

COUTO, José Geraldo. Eu vi um Brasil no cinema. *Blog IMS*, 06 jun. 2018. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/eu-vi-um-brasil-no-cinema>. Acesso em: 14 fev. 2019.

FREITAS, Artur. Arte moderna: notas sobre a autonomia. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. (org.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013.

GARRINCHA, Alegria do Povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, longa-metragem, 1963.

HEFFNER, Hernani. O cinema popular acabou? *Revista Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/26especial/popular.htm>. Acesso em 03 fev. 2018.

KAMINSKI, Rosane. (org.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013.

MATTOS, Carlos Alberto. *Brasília segundo Joaquim Pedro*. Críticos. 2007. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=1152&cat=3>. Acesso em: 16 fev. 2019.

O ALEIJADINHO. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, curta-metragem, 1978.

O MESTRE de Apipucos. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, curta-metragem, 1959.

O PADRE e a Moça. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, longa-metragem, 1965.

O POETA do Castelo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, curta-metragem, 1959.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno, média-metragem, 1965.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

CAPÍTULO 8

NARRATIVAS DA IMPERMANÊNCIA: HISTÓRIA, MEMÓRIA E NOSTALGIA EM *FILMES SOBRE CINEMAS*

Talitha Ferraz

INTRODUÇÃO: *FILMES SOBRE CINEMAS*, UMA PROPOSTA

Era praia, passeata, Paissandu

(Maria Lúcia Dahl, ex-frequentedora do Cinema Paissandu).

*O único divertimento que tinha aqui era este cinema,
do bairro*

(Ailton Rodrigues, ex-frequentedor Cinema Vaz Lobo).

Os pequenos depoimentos acima são excertos de entrevistas concedidas para, respectivamente, dois documentários: “Cine Paissandu: histórias de uma

geração”, dirigido por Christian Jafas (2013), e “Cine Vaz Lobo – o filme”, dirigido por Luiz Claudio Lima (2015). Ainda que façam parte de universos narrativos diferentes, ambas as falas se conectam em virtude da inserção das personagens na cultura cinematográfica que, historicamente, muito deve a uma especial edificação erguida em ruas e praças mundo afora: o equipamento coletivo de lazer cinema. Convivendo, entre protagonismos e apagamentos, com outros espaços construídos das cidades e participando de trajetos e destinos dos indivíduos, a sala de cinema passou por inúmeras re-modelações ao longo de todo século XX, sem nunca desaparecer por completo diante dos demais dispositivos técnico-sociais ligados à projeção de imagens em movimento e ao acesso das pessoas ao cinema e audiovisual. Até a entrada da TV e do *home video* na vida cotidiana de algumas camadas das sociedades, a sala de cinema desempenhou seus privilégios como o local citadino da construção de sociabilidades, fruições e experiências estéticas, afetivas, sensoriais e perceptivas proporcionadas pela espectralidade e recepção fílmicas.

Nas palavras da pesquisadora da Universidade Nova de Lisboa, Margarida Acciaiuoli (FERRAZ, 2013, p. 131),

O cinema é a única arte que não reivindica nada para si. Ele aparece sujeito aos espaços que já existem. Em Paris, nasce em um café. Ele passa pelas feiras, salões, teatros, cafés-concertos, pelos music halls, e não existe espaço nenhum para ele. As pessoas, por sua vez, já que o cinema não tem um espaço próprio, correm atrás dele e tentam ver, em meio à trepidação das ruas, onde é que ele se escondeu. E é por essa trepidação que elas encontram esta ou aquela porta, onde ele se escondeu e está a passar. Mas, um dia, ele, o cinema, cansa-se dessa vida e então diz: “Não, eu quero um sítio. Eu quero que a cidade me dê um lugar. Eu quero me sedentarizar”. Então, as cidades não só lhe dão um lugar, como ainda contratam os seus melhores arquitetos para desenharem um edifício que não seja parecido com edifício nenhum que a humanidade já tivesse conhecido. Um edifício adequado àquela arte, e mais: uma construção que tenha um rosto, que será a fachada. Um rosto através do qual se possa reconhecê-lo ao passar nas ruas. E, de repente, nasce o edifício que simboliza, em minha opinião, o século XX: o cinema.

As salas de cinema têm, assim, uma trajetória de vida, morte, transformações e sobrevidas inseparável dos processos de estruturação material e simbólica do

urbano. É mister notar que paralelamente a essa trajetória (em especial nas fases de aparecimento e consolidação do cinematógrafo) outros dispositivos ligados a experiências óticas, formação do observador/espectador moderno e representação do real, em diferentes graus, também contribuíram para a tecitura da vida coletiva por meio do lazer. Sem determinismos em relação ao que a história das mídias legitimou como *dispositivo cinema* (sala escura, tela, plateia, projetor etc.), alguns maquinários como, por exemplo, o mutoscópio de Herman Castler, de 1894, foram da mesma forma experimentados em ambientes urbanos por uma classe média em expansão na virada de século e primeiros anos de século XX. O que pode ser usado para distinguirmos esses aparatos do *dispositivo cinema* vai além das nítidas diferenças entre seus arranjos tecnológicos, agenciamentos com os corpos dos indivíduos e operações de animação e projeção de pedaços de pintura ou fotogramas/película.

Na linha das propostas de Jonathan Crary (2012), considerarmos que as tecnologias de visionamento e representação mecânica do real (notando as propriedades de tempo-espço-duração) atrelam-se, longe de sentidos evolutivos, a uma gama de reorganizações das condições de conhecimento, estatutos de percepção e práticas sociais de sujeitos e

instituições, fatores esses que por sua vez participam dos contextos de âmbitos socioculturais, estéticos, políticos e econômicos; afinal, “a tecnologia é sempre uma parte concomitante ou subordinada a outras forças” (CRARY, 2012, p. 17). Sabemos, via Grande História do Cinema, que os primeiros recintos destinados à exibição coletiva de filmes foram arranjados sob modelos híbridos, com programações de palco e tela, estando alguns até mesmo sujeitos a uma série de intempéries de infraestrutura, viabilidade comercial, tecnológica. Em geral, cine-teatros, galpões, prédios adaptados, circos etc. dotados de equipamento de exibição serviram bem à etapa em que as práticas de lazer participaram da configuração do espaço público em finais de século XIX e primeiras décadas do século XX.

Podemos listar algumas formas dessa participação: 1) na ocupação de espaços coletivos não domésticos; 2) nos processos de sedentarização dos indivíduos; 3) nas dispersões momentâneas/trânsito de pessoas entre diferentes pedaços citadinos; 4) nas paisagens construídas das cidades; 5) na elaboração de laços identitários e senso de pertencimento cultural; 6) na formação da cultura de massa e da indústria cultural; 7) na expansão do consumo de bens simbólicos; 8) nas pedagogias e modelizações de subjetividades e corpos

segundo necessidades disciplinares do capitalismo industrial etc. É aí onde uma determinada categoria de agrupamento social – dotada de inúmeras particularidades e, em geral, identificada por terminologias como, por exemplo, *audiência, público, plateia, espectadores cinematográficos* –, foi engendrada aderindo afetiva e socioculturalmente (de modo íntimo, rápido e intenso) ao *dispositivo cinema*. O público de cinema é ao mesmo tempo catalisador e fruto natural de um longo, heterogêneo e complexo processo de (re)organizações arquitetônicas, ambientais, socioculturais e técnicas dos espaços da exibição que, inegavelmente, angariaram forte relevância nos vínculos entre cidades e indivíduos no século XX. Focando nos dias de hoje, sugerimos que qualquer reflexão sobre esta tão heterogênea e vasta categoria chamada *público cinematográfico* não pode perder de vista a diversidade das camadas históricas das experiências socioculturais pessoais e coletivas e de aspectos materiais e tecnológicos envolvidos em modos de ver e ir aos filmes em espaços a eles destinados.

É dentro dessa categoria imprecisa e genealogicamente tão rica que localizamos os personagens dos documentários citados logo na abertura de nosso texto. Os entrevistados de “Cine Paissandu: histórias de uma geração” e “Cine Vaz Lobo -

o filme” compõem o quadro de adesões afetivas, corporais e socioculturais à sala de cinema, neste caso, aqui representada pelo Cinema Paissandu e o Cine Vaz Lobo, ambas extintas casas de exibição da cidade do Rio de Janeiro. Maria Lúcia Dahl, atriz que ficou famosa em alguns circuitos de cinema e TV no Brasil, e Ailton Rodrigues, um anônimo morador do bairro suburbano de Vaz Lobo, em poucas palavras fazem referência à importância dos cinemas, em especial os de rua, para construções de territórios existências/simbólicos e configurações físicas e usos que fazemos dos espaços citadinos. Remetem, assim, a secular laço entre cinemas, espaço urbano e pessoas do qual falamos há pouco.

Diante desse amplo horizonte de afinidades históricas entre esses três elementos, e tendo em vista as breves aspas que extraímos dos documentários com o intuito de ilustrar a força dessa triangulação, percebemos hoje a ocorrência de algo bastante interessante: a multiplicação, em diversos nichos discursivos (midiáticos, jornalísticos, acadêmicos etc.), de relatos a respeito de experiências na/com a sala de cinema e uma abundante onda de registros (audiovisuais, fotográficos, escritos) sobre a história desses equipamentos de exibição. Reportagens, *fanpages* e postagens em redes sociais (especialmente, no Facebook e Instagram), além de livros, artigos, teses etc.

são exemplos de produções que têm se debruçado sobre os acontecimentos e memórias da (inexata) categoria de público cinematográfico e dos cinemas (principalmente os de rua).

Essa miríade de elaborações narrativas acaba, direta ou indiretamente, contribuindo para a construção de biografias de salas de cinema, que, amiúde, são representadas pelos oradores como os legítimos espaços destinados à espectação e fruição de filmes. É comum também percebermos nesses textos a valorização de tais equipamentos pelo posto de antiguidade que ocupam na história das mídias. Nesse sentido, é válido notar, por exemplo, o surgimento de pautas (e ativismos) que saem em defesa dos cinemas contra as ameaças de desaparecimento ou mutações irreversíveis que espreitam a permanência de suas edificações/arquiteturas originais e sua função como espaços voltados para a exibição cinematográfica.

As narrativas de cunhos histórico e/ou mnemônico que se organizam no coração desses discursos não se limitam apenas à discussão sobre o ato específico de ver filmes, ou seja, espectadorialidade e fruição cinematográfica. Há, nesse meio, tanto discussões sobre condições de espectadorialidade, rituais e sociabilidades quanto de contextos socioculturais, urbanos, geográficos, políticos, econômicos e mercadológicos

associados aos variados modos como ao longo do tempo construímos o hábito de ir ao cinema e conferimos a esse equipamento coletivo determinados papéis de relevância (ou irrelevância) nas cidades, dinâmicas do lazer e formas de acesso a filmes.

Em meio a este crescente horizonte narrativo, que vai do jornalismo a estudos acadêmicos, queremos enfocar os casos de narrativas audiovisuais (em sua maioria, documentários) que vem se especializando nas histórias a respeito das associações entre cinemas, públicos cinematográficos e cidades, e tudo aquilo que essas relações podem mobilizar em termos de práticas de sociabilidade, experiências estéticas, políticas e situações perceptivas, sensoriais e afetivas. Para melhor identificarmos essas obras audiovisuais, adotamos a expressão *filmes sobre cinemas*¹²⁰ como uma sugestão para a denominação de filmes sobre biografias de cinemas, em especial, cinemas de rua. Nesse universo também incluímos as narrativas que tratam de “memórias da ida ao cinema” (ALLEN, 2011; KUHN, 2002; FERRAZ, 2018) ou “memória das audiências” (FERRAZ, 2017), ou seja, elaborações mnemônicas, pessoais e coletivas, sobre fatores envolvidos nas práticas de ir aos cinemas, que vão dos filmes assistidos às vivências extra-fílmicas do espectador. A noção de “ida ao cinema” vincula-se a uma extensa cadeia de

fatores não necessariamente filmicos/cinematográficos, mas conectados a tudo o que concerne ao ato de ir a uma sessão, em uma determinada sala (sempre geograficamente/teritorialmente situada), sozinho ou ao lado desta ou daquela companhia, utilizando este ou aquele meio de transporte, em meio a específicos momentos de vida pessoal e dentro de determinados contextos históricos, políticos, socioculturais tanto regionais como globais.

No Rio de Janeiro, os extintos Cine Paissandu e Cine Vaz Lobo são casas exibidoras cujas biografias ensinaram recentemente *filmes sobre cinemas*. Com entonações e estruturas narrativas distintas, os documentários passeiam pelos percursos históricos de cada cinema e dão espaço para as elaborações de memórias individuais e coletivas de antigos frequentadores e entusiastas de sua retomada. Esses filmes promovem uma costura entre eventos do passado dos cinemas e quadros contextuais mais gerais cuja abordagem implica o comentário e a revisão de condições geracionais e situações socioculturais e políticas que gravitam ao lado das salas de exibição entre os meandros das “memórias das audiências”.

Nos filmes, são as lembranças e os depoimentos (críticos) de antigos frequentadores, moradores das regiões, profissionais do cinema e acadêmicos que

formam o universo narrativo onde é conduzido um exame dos episódios passados e presentes do Cine Paissandu e Cine Vaz Lobo. Os personagens acabam lançando luz sobre aspectos cruciais relacionados aos impactos que o sucateamento e a desativação de notáveis cinemas de rua provocaram (e ainda provocam) nas estruturas socioculturais, econômicas, políticas, geográficas, identitárias, afetivas etc. da vida de indivíduos, comunidades, cidades. Estamos em presença de obras fílmicas que além de revelarem-se uma pertinente forma de documentação histórica de equipamentos de exibição cinematográfica, ao mesmo tempo possibilitam a abertura para reflexões dedicadas a tópicos como, por exemplo: viabilidade e sobrevivência de salas de cinema de rua em diferentes arranjos urbanos; usos e apropriações de tecnologias e dispositivos ligados a contextos de fruição e consumo do audiovisual; políticas culturais voltadas para o setor de exibição; democratização do acesso à sala de cinema e diagnósticos acerca dos empecilhos que privam determinados grupos sociais do contato com a grande tela e filmes.

Filmes sobre cinemas como Cine Paissandu: histórias de uma geração e Cine Vaz Lobo - o filme trabalham também no sentido de uma produção da memória da ida ao cinema por meio da valorização de expressões de

nostalgia. Isso não quer dizer que este tipo de obra aposte todas as forças na melancolia pastiche ou no lamento pela perda de cinemas desativados. Ao contrário, é válido notar que, não raro, muitos desses documentários adotam em suas propostas discursivas a postura reflexiva e prospectiva que a nostalgia também pode desempenhar.

A questão mais desafiadora que se coloca à análise dos casos de *filmes sobre cinemas* é a construção de caminhos que levem a reflexões mais densas acerca dos possíveis fatores que atualmente contribuem para que diversos atores sociais se dediquem à produção de narrativas audiovisuais sobre histórias e memórias das práticas das audiências e equipamentos coletivos de lazer cinematográfico/circuitos de salas de cinema. Por certo, uma tendência analítica mais fácil para justificarmos a “onda” de produções audiovisuais seria recorrermos à observação dos claros abalos que a sala de cinema sofreu como dispositivo de proa no acesso ao audiovisual (repetindo, com isso, argumentos sobre a predominância que a televisão conquistou globalmente ao longo da segunda metade do século XX ou sobre o espaço que o VHS, o DVD, a TV a cabo, e hoje as plataformas de streaming, conquistaram no mercado audiovisual e no cotidiano das pessoas). No entanto, isso não basta.

Apesar de não termos aqui o objetivo de identificação e compilação de dados que nos permitam chegar a um corpo mais substancial de *filmes sobre cinemas*, é mister ao menos reconhecermos que há muitas nuances entre as estruturas narrativas das obras colocadas sob essa classificação. Ainda de forma bem geral e inicial, sugerimos, embora não desenvolvamos, duas subcategorias de *filmes sobre cinemas*: *filmes de biografias de cinemas* (que apostam nas histórias dos cinemas em si, sem tanto foco específico nas dinâmicas e memórias da ida ao cinema, ou seja, nas histórias de vidas de indivíduos atravessadas pelas frequentações aos cinemas) e *filmes da ida ao cinema* (que da mesma forma contemplam os cernes biográficos das salas de exibição, mas apostam num viés mais historiográfico, mostrando em primeiro plano as vivências de personagens-chave a eles vinculados e as circunstâncias contextuais de desenvolvimento de tais experiências). As narrativas dos *filmes sobre cinemas* podem, assim, caminhar tanto pelo eixo do tratamento das histórias das salas de cinema quanto pelo eixo do tratamento de episódios que conectam os indivíduos e grupos aos cinemas por meio da história oral, memórias e observações críticas que, inclusive, podem dizer muito a respeito das configurações urbanas onde se localizam/localizavam os equipamentos.

Nessas obras, as personagens cujas vidas são marcadas por algum cinema específico ou circuitos de salas, cinelândias etc. são geralmente frequentadores, funcionários, proprietários e/ou fundadores das casas de exibição retratadas. Amiúde, em casos de cinemas reabertos ou bravamente resistentes a processos de deterioração e desativação muitos desses personagens são representados na figura de salvadores e heróis por causa de sua atuação e militância em prol da vida dos cinemas. Há filmes que também se valem de imagens de arquivo e/ou *archive effect* como marcadores de passado nas abordagens sobre os equipamentos; este é um artifício que levanta ainda mais pontos a serem perquiridos à luz dos estudos de memória, principalmente quando se trata de cinemas perdidos, abandonados ou demolidos.

Elencados como *filmes sobre cinemas*, os documentários “Cine Paissandu: histórias de uma geração” e “Cine Vaz Lobo – o filme”, que analisaremos a seguir, articulam memórias individuais e coletivas e debatem questões que acompanham não apenas o papel dos cinemas na vida cultural da cidade do Rio de Janeiro e nas produções de identidades, subjetividades e territórios existenciais de seus frequentadores como também promovem perspectivas críticas e o exame das reordenações urbanas, socioculturais, midiáticas,

cinematográficas/audiovisuais, tecnológicas, políticas e mercadológicas que estão na base das trajetórias de vida e morte desses dois equipamentos de exibição cinematográfica cariocas.

CINE PAISSANDU E CINE VAZ LOBO: CINEMAS-PERSONAGENS

Se quisermos avaliar rapidamente os filmes “Cine Paissandu: histórias de uma geração” e “Cine Vaz Lobo – o filme” a partir de perspectivas teóricas de correntes de pesquisa dedicadas aos estudos das salas de cinema e audiências, podemos substituir qualquer sinopse pela afirmação de que as duas obras vão ao encontro de produções de memória sobre práticas de ida ao cinema, concordando com a ideia de que os equipamentos de exibição, além da atividade exibidora, são ambientes de troca cultural e social (MALTBY, 2011), tendo nas práticas socioculturais e nos modos de espetatorialidade de seus frequentadores a formação de um rico tecido onde se agenciam vetores que extrapolam a questão cinematográfica em si e põem em relevo dinâmicas políticas, econômicas, urbanas, geográficas, midiáticas e tecnológicas ligadas a realidades regionais e/ou globais. Essa leitura é uma forma de dizer que *filmes sobre cinemas* se conectam ao amplo horizonte de pensamentos sobre o equipamento

e o dispositivo sala de cinema tanto como um espaço de sociabilidade e fomento de aspectos afetivos e criativos de indivíduos e cidades como um fato social e cultural que se encontra intrinsecamente ligado às estruturações de identidades, territórios existenciais e a esferas macro e micropolíticas das sociedades.

A construção narrativa dos filmes supracitados nos mostra que a memória da ida ao cinema pode ser elaborada a partir de expressões de nostalgia sem necessariamente ingressar em quadros melancólicos inócuos e piegos. A força de uma nostalgia que não se rende ao lamento nostálgico parece se dar a despeito de uma intensa remissão ao passado na condução dos dois documentários e de uma articulação das falas dos entrevistados a jogos de presença e ausência, ou seja, às impermanências e impedimentos de ambos os cinemas e dinâmicas de seus públicos (como ocorre, por exemplo, nos planos do *Cine Vaz Lobo – o filme* que enquadram as ruínas do prédio da extinta casa exibidora, ou quando no *Cine Paissandu: histórias de uma geração* há o uso de imagens de arquivo que mostram o Paissandu em funcionamento e um certo Rio de Janeiro da década de 1960). Em alguns trechos dos dois documentários, parece haver um tipo de compromisso com a reelaboração crítica dos nexos afetivos que mantemos com o passado que nos faz falta. A

mobilização de memórias e afetos nesses filmes – realizada a partir de estratégias documentais que utilizam as vozes dos entrevistados, imagens de arquivo e, no caso do específico do documentário sobre o Cine Vaz Lobo, cenas que exploram a terrível deterioração do cinema suburbano – endereça-se ao passado, mas, no entanto, não parece apelar para construção de uma moral da regressão ou restituição de uma (ilusória) origem perdida.

Fatos históricos ligados aos cinemas, à cidade do Rio de Janeiro (e ao Brasil) e realtos advindos do trabalho de produção de memória dos entrevistados aparecem nos dois documentários polifonicamente associados. Isso parece permitir tanto um registro mais documental, de valor histórico, das duas casas de exibição na cultura cinematográfica carioca como a ampliação de uma simples catalogação de datas e marcos pontuais referentes ao surgimento, auge e declínio desses equipamentos de lazer. Os eixos dessas narrativas audiovisuais conseguem dar, deliberadamente ou não, alguma visibilidade para as conjunturas globais e locais, trazendo em cena encadeamentos de micro e macro fatores que apoiam e atravessam os destinos de tais cinemas.

O Cine Vaz Lobo foi inaugurado em 1941, com 1.800 assentos, na cidade do Rio de Janeiro, no bairro

de Vaz Lobo, durante o período ditatorial do Estado Novo no Brasil. Integrado de início à empresa Cine Alpha, que atuava majoritariamente em bairros suburbanos do Rio de Janeiro, o Vaz Lobo se caracterizava como um “cinema de primeira linha” (GONZAGA, 1996), uma categoria atribuída a cinemas que participavam de circuitos de lançamento de filmes hollywoodianos e brasileiros a depender das estratégias de distribuição operadas pelos grandes estúdios. O Cine Vaz Lobo também pode ser considerado um “cinema de bairro” de relevância local e irradiação regional. Sendo um cinema de subúrbio, o Cine Vaz Lobo foi impactado por inúmeros processos de desqualificação simbólica e material que depreciam as localidades mais afastadas do centro e da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Tais pedaços situados ao norte do município carioca têm suas representações e cotidianos marcados por estigmas socioculturais, segregações territoriais, estratificações econômicas, falta de investimentos por parte do poder público e do setor empresarial, dificuldades em infraestrutura, violência e pauperização urbanas, determinismos funcionais etc.

O Cine Vaz Lobo entrou num processo de decadência logo nos primeiros anos da década de 1980, até encerrar de vez as suas atividades em 1986. Acompanhando um crescente esvaziamento da verve

urbana local, o cinema segue fechado já há mais de 30 anos. Nesse longo período, por bastante tempo o equipamento sofreu ainda com um apagamento simbólico que incluía o seu esquecimento em discussões mais gerais sobre antigas salas de cinema da cidade em meios jornalísticos ou acadêmicos, por exemplo; pouco se falava acerca do Cine Vaz Lobo e os impactos regionais que o seu abandono acarreta. Um acontecimento, porém, colocou o Cine Vaz Lobo sob os holofotes da agenda de debates sobre a cidade e seus cinemas de rua.

As obras para a remodelação do Rio de Janeiro planejadas em virtude da realização da Copa do Mundo da Fifa de 2014 e dos Jogos Olímpicos Rio 2016 quase ocasionaram a demolição do prédio do cinema em 2010. O grande edifício de esquina, situado no Largo de Vaz Lobo, estava bem no meio do caminho traçado para a construção dos trilhos da Transcarioca (*Bus Rapid Transit - BRT*), uma solução de transporte urbano à época pensada com o objetivo de facilitar o acesso aos complexos esportivos erguidos naquele momento. Um detalhe interessante é que o prédio do Cine Vaz Lobo não se resume apenas à sala de exibição fechada. A filha do antigo dono do cinema e neta de seu fundador habita até hoje um dos apartamentos que existem acima da sala de exibição, numa espécie de sobrado. Na fase da

construção dos trilhos do BRT, as negociações com a herdeira (e seus irmãos) para a desapropriação de todo edifício e autorização da demolição não foram bem-sucedidas de imediato. Nesse interim, diante da ameaça de total destruição, alguns moradores do bairro, cineclubistas, pesquisadores e entusiastas culturais – incluindo tanto algumas pessoas que, de fato, iam às sessões do Cine Vaz Lobo no passado como outras que sequer haviam nascido quando o cinema fechou – engajaram-se em uma mobilização em benefício da luta pelo cinema em ruínas. Em 2011, os ativistas fundaram o *Movimento Cine Vaz Lobo: Preservação Cultura e Memória* e no mesmo ano a proposta de um novo traçado para os trilhos do BRT foi apresentada à Prefeitura do Rio. No projeto assinado por Fernanda Costa, uma arquiteta integrante do grupo, os trilhos do BRT passariam a circundar o prédio do cinema, sem a necessidade de sacrificar nenhuma estrutura. Essa iniciativa salvou o Cine Vaz Lobo de uma total deleção física na paisagem construída do bairro. Contudo, nada de substancial em termos de reabertura ou reaproveitamento cultural do local foi levado adiante.

O Movimento, apesar disso, até hoje se mobiliza de diversas maneiras em prol da reforma do antigo cinema e de sua utilização como sala de exibição de filmes. O documentário “Cine Vaz Lobo – o filme” pode ser

entendido como um dos resultados e mecanismos dessa luta. Embora não chegue a abordar a trajetória de formação do coletivo ativista, o filme dá visibilidade a alguns membros do Movimento e entusiastas da preservação do espaço que em 2014, por meio de um decreto municipal, foi provisoriamente tombado pelo reconhecimento do valor arquitetônico e cultural de seu edifício *Art Déco*.

Com uma biografia um pouco mais conhecida em meio aos debates acerca dos espaços culturais do Rio de Janeiro, o Cine Paissandu destacou-se como um cinema de arte do bairro do Flamengo, Zona Sul da cidade. A casa, inaugurada em 1960, fechou em 2008 após passar por um período de declínio que a tornou, inclusive, um pouco insalubre para as plateias por conta de um forte cheiro de mofo e insetos. É válido ressaltar que o cinema funcionava em um bairro que embora também sofra com os graves problemas urbanos de uma cidade sem sanidade social, imersa em caos urbano, consegue de algum modo escapar do total desdém do poder público. Por fazer parte de uma região econômica e imobiliariamente valorizada, o Flamengo conta com boa infraestrutura urbana, superando em qualidade urbana a realidade desértica do bairro de Vaz Lobo, por exemplo. Nem por isso, a oferta de telas no Flamengo se aproxima do ideal. Com o encerramento do Paissandu,

as opções de lazer passaram a se circunscrever quase tão-somente a cafés, bares e restaurantes, exceto pela presença de alguns parques públicos e de dois outros cinemas que ficam em bairros/sub-bairros das redondezas:¹²¹ Kinoplex São Luiz (um multiplex localizado dentro de uma galeria no Largo do Machado, onde funcionou o imponente Cinema São Luiz) e Cine Casal Museu da República (cinema de apenas uma sala, que fica nos jardins do Museu da República, Palácio do Catete).

Natural do Flamengo, o Cine Paissandu ganhou fama como um exímio cinema de bairro, mas a sua notoriedade não veio exatamente da aderência dos moradores às suas sessões. Ao contrário do Cine Vaz Lobo – cuja programação se destinava, em geral, a filmes de estúdios hollywoodianos exibidos em sessões majoritariamente atendidas por habitantes de Vaz Lobo e bairros suburbanos vizinhos–, o Paissandu angariou uma posição de proa no mercado exibidor “especializado”, tendo um público formado, sobretudo, por cariocas intelectuais, jovens, artistas e gente que apreciava obras do dito cinema “cult” ou “de vanguarda”, em especial, filmes da Nouvelle Vague francesa e fitas que também eram exibidas na Cinemateca do MAM. A casa foi, portanto, um cinema de arte que se pautava pela forte relação com a formação da cinefilia carioca,

exercendo, igualmente, uma considerável função política como um dos centros de resistência mais ativos na cidade durante os anos de chumbo da Ditadura Militar, entre as décadas de 1960 e 1970.

A Geração Paissandu, mencionada no título do filme de Christian Jafas, é o marco desse elo. Assim ficou conhecida a plateia intelectual que frequentava assiduamente o Paissandu e que se espalhava pela calçada em frente ao cinema e bares da Rua Senador Vergueiro em animados *happenings* que proporcionavam a troca de ideias sobre os filmes vistos, conversas sobre clássicos do cinema e da literatura e questionamentos políticos.

O Paissandu, com sua luxuosa programação de filmes – controlada pela Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, dos irmãos Jacques, Robert e Maurice Valansi, donos no Brasil do cinema francês e europeu da época –, era o ponto ideal para aquilo. O publicista e programador do cinema era Fabiano Canosa que, aos 24 anos, parecia já ter visto todos os filmes do mundo. [...]

O Paissandu servia de epicentro para vários pontos. O cinema propriamente dito espalhava-se pelos bares ao lado, o Oklahoma, e seu vizinho, o Cinerama, ambos com mesas na calçada (os dois são hoje irreconhecíveis, e o segundo passou a se

chamar Garota do Flamengo). Nas noites de sexta e sábado, que eram o apogeu do Paissandu, a falta de cadeiras nesses botequins condenava os retardatários a um terceiro bar, o Venadense, na esquina da Senador Vergueiro com a Barão do Flamengo – a apenas 50 metros, mas que dava a impressão de ficar para lá de Novosibirsk, na Sibéria. E nem podia haver mesa para todo mundo no epicentro porque, se a Geração Paissandu se compunha de uns mil membros efetivos e outros tantos ocasionais, seu, digamos, universo estético e político representava muito mais gente, que também acorria [...]

O quente eram as sessões de sexta e sábado à meia-noite, com os clássicos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna cedidos por seu diretor Cosme Alves Neto, a pedido de Canosa. Nessas noites, que pareciam mobilizar *le tout Rio*, a aglomeração nos bares ao redor do cinema já começava por volta de 21 horas, provocada também pela presença quase certa dos rapazes do Cinema Novo, como David Neves, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, o dublê de jornalista e cineasta Mauricio Gomes Leite e, com direito a cadeira reservada, Glauber Rocha. Eles também eram cinéfilos, iam ao Paissandu para rever seus filmes do coração e, antes ou

depois da sessão, pontificavam em voz alta no Oklahoma sobre os *travellings*, planos e contra-planos do diretor. (CASTRO, 2006).¹²²

O Paissandu se inscreveu naquilo que José Guilherme Cantor Magnani e Lilian de Lucca Torres (2000) chamam de “mancha” e “pedaço” com o intuito de designar algumas categorias de usos dos espaços urbanos, tendo em vista atividades de lazer e aglutinações de pessoas que guardam afinidades entre si e se reconhecem por conta da partilha de mesmos hábitos culturais, gostos, práticas de frequência a determinados equipamentos coletivos etc. Nesse sentido, o Cinema Paissandu tanto fez parte de uma espécie de *mancha de lazer* do bairro do Flamengo – ou seja, uma área contígua reunindo equipamentos de certa forma conectados entre si, na qual identificamos a delimitação de atividades específicas, nesse caso, o lazer – como fomentou em torno de si a elaboração de um *pedaço* – ou seja, um ponto nodal determinado por um componente espacial, de estrutura física, ao qual se aderem esferas simbólicas. O Paissandu foi eleito pela turma cinéfila como o *seu pedaço* de forma tão intensa e significativa que o seu nome, até hoje, batiza toda uma geração da cultura carioca.

Mesmo décadas após a fase áurea da Geração Paissandu, guardadas as proporções contextuais, as

portas do cinema continuaram a ser um evento à parte, concentrando muita gente antes e depois das sessões. A dobradinha Paissandu-bares persistiu até poucos anos antes do fechamento definitivo da casa exibidora. Na primeira década deste milênio, era impossível, por exemplo, pensar em Festival do Rio sem contar com o Paissandu entre os locais de acesso à programação da mostra. O cinema costumava a ser uma das salas mais disputadas pelos cinéfilos que “maratonavam” sessões de filmes raros ou obras que ainda demorariam muitos meses para estreiar no circuito exibidor regular da cidade. Em 2007, entretanto, muito em razão das péssimas condições de salubridade e qualidade técnica de exibição, o cinema foi retirado do roteiro do Festival do Rio.

Em 2008, o Paissandu foi considerado patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro por meio de um decreto assinado pelo então prefeito César Maia. Isso não impediu que a casa fosse poupada das consequências advindas da crise e dificuldades de gestão do Grupo Estação, que a administrava. O fato de ser um patrimônio cultural do município não livrou o cinema de uma década inteira de inatividade, nem o fez escapar do pesadelo do desmonte final que em 2018 transformou o imóvel numa academia de ginástica. Em fevereiro desse mesmo ano, as obras para a implantação

de uma filial 24 horas da Bluefit, rede de academias *fast-fit*, chegaram a ser embargadas pela Secretaria Municipal de Urbanismo e Infraestrutura e Habitação (SMUIH). No entanto, meses depois, a própria Prefeitura, que um dia concedeu ao ex-cinema o título de patrimônio cultural, acabou liberando a conversão de um dos espaços mais notáveis da cultura cinematográfica carioca em estabelecimento voltado unicamente para o condicionamento físico do novo público, em um bairro já repleto de outras academias.

Bem antes desse desfecho quando o filme de Jafas foi lançado em 2013, alguma esperança de soerguimento do cinema ainda pairava no ar. Segundo o diretor, em 2015, o filme já tinha sido assistido por em média 10 mil espectadores e havia circulado por festivais no Brasil e no exterior. Além disso, entre as vozes dos interlocutores do filme, há como notarmos a reafirmação da relevância do Paissandu soando como justificativa para a retomada que, enfim, não ocorreu. As entonações das produções de memória dos membros da Geração Paissandu entrevistados por Jafas – Fabiano Canosa (ex-programador das sessões), Domingos Oliveira, Ana Maria Magalhães, Luiz Carlos Avellar, José Joffily, Walter Lima Jr., Zelito Viana, Gabeira etc. – e os bons números da audiência do documentário não

foram suficientes para mobilizar instâncias públicas e/ou privadas em prol de alternativas de sobrevivência do Cinema Paissandu.

Mesmo assim, o filme tem se tornado, sobretudo nesta recentíssima fase após a total eliminação dos últimos vestígios do cinema, um material comprometido com um dever de lembrança no que se refere aos tipos de processos e destinos aos quais podem estar sujeitas tantas outras salas de proeminência nas dinâmicas culturais locais e nacionais.

O filme sobre o cinema e a Geração Paissandu não menciona assuntos ligados aos constrangimentos do mercado imobiliário e à falta de ações efetivas dos atores que, com boa vontade, seriam capazes de salvaguardar o antigo equipamento de exibição. O documentário “Cine Vaz Lobo – o filme” também não caminha na direção de uma denúncia mais direta da ausência de iniciativas comerciais e miopias por parte das políticas culturais e de preservação de patrimônio pelo lado do poder público. Porém, pensados como *filmes sobre cinemas*, ambos os documentários podem ser observados como mecanismos de alta validade para a potencialização de cine-ativismos, sensibilização da sociedade acerca dos valores urbanos e patrimoniais

simbólicos e físicos dos cinemas de rua, e provocação de operações nos âmbitos micro e macro políticos que se agenciam às memórias dos cinemas e da ida ao cinema.

HISTÓRIAS, MEMÓRIAS E NOSTALGIAS

Na estruturação narrativa dos dois documentários aqui analisados, percebemos a valorização de dados históricos das biografias dos equipamentos. As orientações das pesquisas e as escolhas de interlocutores conduzidas pelos realizadores e equipe não se limitam, porém, ao escrutínio histórico dos objetos em torno dos quais seus filmes gravitam. A visibilidade que tanto o projeto de Christian Jafas quanto o de Luiz Claudio Lima reserva para os modos como as pessoas lembram de suas práticas de ida aos cinemas nos oferece pistas para pensarmos a categoria *filmes sobre cinemas* à luz da noção de “lugares de memória”, de Pierre Nora (1993). Para o autor, os “lugares de memória” são espaços, instâncias, celebrações, arquivos etc., físicos ou simbólicos, que só existem porque já não há memória espontânea num mundo cada vez mais desritualizado e condenado ao esquecimento, provocado por uma aceleração que se contenta apenas com mudança. Esse mundo da aniquilação das “sociedades-memória” e das “ideologias-memória” (NORA, 1993, p. 8) não comporta

mais a “simples” transmissão de heranças e lembranças naturais sobre o passado dos grupos sociais. Ele solicita, assim, a inauguração de esferas intencionadas que serão reservadas justamente para a manutenção de alguma memória possível.

A esse quadro teórico associamos a necessidade de soerguimento de documentos e lugares que discursivamente protejam as imagens dos cinemas de um apagamento simbólico definitivo (já que, entre alguns cinemas, nem mesmo as estruturas físicas subsistem) e sugerimos que os *filmes sobre cinemas* estejam já aí alistados, mostrando a urgência que têm em perpetuar, por meio de suas narrativas, representações de notáveis cinemas e personagens a eles relacionados. Não podemos pensar a ideia de *filmes sobre cinemas* e suas interseções com propósitos históricos e mnemônicos sem antes levarmos em conta os debates que hoje se dão em torno de dúvidas acerca da sobrevivência sociocultural, urbana, mercadológica e tecnológica da sala de cinema como um dispositivo ainda essencial para os processos de difusão, acesso e fruição de obras filmicas.

O que queremos dizer é que filmes, como os documentários sobre os extintos Cinema Paissandu e Cine Vaz Lobo, caminham em sintonia com uma quente discussão relacionada aos destinos da própria

instituição-cinema e da série de identidades, até então mais ou menos “sedimentadas”, que se aderem a elementos vernaculares das coisas de cinemas, tais como: a película, os cartazes e ingressos impressos, os projetores 35mm, 70mm, assentos, tela, letreiros, hall de entrada, arquiteturas e design inconfundíveis etc. Os *filmes sobre cinemas* talvez sejam um sintoma dessa própria intuição sobre as ameaças de desaparecimento tão anunciada nos debates atuais que creditam a culpa do “fim do cinema” a aspectos contemporâneos variados, mas, sobretudo, ao cenário do digital. A questão, no entanto, é que a anunciada “evolução” dos aparatos cinematográficos/audiovisuais e o discurso sobre a obsolescência e as mutações tecnológicas, que, em tese, estariam relegando a sala de cinema (especialmente, o cinema de rua) à marginalidade ou sumiço completo, não são tão recentes assim. Tal como analisam Gaudreault e Marion (2016), o cinema sempre trouxe junto de si as preocupações com sua própria morte. O que nos habituamos a chamar de cinema não é, de modo algum, a única possibilidade de pensarmos as condições de espetatorialidade e atividade de dispositivos e equipamentos destinados à exibição de produções audiovisuais. A sala de cinema é apenas mais um modelo de uma estrada secular de aparatos tecno-sociais ligados à projeção/mostração/visualização de

imagens animadas; uma de suas tantas particularidades talvez tenha a ver com investidas comerciais e viabilidades técnicas que auxiliaram a sua inserção e sedimentação nas práticas culturais e espaços das cidades.

Os fatores que hoje dizem respeito às lutas por legitimidade do cinema entre demais dispositivos e plataformas de acesso ao audiovisual afetam também os estatutos do espectador cuja identidade foi por muito tempo fiel à sala de cinema. *Filmes sobre cinemas*, pelo menos os que contam sobre o Cine Vaz Lobo e o Cinema Paissandu, não nos deixam esquecer dessa forte relação entre espectadores/audiências cinematográficas e cinemas. A celebração de cernes ritualísticos, simbólicos e perceptivos aparecem nas narrativas de tais documentários reforçando, inclusive, a ideia de uma necessidade de manutenção de memórias subterrâneas ligadas a cotidianidades, usos dos espaços e sociabilidades que só fazem sentido quando nos remetemos a quadros urbanos passados. Quando nos filmes de Christian Jafas e Luiz Claudio Lima a própria cidade e seus processos de esvaziamento cultural ganham minutos entre o material editado é porque se quer também promover (e zelar) uma espécie de

vigilância das operações de agentes que destituem os locais de suas possibilidades estéticas, culturais e democráticas.

Apesar disso, os filmes “Cine Paissandu: histórias de uma geração” e “Cine Vaz Lobo – o filme” são narrativas documentais cujo projeto central não parece ser o da (re)fundação de mitos de origem ou o da supervalorização de um passado ideal, de quando o cinema de rua reinava como protagonista entre as mídias. Ainda que claramente existam ao longo dos dois filmes nuances saudosistas, a revisão das circunstâncias históricas desses cinemas e as odes às memórias dos frequentadores não enclausuram o passado em um tempo-espaço cristalizado, mítico e de busca por autêntico a ser reconstruído ou para onde se deseja, quimERICAMENTE, voltar. Ambas as narrativas revelam “expressões de nostalgia” (FERRAZ, 2017) cujo tom não é o do lamento pela perda dos cinemas. Antes disso, percebemos a aposta na revisão de antecedentes históricos, como ocorre no caso do filme sobre o Cine Paissandu, de modo a justificar a importância do equipamento na estruturação de memórias e macro e micro histórias da cidade do Rio de Janeiro, sua relação com o audiovisual e outras dinâmicas de ordem político-cultural.

Igualmente excedendo a clausura do lamento piegas e enaltecimentos clichês do passado vivido pelas audiências, a abordagem sobre o abandono do Cine Vaz Lobo é efetivada nas entrevistas e durante breves momentos de ficcionalização da obra – com a moça que tenta comprar ingressos em uma bilheteria fechada e deteriorada e o público que a despeito da ausência do cinema, assiste a um filme autorreferencial projetado em uma das paredes do extinto cinema – de forma bastante crítica e reflexiva, em busca mesmo de alternativas aos apagamentos físico e simbólico da antiga casa exibidora. Nas falas dos entrevistados, é a força das práticas socioculturais e urbanas que ainda se ligam ao Cine Vaz Lobo que sobressaem. Portanto é vital reconhecer que antes dos filmes apostarem num viés meramente contemplativo da nostalgia, tida aqui como modo expressivo dos exercícios de memória, eles perseguem, cada um à sua maneira, um lado crítico e revisionista da relação entre os cinemas com seus antigos frequentadores e entusiastas e os bairros onde se localizam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os exercícios de nostalgia que identificamos nos *filmes sobre cinemas* aqui perscrutados parecem se efetivar em meio a um processo de produção da

memória formado por uma série de contextos espaço-temporais, experiências cinematográficas, laços comunitários e relações socioafetivas. Além disso, ainda há a questão de que tais exercícios se elaboram diante de um sentido denso de ruína (HUYSEN, 2014), que talvez constate mais os efeitos devastadores do tempo do que um passado de grandiosidade ligado aos cinemas que se foram.

Outro fator importante que examinamos é a relação que antigos frequentadores, ativistas, entusiastas, moradores e transeuntes locais constroem com as presenças-ausentes dos cinemas apagados da face concreta e dos territórios existenciais da cidade. Até o lançamento do filme de Jafas, em 2013, por exemplo, o Cine Paissandu ainda era “tão-somente” um cinema fechado, cuja importância histórica talvez à época ainda pudesse lhe salvar de uma total deleção. Portanto, tal como os remanescentes vestígios tangíveis do Cine Vaz Lobo (que resta ainda hoje de pé, a despeito do abandono), a fachada do Cinema Paissandu colocava-se em meio aos trajetos diários das pessoas até pouco tempo atrás.

Dinte desse contexto de desaparecimento e cargas afetivas que se equilibram entre esperança e angústias, as narrativas da impermanência incorporadas por *filmes sobre cinemas* abrem-se tanto para a documentação

histórica (comprometida com a garantia de uma anotação de dados acerca de cinemas de rua e sua inserção em espaços urbanos, por exemplo) quanto para a visibilidade de memórias da ida ao cinema ligadas às vivências dos públicos que, mesmo diante do apagamento de seus cinemas, parecem se manter no papel de espectadores de alguma história qualquer que ainda os aproxime desses espaços.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Robert C. Reimagining the history of the experience of cinema in a post-moviegoing age. In: MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniel; MEERS, Phillippe (org.). *Explorations in New Cinema History: approaches and case studies*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. p. 41-57.

BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books. 2001.

FERRAZ, Talitha. Activating nostalgia: cinemagoer's performances in Brazilian movie theatres reopening and protection cases. *Medien&Zeit*, n. 4, p. 72-82, 2017a. Disponível em: <http://medienundzeit.at/talitha-ferraz-activating-nostalgia/>. Acesso em: 10 ago. 2018.

FERRAZ, Talitha Gomes. Usos e instrumentalizações da memória em reaberturas de antigos cinemas: De Roma, um caso belga. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 03, dez. 2016/ mar. 2017. Acesso em: 04 nov. 2019.

GAUDREAU, André ; MARION, Philippe. *O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital*. Tradução de Christian Pierre Kasper. Campinas, São Paulo: Papirus, 2016.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HUYSEN, Andreas. Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KUHN, Annette. *An everyday magic: cinema and cultural memory*. London: I. B. Tauris & Co, 2002.

MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniël; MEERS, Philippe. *Explorations in New Cinema History: approaches and case studies*. Oxford: Blackwell Publishing, 2011.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. São Paulo: Projeto História, 1993.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, FGV, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

CAPÍTULO 9

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DE IDENTIDADES: OS ESPAÇOS E AS ENUNCIÇÕES DE BRASILEIROS IMIGRANTES NO JAPÃO