua, que podiam ir de um lado da estação para outro – o que provocava encontros e produzia cenários de heterogeneidade. Tudo isso com a referência de um filme ou do lazer cinematográfico por si mesmo como motivador de encontros com outras pessoas, de passagens e pequenas viagens dentro do próprio lugar.

Em muitos relatos de entrevistados o que observei foi o destaque dado à forma de acesso aos *cinemas de estação*. A maioria comentou que ia aos cinemas a pé, fazendo seus trajetos cortando os bairros sem o uso dos transportes públicos e, já em fase de motorização da cidade, do carro. Apesar dos cinemas estarem em frente às estações férreas ou bem perto delas, ninguém comentou ter ido a algum daqueles cinemas através do trem. Em alguns casos, até dizem que costumavam pegar o bonde, mas a escolha pela mobilidade via pedestrianismo é quase unânime entre eles. Entretanto, o cinema e a estação de trem funcionavam como marcos referenciais um para o outro.

A entrevistada Cecília dá pistas sobre a proximidade dos equipamentos de exibição entre si, que, embora fosse de alguns quilômetros, não impossibilitava a escala do pedestre: “Numa distância de aproximadamente 4 km, tinha São Pedro, Leopoldina, São Geraldo, Santa Helena, Rio Palace, Rosário. Esse circuito eu fazia todo a pé”.

Luiz também ressalta algo nesse sentido:

As pessoas que iam ao cinema, por exemplo, no Centro da cidade, na Tijuca, porque lá tinha um comercio para ver e tal, era de ônibus... Mais do que de trem. Não usavam o trem. As pessoas que usavam cinema ali na região da Leopoldina eram as pessoas que moravam ali mesmo... Ninguém ia de trem para o cinema. Tinha até uma rede de ônibus que era Bonsucesso-Brás de Pina que o pessoal usava bem.

O relato de Jorge Moreira é curioso, pois revela que nos circuitos produzidos pelas pessoas de rua em rua nos bairros da Leopoldina, tudo com a motivação dos filmes em cartaz, desenhava-se também a partir de um modo específico do suburbano viver a sua região e a cidade em geral:

O cara que mora na Zona Sul é muito limitado ao quadrado dele, ao quarteirão onde ele mora. Conhece Ipanema, mais um pouco de Copacabana, aí conhece Nova York, Londres... Mas o suburbano, não. Ele sempre foi

mais atirado. É como um imigrante dentro de sua própria cidade. Circula mais. Suburbano saía do subúrbio para assistir filme não apenas aqui na região, mas para ver filmes na Zona Sul, no Centro, não ficava preso. Eu ia a filme em Caxias, em Nova Iguaçu, numa boa. Não tinha esse bairrismo. Aí era, sei lá, “Marcelino, pão e vinho”, e onde estava passando? Em Olaria? Ok. Vou lá. É em Madureira? Ok, vou lá. Pegava bonde, lotação, trem... A locomoção era muito pela vontade de ver o filme. Isso é uma característica das pessoas do subúrbio.

Os fechamentos dos equipamentos de lazer cinematográfico na Leopoldina vieram acompanhados do sucateamento da ferrovia e ainda do empobrecimento da região. Diferentemente do que se passou com o mercado exibidor no restante da cidade – que tentou resistir dividindo os grandes palácios cinematográficos em duas ou três salas ou abrindo salas de galeria, e assim permanecendo mais tempo em atividade (até meados dos anos 2000) – os cinemas dos bairros ferroviários foram subtraídos das ruas com maior força já a partir da década de 1980.

Alguns ainda continuaram em funcionamento por mais alguns anos com programação pornô, como ocorreu com o Cinema São Geraldo (fechado em 1991) e o Cinema Ramos/Rosário (fechado em 1992). Durante o período de funcionamento dos cinemas pornôs, os cinemas de rua, de estação em estação, pareciam ainda se conectar à cidade como agentes de atração e promotores de encontros motivados pela espetação cinematográfica.

Écio, antigo morador da Leopoldina, comenta a esse respeito: “Acho que na época tinha a efervescência em torno desses cinemas, né... Acho que era um polo de atratividade de pessoas, das pessoas no bairro, para um determinado ponto da cidade”.

Não há mais vestígios que indiquem qualquer presença do audiovisual cinematográfico nas calçadas dos bairros da Leopoldina, exceto no que se refere ao Cinecarioca Nova Brasília e ao Microcine Brasil, que veremos no capítulo a seguir.

A constatação desta ausência ficou clara nas entrevistas, como na conversa com Joana D’Arc, que se refere a algum cinema extinto de Ramos, cujo nome não soube indicar:

O cinema na rua é uma coisa que já te chama. Minha relação com os prédios que antes eram cinema é de tristeza... É lamento, é quase que uma frustração. Tem um prédio aqui que eu vi, que tinha sido um cinema, e parece que a fachada dele é tombada, ou algo assim. Quando me contaram que era um cinema, eu fiquei pasma, porque você não diz que aquilo ali um dia foi um cinema! Tamanho o abandono daquele prédio, sabe!

Magno, que na época de nossa entrevista, há dois anos, tinha 23 anos de idade, foi um dos meus interlocutores mais novos. Ele também destaca o apagamento dos cinemas da

região:

É difícil falar extremamente dos cinemas, porque eu confundo com o que é hoje, mas a torre do Olaria sempre me lembrou um moinho de vento. O prédio marcava um bairro que não tem arquiteturas tão especiais. Na minha memória, tem mais a fase sem cinema. Para mim, o cinema era grande, mas não lembro de todo o cinema, porque eu era criança e tudo era grande, era bonito, agradável. Eu vi bem os novos usos. Não lembro dele fechando. Hoje ele é usado como depósito do Severiano Ribeiro, o segundo andar já funcionou como sala de lojas, não sei se era uma xerox. Tinha a parte de baixo, mas a parte de cima eles alugavam para lojas, tinha um corredor. Sempre tive um sonho de que ele se tornasse um centro cultural particular, com eventos culturais, como um Sesc de Ramos. Achei que o cinema Olaria poderia ter um pouco disso.

É de se notar que os *cinemas de estação* desempenharam o papel de “marcos visuais”, isto é, elementos urbanos pontuais para as trajetórias realizadas pelas pessoas nas ruas, de acordo com a concepção do historiador José D’Assunção Barros (2007), apoiado no urbanista Kevin Lynch (1999). O primeiro autor reforça a importância que essas “*landmarks*” têm na elaboração das identidades locais nas cidades.

Os marcos visuais seriam “chaves de identidade” para a construção mental da forma urbana, permitindo precisamente a leitura e orientação da estrutura espacial. Apenas para dar um exemplo, as duas torres gêmeas da cidade de Nova York constituíam um poderoso marco visual até antes do atentado de setembro de 2001. Com a sua destruição, a imaginação urbana do novaiorquino se viu seriamente abalada com a impressão de uma perda de identidade. A característica do marco visual é a sua singularidade e o seu contraste em relação àquilo que o cerca (BARROS, 2007, p. 97).

Os prédios do cinema, considerados aqui como “monumentos” (RODRIGUES, 2001; LE GOFF, 1985; HUYSSSEN, 2000), isto é, “tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação” (LE GOFF, 1985, p.1), imbricavam-se ao imaginário das pessoas e à construção mental que elas faziam dos lugares suburbanos. Tais monumentos – estruturas que hoje comportam outras atividades, não ligadas à arte ou ao lazer – são elementos simbólicos de uma era solidificada na(s) memória(s) coletivamente construída(s), que remetem a um determinado período, a elementos simbólicos e a um *modus vivendi* representativos de uma fase de cunho monumental da cultura midiática do século XX, quando eram erguidos os palácios destinados às práticas de exibição e espetação de filmes.

O monumento é, portanto, um legado à memória coletiva, um legado “criado pela mão do homem” e por ele edificado para carregar consigo toda uma

carga de concepções que o farão símbolo de uma mensagem que quis ser passada, de um aviso ou de uma instrução que se desejou transmitir. A categoria concreta, empírica do monumento não se limita, então, ao objeto, uma vez que ele leva uma carga simbólica, abstrata — sua monumentalidade —, a qual tem por função trabalhar sobre o imaginário social. (...) O monumento encerra em si uma monumentalidade, a qual, por sua vez, é transcendente, pois ela não é só mais um objeto presente no espaço urbano; ela é ideia, concepção, crença: objetivo simbolizado em objeto-símbolo, mas capaz de viajar no imaginário. Os monumentos diversos (esculturais: em homenagem a pessoas e a fatos históricos; ou arquitetônicos: edifícios, torres, praças, avenidas e planos urbanísticos inteiros) são a própria espacialização de uma ideia, de uma concepção de mundo que procura tanto sua autoafirmação quanto a subjugação de outras ideias e concepções destoantes (RODRIGUES, 2001, p.4).

As salas de cinema estiveram fortemente comprometidas com a constituição de redes de sociabilidade e afetividades (e poderes), sendo, portanto, vetores presentes na construção de uma memória coletivamente construída, mesmo após o seu desaparecimento. Essa força aparece em falas de pessoas como Jorge Curvello para quem a vivência do circuito exibidor da Leopoldina, como espectador cinematográfico, influenciou em suas escolhas profissionais:

Realmente foi bom viver aquela época de sonhos e fantasias dada pelo cinema. Através deles éramos James Dean, Elizabeth Taylor, Rock Hudson, Gregory Peck, Marlon Brando, Greta Garbo, jovens, homens e mulheres se espelhando nos astros e estrelas ou em seus personagens para viver seu dia a dia. Foi em um cinema que dei meu primeiro beijo de língua, que conheci a vontade de ir conhecer o mundo fora do Brasil e até de ser o ator que hoje sou, mesmo sem fama ou mídia, mas realizado.

Outro aspecto interessante que circula em torno das experiências dos entrevistados são as recordações das artimanhas e alternativas que alguns encontravam para conseguir entrar nos cinemas e assistir a sessões de filmes. Quando crianças e jovens, membros de famílias pouco abastadas encontravam formas curiosas para obterem o dinheiro dos ingressos. O jeito dado para terem em mãos seus bilhetes, driblando os poucos recursos, indica como aquele tipo de lazer possuía proeminência entre as suas atividades. Pelo cinema do domingo, vendiam de tudo, até de maneira divertida. Tais lembranças, geralmente, são evocadas com emoção e orgulho por Jorge Curvello, Luiz Antônio e Carlos Alberto:

Era o tempo de vender garrafa vazia ou metais para conseguir o dinheiro para o ingresso, de tomar sorvete depois em uma confeitaria, comentando os nossos heróis, de falar das garotas que gostávamos, de mentir de nossos avanços, nunca perder um bom filme, fosse ele onde estivesse sendo exibido e nem sempre perto de casa. Éramos cinéfilos e não sabíamos (Jorge

Curvello).

Aqueles fantásticos tempos nos quais não dispúnhamos de televisão e toda a fantasia de imagens que tínhamos, além das revistas em quadrinhos, eram da telas de cinema! Lembro que em tempos mais difíceis de dinheiro, eu ia vender revistas usadas, que minha avó lia com sofreguidão. Fantasma, Mandrake, Sobrinhos do Capitão, Ferdinando etc. Ela trazia aos domingos para nós e na semana seguinte vendíamos na feira livre do IAPI, sempre aos domingos para apurar algum dinheiro para irmos ao cinema de tarde. Se apurássemos bem, havia sempre algum amiguinho, sócio convidado na empreitada, íamos aos cinemas mais caros da região: São Pedro, Mauá, Rosário, Santa Helena, ou mesmo ao gigante, boa programação, mas desconfortável, Leopoldina, com poltronas de madeira e muito calor! Baixa arrecadação na feira, poeiras! Bim-bam-bum, São Geraldo, Oriente etc (Luiz Antônio).

Eu garoto, no Iapi da Penha, vendia revistas na feira, gibis, fazia pipas que vendia em casa. E vendia com Araúna, filho de pastor batista, refresco, limonada e mate gelado nos campos da Boiada, campo do Fortaleza... Ganhávamos um bom din-din, após o que, à tarde seguia para os cinemas. Confesso, o São Geraldo, o preferido, devido aos filmes seriados: Escorpião Negro, um dos preferidos! A gurizada acompanhava os seriados como hoje os adultos acompanham telenovelas. Já narrei um alarme falso de fogo no São Geraldo? Algum gozador gritou e lá fomos todos aturdidos para fora do poeira e retornamos logo a seguir, lépidos (Carlos Alberto).

Os *cinemas de estação*, na figura potente de cinemas de bairro, se apagaram quando novas formas de acesso ao audiovisual cinematográfico começaram a despontar na cidade. Fecharam todos. A espectação cinematográfica mudou de lugar e outros tipos de equipamentos de lazer vieram a sediar os cinemas. Em meio a isso, deu-se início à era dos *shopping centers*, cujas primeiras salas, pequenas, e, depois, os complexos de exibição cinematográfica, com salas maiores, já não poderiam ser adentradas com o dinheiro aferido na venda de gibis ou limonadas pelos meninos da vizinhança. O cinema deixou de ser o vizinho amigo, perto do portão de casa, em frente à linha do trem.

Assim, a era dos *shopping centers*, que começa, no Rio de Janeiro, a partir de 1975, com a inauguração do *Shopping da Gávea*⁷⁵, marcou um novo lugar para a ida ao cinema na cidade. Associados ao fenômeno do videocassete, com suas sessões domésticas, os movimentos de espectação elitizaram-se no final dos anos 1970 e durante as décadas de 1980

⁷⁵ No Rio de Janeiro, os primeiros *shopping centers* a surgir foram o *Shopping da Gávea*, em 1975, e o Cassino Atlântico, em 1979 (que se caracterizavam mais como centros de compras semi-fechados do que como *Shopping center* propriamente dito). Logo em seguida, surgem o Rio Sul, em 1980, e o Barra *Shopping*, em 1981, que efetivam de vez a reprodução de uma cidade, com serviços, lazer e opções de consumo, em seu interior cercado e isolado espacialmente das áreas de fato públicas da urbe.

e 1990. Assistir a filmes tornou-se, em grande medida, uma atividade realizada em núcleos apartados da rua e demais áreas públicas.

O hábito de ver filmes também se transferiria quase que inteiramente para o ambiente doméstico. As consequências não poderiam deixar de ser uma extinção progressiva dos cinemas populares e um encolhimento do setor (...). A lógica do processo, entretanto, era outra. Como as bilheteiras não mostraram sinais de recuperação aos níveis da época de ouro, enveredou-se pelo caminho da elitização do lazer cinematográfico, garantindo-se um consumidor mais fiel (GONZAGA, 1996, p. 245).

Apostando em um tipo de *privatismo espacial*, os centros de compras e lazer, isto é, os *shopping centers*, passam a oferecer serviços pautados pela segurança, garantia de estacionamento e diferenciação do público (com a manutenção muitas vezes de um *status quo* que exclui as camadas pobres e miseráveis destes ambientes). E foi neles que a sala de cinema encontrou novo destino.

Nos últimos anos, a expansão do circuito exibidor brasileiro esteve estritamente relacionada ao crescimento dos *shopping centers*. Os dois setores se modernizaram e foram alvos de investimentos estrangeiros que contribuíram para estabelecer um novo padrão para o consumidor (ALMEIDA e BUTCHER, 2008).

Diante de alguns cinemas de rua remanescentes (salas de circuitos “alternativos” que surgiram nos anos 1980, 1990 e início do século XXI, como o Grupo Estação⁷⁶, por exemplo), a sala de exibição comercial ganhou novas feições quando os modelos *multiplex* (geralmente complexos que têm entre cinco, oito, até 14 salas de exibição) e *megaplex* (complexos com mais de 15 salas) aportaram em solo carioca entre a década de 1990 e os dias atuais. Neste caso, houve uma reconfiguração tanto da estrutura das salas como dos rituais de espetação cinematográfica que passaram a contar com novas tecnologias de exibição (som e imagem), de serviços (hoje, por exemplo, há os terminais de autoatendimento para compra de ingressos, que também pode ser realizada pela Internet), e dispositivos que deram novo rosto a elementos constitutivos dos cinemas, tais como as telas de plasma que anunciam as atrações e horários, em vez dos tradicionais cartazes, letreiros e displays de papelão que antes eram destinados a esta finalidade.

⁷⁶ Grupo exibidor que começou a atuar no bairro de Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro, bem próximo à estação de metrô do bairro. Hoje, também tem salas de cinema em bairros como Barra da Tijuca, Catete, Ipanema e Leblon. Atualmente, conta com apoio do Sesc, que dá nome às salas do circuito Estação.

Além disso, a falta de arquitetura própria (já que se inserem dentro de *shopping centers*) e a aposta ao máximo em conforto, como, por exemplo, o proporcionado pelas poltronas acolchoadas, namoradeiras e as mais recentes *chaises*⁷⁷, redimensionaram a estrutura dos equipamentos de exibição, agora dotados do perfil *multiplex*.

Seguindo tendências de mercado, a trajetória da sala de cinema no contexto da Zona da Leopoldina não escapou daquilo que em diversos momentos de um trabalho anterior (FERRAZ, T., 2009; 2012) sugiro ter sido uma espécie de “sequestro” dos cinemas pelos *shopping centers*. Mas antes dos primeiros cinemas de *shopping* da Leopoldina, após o fechamento de todos os *cinemas de estação* na década de 1990, os bairros de Bonsucesso, Ramos, Olaria, Penha, Penha Circular, Vila da Penha e Brás de Pina ficaram sem telas: nem mesmo *shopping center* havia em toda aquela área nos anos finais do século XX.

Moradores de toda uma região contavam apenas com cinemas de rua que subsistiam em bairros suburbanos não tão próximos, como Méier e Madureira, por exemplo, com as salas ainda ativas na Tijuca e no Centro, ou mesmo com os cinemas localizados na Barra da Tijuca e em bairros da zona sul, os quais requeriam um passeio mais longo para quem morasse na Zona da Leopoldina. Ir ao cinema a pé, como muitos faziam décadas antes nos arrabaldes leopoldinenses, tornou-se impossível.

Alguns *shoppings* suburbanos, como os pioneiros Norte *Shopping*, no bairro não ferroviário do Caxambi, e o Madureira *Shopping*, eram alternativas para quem residisse na Leopoldina e quisesse ir ao cinema. No Norte *Shopping*, em 1989, foram inauguradas duas salas de exibição pelo Grupo Severiano Ribeiro, ambas com capacidade para 240 pessoas (GONZAGA, 1996, p. 331). Os cinemas do Madureira *Shopping* chegaram à Zona da Central do Brasil em 1995. Por lá, o Grupo Severiano Ribeiro abriu quatro salas, cada uma com a média de 180 poltronas.

Há também o *Shopping Nova América*, que funciona nas estruturas reformadas da antiga fábrica Nova América, em Del Castilho, perto de Inhaúma, região suburbana hoje cortada pela Linha 2 do Metrô Rio. A estação do metrô Del Castilho tem saída direta para o interior do *Shopping Nova América*, onde funcionam sete salas *multiplex* da Kinoplex, empresa do Grupo Severiano Ribeiro.

Magno, um dos interlocutores, mencionou que vai aos cinemas que funcionam lá dentro, além de frequentar os cinemas de rua que ainda existem no bairro de Botafogo, na

⁷⁷ Namoradeiras e *chaises* são poltronas de cinema mais confortáveis. Possibilitam muitas vezes uma maior proximidade entre os frequentadores, já que os “braços” que separam os assentos podem ser levantados. Algumas, principalmente as *chaises*, são reclináveis e têm maior largura, além de suporte para os pés.

Zona Sul carioca. Sobre os cinemas de *shopping*, ele comenta:

Como toda a Zona da Leopoldina, os espaços de entretenimento são poucos, só *shopping* mesmo. Não há teatros nas ruas, shows ao ar livre... As únicas coisas são as bibliotecas municipais. Fica-se restrito aos *shoppings* e alguns lugares que têm bar. Na Penha, tem a rua do reduto do entretenimento, mas fica nisso, bar, que não é muita coisa... Para cultura, o espaço é ainda menor. O único cinema de rua que eu vou hoje é em Botafogo. Todos os cinemas em que vou são *multiplex*, no *shopping*. Vou no Nova América, que tem ligação com o transporte. Talvez no Cinemark de Botafogo também, onde eu vou às vezes. Acho que para nossa sociedade, talvez mais pra outras pessoas do que pra mim, o cine no *shopping* tem mais atrativos: é seguro, não pega chuva, tem certeza de que tem lugar para comer, mas tenho atração pelo cinema de rua, porque dá para ir andando. E cinema de *shopping* tem sempre que ir por meio de transporte e isso é frio. E ir a pé, hoje não se vai mais à pé no cinema, ele se isolou um pouco. Mas tem vantagens também... Só que gosto do calor da rua, dessa vivência de passar e ver a fachada com a proposta do filme. Isso só existe no Odeon e em Botafogo, que dá pra ver qual filme que está passando.

A entrada efetiva dos cinemas de *shopping* na realidade leopoldinense ocorreu somente a partir de 2001 com a chegada de oito salas, já no perfil *multiplex*, da rede multinacional Cinemark. Os cinemas abriram no Carioca *Shopping*, que fica no bairro da Vila da Penha, vizinho à Penha, na Zona da Leopoldina, um bairro de classe média do subúrbio que hoje, segundo o interlocutor Jorge Moreira, é "a Tijuca dos anos 50". De fato, a Vila da Penha é um bairro que consta entre os vinte bairros mais desenvolvidos da cidade, de acordo com o Índice de Desenvolvimento Humano Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). A Vila da Penha apresenta um IDH de 0,909⁷⁸, o que, segundo o IBGE, é um patamar muito elevado, já que o órgão classifica como IDHs mais promissores aqueles que atingem valores acima de 0,800.

Os cinemas do complexo Cinemark Carioca, neste bairro, foram as primeiras salas que esse grupo exibidor fundou no subúrbio do Rio de Janeiro⁷⁹. Os cinemas têm tudo o que um *multiplex* oferece ao público: *foyer* padronizado com *bombonière* (chamada pela empresa de "snack bar") repleta de combos de mega-pipocas e copos gigantes de refrigerantes, falta de

⁷⁸ Essa taxa a qual tive acesso, relativa ao intervalo de 2010 a 2013, faz com que a Vila da Penha ocupe o 20º lugar na lista dos maiores IDHs cariocas, estando na frente de locais como Santa Teresa, Catete, Centro, Vila Isabel, por exemplo. A Tijuca, local que Jorge Moreira comparou com a Vila da Penha, está na 18º posição. Os demais bairros da Leopoldina aparecem no ranking do IDH a partir da 40º posição (Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: www.ibge.gov.br).

⁷⁹ Além das oito salas no Carioca *Shopping*, o grupo Cinemark possui salas no Botafogo Praia *Shopping*, em Botafogo, na Zona Sul do Rio de Janeiro, e nos *Shoppings Downtown* e *Village Mall*, ambos na Barra da Tijuca, Zona Oeste. O *Village Mall* é atualmente o *Shopping* carioca voltado para a venda de marcas de luxo.

arquitetura própria e as instalações ficam bem perto da praça de alimentação.

O foco na padronização das características dos cinemas é um dado claro no texto institucional da rede na Internet:

(...) O *snack bar* oferece produtos variados, desde pipoca e refrigerante de diferentes tamanhos até guloseimas, como balas e chocolates. As salas possuem telas gigantes, de parede a parede, sistema de som digital, isolamento acústico, poltronas reclináveis com braços móveis e suporte para copos nos assentos (Fonte: CINEMARK BRASIL INSTITUCIONAL)⁸⁰.

Quando fui entrevistar o interlocutor Jorge, que mora na Vila da Penha, visitei o Carioca *Shopping* e pude perceber que o seu complexo de cinemas não se diferencia em nada dos multiplex da marca Cinemark situados nos outros *shoppings*. Enquanto conversávamos, em meio aos intensos barulhos da praça de alimentação, ele se recordou das sensações que tinha quando ia ao Mello-Penha, por exemplo, para passar pela experiência de espetação, que, em suas palavras, traduzia-se como um verdadeiro “ritual”. Os cheiros da pipoca, do ar condicionado, as luzes que iam se apagando gradativamente antes do filme, as vinhetas dos complementos que eram exibidos antes do filme principal, as notícias do Canal 100. Um pouco nostálgico, Jorge não deixou de estabelecer uma comparação com o que ocorre atualmente nas idas aos cinemas de *shopping*:

Hoje o filme começa de supetão! Não tem aquele *approach*, aquela preparação para a pessoa se envolver... Não tem a tela abrindo, o que era emocionante para a pessoa ficar esperando a cortina abrir, a luz se apagar... Você ficava imerso nessa atmosfera, que você vivenciava, tempo a tempo, a cada momento, cada coisa. Quando chegava o filme, você já estava preparado. Os cheiros de pipoca, o ar condicionado, que a gente não estava acostumado. O problema todo o cinema dentro do prédio... O que acabou com a sala de cinema foi também a geração *shopping center*. As igrejas evangélicas, o metrô, a violência, a TV... Era outra época, ninguém furava fila, havia o respeito.

Perguntei a Jorge se ele costumava frequentar os cinemas de *shopping*, como os que existem no Carioca *Shopping*, onde ocorreu a nossa conversa. Ele me respondeu:

Sim, eu vou ao cinema de *shopping*, mas é outro contexto, é outra experiência. Hoje em dia antes de ver o filme, ele já está em DVD, tem os piratas, a Internet. Então é outra coisa. Mas eu vou, é outra coisa. Mas se eu acho que o cinema pode voltar fora do *shopping*, muita coisa está mudando

⁸⁰ Fonte: CINEMARK BRASIL INSTITUCIONAL. Site da rede Cinemark. Disponível em: www.cinemark.com.br. Última visualização: 26 de dezembro de 2013.

na cidade. Se você me perguntar se eu acho que volta, pode ser que sim. Acho que pode voltar.

Outro exemplo de cinemas de *shopping* que atendem, por causa de certa proximidade geográfica, os moradores da Leopoldina são os que se encontram dentro do *Shopping Via Brasil*⁸¹, no Irajá. O centro comercial foi inaugurado estrategicamente perto da Avenida Brasil e da Avenida Presidente Dutra, duas vias de imensa importância para a circulação rodoviária do Rio de Janeiro. O acesso ao *shopping* é mais fácil para quem vai até lá de forma motorizada. Como está à beira de autovias, quem tiver a disposição de sair de um dos bairros vizinhos para chegar até lá a pé, pode se deparar com uma aventura, cuja caminhada, quiçá, não será tão saborosa. Quando lá tentei chegar, fui de táxi o que facilitou a minha chegada. O Via Brasil, tal como o Carioca *Shopping*, foi erguido em 2011. Seu complexo de cinemas é operado pela empresa *Cinesystem*, que mantém seis salas de cinema digitais, no perfil *multiplex*, sendo duas delas preparadas para a exibição de filmes 3D; tudo nesses cinemas também é padronizado e o foco, como ocorre comumente nos *multiplex*, são filmes mais comerciais.

A questão da fraca presença do audiovisual cinematográfico nas ruas dos bairros da Leopoldina, conforme indicam os dados, se relaciona à pauperização que lugares como Penha, Vila da Penha, Penha Circular, Brás de Pina, Olaria, Ramos e Bonsucesso sofreram nas últimas 50 décadas. A falta de opções de lazer, o contexto do *multiplex* e a decadência urbana da região leopoldinense do Rio de Janeiro são sentidos pelos moradores e ex-moradores com os quais conversei. Todos, de forma unânime, em algum momento de nossas conversas falaram sobre um “tempo que não volta mais”, de “outra realidade do subúrbio”, do “avanço da violência” e do “esvaziamento cultural da Leopoldina”. Muitos não escondem sua nostalgia ao se lembrar de épocas em que a pé ou usando o bonde podiam chegar aos cinemas localizados há algumas quadras de casa.

Ao contrário dos *multiplex* dos *shopping centers* que desde os anos 2000 servem os bairros da Leopoldina de maneira bem esparsa, os extintos *cinemas de estação* desempenharam – com as suas nuances comerciais, perfis exibidores e arquiteturas – um papel de destaque nos trechos ao redor das estações de trem da maioria desses bairros.

Até se confinar dentro dos espaços fechados de compras e lazer, os cinemas lançadores, poeiras e pornôs da Leopoldina emblematizaram toda uma região que, há bastante

⁸¹ Fonte: Site do *Shopping Via Brasil*. Disponível em: <http://www.shoppingviabrasil.com.br>. Última visualização: 29 de dezembro de 2013.

tempo, no contexto urbano carioca, vive processos muito particulares de ocupação espacial. O cinema acompanhou tais processos através de sua própria transformação e parece ter morrido ao mesmo tempo em que as ruas da Leopoldina perderam seu vigor urbano de outrora. O cinema ocupou os espaços e foi resistente até os anos 90 com as suas casas exibidoras e os confusos jogos empresariais do mercado de exibição suburbano; acima de tudo, pode combater seus desgastes por meio da frequência fiel dos espectadores: trabalhadores da região, classe média alta composta por pequenos comerciantes, crianças e toda a sorte de pessoas que transitavam pelos núcleos dessas localidades à beira da ferrovia.

E se a estrutura física dos equipamentos de exibição cinematográfica foi apagada das calçadas, os filmes, pelo que parece, continuam sendo mostrados e vistos. O olhar ainda se deixa contaminar pelas telas grandes. Não sucumbiu completamente à TV ou aos pequenos plasmas dos *smartphones*. Depois de fenecer no entorno da linha férrea, o cinema encontra hoje meios de renascer nessas localidades, talvez com outros rostos.

É sobre a força contemporânea do cinema no subúrbio da cidade e as alternativas para que ele seja reativado no espaço urbano da Zona da Leopoldina que irei perquirir adiante, sabendo que, por justamente não viver do consenso, o cinema “retorna dos mortos e enfrenta a nulidade da produção geral” (DELEUZE, 1992, p. 91), ainda que possa recair em novas armadilhas.

Capítulo 4

Os lugares do cinema na Zona da Leopoldina hoje: um cenário de mudanças

4.1. Outros espaços para o cinema

Conforme vimos no capítulo anterior, com a entrada deste século outros lugares surgiram para a prática da espectação cinematográfica no subúrbio da Leopoldina, que amarga a ausência praticamente total de salas de cinema em suas ruas, salvo o cinema que hoje há no Complexo do Alemão. Não é preciso caminhar muito pela região para perceber que as poltronas afastaram-se do vai-e-vem dos pontos ao redor das estações de trem.

Na mesma trajetória seguida por demais recantos suburbanos, na Leopoldina os novos locais da exibição restringiram-se ao *shopping center* da Vila da Penha. Os cinemas existentes dentro de *shoppings* de subúrbios não-leopoldinenses como Irajá, Del Castilho, Caxambi e Madureira⁸² (além daqueles abrigados em centros comerciais de localidades nas zonas norte, oeste e sul) também passaram a ser opções para os moradores das adjacências.

Para longe das calçadas, a ida ao cinema se deslocou espacialmente; com a supressão, em grande escala, de tais equipamentos das ruas em bairros leopoldinenses, as experiências ligadas a este lazer coletivo foram tragadas pelas mutações do mercado exibidor, assim como ocorreu em diversos lugares do Rio de Janeiro, do Brasil e do mundo, através de um fenômeno transnacional de fechamentos de cinemas de bairro (e de salas de pequenas cidades e províncias) e erguimento de complexos *multiplex* em quarteirões ou *shopping centers*.

Dito de outra maneira, foi o próprio espírito do lazer cinematográfico, genuinamente ligado às ruas da urbe, que mudou quando o cinema migrou para dentro dos *shoppings*, “enclaves privados e fortificados [que] cultivam um relacionamento de negação e ruptura com o resto da cidade” (CALDEIRA, 2000, p. 259), no qual o convívio passa, em todas as instâncias, pela conquista do consumidor, tendo o lucro como alvo.

Com garantia de estacionamento – cujas vagas são pagas e, às vezes, muito dispendiosas aos visitantes – e projetos arquitetônicos que atendem os padrões internos da edificação dos *shopping centers*, os complexos *multiplex* surgiram e se consolidaram vigorosos no Rio de Janeiro sem se atrelarem aos espaços abertos e públicos da cidade. A maioria dos *multiplex* cariocas se localiza dentro desses núcleos de compras e lazer, o que marca bem, em nosso contexto urbano, a sua diferença em relação aos cinemas de rua que

⁸² *Shopping Via Brasil, Shopping Nova América, Norte Shopping e Madureira Shopping.*

antes funcionavam como marcos visuais das calçadas, muitas vezes, de maneira imponente. Diferenciam-se também dos diversos exemplos de *multiplex* cultivados em realidades de cidades como Londres e Paris⁸³, onde o fato de haver apostas na padronização e na reunião de três ou mais salas em um mesmo equipamento, não significa necessariamente que o complexo exibidor estará apartado das calçadas.

No rol de tais mudanças e especificidades concernentes aos mais recentes conjuntos de salas cariocas, o que está em jogo é uma série de adaptações da atividade de ir ao cinema e da espectação cinematográfica a novas maneiras de viver os acontecimentos que envolvem uma espécie de abreviação da experiência. Retomamos aqui a noção de "gesto brusco" de Walter Benjamin em sua crítica aos novos padrões perceptivos e subjetivos que advieram com a modernidade. Caiafa (2000), no contexto de sua análise das relações entre arte e técnica na virada do milênio, escreve a partir de Benjamin:

O "gesto brusco" é aquele "que retira a tudo sua densidade [e] atinge em cheio a dimensão da experiência. O eclipse da narração, que Benjamin tematiza em "O narrador", é uma figura dessa desqualificação da experiência. Com o gesto brusco, tudo passa imediatamente à consciência (processo que Benjamin chama "vivência") e ali se esgota. (CAIAFA, 2000, p. 18).

Inspirando-se no texto de Benjamin, a autora argumenta que a arte não se realiza na relação de consumo em que a questão é saciar, esgotar ou, em suma, abreviar, eliminando a duração necessária à experiência de fruição. À luz dessas indicações, analisa a questão da interatividade na literatura, nas artes visuais e nos *media*, as especificidades da imagem cinematográfica, o contraste entre cinema e televisão, entre outros problemas contemporâneos.

Parece-nos que as qualidades da ocupação espacial e da sociabilidade acarretadas pelo cinema de *shopping* se realizam, em alguma medida, nas malhas de uma dimensão abreviada, onde um gesto brusco subtraiu algo à experiência de assistir a um filme ao lado de estranhos. Como indico em texto anterior, a vivência do espaço se encontra demarcada por "rápidas

⁸³ Nessas cidades europeias, os dois curtos exemplos que existem em meio a tantos outros são complexos *multiplex* localizados nas ruas e não em *shopping centers*. Realmente, a solução *shopping center* nessas duas cidades não foi, com o passar dos anos, muito bem sucedida. O comércio de rua ainda mantém seu fôlego e penetra áreas onde também há residências, seguindo uma tendência de organização mais heterogênea do espaço urbano. Guardadas as particularidades dos diferentes tipos de configuração espacial cidadina, é interessante observar que os *multiplex* também seguem em pleno funcionamento nas ruas. Em ambos os casos, a efervescência urbana já possibilita naturalmente uma reunião derivada de equipamentos. É o que ocorre com os grandes complexos de cinemas dispostos ao redor da Leicester Square, em Londres, operados por cadeias como Vue e Odeon, e com os cinemas *multiplex* da rede MK2, que se espalham em ruas de vários pedaços de Paris.

satisfações e saciedades":

Tudo parece tender para ações muito rápidas, práticas e eficientes, a começar pela venda de bilhetes em telas digitais. Compreendemos que à medida que o cinema passa a ser apenas mais um artefato de consumo dentro de um templo de vendas, ele deve ser rapidamente abreviado, superado, para dar lugar ao consumo de mais artigos. (FERRAZ, 2009, p. 281-282).

No cinema de *shopping*, o ato de especiação cinematográfica acontece associado e por vezes até subordinado às possibilidades de consumo que esse equipamento oferece. Esse consumo dos acontecimentos que envolvem a experiência de especiação cinematográfica (deslocamento das pessoas até o cinema, escolha do filme e compra do bilhete, encontros, entradas e saídas da sala de exibição e outros gestos) ocorre no contexto de algumas mudanças que a contemporaneidade anuncia e demanda.

Conforme mostram os dados, os equipamentos coletivos de lazer da Zona da Leopoldina passaram por mudanças estruturais desde a década de 1980, quando podemos datar o começo do desaparecimento completo dos *cinemas de estação* suburbanos. Esses equipamentos foram deslocados, reinventados, desabrigados, reelaborados ou desativados em decorrência de imperativos estatais e mercadológicos e de novas posturas e soluções encontradas por indivíduos. Este cenário nos sugere que houve uma aguda mudança de paradigma do lazer cinematográfico, a qual vem se desenrolando desde meados do século passado por meio de rupturas de vários aspectos inseridos no bojo de uma tradicional associação: sala de cinema e cidade.

É pertinente ressaltar que as transformações citadinas foram sentidas nos espaços de convivência voltados para os lazeres urbanos. Adaptações até mesmo do gosto próprio público, cada vez mais cooptado por *medias* como TV e Internet, é algo que não foge de ser constatado. O espectador foi reorientado. Suas preferências voltaram-se para outros tipos de experiência com o espaço e a comunicação. As produções de sociabilidade, no mesmo trilho, não escaparam de um processo midiático cujos imperativos já não correspondem mais ao mercado meramente local ou a símbolos de um tempo moderno.

O ponto de tensão, assim, é: o cinema, como um associado da arte e do pensamento, impulsionou-se, em diversos momentos, estética e historicamente, contra os imperativos de poderes que oprimem o homem e ameaçam a potência criadora dos viventes. Mas o cinema, como um aparato moderno fruto dos entrelaçamentos entre a cultura, a tecnologia e o capital, também preza a alimentação de suas sólidas raízes no âmbito comercial, campo que lhe acena

desde a sua aparição no contexto dos espetáculos de imagem em movimento e do *trompe l'oeil*. Amiúde, ele até se alia à “espiritualização forçada da diversão”, atividade que, nas palavras de Adorno e Horkheimer (1985, p.134), apoia as fusões entre a cultura e o entretenimento, marca bem característica dos mecanismos da noção de indústria cultural por eles pensada.

Nesse domínio, é necessário, então, conformar-se com os determinismos mercadológicos que usualmente espreitam as atividades cinematográficas e com o fato “irrevogável” do enfraquecimento das salas de cinema de rua, porque já não se ajustam mais tão facilmente às exigências do capital? É mister salientar que as salas de cinema – equipamentos culturais de ordem urbana, aparatos territoriais das ruas e dispositivo dado à construção de laços com a arte e o sonho – foram, pouco a pouco, enamorando-se por ambientes que não justificam integralmente os caminhos que este equipamento de exibição percorreu até o início deste século. Anuncia-se uma espécie de traição de suas vocações transformadoras e noéticas, relegando o cinema ao posto de apenas mais um dispositivo que funcionará, nas dinâmicas urbanas, em prol da dimensão do consumo e da “mass-midialização embrutecedora, à qual são condenados hoje em dia milhares de indivíduos” (GUATTARI, 1992, p. 15).

Certains salles de cinéma peuvent prendre en charge une partie du rôle normalement dévolu à la cité: l'agora. La salle doit pouvoir combattre l'exil des spectateurs et des cinéastes, et permettre le retournement de la consommation passive en activité de goût. Le cinéma est plus qu'un loisir: une expérience de vie capable de produire de la transformation. (CRETON, 1994, p. 192).⁸⁴

No caso dos bairros ferroviários, a ausência dos cinemas, espaço de experimentação da existência ao lado dos outros, é nítida. As marcas identitárias dessas regiões do Rio de Janeiro já não contam mais com os cinemas, que outrora funcionavam como marcos citadinos notáveis nas calçadas. As arquiteturas proeminentes, os cartazes de filmes bem à vista dos transeuntes e os letreiros que acentuavam os horários das sessões e os filmes da vez deixaram de ser vetores arraigados à vida ao longo da ferrovia. Em seu lugar, os *multiplex* mais distantes tornaram-se opções para quem deseja ter contato com o cinema na grande sala.

⁸⁴ “Certas salas de cinema podem assumir um papel normalmente atribuído à cidade: a Ágora. A sala precisa ser capaz de combater o exílio dos cineastas e dos espectadores, e permitir a reversão do consumo passivo em atividade de gosto. O cinema é mais do que um lazer: é uma experiência de vida capaz de produzir a transformação.” (Tradução: Robert-Jan Bartunek e Talítha Ferraz).

O entrevistado Écio menciona algumas mudanças que vieram com os *multiplex* instalados em *shopping centers*:

Sabe o que é estranho no cinema de *shopping*? Os cinemas são ótimos, são confortáveis e tal. Muito estranho é que o *shopping* faz com que você viva a experiência do *shopping* e não a do cinema. Então você vai ao *shopping*, você come no restaurante do *shopping*, que está lá dentro, estaciona o carro dentro do *shopping*, isso circunscreve a sua experiência. E dentro no *shopping* você não vê o cinema, né? Você vê a tela. Você não tem o prédio do cinema. Isso pra mim foi uma perda grande, porque os cinemas tinham muita personalidade. Era muito diferente. Você podia ver ET no Olaria, ou ET no Rosário e eram dois filmes diferentes, seria sempre dois filmes diferentes. A vivência desta experiência é que era diferente. Isso não é nenhuma nostalgia, eu acho que era mais bacana, e os argumentos para defender o cinema exclusivamente em *shopping* eu acho que são argumentos frágeis: violência, carro poder ser estacionado. Eu acho que o cinema de bairro favoreceria pelo menos as primeiras experiências.

O que restou da presença do cinema nos subúrbios, em face do padrão *multiplex* que percorre o Brasil e o mundo, encontra-se ligado a um viés meramente empreendedor da exibição cinematográfica, inscrito nas racionalidades de uma vasta cadeia industrial (mundializada), na qual a sala de cinema não constitui, por certo, o principal canal de distribuição no que concerne às possibilidades de rentabilização. A sala de cinema coloca-se como mais um elemento da composição que o mercado busca para fazer a venda do produto fílmico.

Nos atuais modos internacionalizados de venda desses produtos, as formações de estratégias para a construção de elos entre as comunidades locais e os tradicionais espaços de especiação se desarticulam a grandes passos. Essa questão supera até mesmo o “problema *multiplex*” e também passa a ser encarada diante de toda uma transformação da exploração cinematográfica, que vem se reorganizando, sem fim, desde a consolidação e o apogeu da TV, dos canais a cabo e via satélite, vídeo, DVD, Internet etc: novas plataformas que dão acesso ao audiovisual.

A crescente “dissociação entre o filme de cinema e a sala de cinema”, em benefício das necessidades da cadeia industrial, e a atual função do equipamento urbano cinema frente às galopadas do “filme em domicílio” são observadas por Creton (2001):

La salle demeure le premier espace d'accueil et valorisation du film de cinéma, indispensable pour que le cinéma existe, pour que sa singularité et sa valeur d'exception soient préservées. Elle constitue, certes, un espace de rentabilisation première (très variable) du film, mais sa fonction se réduit

pour l'essentiel à la création d'un capital symbolique et de notoriété destiné à se rentabiliser tout au long d'une chaîne de valorisation sur de nombreux supports. Malgré la reprise de la fréquentation après une longue phase de dégradation, la salle reste très largement minoritaire face à l'extension qui si poursuit des autres pratiques, notamment de télévision-audiovisuel à domicile (CRETON, 2001, p. 77).⁸⁵

Portanto, talvez não seja arriscado pensar que o *multiplex* de *shopping centers* não objetiva a sedimentação do público de maneira integrativa ou uma fidelidade aos espaços dos bairros. A promoção de uma identidade urbana via espetação cinematográfica, como parece ter ocorrido entre as décadas de 1940 a 1980 por meio das afinidades entre rua/ bairro/ sala de cinema/tipo de público não se evidencia, por exemplo, nos casos onde a sala de cinema já não encontra mais fôlego para se manter soberana frente aos demais aparatos e locais que trabalham com imagens em movimento no contexto urbano.

Do mesmo modo, se aposta agora na busca incessante pela “evolução”⁸⁶ e nas novidades oferecidas pelas tecnologias de imersão nos filmes, sempre prontas a serem ultrapassadas pelas mais recentes práticas do “veja mais, ouça mais, sinta mais”⁸⁷. Em seguida, os espectadores são entregues aos corredores dos *shoppings*, centros comerciais que, conforme o próprio nome indica, têm como razão primordial a prática de venda de mercadorias, *status* e, mais recentemente, sensações. O *shopping* se realiza pela “vocação pedagógica de formação de consumidores” (CRETON, 2001, p.79). Com isso, qualquer proposta de formação de plateia cinematográfica, no caso dos cinemas de *shopping*, só se efetivará em respeito aos dogmas dessa pedagogia e desde que não ofereça riscos que contradigam os pretextos comerciais.

Analisando esse cenário contemporâneo em que predominam as relações de consumo e explorando as consequências para a produção da subjetividade, Suely Rolnik afirma que vivemos um momento de identidades globais flexíveis. A subjetividade hoje consome “kits

⁸⁵ “A sala é o primeiro espaço de recepção e valorização do filme de cinema, indispensável para que o cinema exista, para que sua singularidade e seu valor de exceção sejam preservados. Ela constitui, decerto, um espaço de rentabilização inicial (muito variável) do filme, mas essa função se reduz essencialmente à criação de um capital simbólico e de notoriedade destinados a se rentabilizarem totalmente ao longo de uma cadeia de valorização em vários suportes. Apesar da retomada da frequência depois de uma longa fase de degradação, a sala ainda continua em uma posição largamente minoritária em face do avanço de outras práticas, notadamente da televisão-audiovisual em domicílio.” (Tradução: Robert-Jan Bartunek).

⁸⁶ Um dos *slogans* da empresa Severiano Ribeiro, que gere a marca Kinoplex, presente no subúrbio do Rio de Janeiro, é “Evolução é a nossa tradição”. Disponível em: www.kinoplex.com.br. Última visualização: novembro de 2011.

⁸⁷ *Slogan* que a marca UCI usa para apresentar suas salas IMAX, que prometem aos espectadores uma “experiência máxima do cinema”, apostando em avanços na tecnologia usada na tela, nas imagens 3D, no áudio e em geometrias que garantem a imersão do espectador no filme. Disponível em: www.ucicinemas.com.br/imax. Última visualização: junho de 2012.

perfis-padrão de acordo com cada órbita do mercado.” (ROLNIK, 1997, p. 1). E acrescenta:

(...) estas mudanças implicam a conquista de uma flexibilidade para adaptar-se ao mercado em sua lógica de pulverização e globalização; uma abertura para o tão propalado novo: novos produtos, novas tecnologias, novos paradigmas, novos hábitos etc (...). Abertura para o novo não envolve necessariamente abertura para o estranho, nem tolerância ao desassossego que isto mobiliza e menos ainda disposição para criar figuras singulares (...). (ROLNIK, 1997, p. 20).

Esse diagnóstico une-se à ideia de que ultimamente, na contemporaneidade, compartilhamos emoções e sensações de maneira coletiva em espaços “metatópicos”, ligados a uma audiência dispersa que se vincula virtualmente a partir de aparatos tecnologicamente evoluídos, isto é, “espaços da exibição mútua (...) [que] nos põem em relação com centros privilegiados de criação estilística, comumente situados em nações e ambientes ricos e poderosos” (TAYLOR, 2008, p.567). *Grosso modo*, o tipo de construção identitária que daí advém conecta-se aos desígnios de grandes corporações, que persuadem e cooptam as autodefinições que os sujeitos farão de si próprios tendo em vista o mundo que os cerca.

Isso parece querer dizer que hoje a busca pela autenticidade e *o ver e ser visto* se amparam no espaço comum e no “sentimento comum” (Idem), mas remetem a estruturas não exatamente ligadas à tradição ou ao reconhecimento de laços de grupos primários, como família e vizinhança, por exemplo; ao contrário, ligam-se ao mercado, à cultura de consumo mais estrita. Na época moderna do século XIX – e aqui, tratando-se do Brasil, podemos incluir ainda boa parte do século XX –, também já existiam espaços destinados ao compartilhamento de ações, expressões, culturas, identidades e lazeres, mas, na esfera de análise de Taylor (2008), tais espaços modernos eram tópicos: “todos os participantes estavam no mesmo lugar, no campo de visão uns dos outros.” (p. 566).

A moderna sociedade de consumo é inseparável da construção de espaços de exibição: espaços tópicos, palácios do consumo, similares às arcadas parisienses do século XIX de que tratou Walter Benjamin e os centros comerciais gigantescos dos nossos dias; e também espaços metatópicos que nos ligam por meio de mercadorias a uma existência superior imaginária em outro lugar. (TAYLOR, 2008, p. 567).

Somos levados a pensar, deste modo, que as salas de cinema de rua de antigamente e as atuais formas de experiência com a exibição cinematográfica (que não precisam necessariamente de uma sedimentação em territórios marcados identitariamente por grupos

sociais, tal como ocorria com os cinemas de bairro) apesar de serem, ambas, exemplos de “espaços de exibição”, fazem parte de duas perspectivas diferentes da relação dos sujeitos com o local/espço, outros indivíduos e centralidades socioculturais.

Observamos, por outro lado, que no cenário exibidor suburbano também há, nos dias de hoje, além do privatismo dos *multiplex* de *shopping centers*, outras experiências de exibição e espectação. É o caso, por exemplo, dos cineclubes que se espalham pela região tanto na Leopoldina, quanto em bairros da Zona da Central do Brasil. Em regra, esses cineclubes têm por princípio a formação de gosto e crítica em suas plateias.

Para a entrevistada Joana D’Arc, moradora de Ramos, o acesso ao audiovisual nos subúrbios é deficitário, mas os cineclubes são uma alternativa importante ao desaparecimento dos cinemas na Leopoldina:

A alternativa para essa falta de cinema é cineclube ou reuniões que as pessoas costumam fazer, sabe... Tem gente que junta amigos e vai ver em casa DVD. Já é alguma coisa. Não é ir a um cinema, mas pelo menos é alguma coisa. O subúrbio perdeu mais, eu acho que, assim, muitas das vezes o cinema é o primeiro contato que aquela pessoa tem com a arte, né? E com a cultura... Então você não tem acesso a um teatro, mas tem acesso ao cinema, poxa vida! Você pode vir a formar um pensamento crítico através do cinema. Isso tudo se perdeu aqui, esse contato com a arte. (Joana D’Arc)

Muitos desses cineclubes contavam, até aproximadamente 2012, com a contribuição do Governo Federal, que apoiava a formação de circuitos cineclubistas através do programa Cine Mais Cultura, hoje parcialmente inativo, embora existam pressões de ativistas cineclubistas para que seja logo retomado. O programa oferecia nacionalmente aportes (telas, projetores digitais, filmes em DVD e auxílios administrativos) aos participantes da rede cineclubista contemplados como pontos de cultura pelo Ministério da Cultura.

O Cineclube Sem Tela, das ONGs Observatório de Favelas e Redes da Maré, recebeu durante alguns anos a ajuda do Cine Mais Cultura para a realização de sessões na Favela da Maré, próximo a Bonsucesso. As exibições ainda acontecem em escolas e em lonas culturais da favela com o apoio de voluntários e funcionários das ONGs.

Em Bonsucesso, ainda há outro exemplo promissor: uma sala de cinema para aproximadamente 100 pessoas, chamada Microcine Brasil. O cinema é gratuito, tem sessões de filmes brasileiros programadas a cada semana e também são promovidos festivais e mostras de filmes brasileiros de temáticas sociais, geralmente com palestras após as exibições. O público-alvo é composto principalmente por crianças e adolescentes do ensino público da

Zona da Leopoldina.

Sem contestar a sua orientação não-comercial, a pouca opção de horários das sessões oferecidas pelo Microcine e o seu viés estritamente cineclubista o afastam do perfil usual de uma sala de cinema, conforme coloca a entrevistada Joana:

Falta um tino de mercado. A impressão que se tem é que o pessoal daqui não se interessa. E se interessa, e muito, mas não tem acesso. A opção que temos hoje é o cinema de *shopping*. Ali em Bonsucesso, tem o Instituto Cultural Cinema Brasil. Eles têm um projeto bacaníssimo, mas eles fazem exibição apenas para crianças, em horários fechados, e o cinema só funciona para o público nos fins de semana. É uma pena! É um projeto incrível, mas por que não abrir o cinema durante a semana para todo mundo? É um cinema, entendeu? O catálogo já é atrasado, coisas que eu já vi duas, três vezes, entendeu? Eles têm um espaço fabuloso... É fantástico, mas eles não têm esse tino. Aí você pensa: caramba, as pessoas não têm acesso!

O Microcine é, em suma, um projeto social. Faz parte do Instituto Cultural Cinema Brasil⁸⁸, que é um ponto de cultura beneficiário do Governo Federal e já fora um dos cineclubes favorecidos pelo Cine Mais Cultura. Seus organizadores dizem que o empreendimento, com início em 2005, foi uma resposta à falta de cinemas no subúrbio leopoldinense⁸⁹.

De fato, o Microcine procura preencher a lacuna que existe no acesso ao audiovisual na região, cujas localidades, além de viverem experiências impulsionadas pela ação de organizações não-governamentais amparadas ou não pelo governo, têm recebido a atenção de órgãos governamentais no que diz respeito ao incremento do lazer cinematográfico no espaço urbano, conforme veremos a seguir.

4.2 Ocupar o espaço através do cinema

4.2.1. O Cinecarioca Nova Brasília no Complexo do Alemão

Na nova face da exibição em bairros ferroviários, que tiveram parte de seu território favelizado ao longo do século passado, há iniciativas para democratizar o acesso ao audiovisual em comunidades. É o caso do Cinecarioca Nova Brasília, situado na favela de Nova Brasília, dentro do conjunto de favelas do Complexo do Alemão, na Zona da Leopoldina. Inaugurado pela Prefeitura do Rio em dezembro de 2010, este equipamento de exibição é a primeira sala de cinema em favela do mundo, com projetor 3D, sistema *surround*,

⁸⁸ Disponível em: <http://www.iccb.org.br/index.html>. Última visualização: 4 de janeiro de 2014.

⁸⁹ Disponível em: <http://www.microcine.com.br/>. Última visualização: 8 de dezembro de 2011.

servidor Adobe, 90 poltronas acolchoadas e mais lugares para cadeirantes.

Podemos dizer que o Cinecarioca é a única sala de cinema de rua hoje em funcionamento em toda a região da Leopoldina, com sessões diárias⁹⁰, ainda que, neste caso, esteja distante da linha do trem, o que não o faz ser um *cinema de estação* tal como os que existiram ao longo da ferrovia no passado.



Figura 34 - Cinecarioca Nova Brasília (Foto: Arquivo próprio)

O cinema faz parte do projeto Cinecarioca, que representa um investimento da Prefeitura em áreas prejudicadas pela ausência de equipamentos de exibição cinematográfica. Com gestão da Riofilme, empresa municipal vinculada à Secretaria Municipal de Cultura, responsável pelo fomento do audiovisual na cidade⁹¹, o projeto tem a finalidade de democratizar o acesso ao equipamento urbano cinema na zona norte carioca (incluindo nesse recorte os subúrbios e algumas favelas).

Para promover a desconcentração do circuito exibidor, ampliando as possibilidades de frequência do público, indo além das habituais salas de cinema em *shopping centers* e em

⁹⁰ O Microcine, em Bonsucesso, também poderia se configurar como um cinema de rua da Leopoldina mas, ao contrário do Cinecarioca, ele não segue uma programação diária regular que o caracterize como cinema. É um equipamento de exibição que carrega traços de cineclube (formação de plateia, não-alinhamento a cadeias de distribuição comercial, perfil não-lançador etc).

⁹¹ Segundo o site da Riofilme, a empresa atua “nas áreas de distribuição, apoio à expansão do mercado exibidor, estímulo à formação de público e fomento à produção audiovisual, visando o efetivo desenvolvimento da indústria audiovisual carioca.” (Fonte: Site da Riofilme. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/riofilme/conheca-a-riofilme> . Última visualização: 10 de janeiro de 2014).

bairros da zona sul, o programa visa à construção de salas exibidoras em bairros culturalmente desassistidos, os quais, em regra, foram historicamente abandonados pelo mercado exibidor e por iniciativas públicas nesse setor. Um ponto importante é o oferecimento de ingressos a valores módicos. Não se exclui ainda, em linhas gerais, a relação essencial desse projeto com as formas de ocupação urbana realizadas pelo poder público nos espaços citadinos.

O programa CineCarioca é uma iniciativa pioneira que visa ampliar o acesso da população carioca ao cinema e estimular o hábito de assistir filmes. A rede CineCarioca implementa cinemas de alto padrão de qualidade com salas de projeção 3D, a preços acessíveis, em áreas onde há pouca oferta de equipamentos culturais. A gestão dos espaços é concedida a empresas exibidoras através de licitação pública. A rede CineCarioca se constitui em um espaço de garantia dos direitos culturais e integra a política da RioFilme de democratização do acesso a bens culturais através dos cinemas de bairro. Como equipamento dedicado ao lazer, à arte e ao pensamento, o cinema se desdobra na reestruturação urbana do entorno e funciona como âncora na construção de uma paisagem mais justa e dinâmica. (RIOFILME)⁹²

A sala é gerida pela empresa exibidora Cinemagic, que fora licitada pela Prefeitura do Rio para operar o cinema por cinco anos. Mantém-se aberta através de subsídios governamentais do município, que garantem ingressos a preços populares. O Cinecarioca Nova Brasília oferece bilhetes a R\$4,50 (que é o valor da meia entrada, mas todos, no final das contas, pagam mesmo a metade do preço cheio) e se caracteriza por ser um “cinema lançador”, exibindo filmes estrangeiros e também brasileiros recém-lançados.

⁹² Fonte: Site da Riofilme (Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/riofilme/cine-carioca> . Última visualização: 30 de janeiro de 2014).



Figura 35 - Poltronas e tela do cinema vistas da sala de projeção (Foto: Arquivo próprio)

O cinema é hoje um concorrente de peso para o *multiplex* que há no *Shopping Nova América*, o mais próximo complexo de salas para quem mora exatamente naquelas adjacências. Todavia, ao contrário do Cinecarioca Nova Brasília, que se localiza numa praça, e na escala do pedestre, os cinemas do Nova América só são acessados por esses moradores por meio do uso de kombis, ônibus ou carros (e metrô, se estiverem fora da favela) que os levem ao *shopping*, já que o centro comercial fica em uma via afastada de quem, porventura, prefira fazer uma caminhada.

Conforme me contou o gerente do Cinecarioca, Wellington Cardoso, a garantia de acesso ao pedestre é uma marca importante deste equipamento. O cinema também chegou naquela área como um entrante que atualmente representa, em algum grau, uma ameaça às TVs domésticas:

O pessoal do cinema do *Shopping Nova América* fica bem preocupado conosco porque as pessoas vêm aqui primeiro para depois, se aqui estiver com tudo esgotado, irem para lá. As pessoas preferem vir ao cinema a ficar em casa vendo a TV. Aqui é uma forma de trazer a família, ter diversão, é uma forma de arte, cultura... É geladinho, tem a pipoca... Todos os artistas que vem aqui nas pré-estreias adoram vir para cá também.

O público de espectadores do cinema é formado especialmente por moradores da favela de Nova Brasília, onde exatamente está o prédio do Cinecarioca, e do Complexo do Alemão em geral, embora não se restrinja apenas a eles. Muitas pessoas que residem na Baixada Fluminense e em bairros ao redor do Complexo do Alemão frequentam o

Cinecarioca Nova Brasília. Preço acessível e proximidade de casa são os fatores de maior destaque para a fidelização do público, de acordo com Wellington. Frequentemente, ir ao cinema ali é como passar de um cômodo a outro dentro da própria casa:

Tem famílias que saem do cinema às 22h50 e dizem que parece que estão saindo da sala para o quarto para logo irem dormir depois do filme, porque, de fato, estão do lado de casa. As pessoas vem de chinelo, bermuda, vem à pé... É muito gratificante escutar isso e fazer parte desta transformação (Wellington)

A favela de Nova Brasília – compreendida pelo vasto Complexo do Alemão, que reúne mais 14 comunidades – localiza-se na região da Zona da Leopoldina. Em 2010, foi invadida pelas forças policiais e desde 2012 no local há Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs). O Complexo do Alemão – cujas comunidades ainda não foram totalmente “pacificadas” – ganhou notoriedade na mídia após o sequestro e a morte do jornalista Tim Lopes, em 2002, por uma facção do narcotráfico lá atuante. Também foi muito destacado na imprensa e na mídia em geral quando houve a veiculação ao vivo na TV, principalmente pela Rede Globo, da tomada de parte de seu território pelas Forças Armadas e polícias, em 2010, por conta do “processo de pacificação” que se iniciava.

O local ainda chegou a ser retratado em uma novela, da mesma Rede Globo, “Salve Jorge”, que ficou no ar entre 2012 e 2013. O começo da trama, inclusive, remonta ao processo de expulsão dos traficantes de drogas e à “conquista” do Estado, o que anos antes fora transmitido ao vivo pela TV Globo; tudo isso esteve entre os motes para ambientar a vida das personagens do núcleo pobre do folhetim, que lá residiam.

De fato, segundo indicam os relatos de Wellington e outros entrevistados que tocaram no assunto da “pacificação”, a ocupação do local pela polícia, face do Estado nesse caso, melhorou em alguma medida as condições, antes téticas, de criminalidade e insegurança enfrentadas pela população. Entretanto, isso não extinguiu, mais do que é suposto, algumas relações perniciosas conservadas, há muito, entre a polícia e os criminosos, nem a violência praticada contra os moradores e menos ainda a ocorrência de venda de drogas.



Figura 36 - Uma das entradas da favela de Nova Brasília que dá acesso ao cinema
(Foto: Arquivo próprio)

Foi tendo esse contexto como cenário, que apareceu o cinema popular Cinecarioca Nova Brasília, em um lugar da favela de Nova Brasília onde, curiosamente, houve no passado experiências de exibição de filmes:

Já existiu um cinema aqui na década de 70. Era um cinema bem popular. Ficava bem aqui na Praça do Terço e aí acabou o cinema porque era itinerante. Era uma tela e as pessoas traziam as cadeiras e passavam vários filmes da época, tudo a céu aberto. Souberam desta ideia e levaram para a prefeitura. A primeira ideia foi baseada nisso. O Sergio Sá Leitão então acolheu a ideia e resolveu construir o Cinecarioca. A construção é da Secretaria de Habitação, que depois passou o prédio para a Riofilme, que realizou todo o aparato de finalização e agora a gestão é deles junto com a Cinemagic. (Wellington).

Já no primeiro ano de funcionamento do cinema, 2011, 74 mil ingressos foram vendidos. Desses espectadores, muitos nunca tinham ido a um cinema antes, segundo indicação dada pelo diretor-presidente da Riofilme, Sérgio Sá Leitão. Em 2012, foram vendidos 91 mil ingressos e a Prefeitura, ao lado da Cinemagic, chegou a estudar a expansão do cinema, o que, de fato, não acontecerá por enquanto. No entanto, haverá uma reforma em breve no local: a primeira obra de melhoria em três anos de funcionamento do equipamento.

Sobre isso, Wellington comenta:

Quando o cinema foi inaugurado, nenhuma empresa queria assumir. Imagina: colocar um equipamento desta magnitude numa comunidade que era hiper violenta... O pessoal falou que as secretarias estavam loucas por colocar um cinema desta qualidade aqui. Diziam que as pessoas iam

apedrejar, tacar fogo. E vamos passar agora pela primeira reforma em três anos. Em cinemas de *shopping*, por exemplo, a gente tem que fazer reformas trimestralmente. A própria comunidade ajuda a cuidar do cinema. A comunidade entende que o cinema é um patrimônio nosso, de todos. Muita gente que vem de fora imagina que o cinema é uma coisa ao ar livre e quando chegam veem um prédio e ficam sem palavras.

É notável que o fato de lidar com pessoas mais pobres faz deste equipamento de exibição um exemplo de integração entre esses indivíduos e a grande tela. Conforme o próprio Wellington relata mais a frente, muitas vezes os moradores dessa região não vão ao cinema em *shopping* por conta dos altos preços praticados, dificuldade de acesso etc. Nesta perspectiva, com a existência de um cinema local criam-se afetos em torno da sala, produzindo laços de sociabilidade que acabam por trabalhar sentidos como “comunidade”, “pertencimento”, “cultura local”, “cidadania” e “promoção cultural”.

Em minha própria vivência como cineclubista, quase nove anos atrás, quando atuava como voluntária no cineclubes Sem Tela do Observatório de Favelas, pude perceber a deficiência de moradores de favelas – tanto no Complexo da Maré, como no Complexo do Alemão, localidades onde fazíamos sessões itinerantes – em relação à prática de espetação cinematográfica em equipamentos coletivos urbanos. Não é inovador dizer que muitas pessoas que residem em comunidades favelizadas e em áreas de penúria social, material e cultural nunca tenham ido ao cinema, dos mais velhos às crianças. Há ainda aqueles que não assistem a filmes em uma sala de exibição convencional há décadas. Wellington também faz uma análise sobre essa situação:

O que vale a pena ressaltar é que o cinema, na verdade, dentro da comunidade é uma ferramenta muito importante para ajudar a culturalizar a comunidade. É impressionante que em pleno século XXI existam crianças que nunca tinham ido ao cinema, né... 3D... Teve gente que veio aqui e que não ia ao cinema desde a década de 70. Para você ver... Teve um casal que veio aqui, que mora no final do Beco Santo Antônio, a história deles é interessante: o último filme que eles viram no cinema foi um do Mazaropi. Porque, na verdade, o cinema é caro e aqui se torna barato e acessível. Essa é a diferença. A gente acolhe também as pessoas que vêm. Não deixamos a pessoa ficar perdida. A gente identifica a pessoa, quando ela vem de fora principalmente porque moramos aqui e conhecemos, e vemos no que podemos ajudar.

De acordo com o secretário de cultura da cidade do Rio de Janeiro, Sérgio Sá Leitão, que ainda também preside a Riofilme, a inauguração do cinema proporcionou a superação de três barreiras que separavam os moradores do Alemão e adjacências do audiovisual

cinematográfico: preço (capacidade de pagar pelo lazer cinematográfico em salas de cinema); mobilidade (entraves no acesso às salas de cinema da cidade, principalmente aos *multiplex* dos *shopping centers* dos subúrbios, fenômeno da segregação socioespacial); informação sobre cinema (escassez, entre as populações mais pobres, de informações sobre os filmes em cartaz).

Isso se organiza, em linhas gerais, no mesmo patamar de hierarquização de elementos (concernentes ao que rege as ambições, alcances e disponibilidades dos espectadores em potencial) que Creton (1994) chama de “determinantes de frequência”, ou seja, características que influenciarão a decisão das pessoas na concretização, ou não, da ida ao cinema:

Les principales contraintes qui prèsent sur la fréquentation sont: la disponibilité du spectateur (celle qu'il se donne, ou peut se donner, dans un certain contexte); les conditions d'accessibilité du spectacle en salle, qui comprennent aussi les contraintes liées aux situations professionnelles et familiales; la concurrence des activités substituables (CRETON, 1994, p. 186)⁹³.

Destacando que hoje a vida dos filmes em salas de cinema é algo muito breve, o autor explica que todas essas condicionantes devem computar igualmente uma problemática essencial: a gestão do tempo. A acessibilidade leva em consideração o tempo de acesso e a comodidade do espectador em vista do espetáculo cinematográfico em determinada sala; já a disponibilidade do público, dependerá do tempo que cada indivíduo tem liberado para a atividade de espectação cinematográfica; por fim, as atividades substitutivas, isto é, as alternativas à ida ao cinema (TV, teatro, museus, eventos esportivos etc), concorrem usando o poder se suas atratividades e durações pelas quais podem conquistar o espectador de cinema em potencial ou perdê-lo para a grande tela.

⁹³ “As principais limitações apresentadas à frequência são: a disponibilidade do espectador (que se dão em determinado contexto); as condições de acessibilidade do espetáculo em sala, que incluem limitações ligadas a situações profissionais e familiares; a concorrência com atividades substitutivas.” (Tradução da autora).

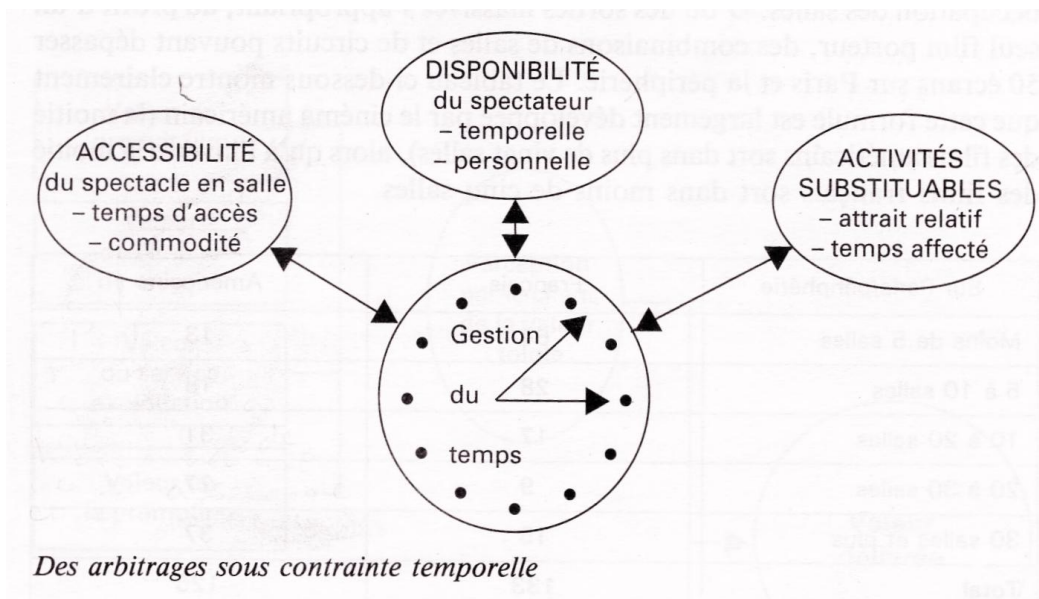


Figura 37 - Arbitragens sob as restrições de tempo (Fonte: CRETON, 1994, p. 187)

Aplicando esse quadro à realidade do Cinecarioca, não é apressado concluir que este equipamento nasceu em salvaguarda, principalmente, da determinante de acessibilidade, já que é um cinema popular, a preço módico, localizado nas malhas urbanas mais imediatas das casas da comunidade do Alemão, atendendo os moradores e visitantes da área sem obrigá-los a depender exclusivamente do carro para acessá-lo. Com isso, o tempo de acesso e a comodidade são quesitos que se cumprem de maneira otimizada.

Além disso, a superação do déficit informativo acerca dos filmes mais novos na cartela da indústria do cinema não deixa de ser um artifício que coloca o Cinecarioca Nova Brasília em um lugar de proa da popularização do lazer cinematográfico, atingindo em cheio as demandas da frequência, até então reprimidas naqueles arredores.

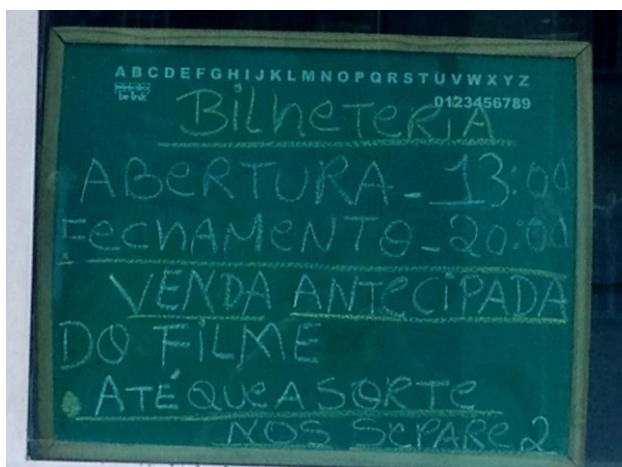


Figura 38 - As informações sobre o funcionamento do cinema também são disponibilizadas de forma simples, além do uso dos tradicionais cartazes (Foto: Arquivo próprio)

Ainda sob este ângulo, o Cinecarioca Nova Brasília é um equipamento que abrange basicamente a vizinhança, o que proficuamente o aproxima da ideia de “cinema local” ou “cinema de proximidade”, caso sigamos a tradução linear do conceito “cinéma de proximité” (BAUDRY,O., 2001; CRETEON, 1994; 2001; SAUVAGET, 2001). De acordo com Olivier Baudry (2001), esse tipo de cinema tem por natureza uma dupla noção: proximidade/localidade geográfica e psicológica:

Le cinéma de proximité participe d'une 'forme' urbaine, avec laquelle il cherche à composer. Mais il a aussi, au-delà de la question réglementaire et esthétique, un intérêt objectif à bien s'implanter, comme une plante cherchera à prendre racine dans un sol nourricier. C'est plus q'ue la simple conséquence de son appartenance à um centre-ville, synonyme de densité et de continuité. La même approche peut em effet se retrouver dans les contextes urbains moins densité et de constitués: quartiers périphériques, zones résidentielles, limites de bourgs... Il s'agit dans ce cas de reconnaître que le cinéma est partie integrante d'un tissu urbain avec lequel s'établissent des échanges fonctionnels et symboliques. À l'échelle urbaine, les espaces d'accueil du cinéma agissent alors comme des éléments de liaison au contexte, et non comme des facteurs de différenciation et d'autonomisation par rapport à celui-ci. (BAUDRY,O., 2001, p. 123)⁹⁴.

Outro autor que trabalha com a noção de “cinema local”, chamando atenção para a recenticidade teórica do conceito, é Daniel Sauvaget (2001). A sua preocupação é entender a inserção do “cinema local” na vida de cidades cada vez mais impelidas a lidar com soluções urbanas baseadas na acessibilidade motorizada e na dispersão. De acordo com o pesquisador, se hoje for possível estabelecer alguma oposição entre os modelos de sala de cinema contemporâneos, ela se referirá ao que separa os *multiplex* dos “cinemas locais”. Observando o valor que a localidade/proximidade dos serviços tem atualmente na vida urbana e o papel que os equipamentos de proximidade desempenham no dia-a-dia citadino (partilhando, satisfatoriamente, os anseios de quem planeja os espaços e neles mora), Sauvaget comenta:

⁹⁴ “O cinema local/de proximidade participa de uma “forma” urbana com a qual ele quer compor. Mas ele tem também, além das questões regulatória e estética, um interesse objetivo de se estabelecer, tal como uma planta procura fincar raízes numa terra nutrida. É mais do que sua simples pertença a um centro da cidade, sinônimo de densidade e de continuidade. A mesma ligação pode, com efeito, se dar em contextos urbanos menos densos e de constituições do tipo: áreas periféricas, zonas residenciais, limites das cidades... Neste caso, trata-se de reconhecer que o cinema é parte integrante de um tecido urbano com o qual ele estabelece uma troca funcional e simbólica. Na escala urbana, os espaços de acolhimento do cinema agem como elementos de ligação com o contexto, e não como fatores de distinção e empoderamento sobre ele. (Tradução: Robert-Jan Bartunek e Talitha Ferraz).

Cette idée de cinéma de proximité, non dans un sens spatial mais dans un sens de desserte qualitative du territoire, est une notion résurgent s'appuyant sur des pratiques réelles auxquelles manque peut-être une théorie suffisamment élaborée. Elle n'est pas un retour à l'ancien cinéma de quartier, ni un projet d'équipement propre aux quartiers 'en difficulté' (quelques expériences menées dans ce sens se sont révélées des échecs.). Le critère de proximité, on le sait, est une valeur clé dans nos sociétés modernes malgré les grandes facilités de déplacement qui les caractérisent. C'est une notion encore peu élaborée et conceptualisée, en matière de service. Cependant, les équipements et les services de proximité sont réclamés par les habitants des grandes agglomérations comme par ceux des zones rurales et cette demande est prise en compte par les aménageurs. Les urbanistes sont eux aussi troublés par cette espèce de modernité dont les symboles sont l'automobile, les réseaux rapides et l'étalement urbain, un modèle de développement fondé sur l'accessibilité plutôt que sur la proximité (SAUVAGET, 2001, p.167).⁹⁵

Em uma conversa que tive com a funcionária da área de Planejamento e Gestão da Rede Cinecarioca da Riofilme, Marcia Mansur, ela citou justamente a proficuidade do aspecto “proximidade” no caso do Cinecarioca Nova Brasília. A técnica reforçou aquilo que Sergio Sá Leitão, presidente desta empresa pública, apontou anteriormente, ou seja, os três fatores dos quais o Cinecarioca se ocupa em benefício da prática de espetação:

O Cinecarioca no Alemão junta três fatores. O da proximidade, que evita o deslocamento e o impacto da passagem, aquilo de ter que ir ao *shopping*. O fato de ser um cinema de rua torna ele mais aberto, amigável para chegar, e não ter que entrar no *shopping* etc. Outro fator é o preço, que é R\$ 4,50, porque na verdade todo mundo paga meia. Custa R\$9, mas morador paga meia, estudante paga meia. E são os moradores do entorno que pagam meia, então não existe muito como precisar, não se leva documento que comprove a residência. Atrai todo o público de Bonsucesso e de toda a área ali no entorno. Com a pacificação, ele é um programa que é viável para a família. Porque se você vai num final de semana em outro cinema, com cinco pessoas, no mínimo, gastará R\$ 100. E tem a terceira questão é que ele funciona com uma divulgação boca a boca. A comunicação se faz ali mesmo. Muita gente vai ao cinema lá sem saber o que está passando. É um programa.

⁹⁵ “Esta ideia do cinema de proximidade, não num sentido espacial, mas num sentido de ligação qualitativa do território, é um conceito ressurgente que se apoia em práticas reais que talvez não tenham uma teoria suficientemente elaborada. Ele não é uma volta ao velho cinema de bairro, tampouco um projeto de equipamento próprio aos bairros "em dificuldade" (algumas tentativas neste sentido têm se mostrado falhas). O critério de proximidade, se sabe, é um valor crucial em nossas sociedades modernas, apesar da grande facilidade de deslocamento que as caracterizam. É uma noção ainda pouco elaborada e conceituada em termos de serviço. Porém, os equipamentos e os serviços de proximidade são reivindicados pelos habitantes das grandes aglomerações urbanas e pelos habitantes das zonas rurais e essa demanda é levada em consideração pelos planejadores. Os urbanistas também se preocupam com este tipo de modernidade, cujos símbolos são o carro, as redes de alta velocidade e a expansão urbana, um modelo de desenvolvimento fundado na acessibilidade mais do que na proximidade.” (Tradução: Robert-Jan Bartunek e Talitha Ferraz).

O Cinecarioca, um exímio “cinema local”, atuou como um importante vetor na arrumação urbana de onde fora erguido. A sala de exibição conectou-se às modificações físicas empreendidas na morfologia do local, participando da solução cidadina encontrada pelas esferas estatais na organização do espaço segundo os programas de impacto social em vigor.

Wellington conta que no terreno que abrange a área do cinema, onde também fica uma Praça do Conhecimento⁹⁶, havia casas; porém, seus moradores tiveram de sair rumo a outras habitações:

O fato engraçado é que aqui tudo eram casas. Foram desapropriadas e algumas pessoas tiveram suas casas compradas e outras foram realocadas para os apartamentos da Minha Casa Minha Vida e estão muito felizes hoje, a verdade é essa.

O gerente do Cinecarioca ao mesmo tempo relata que depois das obras gerais feitas na localidade e da construção do cinema, a área foi rapidamente valorizada em termos imobiliários.



Figura 39 - O cinema, ao fundo, na área onde há também a Praça do Conhecimento (Foto: Arquivo próprio)

⁹⁶ Praça do Conhecimento é um projeto da Prefeitura do Rio que funciona em comunidades pacificadas e alguns bairros da cidade como um polo de inclusão digital e acesso à Internet e a diferentes formas de tecnologia. As ações são voltadas para os moradores de tais localidades e constituem uma série cursos, oficinas, mostras etc, com cunho educacional, artístico e cultural. Fonte: Site Praça do Conhecimento (Disponível em: <http://www.pracadoconhecimento.org.br/#/pracaconhecimento/projeto>. Última visualização: 29 de janeiro de 2014).

O reflexo dessa valorização é facilmente percebido nos preços dos imóveis que restaram em volta do cinema, cujos valores somam cifras altas para a realidade imediata de pobreza que continua a assolar, a despeito dos planos governamentais, tanto o Complexo do Alemão, quanto outros pedaços da Zona da Leopoldina (e demais favelas e subúrbios cariocas):

Tem uma casa aqui atrás do cinema que está valendo 100 mil reais. Valorizou muito os imóveis. É muito gratificante a nossa valorização, né, conforme suburbanos e favelados. E ter esse privilégio de ser honrado com uma estrutura dessas, você não vê uma comunidade que recebeu tantas obras quanto o Complexo do Alemão. (Wellington)

A partir desses dados – sem desconsiderar a impressão de melhoria das condições locais, que surge na voz de muitas pessoas, a exemplo de Wellington –, arriscamos dizer que todo esse aspecto de “valorização” e “revitalização” se remete a uma conjuntura particular de gentrificação⁹⁷, intrinsecamente ligada aos influxos que o Rio de Janeiro vem recebendo por ocasião da extensa agenda dos jogos esportivos mundiais que ocorrerão na cidade até 2016. Os aumentos expressivos no âmbito das precificações do setor imobiliário são sentidos também nas áreas mais pobres da cidade que, por sua vez, passou a ser organizada em função da onda de melhoramentos e repaginações urbanos, de onde emergem tanto as práticas de preços elevados em aluguéis e contratos de venda de imóveis, como também o uso da força

⁹⁷ O conceito de “gentrificação” teve origem na década de 1960, com a socióloga britânica Ruth Glass, e seus estudos foram consolidados com maior densidade pelo geógrafo, também britânico, Neil Smith, para quem o processo de gentrificação esconde mais aspectos do que a aparente ideia de renovação urbana. A ação do capital e do Estado é apontada pelo autor, que ainda cita a mídia como uma das principais propulsoras dos sentidos elogiosos da “gentrificação”. “Na mídia, a gentrificação tem sido apresentada como o maior símbolo do amplo processo de renovação urbana que vem ocorrendo. Sua importância simbólica ultrapassa em muito sua importância real; é uma pequena parte, embora muito visível, de um processo muito mais amplo. O verdadeiro processo de gentrificação presta-se a tal abuso cultural da mesma forma que ocorreu com a fronteira original. Quaisquer que sejam as reais forças econômicas, sociais e políticas que pavimentam o caminho para a gentrificação, e quaisquer que sejam os bancos e imobiliárias, governos e empreiteiros que estão por trás do processo, o fato é que a gentrificação aparece, à primeira vista (...) como um maravilhoso testemunho dos valores do individualismo, da família, da oportunidade econômica e da dignidade do trabalho (o ganho pelo suor).” (SMITH, 2007, p. 18). Aplicando o termo ao nosso texto, em linhas gerais, entendemos que a noção envolve o sentido de enobrecimento de uma determinada parte do espaço urbano, como se verifica, em parte, no exemplo do Alemão e em demais áreas do Rio de Janeiro por onde empreendimentos do PAC ou do Porto Maravilha têm passado. Nesses locais, desenvolvem-se grandes obras, com forte avanço imobiliário e garantia de participação do capital privado (multinacional) aliado ao Estado. Essa área “gentrificada” passa, assim, a ser equipada com novos aparatos urbanos e demais itens, tais como diferentes tipos de comércio (que já não seguem mais o perfil do comércio de bairro tradicional), ou apenas se mantém residenciais. Promove-se através de ações diretas e indiretas, sob a máxima da “revitalização”, o êxodo de antigos moradores, que são convidados a ceder/vender suas casas para que o avanço das obras se efetive. Há também quem se retire porque já não consegue mais arcar com os altos custos que a vida na zona renovada exige de seus habitantes. É comum que emigrem junto deles as práticas de sociabilidade até então desempenhadas nesses locais.

por parte da polícia, em incontáveis situações, na remoção de moradores resistentes às ações deliberadas do Estado.

Na favela de Nova Brasília, nos arredores do Cinecarioca, mora quem pode pagar por casas que se valorizaram desde 2011. Os antigos moradores que não puderam lá permanecer, de algum modo, deram lugar a uma nova realidade de habitação⁹⁸. Os benefícios (maior visibilidade da comunidade em relação ao resto da cidade, inauguração de equipamentos culturais, mobiliário urbano recuperado etc) desta forma de “revitalização” e gentrificação que houve nas adjacências do Cinecarioca Nova Brasília não escondem o fato das remoções, embora não tenhamos recolhido dados suficientes (por não se tratar do foco desta pesquisa) que embasem com precisão as condições atuais de quem foi indenizado pela entrega de suas casas em prol das obras do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC)⁹⁹ e do Morar Carioca¹⁰⁰ ou de quem foi realocado em casas do Minha Casa Minha Vida¹⁰¹.

A sedimentação do equipamento de lazer cinematográfico nesta favela ocorre paralelamente à efetivação de uma política de ocupação permanente do território pela polícia; funciona, em algum grau, ancorada na prestação de um serviço público de segurança.

⁹⁸ O sentido de habitação de que falamos pressupõe a construção de um meio sociocultural para si, em vista da partilha do espaço com outrem, para além dos sentidos mais rasos do “morar”. Por essa razão, o drama das remoções afeta não apenas as condições materiais dessas pessoas, mas todo um círculo social e afetivo que elas construíram, muitas vezes durante toda a vida, com a vizinhança.

⁹⁹ O “Programa de Aceleração do Crescimento” (PAC) surgiu no segundo mandato do governo Lula, em 2007, com o objetivo de promover grandes investimentos em infraestrutura urbana, social, energética e logística do país por meio de grandes obras em todo o Brasil, além de medidas na área econômica em prol da desoneração tributária, do crescimento do PIB e da geração de empregos entre outros pontos-chave. Em 2011, o programa entrou em sua segunda fase, dando continuidade aos empreendimentos no âmbito do crescimento econômico e da estruturação de áreas estratégicas para o governo. (Fonte: Site do PAC- Ministério do Planejamento Disponível em: <http://www.pac.gov.br/sobre-o-pac> . Última visualização: 27 de janeiro de 2014).

¹⁰⁰ O Programa “Morar Carioca” é uma medida de planejamento urbano da Prefeitura do Rio de Janeiro que prevê a urbanização de todas as favelas da cidade até 2020, com foco na inclusão social e na proteção ambiental das áreas assistidas. Outra meta é a realização de obras em infraestrutura, melhorias paisagísticas e habitacionais nesses locais. O programa conta com a parceria dos governos federal e estadual e de entidades privadas e não-governamentais. Segundo informa o site do projeto: “O programa faz parte do legado da Prefeitura para realização das Olimpíadas e tem como meta investir R\$ 8 bilhões (...). Resultado da experiência acumulada pela Prefeitura em áreas carentes, o Morar Carioca é um plano municipal de integração de assentamentos precários informais. (...) As obras de urbanização do Morar Carioca serão executadas de acordo com o porte e a condição de cada comunidade. Nas áreas enquadradas como urbanizáveis, estão previstas implantação de redes de abastecimento de água, esgotamento sanitário, drenagem pluvial, iluminação pública e pavimentação.”. No mesmo texto, a Prefeitura informa que as áreas consideradas não urbanizáveis ou que apresentam riscos ao uso residencial enquadram-se no âmbito do Minha Casa Minha Vida; seus moradores, desta forma, são cadastrados para serem, em seguida, assentados em habitações providenciadas por este programa federal. (Fonte: Site da Secretaria Municipal de Habitação – Morar Carioca. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smh/exibeconteudo?article-id=1451251>. Última visualização: 27 de janeiro de 2014).

¹⁰¹ O “Minha Casa Minha Vida” é um programa habitacional do governo federal que conta com a parceria de estados e municípios brasileiros, além de empresas e entidades não-governamentais, na promoção do acesso da população de baixa renda à casa própria. (Fonte: Site Caixa Econômica Federal. Disponível em: <http://www.caixa.gov.br/habitacao/mcmv/> . Última visualização: 27 de janeiro de 2014).

A entrevistada Marcia Mansur, técnica da Riofilme, comenta nesse sentido:

O projeto do Cinecarioca nasce em conjunto com o Morar Carioca e em conjunto com a pacificação, que são instâncias separadas da prefeitura, porque nem todo projeto do Morar Carioca está ligado à pacificação. Mas, quando está, no caso, por exemplo, do Alemão, a implantação do Cinecarioca fez parte da entrada do Estado para ofertar mais do que segurança. Só abre salas em áreas pacificadas, mas o Cinecarioca vem para ofertar cultura, equipamento cultural.

Portanto, não custa salientar que a existência do cinema no Complexo do Alemão se valeu de ações que se amparam no advento de uma perene presença de autoridades policiais na região. Se por um lado o cinema fincou raízes na área por conta de um projeto de “democratização cultural”, por outro lado, mesmo indiretamente, ele é integrante de todo um processo de reapropriação, por parte do Estado, de um pedaço da cidade que até 2010 encontrava-se sob outra dinâmica de forças: a dos conflituosos amálgamas entre o narcotráfico, as milícias e a polícia.

Os últimos desdobramentos no setor da segurança pública, num recorte temporal de cinco anos atrás para cá, excedem os limites deste trabalho, mas podemos inferir que nos jogos de poder agora em voga no Complexo do Alemão, talvez os mesmos atores continuem com participações ativas na vida das comunidades, ainda que seus níveis de força tenham sido arrefecidos, no caso do tráfico, ou majorados, no caso dos contingentes policiais totalizados pela figura da UPP.

É válido observar com maior acuidade a abertura de um cinema, em uma comunidade com um inegável histórico crítico de violência, justamente no momento de intensos investimentos do Estado via braços de controle e segurança. Nota-se claramente, no caso do Complexo do Alemão, que o foco de poder estatal (irremediavelmente apoiado numa sedutora construção discursiva midiática voltada para a criação de verdades sobre o passado, o presente e o futuro do local) corporificou-se em ações e presenças concretas no território favelizado, munindo-se, aí, de “instrumentos de intervenção material” (FOUCAULT, 1979, p. 182).

Trata-se, então, de pensar esta corporificação, em forma de exercícios e intervenções nítidas no espaço reapropriado, não como uma sujeição das práticas sociais já efetivadas no local às dominações de um Estado e de uma polícia. Antes, nos referimos aos desdobramentos capilares da “retomada” do Alemão a partir da análise do poder “em sua face externa, onde ele se relaciona direta e indiretamente com aquilo que podemos chamar provisoriamente de seu objeto, seu alvo ou campo de aplicação, que dizer, onde ele se implanta e produz efeitos

reais” (Ibidem, p.183). Ou seja: entendemos por “efeitos reais” experiências como a deste cinema e outros atos de intervenção estratégica (diretas e indiretas) na comunidade, que, a seu modo, acabam por se relacionar com as extremidades e as ramificações do poder. No horizonte da concepção do Cinecarioca Nova Brasília, visualizamos, assim, mecanismos inscritos no seio de “formas e instituições mais regionais e locais” (Ibidem, p.182) das práticas de poder em exercício.

O que queremos demonstrar é que o surgimento da sala de cinema na favela “pacificada” teve como pilar para a sua concretização o contexto de controle estatal e policial daquela comunidade. Isso se confirma, por exemplo, ao analisarmos a rede de discursos que se construiu em torno do equipamento na ocasião de sua inauguração. O uso da palavra “pacificação” e “ocupação” (militar e cultural), por exemplo, foi *conditio sine qua non* para as alocações proferidas pelos representantes dos governos estaduais e municipais durante a inauguração do Cinecarioca.

Aludindo ao cinema recentemente inaugurado à época, em 2011, o prefeito Eduardo Paes comentou em entrevista durante a abertura do equipamento:

As forças policiais devolveram a paz para essa comunidade e a prefeitura não vai descansar enquanto não trazer todos os outros serviços. Temos previstos um investimento de R\$ 150 milhões para a construção de 15 creches, duas escolas, três clínicas da família, além de obras de pavimentação urbana e iluminação. O tratamento será igual ao do Leblon. - disse. Ele entregou uma placa de homenagem ao secretário estadual de segurança, José Mariano Beltrame, e ao governador Sergio Cabral, entregue para o comandante da Polícia Militar, coronel Mario Sergio Duarte. - Gostaria de agradecer ao governo do estado e, em particular, ao secretário Beltrame, por ter devolvido os espaços públicos para a cidade. Isso permitiu atuarmos em áreas que antes não pertenciam à prefeitura do Rio - disse Eduardo Paes. (MANDARIM, 2011)¹⁰².

A presença de membros do governo em solenidades de abertura de salas de cinema na Leopoldina, segundo vimos em capítulos anteriores, não é prerrogativa dos tempos atuais. Já no período em que Domingos Vassalo Caruso, o *bem feitor dos subúrbios*, como ficara conhecido, dominava o mercado exibidor da área, a ida de políticos, secretários e funcionários da municipalidade e de esferas estaduais e federais às comemorações pela estreia de filmes ou cinemas acontecia com certa frequência.

¹⁰² Fonte: MANDARIM, Elena. Complexo do Alemão ganha sala de cinema. JusBrasil, 2011. Disponível em: <http://gov-rj.jusbrasil.com.br/politica/6424120/complexo-do-alemao-ganha-sala-de-cinema>. Última visualização: 9 de janeiro de 2014.

Entretanto, no caso atual do Cinecarioca Nova Brasília, a aparição de um desses representantes em especial nos dá pretextos para refletirmos sobre uma conexão não comum até então: o laço entre cultura/cinema/exibição e polícia/braço armado do Estado: para além de quaisquer outros gestores, no evento de abertura do cinema do Alemão, o Secretário de Segurança Pública do Rio, José Mariano Beltrame, foi um visitante de destaque. Na ocasião, ele fez coro ao apreço pelo vínculo entre UPP e cultura: “A cada UPP instalada eu reafirmo que é necessário levar os outros serviços, como cultura, educação e saneamento. São eles que sedimentam o poder público e legitimam a paz.” (MANDARIN, 2011)¹⁰³.



Figura 40 - O prefeito do Rio, Eduardo Paes, ao lado do secretário estadual de Segurança, José Mariano Beltrame, na primeira sessão do Cinecarioca, em 2011 (Fonte: Site da Prefeitura do Rio de Janeiro)¹⁰⁴

Em fotografias oficiais da solenidade de abertura do Cinecarioca Nova Brasília, é comum encontrar o secretário estadual de Segurança, José Mariano Beltrame, assim como o ex-comandante geral da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, coronel Mário Sérgio, e outros membros das forças militares pacificadoras. Nas demais fotos de divulgação, é interessante observar também como a presença massiva de carros da polícia militar, policiais e soldados do exército é algo evidente.

¹⁰³ Fonte: MANDARIM, Elena. Complexo do Alemão ganha sala de cinema. JusBrasil, 2011. Disponível em: <http://gov-rj.jusbrasil.com.br/politica/6424120/complexo-do-alemao-ganha-sala-de-cinema> . Última visualização: 9 de janeiro de 2014.

¹⁰⁴Fonte: Site da Prefeitura do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=1406195> . Última visualização: 9 de janeiro de 2014.



Figura 41 - Presença do exército na inauguração do cinema (Foto: Shana Reis)¹⁰⁵



Figura 42 - Policiais e soldados em meio ao público durante a inauguração do cinema (Foto: Severino Silva/ Agência O Dia)¹⁰⁶

¹⁰⁵Fonte: Site Imprensa RJ/ Governo do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.rj.gov.br/web/imprensa/exibeconteudo?article-id=344791> . Última visualização: 9 de janeiro de 2014.

¹⁰⁶ Fonte: Site R7. Disponível em: <http://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/noticias/criancas-do-complexo-do-alemao-assitem-pre-estreia-do-filme-rio-20110325.html>. Última visualização: 9 de janeiro de 2014.



Figura 43 - Carros da PM na rua que dá acesso ao cinema (Foto: Shana Reis)¹⁰⁷

Tais imagens são relativas ao ano de 2011, quando o Cinecarioca passou a existir no Complexo do Alemão. Porém, de fato, esta presença policial não se extinguiu com o passar dos anos. Quando estive no Cinecarioca Nova Brasília em janeiro de 2014, na ocasião da última experiência de trabalho de campo e partilha com os entrevistados, notei que na rua pela qual se tem acesso à praça onde está a sala de exibição, viaturas da PM e homens da UPP do Alemão são já componentes da paisagem. Ocupavam a área munidos, logicamente, de suas grandes armas; colocavam bem à vista as suas ferramentas de trabalho, deles inseparáveis em qualquer pedaço do Rio de Janeiro mesmo quando não há operações conflituosas.

Contudo, segundo a minha breve percepção do cenário, os policiais pareciam estar bem integrados ao ambiente da comunidade, sem apresentar nenhum caráter mais hostil, pelo menos na cena que presenciei durante o dia. Os moradores que por ali circulavam também não demonstravam nenhum estranhamento em relação àquele contingente “fortemente” armado em plena luz de um forte sol do verão carioca, nos arredores de uma praça de aparência tranquila.

De todo o modo, sem hesitação, as benesses suscitadas por um cinema que promove a construção de sociabilidades e a ocupação do espaço urbano por meio da espectação cinematográfica são inegavelmente manifestas. Mas na medida em que o cinema for saindo do estágio de experimentação – abrindo espaço e servindo de exemplo para outras experiências parecidas – e conforme o período relativamente recente da pós-implantação da

¹⁰⁷ Fonte: Site Imprensa RJ/ Governo do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.rj.gov.br/web/imprensa/exibeconteudo?article-id=344791> . Última visualização: 9 de janeiro de 2014.

UPP for sendo superando, uma conduta interessante será estarmos atentos e nos ocuparmos de uma investigação que dê conta da seguinte questão: até que ponto há nesse processo associações – contingentes ou não – entre a materialização do Cinecarioca e a realidade de “retomada” do Alemão pelas ações/presenças policiais/estatais? Seria essa sala de exibição uma pequena peça ou ramificação regional de um exercício de poder que, por outro lado, transcorre também a partir de uma face violenta? Mais do que respostas, as novas ponderações dependerão da observação do processo de sedimentação do cinema e da UPP, que, por hora, não se encontra de todo finalizado.

4.2.2. Promessas de reabertura

No âmbito do programa Cinecarioca, por iniciativa da Riofilme/ Prefeitura do Rio e operação cotidiana de empresas exibidoras, bem aos moldes da lógica da parceria público privada, está programada uma série de reaberturas de cinemas de rua suburbanos – não apenas na Zona da Leopoldina, mas também em bairros da Zona da Central do Brasil –, que sucumbiram à onda de fechamentos ocorrida na década de 1990 e nos primeiros anos do século XXI.

De acordo com informações coletadas na entrevista feita em 2012 com o diretor-presidente da Riofilme, Sérgio Sá Leitão, atualmente também secretário de Cultura do município do Rio, estudos de viabilidade são permanentemente realizados em parceria com a Subsecretaria de Patrimônio Cultural, da Secretaria Municipal de Cultura, outro órgão da Prefeitura do Rio de Janeiro. Análises de cerca de 100 imóveis localizados nos subúrbios cariocas já estiveram na pauta de discussão dessas entidades. O objetivo desses diagnósticos é identificar quais prédios de extintos cinemas podem voltar a ser, a longo prazo, cinemas subsidiados pelo setor estatal, aos moldes da gestão do Cinecarioca. Na maioria das vezes, é dada prioridade a imóveis fechados, sem funcionamento qualquer.

Na época quando conversei com Sérgio Sá Leitão, a Riofilme havia elaborado um trabalho que destacava sete imóveis entre muitos ex-equipamentos de exibição da zona norte carioca. Destes sete prédios de extintos cinemas elencados, apenas quatro – Olaria/Santa Helena, Guaraci, Vaz Lobo e Madureira – tinham reais possibilidades de receber tratamentos em termos de recuperação patrimonial e de infraestrutura para, em seguida, serem reabertos no mercado de exibição carioca em poucos anos, de acordo com a previsão do diretor-presidente da Riofilme. O Rosário/ Ramos estava presente na lista dos sete prédios estudados. Entretanto, segundo Sergio Sá Leitão, esta sala ainda não constava, àquela altura, no grupo

dos quatro cinemas à espera urgente de reativação, embora houvesse circulado na imprensa, no início de 2013, a notícia categórica sobre a sua reabertura.

No Jornal O Globo, chegou a ser publicada em junho de 2012 uma reportagem em que era anunciado como certo o ressurgimento dos cinemas Madureira, Vaz Lobo, Guaraci e Olaria. Todos eles foram relevantes salas de exibição localizadas, respectivamente, nos bairros de Madureira, Vaz Lobo, Rocha Miranda e Olaria, no subúrbio carioca. A matéria revela que o investimento total da Prefeitura nos quatro projetos de reativação seria de R\$26 milhões.

Sobre especificamente o Olaria, que no texto era o único da Leopoldina prestes a abrir, o texto informa em aspas de Sérgio Sá Leitão, presidente da Riofilme, sobre um projeto que transformaria o cinema extinto em centro cultural. Esse dado não pôde ser confirmado nesta pesquisa, pois não encontramos nenhuma pista acerca de tal projeto e ele também não fora mencionado pelos entrevistados.

Na continuação da reportagem, alguns relatos de Luiz Severiano Ribeiro indicam o interesse da iniciativa privada em manter a relação com o equipamento em parceria com o poder público:

Pensamos em doar o Cine Madureira para o poder público. Já com o Olaria, faríamos algum projeto em conjunto com a prefeitura – afirma Luiz Severiano Ribeiro, presidente do Grupo Severiano Ribeiro. – Os imóveis estão vazios e fechados. Um final feliz seria bom para a cidade, que ganharia novos espaços exibidores, e para a empresa, que tem raízes cariocas. Pretendemos inclusive concorrer nas licitações para operar os cinemas no futuro. (RIBEIRO, S., 2012)¹⁰⁸

Três meses antes da publicação acima em O Globo, o jornal O Dia escolheu como tônica para a matéria “Um final feliz para cinemas de rua: Município reabrirá até o fim do ano sete espaços fechados em Ramos, Madureira, Rocha Miranda, Engenho Novo, Méier, Cachambi e Vaz Lobo” a esperança da volta do Rosário à sua função como cinema. A reativação do extinto e abandonado Rosário, antigo Ramos, aparece na reportagem como algo garantido e iminente:

Não é ficção: antigos ‘palácios’ da sétima arte que há mais de década estavam fechados, sete cinemas de rua do subúrbio carioca serão reabertos

¹⁰⁸ Entrevista concedida ao repórter Rafael Soares para o Jornal O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/prefeitura-vai-revitalizar-cinemas-da-zona-norte-5172758>. Última visualização: 29 de janeiro de 2012.

até o fim do ano. O roteiro é de final feliz para moradores de Ramos, onde voltará a entrar em cena o Cine Rosário, Madureira (Cine Alfa), Rocha Miranda (Guaraci), Engenho Novo (Cine Santa Alice), Méier (Cine Bruni), Cachambi e Vaz Lobo — os últimos dois com cinemas que levam o nome dos bairros. A pedido da RioFilme, empresa da prefeitura que promove o desenvolvimento da indústria audiovisual, a Subsecretaria de Patrimônio Cultural da Secretaria Municipal de Cultura já está em fase de estudo de viabilidade econômica para reativação dos espaços. Assim que forem reabertos, os cinemas serão operados por uma empresa particular do ramo. (UM FINAL..., 2012)

No escopo desta investigação, não cabe analisar a pressa jornalística em passar adiante a informação trabalhada em forma de notícia, mas há de se notar que nenhum dos cinemas leopoldinenses acima listados pelas reportagens como casas exibidoras prestes a reinaugurar saíram da situação de inação. Nem o ressurgimento dos leopoldinenses Olaria e do Rosário, nem o ressurgimento dos demais cinemas de bairros localizados em outros subúrbios, como o da Central do Brasil (nesse caso, exceto o Imperator, que fica no Méier, e foi, sim, reaberto) deixou de ser uma obra em potencial da Prefeitura. O lapso jornalístico que aí reside talvez se vincule à pura exigência da “pauta quente”, com pouco tempo de checagem, ou às declarações apressadas dos entrevistados à época da apuração.

A técnica Marcia Mansur, que lida diretamente com esses projetos na Riofilme, explicou que o processo de reinauguração de cinemas suburbanos abandonados reúne etapas complexas, que envolvem outros órgãos e dependem, inclusive, de negociações com os donos dos imóveis. Ou seja: quaisquer afirmações categóricas nesse sentido podem cair no vazio, já que não se pode garantir quando exatamente esses cinemas serão reabertos, a não ser que todos os acordos e reformas já estejam em fase de consolidação.

Para esses cinemas serem reabertos a prefeitura precisa desapropriar o imóvel, torná-lo de utilidade pública e aí, então, se vai para uma negociação de preço com o proprietário. A procuradoria da Prefeitura costuma chegar a bons acordos para ambos os lados, com preço de mercado etc. Uma vez feito isso, a Riofilme tem condições de publicar um edital, que tem que prever duas ações: uma que é de restauro e revitalização, que só ocorre para bens tombados e envolve o patrimônio, depende da avaliação do Conselho Municipal de Patrimônio e outro edital que é o edital voltado para o exibidor, para a seleção de exibidor. Então, o modelo é esse. (Marcia Mansur)

Os últimos dados coletados com a Riofilme indicam que o Rosário está hoje na lista dos próximos cinemas a serem retomados, embora não haja uma data definida por conta das burocracias e etapas supracitadas. No caso do Olaria, que antes integrava as listas informadas

pelo presidente da Riofilme e a imprensa, não há planos.

Na entrevista com Marcia Mansur, percebe-se que o reaparecimento do Rosário requer antes uma intervenção urbana de grandes vultos, sobretudo na reformulação dos acessos ao pedaço do bairro de Ramos onde fica o prédio, justamente no trecho imediato à ferrovia. A área atualmente encontra-se desorganizada, com muita poeira e barulho ocasionados pelas obras da Transcarioca; entretanto, mesmo em fases anteriores à construção desta via expressa, a circulação ali já era um pouco prejudicada pelo fluxo dos carros e ônibus que rodam na Rua Leopoldina Rêgo. Para, por exemplo, passar ao outro lado da linha de ferro, indo, assim, para a paralela Rua Uranos, há uma passagem subterrânea, bem escura, mas não tão vazia porque alguns camelôs montam nela as suas barracas. O local durante o dia não parece oferecer grandes perigos, mas à noite talvez seja mais delicado por ali transitar.

A questão da infraestrutura urbana do entorno do Rosário é um fator que, na análise técnica da entrevistada, será essencial para atrair o público, consolidar a ocupação do cinema e impulsionar a região ao redor do equipamento. Com esse ponto de vista, ela comenta:

No caso do Rosário, a gente acha que tem que ser feita uma passarela. É muito perto da estação, de um comércio do outro lado, mas deve-se passar por uma passarela subterrânea que pode afastar as pessoas. Então, uma passarela superior pode ser uma alternativa para funcionar. É uma zona que tem muito público circulando, um público potencial, não é um lugar ermo.
(Marcia Mansur)

Diante do contexto de parceria entre a Riofilme e empresas do setor de exibição na reabertura e inauguração de salas de exibição nos subúrbios, mediante editais de licitação para a operação e a gestão cotidianas dos cinemas, algumas linhas teóricas servem para analisarmos mais densamente os moldes em que se dão tais enlances.

Assim, recorreremos, por exemplo, a Milton Santos (2003), autor que considera que as macroempresas (e, neste caso, também as médias empresas) ganham importância na regulação do conjunto do espaço em nossa sociedade. Para ele “a tendência é a prevalência dos interesses corporativos sobre os interesses públicos, quanto à evolução do território, da economia e das sociedades locais” (SANTOS, 2003, p. 107).

Tal asserção não se aplica somente ao fato imediato da operação de um equipamento cultural público ser feito por uma empresa privada, mas com verba pública, tendo alto grau de inserção no espaço local, o que até seria o fator de “menor” efeito; além disso, esse ponto de vista é válido para pensarmos, com um olhar mais abrangente, como o aparelhamento urbano

(infraestrutura, cultura e lazer, mobilidade etc) e a gestão, segundo um modelo aliado ao mercado, dos espaços de uma determinada área pauperizada são conduzidos justamente durante o processo de ocupação territorial (policial e estatal) de partes dos subúrbios cariocas.

Daí, tiramos que as mudanças significativas empreendidas com fins capitalistas no espaço urbano – promovidas por várias instâncias, entre elas, as corporações – se relacionam fundamentalmente com: 1) os objetivos de crescimento econômico do PAC; 2) os jogos mundiais esportivos a serem realizados no Rio (e todos os impactos na estruturação da cidade para cumprir com as exigências de comitês esportivos nacionais e mundiais); e 3) as dinâmicas comerciais que envolvem governantes e agentes do capital imobiliário/ empreiteiro na “revitalização” e criação de novos espaços citadinos.

Em outras palavras, é clara a percepção de que o papel central da cultura e suas atividades/equipamentos passa a ser atravessado pelos fluxos dos interesses do capital que rege as ordenações às quais o Rio de Janeiro se curva na tentativa de se adequar ao modelo de desenvolvimento econômico criativo tão propalado e aplaudido pelas gestões governamentais atuais (tanto federal, quanto estadual e municipal).

É pertinente, assim, evocarmos brevemente nessa perscrutação as noções de “cultura do consumo”, “economia criativa” e “indústria criativa” para melhor calçar as nossas observações sobre os projetos da Prefeitura do Rio em prol da retomada de salas de cinema suburbanas. Pela designação de tais termos, é possível encontrar meios para verificar o que vem a ser “cultura” na concepção da Prefeitura, já que seus significados, de alguma maneira, se comunicam com os sentidos explicitados na autodescrição da atual da Secretaria Municipal de Cultura (SMC):

A SMC atua para consolidar o Rio como um dos principais polos culturais da América Latina, elevando a contribuição do setor para o desenvolvimento da cidade e estimulando a qualidade e a competitividade da produção cultural carioca (PREFEITURA DO RIO).¹⁰⁹

As palavras “desenvolvimento” e “competitividade” inserem-se, com força, nas preocupações que circulam em torno das noções acima mencionadas. Assim, para auxiliar a nossa observação, lembramos que na base da relação entre economia e cultura, como já bem definiu Don Slater (2002, p.57), está a “cultura do consumo” que, como um termo contraditório e diversamente problematizado por diversos estudos da Antropologia à

¹⁰⁹ Site da Prefeitura do Rio de Janeiro – Secretaria Municipal de Cultura. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/conheca-a-secretaria> . Última visualização: 27 de janeiro de 2014.

Sociologia, passando pela Economia, se coloca, diversas vezes, em contraponto à cultura, porque na “cultura do consumo”:

(...) valores e mercadorias são fabricados e calculados em relação ao lucro, em vez de surgirem organicamente de uma vida individual ou comunal autêntica. O consumismo representa sobretudo o triunfo do valor econômico sobre todos os outros tipos e fontes de valor social. Tudo por ser comprado vendido. Tudo tem seu preço. (Ibidem, p. 67).

Sob esta perspectiva, na esfera da rentabilização da cultura e nas malhas dos mecanismos que buscam torná-la competitiva, projetos culturais como iniciativas de reabertura de salas de cinema, por exemplo, são submetidos em primeiro plano aos interesses do capital para só depois, de fato, responderem ao que realmente devem se ater: o social. Até que ponto tais reaberturas não se envolvem, na verdade, com a dotação da cidade de recursos culturais que atendam os novos perfis que o Rio de Janeiro deve seguir para, cada vez mais, se enquadrar no sentido de “cidade-*commodity*”, isto é, a cidade-mercadoria, cujos todos os aspectos da configuração de seu tecido urbano precisam ser lucrativos e estarem em consonância com os desejos de investidores?

Nesses termos, vale retomar as ideias de Lefebvre (2012), ressaltadas no começo deste trabalho, para questionar: a cidade e seus projetos assim organizados fazem mais jus ao “valor de troca” do que ao “valor de uso” (LEFEBVRE, 2012)? Um cinema reaberto irá provocar a construção de uma apropriação diferenciada dos espaços de seu entorno, historicamente prejudicados pela pauperização e abandono, ou se aliará aos perfis serializados e banalizados do mercado exibidor hegemônico, sendo mais um exemplo de salas “des-localizadas”, como os *multiplex* de *shopping*, que descarregam de significados e afetos as práticas de espetação e as sociabilidades ou que, no caso específico da Zona da Leopoldina, guardam em si os meios de enfraquecimento da imagem do cinema de bairro outrora cultivado nas fases de ouro dos *cinemas de estação* suburbanos? Servirão apenas para as contabilidades gerais, como equipamentos moldados para a efetivação de uma cidade competitiva?

Com apoio nas ideias de Félix Guattari (1992) acerca da corporeidade dos espaços, podemos adicionar mais um ponto ao nosso exame: os espaços construídos das cidades, e aí incluímos o equipamento sala de cinema de rua, vão além das estruturas visíveis e funcionais; são máquinas de sentido, portam universos incorporais que podem trabalhar em dois sentidos: por aquele que se associa a um esmagamento uniformizador ou por aquele que age pela resingularização libertadora da subjetividade individual e coletiva (GUATTARI, 1992, p.160).

Assim, há de se verificar se os planos de reabertura de equipamentos de exibição nos subúrbios vêm reforçar as cotações do mercado ou, em lugar disso, se incumbem da tarefa de livrar o equipamento sala de cinema do consenso mercadológico da cidade-*commodity*.

Nessa discussão, então, é importante voltar às noções correlatas “indústria criativa” e “economia criativa”, explicando-as. Relativamente jovens, datadas da década de 1990, as duas expressões nascem da necessidade contemporânea de debater com maior ênfase os enlaces entre a dimensão cultural e a economia. Na revisão teórica sobre os termos realizada pelo autor Paulo Miguez (2007), a “economia criativa” refere-se aos:

(...) bens e serviços baseados em textos, símbolos e imagens e refere-se ao conjunto distinto de atividades assentadas na criatividade, no talento ou na habilidade individual, cujos produtos incorporam propriedade intelectual e abarcam do artesanato tradicional às complexas cadeias produtivas das indústrias culturais. Suas múltiplas imbricações e importantes implicações fazem com que a questão ultrapasse o campo da cultura e invada outras áreas do conhecimento, especialmente a economia e a gestão (MIGUEZ, 2007, p.97).

Somada à primeira ideia, a expressão “indústria criativa” pode ser compreendida como um recente setor da economia, que teve o seu campo de atividades ampliado devido à disseminação das indústrias culturais clássicas, através de novas formas de distribuição e do avanço das tecnologias. Miguez (2007) menciona que a melhor definição encontrada até hoje para a “indústria criativa” fora formulada em 1997 pelo grupo *Creative Industries Task Force*, vinculado ao Ministério da Cultura britânico:

(...) as indústrias criativas são aquelas indústrias que têm sua origem na criatividade, habilidade e talento individuais e que têm um potencial para geração de empregos e riquezas por meio da geração e exploração da propriedade intelectual. Isto inclui propaganda, arquitetura, o mercado de artes e antiguidades, artesanatos, design, design de moda, filme e vídeo, software de lazer interativo, música, artes cênicas, publicações, software e jogos de computador, televisão e rádio (BRITISH COUNCIL apud MIGUEZ, 2007, p. 102).

Avizinhando-se dos ensejos da “indústria criativa”, os planos de reabertura de salas de cinema pela Prefeitura do Rio fazem parte de um amplo entendimento sobre a cultura como algo passível de ser incorporado no seio das relações entre o setor público e o setor privado, de forma a potencializar as chances de lucratividade que as atividades culturais “criativas” são capazes de gerar (e, aqui, não excluimos o legítimo retorno dos lucros para o social e o local,

a curtos ou longos prazos).

Este enfoque leva em consideração o aspecto de que uma íntima relação com o mercado irá, sem dúvida, estabelecer que quaisquer ações no âmbito cultural vão operar em consonância com a máxima da competitividade. Essa máxima não esconde o fato de que mercadorias podem sucumbir à emergência de outras mercadorias “inovadoras” ou “superiores”, já que os interesses do capital se fundam no esgotamento do desejo e na rápida substituição dos objetos (materiais ou simbólicos) que circulam no sistema da troca capitalista. Portanto, as dinâmicas que se dão em torno da sala de cinema, nesse caso, podem simplesmente voltar a passar por um completo esvaziamento, caso os ventos do mercado soprem para outras áreas.

Em contrapartida, reconhecemos que o projeto do Cinecarioca, tendo como exemplo o Imperator e o Nova Brasília, já em atividade, prevê a seguridade dos cinemas por meio de recursos subsidiados pela Prefeitura, na figura direta da Riofilme; também é evidente que o projeto consegue cultivar uma comunicação com os públicos locais, apesar da política fetichista da atual gestão da cidade, baseada no *marketing* e na noção de cidade-commodity, que procura transformar cada medida e ação numa vitrine de governo.

As promessas de reabertura de extintos cinemas suburbanos, e mais especificamente do Rosário, que consta na pauta da administração municipal, podem se valer da retaguarda oferecida pela Prefeitura. Além disso, há condições concretas para a existência de certa liberdade no uso de tais equipamentos por parte dos frequentadores, por conta da proximidade comunitária que a Prefeitura busca manter como essência dos cinemas locais já inaugurados.

Atrelado a isso, citamos o autor Paulo Filipe Monteiro (1993) que, em outro contexto de análise, menciona que o público sempre dará seus sentidos às coisas das artes, apesar dos fortes laços que as produções artísticas costumam com o mercado. Numa livre aplicação de seu texto sobre o mundo das artes, em nosso exame sobre equipamentos urbanos cinematográficos – que não deixam, por sua vez, de trabalhar com objetos artísticos – fazemos coro à ideia de que:

Tudo depende, evidentemente, é da forma como encaramos o mercado. Normalmente, quando se fala da mercantilização das artes, é no sentido pejorativo: é porque se considera que as artes caíram na lama das convenções burguesas e das especulações financeiras. No mercado, diz-se, as pessoas se relacionam com as artes por razões de convenção burguesa, de prestígio, ou de investimento ecômico; e assim o mercado destrói o sentido das artes. Mas também podemos ver o enorme mercado das pessoas que se relacionam com as artes como uma instância que não destrói o sentido: que o multiplica. A

perda da partilha colectiva de um sentido dado a uma obra não será substituída pelo acto, colectivamente partilhado, de lhe dar sentidos, ainda que mais ou menos individuais? (MONTEIRO, 1993, p. 4).

Em meio a todas essas discussões, o que não pode ser negado é o risco desta rica possibilidade de reaparecimento do dispositivo sala de cinema de rua (na figura de um local alternativo à prática de espectação em locais “standartizados” e restritos a centros comerciais) ser relegada, ao final de tudo, aos determinismos do mercado, que comumente abocanha as resistências do âmbito cultural. Uma vez que os planos de reinauguração ou construção de novas salas de cinema nos subúrbios do Rio de Janeiro configuram-se como parte integrante das políticas culturais (que hoje consideram em alta estima a lógica do capital, com vistas à rentabilização comercial dos seus empreendimentos), é pertinente analisar esse quadro com apoio naquilo que Agamben (2009) nota ser uma marca da contemporaneidade e do capitalismo em nossa época: a “proliferação dos dispositivos”.

Conforme vimos em outro capítulo, na concepção de Agamben (2009), do corpo a corpo entre viventes e dispositivos surgem os sujeitos. Arelado a isso, ele defende que na contemporaneidade estamos diante de uma proliferação sem precedentes de dispositivos, que são, em seu turno, responsáveis por uma incessante captura dos viventes, já que, antes de tudo, os dispositivos são “uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal [são] também uma máquina de governo.” (AGAMBEN, 2009, p.46).

O que diferencia, na visão do filósofo, os dispositivos atuais dos dispositivos tradicionais, além do seu acelerado crescimento em números, é que estes últimos, de fato, geravam novos sujeitos, ainda que tais novos sujeitos encontrassem a “própria verdade na não-verdade do Eu pecador repudiado” (Ibidem, p.47). Revisitando Foucault, Agamben nos diz que isso era o que ocorria na sociedade disciplinar, ou seja: um período quando sujeitos consistentes emergiam a despeito de se vincularem a uma produção de subjetividade ao mesmo tempo “cindida” e “dona e segura de si”, que se mostrava “inseparável da ação plurissecular do dispositivo penitencial, no qual um novo Eu se constitui por meio da negação e, ao mesmo tempo, assunção do velho” (Ibidem, p. 46).

Entretanto, nos tempos de agora, que “superaram” a sociedade disciplinar, levou-se a um grau extremo aquilo que Agamben chama de “mascaramento que sempre acompanhou a identidade pessoal” (2009, p.42); tendo em vista a atual proliferação dos dispositivos e seus contatos cada vez mais imediatos com os viventes, em lugar dos sujeitos consistentes, o que surge hoje são sujeitos espectrais e toda uma vacuidade oferecida pela dessubjetivação que daí

se levanta.

Sobre isso, ele explica que:

O que define os dispositivos com os quais temos que lidar na atual fase do capitalismo é que estes não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos chamar de dessubjetivação. Um momento dessubjetivante estava certamente implícito em todo processo de subjetivação, e o Eu penitencial se constituía, havíamos visto, somente por meio da própria negação; mas o que acontece agora é que processos de subjetivação e processos de dessubjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não se de forma larvar e, por assim dizer, espectral. Na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade (AGAMBEN, 2009, p. 47).

Uma das saídas para o impasse, nas palavras do autor, seria recorrer à profanação de tais dispositivos, isto é, a um ato, tal como no sentido religioso, que correspondesse à dessacralização daquilo que é separado numa esfera não-humana e, assim, consagrado. É justamente pelo procedimento de seleção e sacralização que os dispositivos em excesso capturam o desejo do homem, interrompendo o processo de subjetivação que leva os viventes a se conhecerem como “entes” e a constituírem um mundo (Ibidem, p. 44), dada a espectralidade que se insinua e avança durante todo o processo. Por assim dizer, a “profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício [ou seja, o dispositivo que realiza e regula a separação] tinha separado e dividido” (Ibidem, p. 45).

Para que as recentes possibilidades de retomada da exibição cinematográfica em bairros suburbanos (em nosso caso, nos bairros Leopoldinenses) se aproximem mais de um *sentido de profanação* do dispositivo sala de cinema e da produção efetiva de subjetividades criadoras é oportuno o exercício da restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado, ou ainda poderá vir a sê-lo, pelos dispositivos proliferados e nas produções que, na verdade, não correspondem à formação de sujeitos e identidades reais.

Paralela a essa linha de pensamento, mas ancorada numa concepção de subjetividade que difere um pouco da produção subjetiva ligada à relação entre viventes e dispositivos, a estrutura de pensamento de Guattari é, da mesma forma, uma aliada para esse momento. É necessário ir ao encontro das exposições deste autor acerca das conexões entre a “cidade subjetiva”, seus componentes e os sujeitos, elementos que a seguir se definem.

Nos espaços construídos das cidades, as edificações onde há mostra de filmes e prática de especiação cinematográfica vinculam-se à vida das pessoas e compõem com os demais

aparatos urbanos. Quando se sedentarizaram, ainda no início do século XX, em prédios próprios à finalidade de exibição, perfis arquitetônicos passaram a pulular de rua em rua, estabelecendo contatos com os passantes e provocando a paisagem com fachadas que escondiam – com qualidades que hoje, para nós, soam até mesmo auráticas – um universo onírico revelado por feixes de luz. São impressões, afetos e laços que, em algum grau, ainda sobrevivem, não obstante o recorrente do sequestro das salas exibidoras para dentro dos *shoppings*, conforme se acostumou a ver no Brasil.

É conveniente, decerto, meditar: os equipamentos coletivos urbanos cinematográficos parecem se assemelhar ao que Félix Guattari nomeia “componentes maquínicos” das cidades. Por esse ponto de vista, os edifícios não se resumem apenas à sua ordem material, ao concreto, aos ferros e vidros que o dão forma; ao contrário, sua consistência “(...) envolve dimensões maquínicas e universos incorporais que lhe conferem sua autoconsciência subjetiva.” (GUATTARI, 1992, p. 160).

Se através dessa perspectiva dá-se abertura para considerar a sala de cinema um aparato construído das ruas, que funciona na forma de componente maquínico da cidade, compreende-se que ela agirá na formação de subjetividades, mesmo parcialmente, modelizando focos de subjetivação.

São as peças das engrenagens urbanísticas e arquiteturais, até em seus menores subconjuntos, que devem ser tratadas como componentes maquínicos. Porém, se é verdade que esses componentes maquínicos são antes de tudo produtores de subjetividade, é porque eles são mais do que uma estrutura ou mesmo um sistema em sua acepção comum. Convém especificá-los enquanto sistemas autopoieticos, tal como os qualifica Francisco Varela que, aliás, assimila esse tipo de sistema às máquinas. (...) Pode parecer paradoxal deslocar assim a subjetividade para conjuntos materiais, por isso falaremos aqui de subjetividade parcial; a cidade, a rua, o prédio, a porta, o corredor... modelizam, cada um por sua parte e em composições globais, focos de subjetivação. (GUATTARI, 1992, p.160-161).

Guattari fornece dois bons exemplos à sua explicação, úteis para a compreensão dos conceitos em nossa investigação. Diz que o agorafobo é afetado pelo lugar por onde caminha, o olhar dos demais ao seu redor e o próprio ato de circular, ou seja, todo o ambiente ao seu redor fomenta a sua agonia; igualmente, o autor comenta a respeito da aflição sentida quando se entra em uma escola primária: a angústia “transuda das paredes” (Ibidem, p.162).

Evocamos essas partes da obra de Guattari (1992) para observar que tanto a ambiência, quanto os aspectos materiais de determinado local vêm a nós através de um

conhecimento “pático” (na terminologia de Viktor Von Weizsaker, segundo lembra Guattari), isto é, um *modo de conhecer o mundo* que “não procede de uma discursividade concernente a conjuntos bem delimitados, mas antes por agregação de Territórios existenciais” (Idem). Aí associada, a subjetividade, que para Guattari é coletiva porque sempre estará inscrita no registro social, abrange mais do que as cadeias significantes da linguagem, as funções de significação. Assim,

(...) não se poderá mais falar do sujeito em geral e de uma enunciação perfeitamente individuada, mas de componentes parciais e heterogêneos de subjetividade e de Agenciamentos coletivos de enunciação que implicam multiplicidades humanas, mas também devires animais, vegetais, maquímicos, incorporais, infrapessoais. (Idem)

Na sua proposta transdisciplinar de restauração da cidade subjetiva – cujos espaços, na contemporaneidade, parecem ter se padronizado, tornando-se intercambiáveis e equivalentes (GUATTARI, 1992, p. 169) – Guattari olhará para essa megamáquina produtora de subjetividade individual e coletiva, conferindo um olhar especial ao papel que os espaços construídos citadinos e os seus elementos exercem sob a existência humana, arrolando nesse bojo elementos de ordens imateriais, imaginárias, fluxos midiáticos e tudo o que na cidade é posto a circular.

Ao antecipar tantos aspectos heterogêneos, ele postulará, em seguida, que os arquitetos das cidades devem se posicionar quanto ao gênero de subjetividade que ajudam a engendrar (Ibidem, p. 163).

Irão no sentido de uma produção reforçada de uma subjetividade do “equivaler generalizado”, de uma subjetividade padronizada que tira o seu valor de sua cotação no mercado dos mass-mídia, ou colocar-se-ão na contracorrente, contribuindo para uma reapropriação da subjetividade pelos grupos-sujeitos, preocupados coma re-singularização e a heterogênese? Irão no sentido do consenso infantilizador ou de um dissenso criador? (Idem).

O que Guattari põe em pauta é o próprio comprometimento do arquiteto, de modo que as escolhas que irá fazer estejam em alerta quanto à grande possibilidade de sucumbirem aos imperativos e coações de determinadas forças esmagadoras (embora com elas sempre se estabeleça algum nível de comunicação), a fim de que “uma assunção estética” e “uma responsabilidade ético-política” não sejam preteridas.

É a necessidade de uma “re-finalização ético-estética” que, para além dos problemas

arquiteturais, “será encontrada em todos os níveis da atividade humana” (Ibidem, p. 164). Com isso, cremos que a mesma preocupação pode ser estendida aos debates acerca do posicionamento que, frequentemente, os demais planejadores das cidades precisam assumir. Nesse grupo, podem ser incluídos os profissionais da esfera estatal que elaboram projetos de equipamentos culturais, tais como os cinemas que se espera reabrir ou inaugurar em parceria com a iniciativa privada.

A sugestão que Guattari nos deixa chama atenção para os perigos dos engajamentos que desconsideram a articulação ético-política entre três dimensões ecológicas, base da ecosofia: ambiental, social e da subjetividade humana (GUATTARI, 1990; 1992).

Na falta de uma consideração suficiente das dimensões de ecologia ambiental, de ecologia social e de ecologia mental – que reagrupei sob a rubrica geral de uma ecosofia –, é a humanidade e mesmo o conjunto da biosfera que se encontrariam ameaçados. (...) A valorização das atividades humanas não pode mais ser fundada de forma unívoca sobre a quantidade de trabalho incorporado à produção de bens materiais. A produção de subjetividade humana e maquínica é chamada a superar a economia de mercado fundada no lucro, no valor de troca, no sistema dos preços, nos conflitos e lutas de interesses (GUATTARI, 1992, p.164).

Com o cinema em favela e as promessas de reabertura de alguns *cinemas de estação* da Zona da Leopoldina quer-se produzir espaços que substancialmente se afastem do modelo dos cinemas confinados em *shopping centers*, regidos pela unanimidade do mercado? A aposta das políticas culturais nesse setor será no oferecimento do lazer cinematográfico como um consenso associado ora aos interesses do capital imobiliário, ora à tomada territorial da força policial? São perguntas que colocamos a contextos muito recentes.

Como se dará o escape das armadilhas que levam à “dessubjetivação” (AGAMBEN, 2009) e à submissão a forças opressivas é o que deverá ser observado para sanar as elucubrações nesse sentido. Portanto, para tal, propomos uma atitude de dilatação do pensamento sobre o presente, de modo que alarguemos a percepção (e os afetos criadores), indo além da especulação imediata dos clarões que a nossa época nos apresenta. Convém não se deixar cegar: colocar-se no encaixe das sombras do presente, procurando enxergar e examinar a obscuridade dos dias hodiernos, assim como quando forçamos a visão e a mente logo que adentramos uma sala de cinema a meio breu, com o filme já iniciado. Afinal, “(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62).

Conclusão

Quando finalizava este trabalho, fui surpreendida pela notícia de que a Unidade de Polícia Pacificadora do Parque Proletário, no Complexo do Alemão, havia sido atacada por homens fortemente armados que, segundo reportagens publicadas¹¹⁰ pela imprensa, participam de facções do narcotráfico atuante na região. Nos confrontos, uma jovem policial foi atingida por um tiro e morreu. Um soldado da PM e dois moradores ficaram feridos. Nos dias posteriores, a Secretaria de Segurança Pública determinou uma contraofensiva. Em busca dos criminosos que atingiram a UPP e as vítimas, as polícias militar e civil começaram, então, a fazer operações em 12 comunidades cariocas onde age a facção que comanda o comércio de entorpecentes do Complexo do Alemão e da Vila Cruzeiro, em Ramos e na Penha. Resultado da ofensiva: mais execuções. Desta vez, morreram moradores da Favela do Juramento (nas proximidades do Complexo do Alemão). Alguns não tinham sequer passagem anterior pela polícia.

Tais fatos compõem uma conjuntura na qual o extremo horror acomoda-se entre as pessoas e, frequentemente, compromete a fertilidade sociocultural da região, esterilizando, além de vidas, as potências de uma solução urbana humanamente digna. Sabemos, porém, que os enfrentamentos cotidianos de que os direitos humanos e a valorização da vida se ocupam, decerto, não se restringem à Zona da Leopoldina e às suas favelas: as fragilidades nesses âmbitos se espraiam por toda a cidade, mesmo em áreas ricas com arquiteturas fortificadas, por mais enclausuradas que sejam.

É com esse horizonte em vista que podemos recapitular, a título de conclusão, alguns aspectos levantados ao longo deste trabalho em relação à trajetória da sala de cinema enquanto equipamento coletivo urbano promotor de encontros, memórias e tessitura de laços de sociabilidade entre as pessoas. É diante da realidade presente que refletimos sobre as perspectivas de retomada do lazer cinematográfico em cinemas de rua na Zona da Leopoldina, analisando-as como expectativas que caminham em direção à efetivação, apesar da miríade de etapas, muitas vezes morosas e obstruídas, concernentes ao mercado exibidor, seus

¹¹⁰ Informações obtidas no site de O Globo Online (SOLDADO DA UPP... O Globo online, Rio de Janeiro, 2 fev. 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/soldado-da-upp-do-parque-proletario-morta-em-tirroteio-11482067>. Última visualização em 3 de fevereiro de 2014) e no site do Jornal O Dia (ALVES et al. “PENSEI QUE IA MORRER ALI MESMO”, DIZ PM FERIDO EM ATAQUE NO PARQUE PROLETÁRIO. O Dia online, Rio de Janeiro, 4 fev. 2014. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2014-02-04/pensei-que-ia-morrer-ali-mesmo-diz-pm-ferido-em-ataque-no-parque-proletario.html>. Última visualização em 3 de fevereiro de 2014).

investimentos e parceiros público-privados.

A aposta da Prefeitura do Rio em novos equipamentos de exibição ou em reaberturas de cinemas como o Ramos e o Olaria leva em consideração, explicitamente, a garantia de segurança. Oferecer o lazer cinematográfico em um território controlado, a salvo dos assaltos aos transeuntes, das interferências do narcotráfico e das relações de poder extraoficiais conduzidas pelos traficantes, é uma condicionante essencial para a concretização dos projetos.

Conforme contou, no Capítulo 4, a interlocutora Marcia Mansur, funcionária da Riofilme, a Rede Cinecarioca tem por princípio básico operar apenas em localidades pacificadas (no caso das favelas que podem, um dia, receber cinemas aos moldes do Cinecarioca Nova Brasília) ou estruturalmente “seguras”. Esse programa de incentivo à democratização do audiovisual cinematográfico em áreas mais pobres do Rio é de cunho estatal, mas também prevê atender ao interesse do capital, tanto no sentido da viabilidade econômica dos cinemas, quanto no das capacidades e condições urbanas gerais das imediações dos prédios onde existiram as extintas salas, que recentemente estão à espera de reinauguração. E, nos eixos dessa política, entre os itens que carecem de contemplação para que haja a atração de empresários dispostos a gerir os cinemas está, sem hesitação, a segurança.

Portanto, parece interessante reforçar nessa fase conclusiva a importância de haver um acompanhamento crítico e uma observação atenta das dinâmicas que fazem parte do cenário sociocultural, político e econômico da Zona da Leopoldina contemporaneamente. No fundo deste panorama, atuam um Estado e uma “nova” forma de governo que organizam o território – em prol do *marketing*, em benefício do mercado – e decidem sobre as populações com o auxílio da mão forte da polícia (no caso específico de que podemos falar com maior liberdade, isto é, o Rio de Janeiro no contexto atual) e, noutro braço, com o uso de mecanismos socioculturais de caráter “apaziguador”, sutis em sua forma de contato e ação, mas igualmente comprometidas com a mesma racionalidade.

É fato conhecido que a racionalidade com que lidamos atualmente não mais se restringe, há muito tempo, à razão estatal e à soberania do príncipe/governante (FOUCAULT, 2008b), que tiveram por missão o governo das gentes em vista de uma única finalidade: a própria razão estatal e a manutenção do Estado (o que fora experimentado no mundo ocidental até aproximadamente meados do século XVIII). No sentido dado por Foucault (2008b), a partir da Modernidade, uma nova arte de governar surge, trazendo consigo outra racionalidade: aquela de raiz economicista, que apregoa a necessidade de um estado de ações

mais limitadas, onde a economia e a lógica do mercado se assentem e progridam. Não foi o anúncio sobre eclosão do fim do Estado, mas o seu comprometimento em larga escala com a razão de uma economia política. Os aparatos estatais, entre eles, a polícia¹¹¹, e a forma (arte) de governar (a governamentalidade) não deixaram, assim, de serem contaminados pela máxima econômica que quer para si a gestão de tudo o que há sobre a Terra. Na contemporaneidade, isso se intensifica com a emergência do neoliberalismo, onde mais explicitamente ainda a disciplina passa à segurança e ao controle.

Por fim, é pertinente ter no horizonte esse arsenal de aspectos genealógicos propostos por Foucault (2008b; 1979) para pensar o Estado nas minúcias de suas técnicas, métodos e tecnologias ao longo de tantos séculos. Com isso, ganhamos fôlego para sugerirmos a trabalhos futuros uma ponderada avaliação do que recentemente se desenvolve nos territórios organizados (social e culturalmente) em presença da articulação entre o Estado, os interesses do capital e a política de segurança pública em vigor no Rio de Janeiro (estado e município).

Apesar de evidenciarmos um campo minado por forças que ainda merecem maiores exames, e malgrado as últimas desventuras e os prognósticos urbanos que eventualmente são previstos para algumas partes da Zona da Leopoldina, o cinema mantém as suas tentativas de soerguimento na região. Talvez, ele encontre animação em sua força histórica, que começou, outrora, justamente em conexão com a produção de sociabilidades e a configuração do espaço urbano dos bairros fixados à beira da linha férrea.

A partir dos dados coletados e apresentados, acreditamos que as salas de cinema de rua exerceram um papel formidável na ocupação dos subúrbios cariocas da Leopoldina durante a primeira metade do século passado, permanecendo com igual importância nas décadas posteriores como aparatos urbanos de destaque e notável frequência. Influenciaram, a seu modo, tanto os arranjos da paisagem de cada bairro – através das peculiaridades de suas arquiteturas, expostas principalmente nas imediações da linha ferroviária –, como até mesmo as motivações das pessoas na constituição de seus circuitos e usos daqueles pedaços da cidade. Segundo demonstram as lembranças relatadas por alguns de

¹¹¹ Para Foucault, a figura da polícia se insere no coração e na condição de existência do urbano, confundindo-se, inclusive, com ele. Para o autor, que parte de estudos sobre a polícia escritos por Nicolas Delamare, a cidade só foi fundada porque houve uma instituição que “urbanizou” o território, transformando-o, de fato, em cidade, através da regulamentação urbana, da conservação e do zelo do bem público e da “bondade da vida” (FOUCAULT, 2008b). Foucault, nessa atribuição, se refere ao que a polícia significou em um dado momento histórico, que remonta aos séculos XVII e XVIII, isto é: “aquilo de que a polícia deve se ocupar é o viver e o mais que viver, o viver e o melhor viver” (FOUCAULT, 2008b, p.450). A polícia teria sido assim uma instituição que nos séculos XVII e XVIII fez do reino e “do território inteiro uma espécie de grande cidade (...) com base no modelo de uma cidade e tão perfeitamente quanto uma cidade” (Ibidem, p. 452).

seus antigos espectadores, os *cinemas de estação* foram, sem dúvida, fatores inseridos na costura de laços afetivos entre esses transeuntes.

No primeiro capítulo, após verificarmos as diferentes abordagens da noção de subúrbio segundo autores como Lewis Mumford (1998) e Henri Lefebvre (2012), realizamos uma revisão teórica acerca das nuances, muito particulares, que esse conceito ganhou no contexto de urbanização do Rio de Janeiro, na primeira metade do século passado. Adotamos o ponto de vista do geógrafo Nelson da Nóbrega Fernandes (2011) que, com base em estudos anteriores desenvolvidos na Geografia e na Sociologia urbanas, acredita ter ocorrido no Rio de Janeiro um “rapto ideológico” da categoria subúrbio. Isto é, houve uma livre adaptação, por parte dos planejadores e gestores da cidade, de um conceito já existente, fazendo com que uma noção local do termo nascesse ancorada nos interesses claramente segregacionistas dos planos urbanísticos do Estado e atores privados a ele conectados.

Assim, ao observarmos os modelos seguidos na urbanização das cercanias localizadas ao longo da Estrada de Ferro Leopoldina Railway, notamos que o cinema nasceu nessas regiões arraigado a uma lógica de formação dos bairros intrinsecamente ligada à preocupação estatal de delimitar o território carioca dividindo-o em áreas destinadas a ricos e outras, destinadas a pobres. Nesse bojo, os cinemas que pulularam por bairros leopoldinenses, ainda na primeira metade do século XX, foram se caracterizando desde o início como cinemas locais, frequentados principalmente por moradores das adjacências.

A iniciativa privada que se colocou muito atuante no aparelhamento dos espaços e na estrutura imobiliária da Leopoldina teve um papel de destaque também na produção das esferas do lazer. Os cinemas eram peças notáveis dessa esfera e, diante disso, seus proprietários souberam conquistar um lugar de proa para seus equipamentos e circuitos na configuração urbana geral dos arrabaldes. Um exemplo disso, reportado no Capítulo 2, foram os impulsos que o mercado exibidor ajudou a dar no aparelhamento das ruas ao redor dos *cinemas de estação*. Uma figura acentuada, que daí se levanta, foi o empresário Domingos Vassalo Caruso, o “bem feitor dos subúrbios”, cujas iniciativas tiveram continuidade com sua família até o momento em que a partir da década de 1960 o mercado se transforma um pouco e entram em cena outros capitalistas como Luiz Severiano Ribeiro (que antes disso já mantinha acordos com os Caruso na base acionária de alguns cinemas da Leopoldina) e Lívio Bruni, com novas maneiras de gestão dos negócios da exibição cinematográfica.

A própria noção “cinema de estação” é uma expressão cunhada objetivamente neste trabalho para designar e classificar o tipo especial de “cinema local” ou “de proximidade”

(BAUDRY, O., 2001; CRETEON, 1994; 2001; SAUVAGET, 2001), que se desenvolveu no subúrbio carioca da Leopoldina, valendo-se de um peculiar posicionamento no território dos bairros de Bonsucesso, Olaria, Ramos, Penha, Vila da Penha e Brás de Pina. As localizações desses equipamentos os atrelavam nitidamente às estações férreas de cada um dos bairros supracitados. Imediatamente em frente às paradas do trem ou nos arredores próximos a elas, tais cinemas fecundaram, por quase um século, as dinâmicas de sociabilidade ali produzidas e, não menos do que isso, desempenharam uma preponderante presença nas formas de ocupação desses pedaços, nos usos da rua, nos trajetos executados pelas pessoas e, aliado a tudo isso, nas próprias ações compartilhadas entre estado e capital privado com vistas à orquestração das vias e aparatos urbanos.

Podemos inferir, portanto, que a localização dos *cinemas de estação* se tratou de um posicionamento estratégico tanto no sentido geográfico, como salas exibidoras locais estabelecidas de forma focal defronte às estações de trem, quanto na acepção sociocultural, tendo em vista a sua participação densa na vida da comunidade e nos âmbitos mercadológicos, urbanísticos e políticos das produções cidadinas ali executadas até o fechamento irrestrito desses cinemas no final do século passado.

Especialmente no terceiro capítulo, seguindo a inspiração etnográfica que guiou os métodos desta pesquisa, busquei trazer para o texto as vozes dos interlocutores com quem conversei ao longo de quatro anos de investigação, incluindo nessa narrativa alguns relatos de campo referentes às minhas idas aos bairros, quando pude verificar o ambiente atual de completa inatividade dos *cinemas de estação*. A partir das lembranças de antigos frequentadores é possível perceber que salas exibidoras da Leopoldina estavam conectadas aos circuitos realizados pelos transeuntes em suas pequenas viagens ao longo das regiões recortadas pela linha do trem.

Hoje, porém, o lazer cinematográfico deixou de ter ligação imediata com as ruas dessa área e com a via férrea, pelo menos no que concerne à exibição comercial. Por meio de observação participante e por conta do que foi dito nas conversas com quem viveu a fase áurea dos cinemas de rua (e agora presencia, mesmo indiretamente, a sua ausência), detectamos uma espécie de apagamento social do equipamento “cinema de estação”. Além de fazer parte da reordenação do mercado cinematográfico, este fenômeno também pode estar relacionado às novas soluções dadas à distribuição dos equipamentos culturais na cidade (lazer que migrou, incontestavelmente, para dentro de *shopping centers*) e aos investimentos em tipos de deslocamento de pessoas no território ligados à motorização urbana ostensiva.

Ao considerarmos as novas formas que a espetação cinematográfica assumiu no bairro – as iniciativas de promoção da espetação cinematográfica em cineclubes e cinemas populares alavancados pela Prefeitura e, por outro lado, os cinemas de *shopping* – verificamos no Capítulo 4 que em cada caso se estabelecem relações diferenciadas entre os equipamentos culturais – considerando, nesse caso, os cinemas como medias e dispositivos urbanos – e o seu entorno.

Aqui, aproveitamos para ressaltar um tema discutido no Capítulo 1: para cada época, haverá diferentes tecnologias e modos de percepção que o homem fará sobre si e outrem. Perante isso, comentamos logo no início do trabalho alguns aspectos concernentes às corporeidades dos espaços construídos e aos amálgamas sociais e mecânicos que pressupõem, no seio de cada tecnologia de época, a arrumação concomitante entre máquina e enunciação (CRARY, 2012, p.37). Dito de outro modo, as conexões entre aspectos de naturezas e ordens variáveis, em face dos dispositivos urbanos, implicam a formação de diversas afinidades entre a configuração espacial das cidades, as pessoas e as mídias que preponderam a cada momento, em cada lugar. Uma multiplicidade de compartilhamentos das vivências nesse ambiente pode ser testemunhada tendo essa perspectiva teórica em vista.

Em outra parte do texto, vimos que, caracteristicamente, a localização no interior dos *shopping centers* da maioria dos cinemas hoje em funcionamento nos subúrbios parece não garantir uma proximidade com outros referenciais de bairro, no caso da Zona da Leopoldina. É notável como vários moradores com quem conversei revelam uma sensação de perda diante desse cenário em que as salas de exibição de rua não são mais uma opção. Concluimos que essa “sensação de perda” está associada àquilo que Maciel (2010, p. 192) entende por “processo social da invisibilidade de sujeitos e práticas suburbanos”, na medida em que o apagamento material e simbólico das salas de exibição no contexto global da cidade reforça a trajetória de abandono que tais bairros sofreram no que concerne à infraestrutura urbana e ao acesso de seus moradores a equipamentos culturais.

De certo modo, concebemos que o histórico pejorativo que, no senso comum e nas atividades de inúmeros gestores públicos, contaminou a imagem dos bairros suburbanos da Leopoldina (e, de igual maneira, alguns bairros do subúrbio da Central) fundou uma visão reducionista recorrente dessas áreas em relação a demais zonas da cidade. Raramente, o profícuo passado do extinto circuito exibidor da Leopoldina é mencionado. Daí nasce a necessidade de ir ao encontro das experiências reativadas pela memória dos interlocutores. Suas sensações ligadas ao desaparecimento dos *cinemas de estação* permitiram que nos

debruçássemos sobre os objetos de suas perdas, antevendo que, em algum grau, os seus significados para a vida das pessoas e os locais onde habitam são ainda assaz potentes e podem, hoje, dar consistência aos projetos que se desenham.

No cerne desses projetos em perspectiva de concretização, cremos que as ligações entre o Estado e a iniciativa privada na inauguração e reabertura de salas de cinema nos subúrbios do Rio constituem um laço irrevogável. Discorreremos no final deste estudo a respeito dos usos dos espaços a partir da intervenção estatal e a operação de serviços culturais por empresas privadas. Além disso, perquirimos brevemente, em um tom ensaístico, a qualidade das combinações entre ocupação territorial, cultura, polícia e capitalização dos espaços do Rio de Janeiro, tendo em vista o aparelhamento da cidade para a Copa do Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016. Em última análise, apontamos que o cinema, enquanto equipamento de lazer coletivo urbano, e o fomento da prática de espectação cinematográfica participam, mesmo timidamente, das estratégias dos atuais planos públicos para a organização e o controle (policial) do espaço da Leopoldina.

Outras sociabilidades, outros caminhos e novos públicos surgem. A presença de atividades de cineclubismo, ainda que esparsas, e a tendência profícua dos cinemas em favelas, como o Cinecarioca Nova Brasília, apontam para outras possibilidades de espectação cinematográfica em contraste com o modelo dominante do cinema de *shopping*. A experiência de cinema popular nos bairros leopoldinenses traz o filme, a arte e o pensamento cinematográfico para perto do vai-e-vem da rua, para as provocações dos encontros com outros e estranhos.

O cinema na Leopoldina se encontra, em alguma medida, ao abrigo das tentativas de assimilação da exibição cinematográfica aos espaços de consumo standardizados. Nesse mesmo horizonte, as promessas de reabertura acenam positivamente, gerando a expectativa de que alguns *cinemas de estação* voltarão a funcionar (remodelados) verdadeiramente em prol das pessoas e da vida urbana dos bairros. Com otimismo, somos impelidos a considerar que atrás do apagamento cultural e das violências reais e simbólicas transcorridos na Zona da Leopoldina, há ainda algo a ser visto. Que a sala de cinema esteja entre os vetores que promovam outra etapa, em benefício das sociabilidades e soluções do espaço urbano dessa da região.

Referências Bibliográficas

Livros, capítulos de livros e trabalhos acadêmicos

- ABEL, Richard (coord.). *Encyclopedia of early cinema*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2005.
- ABREU, Maurício de. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPP, 2006.
- ACCIAIUOLI, Margarida. *Os cinemas de Lisboa: um fenômeno urbano do século XX*. Lisboa: Bizâncio, 2012.
- ADORNO, Theodor W. *Tempo Livre*. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. e HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Paulo Sérgio e BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- ALVAREZ, Johnny e PASSOS, Eduardo. *Cartografar é habitar um território existencial*. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- AVEYARD, Karina e MORAN, Albert (orgs.). *Watching films: new perspectives on movie-going, exhibition and reception*. Bristol; Chicago: Intellect, 2013.
- BARROS, José D' Assunção. *Cidade e História*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BARTHES, Roland. *Saindo do cinema*. In: BELLOUR, Raymond e outros (orgs.). *Psicanálise e cinema*. Tradução: Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global, 1980.
- BAUDRY, Jean Louis. *L'effet cinéma*. Paris. Albatros, 1978.
- BAUDRY, Olivier. *Le local et le culturel dans l'aménagement des cinemas*. In: CLADEL, Gérard et al (dir). *Le Cinéma dans la cité*. Paris: Éditions du Félin, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. vol. 1.
- _____. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1994. vol. 2.

_____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, pref. Theodor W. Adorno, Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BELLOUR, Raymond e outros (orgs.). *Psicanálise e cinema*. Tradução: Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global, 1980.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BILTEREYST, Daniel. *Cinema, Modernity and audiences: revisiting and expanding the debate*. In: AVEYARD, Karina e MORAN, Albert (orgs.). *Watching films: new perspectives on movie-going, exhibition and reception*. Bristol; Chicago: Intellect, 2013.

BIVER, Isabel. *Cinéma de Bruxelles: portraits et destins*. Bruxelas: CFC Editions, 2009.

BUSCHMANN, Ulf. *Berliner Kinos - Cinemas of Berlin*. Berlin : Berlin Story Verlag, 2013.

CAIAFA, Janice. *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

_____. *Jornadas Urbanas: exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

_____. *Nosso século XXI: notas sobre arte, técnicas e poder*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. *Trilhos da cidade: viajar no metrô do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

_____ e FERRAZ, Talitha. "*Comunicação e sociabilidade nos cinemas de estação, cineclubes e multiplex do subúrbio carioca da Leopoldina*". Galáxia, São Paulo, v.12, n.24, dez. 2012.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2000.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____ e MONETA, C.. (coords.). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

CAPISTRANO, Tadeu. [Sem título] In: CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. orelha.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Conhecer desconhecendo: a etnografia do espiritismo e do Carnaval carioca*. In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CHARNEY, Leo. *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*. In: CHARNEY, Leo

e SCHWARTZ, Vanessa. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad.: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____ e SCHWARTZ, Vanessa. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad.: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CLADEL, Gérard *et al* (dir). *Le Cinéma dans la cité*. Paris: Éditions du Félin, 2001.

_____. *Salle de cinema et espace public: um déficit de monumentalité*. In: CLADEL, Gérard *et al* (dir). *Le Cinéma dans la cité*. Paris: Éditions du Félin, 2001.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRETON, Laurent. *Économie du cinéma: perspectives stratégiques*. Paris: Nathan, 1994.

_____. *Modes de consommation et enjeux de la diffusion*. In: CLADEL, Gérard *et al* (dir). *Le Cinéma dans la cité*. Paris: Éditions du Félin, 2001.

CRUZ, Henrique. *Os subúrbios cariocas no regime do Estado Novo*. Rio de Janeiro: DIP, 1942.

DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970 - 1982*. Tradução: Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1. A imagem-movimento*. Trad.: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Conversações*. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Foucault*. Trad.: Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____ e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995. Vol. 2.

_____ e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad.: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. Vol. 5.

_____ e GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Trad.: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DUGUET, Anne-Marie. *Dispositivos*. In MACIEL, Kátia. *Transcineamas*. São Paulo: Contracapa, 2009.

DUMAZIER, Joffre. *Sociologia empírica do lazer*. Trad.: Sílvia Mazza e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega . *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858 – 1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

_____ e OLIVEIRA, Alfredo César Tavares. *Marechal Hermes e as (des) conhecidas origens da habitação social no Brasil: o paradoxo da vitrine não-vista*. Scripta Nova, Revista Eletrônica de Geografia y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona, vol. XIV, n. 331 (87), 2010.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Percepção, tecnologias e subjetividade moderna*. E-Compós, Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, vol. 3, ago. 2005. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/35/35>. Última visualização em 9 de fevereiro de 2014.

FERRAZ, Talitha Gomes. *A Segunda Cinelândia Carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.

_____. *A Segunda Cinelândia Carioca*. 2.ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2012.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Ditos e escritos. Estratégia, poder-saber*. Trad.: de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. vol. 4.

_____. *Microfísica do poder*. Trad.: Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1979.

_____. *Nascimento da biopolítica*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

_____. *Outros espaços*. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Trad.: de Inês Autran Dourado Barbos.. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. vol. 3.

_____. *Preface*. In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Anti-Oedipus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

_____. *Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1984)*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

_____. *Space, knowledge and power*. In: RABINOW, Paul (org.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984.

FRAIHA, Silvia e LOBO, Tiza (coord). *Ramos, Olaria e Penha*. Coleção Bairros do Rio. Rio de Janeiro: Fraiha, 2004.

FREIRE, Rafael de Luna. *Cinematographo em Nichteroy: história das salas de cinema de*

Niterói. Niterói: Niterói Livros; Rio de Janeiro; INEPAC, 2012.

FREIRE FILHO; HERSCHMANN; PAIVA, 2004. *Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas*. E-Compós, Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação do Brasil. vol 1, nº2, dez.2004. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/1/2>. Última visualização em fevereiro de 2014.

GAMA-ROSA, Renato. *Salas de cinema art déco no Rio de Janeiro: a conquista de uma identidade arquitetônica (1928-1941)*. 1998. Dissertação (Mestrado) – FAU/ UFRJ.

GOODE, Ian. *The place of rural exhibition: makeshift cinema-going and the Highlands and Islands Film Guild (Scotland)*. In: AVEYARD, Karina e MORAN, Albert (orgs.). *Watching films: new perspectives on movie-going, exhibition and reception*. Bristol; Chicago: Intellect, 2013.

GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte, Record, 1996.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad.: Maria Cristina Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

_____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *O divã do pobre*. In: BELLOUR, Raymond e outros (orgs.). *Psicanálise e cinema*. Trad.: Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global, 1980.

_____ e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

GUIMARÃES, Dinara Machado. *A voz na luz*. Psicanálise e cinema. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GUNNING, Tom. *Cinema e História*. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Imago Editora Ltda., Rio de Janeiro, 1996.

_____. *Modernity and early cinema*. In: ABEL, Richard (coord.). *Encyclopedia of early cinema*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2005.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, Universidade Cândido Mendes, Museu de Arte Moderna-RJ, 2000.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. Trad.: Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KASTRUP, Virgínia e BARROS, Regina Benevides. *Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia*. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto

Alegre: Sulina, 2009.

LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. Enciclopédia Einaudi, Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

_____. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1992.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad.: Rui Lopo. Lisboa: Estúdio e Livraria Letra Livre, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad.: Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

LINS, Antônio José Pedral Sampaio. *Ferrovia e segregação espacial no subúrbio*: Quintino Bocaiuva, Rio de Janeiro. In: OLIVEIRA, Márcio Piñon e FERNANDES, Nelson da Nóbrega (orgs.). *150 anos de subúrbio carioca*. Rio de Janeiro: Lamparina: Faperj: EdUFF, 2010.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad.: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MACIEL, Laura Antunes. *Outras memórias nos subúrbios cariocas: o direito ao passado*. In: OLIVEIRA, Márcio Piñon e FERNANDES, Nelson da Nóbrega (orgs.). *150 anos de subúrbio carioca*. Rio de Janeiro: Lamparina: Faperj: EdUFF, 2010.

MAGNANI, José Guilherme e TORRES, Lillian de Lucca (orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2000.

MARIE, Michel. *La thématique urbaine dans les films*. In: CLADEL, Gérard et al (dir). *Le Cinéma dans la cité*. Paris: Éditions du Félin, 2001.

MEDEIROS, Ana Paula Garcia de. *Dinâmicas urbanas no subúrbio do Rio de Janeiro: subsídios para a reflexão sobre o projeto urbano em zonas de fronteira*. In: International Conference of Young Urban Researchers, 2., 2011, Lisboa. *Anais...* Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), out. de 2011.

MELO, Luís Alberto Rocha. *A Unidas Filme S.A. e a formação de um “circuito independente”*. In: SOUZA, Gustavo et al (orgs). *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. São Paulo: Socine, 2012, vol.2.

MELO, Victor Andrade de e PERES, Fábio Faria de. *Espaço, lazer e política: desigualdades na distribuição de equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro*. In: FREITAS, Ricardo Ferreira e NACIF, Rafael (orgs.). *Destinos da cidade: comunicação, arte e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

MIGUEZ, Paulo. *Economia criativa: uma discussão preliminar*. In: NUSSBAUMER, Gisele (orgs.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EdUFBA, 2007.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Públicos das artes ou artes públicas?*. In: CONDE, Idalina (coord.). *Percepção estética e públicos da cultura*. Lisboa: Acarte/ Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

MORETTIN, Eduardo. *Entrevista*. In: HAAG, Carlos. *A história no escurinho do cinema*. Revista Fapesp. São Paulo: Fapesp, setembro de 2010.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Trad.: Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A cultura das cidades*. Trad.: Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

MUSSER, Charles. *The emergence of cinema: the american screen to 1907*. New York: Maxwell Macmillan International, 1994. vol. 1.

OLIVEIRA, Márcio Piñon e FERNANDES, Nelson da Nóbrega (orgs.). *150 anos de subúrbio carioca*. Rio de Janeiro: Lamparina: Faperj: EdUFF, 2010.

PARK, Robert Ezra. *A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano*. Trad.: Sérgio Magalhães Santeiro. In: VELHO, Otavio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

PASSOS, Eduardo e BARROS, Regina Benevides. *A cartografia como método de pesquisa-intervenção*. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PIERUCCI, Flávio. *Apresentação*. In: WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

RODRIGUES, Cristiane Moreira. *Cidade, Monumentalidade e Poder*. GEOgraphia, América do Norte, n.º. 3, set. 2009. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/65/63>.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983. vol. 3.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Técnica espaço tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SAUVAGET, Daniel. *Service de proximité et insertion dans la ville*. In: CLADEL, Gérard et al (dir). *Le Cinéma dans la cité*. Paris: Éditions du Félin, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SILVA, Catia Antonia e outros (orgs.). *Metrópole: governo, sociedade e território*. Rio de Janeiro: DP&A/ Faperj, 2006.

SIMMEL, Georg. *A metrópole a vida mental*. Trad.: Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otavio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: early sensational cinema and its contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

_____. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad.: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SINGIER, Nicole. *Une experience: Oyonnax*. In: CLADEL, Gérard et al (dir). *Le Cinéma dans la cité*. Paris: Éditions du Félin, 2001.

SLATER, Don. *Cultura do consumo e modernidade*. Trad.: Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Nobel, 2002.

SMITH, Neil. *Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do espaço urbano*. Trad.: Daniel de Mello Sanfelice. GEOUSP - Espaço e Tempo. São Paulo, n° 21, p. 15-31, 2007.

SOARES, Maria Therezinha Segadas. *Fisionomia e estrutura do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IBGE/NCE, 1966.

SORLIN, Pierre. *Le cinema dans l'histoire des loisirs*. In: CLADEL, Gérard et al (dir). *Le Cinéma dans la cité*. Paris: Éditions du Félin, 2001.

SOUSA, Marcia Cristina da Silva (Márcia Bessa). *Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro*. 2013. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Memória Social/ UNIRIO.

TAYLOR, Charles. *Uma era secular*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2008.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Max Weber: o processo de racionalização e o desencantamento do trabalho nas organizações contemporâneas*. Revista de Administração Pública (RAP). Rio de Janeiro, n°43, vol. 4, jul/ago. de 2009.

TORRES, Lillian Lucca. *Programa de paulista: lazer no Bexiga e na Avenida Paulista com a Rua da Consolação*. In: MAGNANI, José Guilherme e TORRES, Lillian de Lucca (orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2000.

VALENTINE, Maggie. *The show starts on the sidewalk: an architectural history of the movie theatre, starring S. Charles Lee*. Yale: University of Yale, 1994.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *O desafio da proximidade*. In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____ e KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VELHO, Otavio Guilherme (org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

VIEIRA, João Luiz e PEREIRA, Margareth Campos da Silva. *Espaços do sonho: arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. Trad.: José marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *Prefácio à edição brasileira*. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

YURGEL, Marlene. *Urbanismo e lazer*. São Paulo: Nobel, 1983.

Artigos em periódicos jornalísticos

10.000 PESSOAS VISITARÃO... Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17 ago. de 1959.

ALMEIDA, Paulo Sérgio e BUTCHER, Pedro. *Entrevista com Marcelo Carvalho*. Revista Filme B/ Edição especial Show Búzios, nov. de 2008. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/portal/html/materia5.php>.

ALVES et al. "Pensei que ia morrer ali mesmo", diz PM ferido em ataque no Parque Proletário. O Dia online, Rio de Janeiro, 4 fev. 2014. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2014-02-04/pensei-que-ia-morrer-ali-mesmo-diz->

[pm-ferido-em-ataque-no-parque-proletario.html](#). Última visualização em 3 de fevereiro de 2014).

ANIVERSÁRIOS... Revista Cine Repórter, nov. de 1947, ed. 615.

ANIVERSÁRIOS... Revista Cine Repórter, nov. de 1948, ed. 663.

CINEMAS & CINEMATOGRAFISTAS... Revista Cinearte. Rio de Janeiro, 15 de mar. de 1940, edição n.º 531.

DOMINGOS VASSALO CARUSO, BEMFEITOR... Revista Cinearte. Rio de Janeiro, 1933, ed. 15, p. 5.

ELIAS, Paulo Roberto. *Ascensão e glória dos cinemas Metro*. Webinsider, jun. 2010. Disponível em: <http://webinsider.com.br/2010/06/04/ascensao-e-gloria-dos-cinemas-metro/> . Última visualização em 10 de fevereiro de 2014.

FALECEU DOMINGOS VASSALO... Revista Cine Repórter, 5 de out. de 1957, edição n. 1133.

MOURA, Amanda. *Cinema era a maior diversão*. Rio de Janeiro: Site do Jornal O Globo/Bairros.com, 13 de fev. de 2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/bairros/posts/2011/02/13/cinema-era-maior-diversao-362291.asp> . Última visualização em fevereiro de 2014.

NATALÍCIOS... Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 3 de set. de 1938, 13.442 ed. A vida social, p.6.

O CINEMA NOS SUBÚRBIOS... Cena Muda. Rio de Janeiro, 30 de jun. de 1942, ed. 1.110, p. 21.

O SYNDICATO CINEMATOGRAFICO... Revista Cine Magazine, 9 de jan. de 1934, p.5.

PRÉDIO INTEIRO... Zapping Imóveis, O Globo online, 7 de jun. de 2012. Disponível em: <http://www.zap.com.br/imoveis/oferta/predio-inteiro-venda-rio-de-janeiro-olaria-/id-101401> . Última visualização em junho de 2012.

REALIZOU-SE A INAUGURAÇÃO... Revista Cinearte. Rio de Janeiro, 15 de mar. de 1937, p. 50.

SHILD, S (s/d). *O luxo e a magia dos velhos cinemas*. Jornal do Brasil, In: Arquivo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

SOLDADO DA UPP... O Globo online, Rio de Janeiro, 2 fev. 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/soldado-da-upp-do-parque-proletario-morta-em-tiroteio-11482067> . Última visualização em 3 de fevereiro de 2014.

Sites

ARQUIVO PREMIUM DO JORNAL O GLOBO. Disponível em: http://arquivoglobo.globo.com/ns_index.htm. Última visualização em junho de 2012.

BLOG TURMA DE OLARIA. Disponível em: <http://turmadeolaria.blogspot.com.br/>. Última visualização em junho de 2012.

CINEMARK BRASIL INSTITUCIONAL. Site da rede Cinemark. Disponível em: www.cinemark.com.br. Última visualização em 26 de dezembro de 2013.

FOTOLOG SAUDADES DO RIO. Disponível em: <http://fotolog.terra.com.br/luizd:3005>. Última visualização em junho de 2012.

GIESBRECHT, Ralph. *Site Estações Ferroviárias do Brasil*. Disponível em: <http://www.estacoesferroviarias.com.br>. Última visualização em junho de 2012.

L'AGENCE POUR DÉVELOPPEMENT RÉGIONAL DU CINÉMA (L'ADRC). Disponível em: <http://www.adrc-asso.org>. Última visualização: 17 de novembro de 2013.

MICROCINE. Disponível em: <http://www.microcine.com.br/>. Última visualização em dezembro de 2011.

KINOPLEX. Disponível em: <http://www.kinoplex.com.br>. Última visualização em novembro de 2011.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO – SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/conheca-a-secretaria>. Última visualização em janeiro de 2014.

Livros e material de apoio

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad.: Daniela Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

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

CLAIR, Rose. *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2008.

CRARY, Jonathan. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad.: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970 - 1982*. Trad.: Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano: o tempo do nacional-estadismo do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis: Vozes, 2001.

MENOTTI, Gabriel. *Através da sala escura: dinâmicas espaciais de consumo audiovisual, a sala de cinema e o lugar do VJing*. 2007. Dissertação (Mestrado) – PUC-SP.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

NOVAIS, Fernando A. e SEVCENKO, Nicolau (coord.). *História da vida privada no Brasil: República, da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. vol. 3.

OLIVEN, Ruben George. *Urbanização e mudança social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1980.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAULA, Dilma Andrade de. *Fim de linha: a extinção de ramais da Estrada de Ferro Leopoldina, 1955-1974*. 2000. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em História – UFF.

PINE, Joe e GILMORE, Jim. *Bem vindo à economia do espetáculo*. In: *Espectáculo dos negócios*. São Paulo: Campus, 2007.

REVISTA CINEARTE. n° 531, 15 de Março de 1940.

_____. 15 de março de 1937.

REVISTA CINE MAGAZINE. n° 3 (sem ano).

_____. n°4 (sem ano).

_____. n° 8, Dezembro de 1933.

_____. n° 9, Janeiro de 1934.

RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

RIO, João do. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

RODRIGUES, José Carlos. *Antropologia e Comunicação: princípios radicais*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SANTORO, Paula Freire. *A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo/FAU, São Paulo, 2004.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SILVA, Raul (org.). *Getúlio Vargas e seu tempo*. Rio de Janeiro: BNDES, 2004.

TODOROV, Teodor. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 1995.

VAZ, Toninho. *O rei do cinema: a extraordinária história de Luiz Severiano Ribeiro, o homem que multiplicava e dividia*. Rio de Janeiro, 2008.

Arquivos consultados

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ)

Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio)

Arquivo do Instituto Pereira Passos (IPP-Rio)

Biblioteca do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (CFCH-UFRJ)

Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS-UFRJ)

Biblioteca da Cinematek (Cinemateca de Bruxelas)

Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa)

Biblioteca da Universidade Nova de Lisboa

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Deutsches Filminstitut Fimmuseum (Museu do Cinema de Frankfurt)

The Cinema Museum of London (Museu do Cinema de Londres)