

**TÃO LONGE TÃO PERTO: POR UMA COLEÇÃO DE CINEMAS DE RUA  
NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**

Márcia Bessa (*Márcia Cristina da Silva Sousa*)

Doutoranda da Universidade Federal do Estado do Rio de  
*Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Memória Social.*

*Leila Beatriz Ribeiro*

Professora Adjunta II da Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Memória Social.

**RESUMO**

Esse artigo pretende criar as bases para um estudo sistemático da memória e história dos *cinemas de rua* – estabelecimentos ou salas de projeções cinematográficas erguidas no espaço urbano em meio às construções habituais – da cidade do Rio de Janeiro sob a ótica do colecionismo. Nossa investigação procura problematizar os *cinemas de rua* como patrimônio cultural. Pretendemos iniciar uma discussão sobre o fenômeno de esvaziamento das salas de exibição cinematográfica de nossa cidade desde os anos 1980 – quando ocorre com maior intensidade no Brasil e no mundo – até o seu atual estado de (in)existência. Um fenômeno experimentado mundialmente ligado ao afastamento do público por motivos distintos, tais como: a presença cada vez mais marcante da televisão no cotidiano da população, a entrada em cena do videocassete e das TVs por assinatura e o aumento nos preços dos ingressos fizeram com que o público de cinema se elitizasse e se reduzisse drasticamente. O espaço físico, e toda a estrutura montada ao seu redor, onde a “experiência cinema” é projetada vêm sofrendo grandes mudanças desde seus primórdios aos dias atuais. Vamos vasculhar o processo de extinção das salas de exibição cinematográfica: a arquitetura remanescente, fotos, um canhoto de ingresso, lembranças... O *cinema de rua* tradicional parece ter entrado em xeque na contemporaneidade. Morrem os *cinemas de rua*?

**Palavras-chave:** Coleção; Coleção urbana; Patrimônio material; Patrimônio imaterial; *Cinema de rua*. Cinema.





## **ABSTRACT**

*This article tries to create the bases for a systematic study of memory and history of the “street cinema” – places of cinematographic projections constructed in the urban space among others constructions – of Rio de Janeiro within the logic of colecionism. Our investigation tries to discuss the “street cinema” as cultural patrimony. We try to start a discussion about the phenomenon of the emptying of the projection rooms in our city since the 80's – when it happens in Brazil and abroad with more intensity – until the actual state of (un)existence. This fact is experimented worldwide and it's connected to the removal of public for different reasons, such as: the presence more and more remarkable of television in people's life, the entrance of vcr's and cable tv's and the increase of film tickets made the cinema audience become elitist and reduce drastically. The physical space, and all the structure around it, where the “cinema experience” is projected are suffering great changes since the beginning to nowadays. We're going to research the extinction process of this projection rooms. Are the “street's cinema” dead?*

**Keywords:** *Collection. Urban collection. Material patrimony. Imaterial ptarimony. Street's cinema. Cinema.*

## **INTRODUÇÃO**

**Aquele que não sentiu a perda de um cinema que frequentou durante anos, tem coração de pedra ou a memória nublada**  
(Carlos Drummond de Andrade)

*Cidade sem cinema é como casa sem janela*

(grafite em muro de cinema fechado)

Toda estrutura onde a “experiência cinema” é projetada vem sofrendo significativas modificações desde seu início aos dias atuais. O presente artigo pretende dar início a uma incursão pela memória e história dos *cinemas de rua*<sup>1</sup> do Rio de Janeiro sob a ótica do

---

<sup>1</sup> Estabelecimentos ou salas de projeções cinematográficas erguidas nas calçadas das cidades em meio às construções urbanas habituais: comércios, serviços, residências etc.



coleccionismo. Partilhamos aqui do conceito proposto por Kryzstof Pomian para a definição de uma coleção, que pode ser "qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e exposto ao olhar público." (POMIAM, 1984, p. 53) Vamos trabalhar a partir do estabelecimento dos cinemas nas ruas da cidade como uma instituição independente de outras formas de expressões artísticas ou entretenimento até a contemporaneidade. Propomos ainda incluir os *cinemas de rua* como parte de uma problemática mais abrangente que abarca a eleição dos bens que devem ou não ser considerados patrimônio material e imaterial de nossa cultura.

De um lado o processo de extinção das salas de exibição cinematográfica das calçadas do município e de outro o impacto dessa mudança no indivíduo (no espectador, no funcionário do cinema, no técnico da indústria cinematográfica, no ator... Em nós mesmos.). Podemos notar pela cidade traços da arquitetura remanescente, fotos num álbum de família, um canhoto de ingresso esquecido no fundo da gaveta. lembranças. A cada objeto procurado, achado e obtido, novas formas se instituem na coleção. Para a professora Leila Ribeiro, "Transcendendo a própria existência e ultrapassando simbolicamente as coisas materiais [...]. Esses mesmos objetos, ao serem re-significados pelos novos proprietários, passam a simbolizar o invisível e o compartilhamento de um passado identitário comum". (RIBEIRO, 2006, p. 3)

Começando sua trajetória de entretenimento tecnológico nos teatros, cafés-concerto e feiras de variedades; consolidando suas histórias (e sua história) nos *cinemas de rua*; tornando-se mais um estabelecimento comercial nos *shopping centers*; otimizando custos e multiplicando lucros nos *multiplex, megaplex*. O cinema vai se buscar nos centros culturais, nos museus, a céu aberto... Em qualquer "lugar" e alicerçado por constantes avanços tecnológicos: um "outro cinema" emerge. Diferentes formas de ruptura com o *hábito cinema*<sup>2</sup>. A situação cinema não é mais a mesma, o "lugar" do cinema não é mais o mesmo, os filmes

---

<sup>2</sup> A permanência de espectadores reunidos em uma sala, dispostos entre o projetor e a tela gerou um hábito. (MACIEL, Kátia. O cinema "fora da moldura" e as narrativas mínimas. 2006, p. 13).



não são mais os mesmos. O cinema está fora da tela... A tela em transe. A interatividade surge nessas tantas metamorfoses. A participação do espectador torna-se cada vez mais ativa. Ou melhor, a presença do participador<sup>3</sup> é agora imprescindível para a (in)completude da obra. O *cinema de rua* tradicional parece ter entrado em xeque na contemporaneidade. Morrem os *cinemas de rua*? Nasce a coleção.

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é essa “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim; a coleção. [...] (BENJAMIN, 2006, p. 239)

Os *cinemas de rua* estão acabando. Já acabaram... Pouquíssimas salas habitam ainda as calçadas de nossa cidade nos dias atuais. Vestígios de um tempo que não volta mais. Dos áureos tempos dos cinemas. O *glamour* das instalações, o pipoqueiro na entrada, as grandes filas que dobravam quarteirões, o reboleio nas calçadas. Não eram simplesmente salas de projeção. Eram espaços de socialização comunitária e de construção da cidadania. Uma parte importante de nosso patrimônio cultural vai sendo suprimida. Com o desaparecimento do circuito exibidor das vias públicas interdita-se lugares vitais de lazer e cultura urbanos na rua. E a vida vai sumindo das ruas. Elimina-se assim um ponto de encontro, um local de discussão, um espaço de vivência da diversidade. Fecharam as portas dos *cinemas de rua* da cidade. E segundo Baudrillard (1975, p. 94), “[...] o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção. Cessa de ser tapete, mesa, bússola ou bibelô para se tornar ‘objeto’”.

---

<sup>3</sup> Conceito criado por Hélio Oiticica para caracterizar o espectador como parte da obra. Sem a participação do espectador a obra não existe. (MACIEL, Kátia. O cinema “fora da moldura” e as narrativas mínimas. 2006 p. 10).





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

A maior parte dos *cinemas de rua* foi vendida e virou outra coisa. Algumas poucas salas ainda permanecem fechadas aguardando seu destino incerto. Empoeiradas. Deterioradas. Esquecidas. Outras poucas figuram dentre os cinemas reformados. De cara nova. Conceito novo. Ainda em funcionamento. Em número infinitamente mais reduzido temos novas salas inauguradas nas ruas. Na cidade do Rio de Janeiro, aproximadamente duas ou três.

Temos poucas notícias da patrimonialização a partir do tombamento de *cinemas de rua* em nossa cidade. Não há registros de tombamento federal de cinemas por parte do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no Rio de Janeiro<sup>4</sup>. Mas como há também possibilidades de tombamentos por parte de instituições patrimoniais estaduais e municipais deparamo-nos com a informação de que o Cinema Íris – prédio localizado no centro da cidade – está tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC).<sup>5</sup> Encontramos ainda, via Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro (CMPC) – subordinado à Secretaria Extraordinária de Promoção, Defesa, Desenvolvimento e Revitalização do Patrimônio e da Memória Histórico-Cultural da Cidade do Rio de Janeiro (SEDREPAHC). Entramos em contato com um Decreto de Lei Municipal (Decreto 20.048/2001) que prevê a proteção dos imóveis construídos até o ano de 1937.<sup>6</sup> Nesse caso, a demolição ou alteração destes imóveis ficam subordinadas a um pronunciamento favorável do CMPC. O que de certa forma confere alguma segurança às

<sup>4</sup> [www.iphan.gov.br](http://www.iphan.gov.br) (faleconosco@iphan.gov.br). Acesso em 29/09/2008.

<sup>5</sup> <http://www.inepac.rj.gov.br/modules.php?name=Guia&file=guia>. Acesso em 29/09/2008.

<sup>6</sup> <http://www.rio.rj.gov.br/sedrepahc/>. Acesso em 29/09/2008.

construções mais antigas. E, no início do mês de setembro de 2008, a prefeitura publicou em Diário Oficial um decreto que tombava temporariamente o cinema Palácio<sup>7</sup> (salas 1 e 2) para que ele pudesse abrigar exhibições do Festival do Rio daquele ano – talvez seu último suspiro. O prédio foi comprado pelo Hotel Ambassador, que pretende expandir o seu espaço e transformar o cinema num centro de convenções.<sup>8</sup>

### **A trajetória das salas de exibição cinematográfica cariocas**

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

(Carlos Drummond de Andrade)

As primeiras salas de cinema do Rio de Janeiro possuíam duas características básicas: o tamanho reduzido e o fato de serem nas ruas. Nas calçadas da cidade desfilavam cinemas que hoje só existem na memória de quem os conheceu. Disse certa vez Moacyr Scliar, “Os cinemas não morrem. Eles viram lembranças”. (SCLIAR, 1986, p. 117). E concluiu a sentença nos remetendo as nossas próprias recordações: “Os velhos cinemas não morrem, transformam-se – em quê? Em novos cinemas, menores, mais simples; em lojas, ou depósitos; em lembranças. Em lembranças. [...]. Duvido que alguém não tenha saudosas lembranças associadas a cinema.” (SCLIAR, 1986, p. 117)

---

<sup>7</sup> Art. 1o – Fica tombado provisoriamente, nos termos do Art. 5o da Lei 166, de 27 de maio de 1980, o imóvel onde funcionam os Cinemas Palácio 1 e 2, situado na Rua do Passeio nº 38 e 40, no Centro do Rio de Janeiro.

<sup>8</sup> Como o prédio - cuja fachada de arquitetura mourisca foi feita pelo espanhol Adolfo Morales, nos anos 20 - não era tombado, tudo podia acontecer com o imóvel. Agora, resta aos cariocas esperarem para o tombamento definitivo e para que o Ambassador não destrua mais uma das poucas salas de cinema de rua que ainda restam na cidade. [http://oglobo.globo.com/blogs/cinema/post.asp?cod\\_post=124211](http://oglobo.globo.com/blogs/cinema/post.asp?cod_post=124211). Acesso em 03/10/2008.



A primeira sala inaugurada em 1897, por Paschoal Segreto e José Roberto Cunha Salles, chamava-se “Salão de Novidades Paris no Rio”, que como o próprio nome diz, era uma casa que oferecia uma variedade de atrações sendo a projeção de cenas numa tela suspensa ao fundo do estabelecimento apenas uma delas. Inicialmente era assim. As sessões de cinema eram exibidas nos locais tradicionais de diversão. O primeiro cinema de verdade instalado no Rio de Janeiro foi o “Cinematographo Parisiense”. Inaugurado em 1907 o *Parisiense* foi o precursor das construções realmente erguidas para abrigar salas de cinema. Ficava na Avenida Central – hoje Rio Branco, em frente ao Edifício Avenida Central – e foi o primeiro cinema fixo da cidade. O Centro da cidade se ampliava no início do século XX com a reforma urbanística de Pereira Passos e o cenário para os *cinemas de rua* se desenhava. As salas cresciam em número e tamanho e o público também mudava. Crescia a admiração pela arte cinematográfica.

Das fotografias animadas ao cinema como experiência estética, o espaço que acolheu estas imagens em movimento passou das pequenas salas improvisadas do final do século para o requinte dos Roxys e Capitols disseminados pelo mundo inteiro. A definição do programa arquitetônico *sala de exibição*, do fato mesmo de ter sua origem na afirmação e desenvolvimento de um cinema dominante, foi profundamente marcada pelos valores que este cinema estabeleceu. No Rio de Janeiro, a cadeia de cinemas que a Metro-Goldwyn-Mayer fez construir para exibir as suas produções com exclusividade fez com que o comércio cinematográfico sofresse um forte impacto e que, junto ao público, se estabelecessem padrões e necessidades novos que reforçavam não apenas a reprodução continuada dos seus filmes como também consagrasse uma vez mais a noção já cristalizada de que cinema americano era o verdadeiro cinema. (VIEIRA; PEREIRA, 1986, p. 59)

A abertura da Avenida Central em 1904 e a chegada da eletricidade – um ano mais tarde – incentivavam a ampliação de espaços de vida noturna e a criação de locais para a projeção de imagens em movimento. Ainda que por aqui chegassem poucos filmes havia espaço para as grandes cadeias cinematográficas, mas também para o pequeno exibidor. Pelas ruas do Centro do Rio cinemas como o *Éclair*, o *Olímpia*, o *Cine Íris* e o *Ideal* – com uma clarabóia projetada por Eiffel, o mesmo da Torre – faziam com que o centro da cidade respirasse ares cinematográficos. Não foi à toa que a *terra do cinema*, a Cinelândia, por ali se desenvolveu. Os cinemas da Praça Floriano – que a maioria vai passar a conhecer como

Cinelândia – consolidaram e permitiram a proliferação das salas de exibição por outros bairros do Rio de Janeiro. Segundo João Luiz Vieira e Margareth Pereira, “foi somente com a construção dos novos cinemas da Cinelândia, no início da década de 20, que a exibição cinematográfica, assim como a arquitetura e a engenharia civil em nossa cidade sofreram grandes transformações”. (VIEIRA; PEREIRA, 1986, p. 25).

O ano de 1911 marca o nascimento do *Cinema Madureira* e também do *Cinematógrafo*, a primeira sala de Jacarepaguá.

O famoso *Cine Baronesa*, localizado na Praça Seca, é de 1950 e palco de casos interessantes de uma época onde até fumar era permitido nas salas.

Na década de 70 a Tijuca, por exemplo, chegou a ter 12 salas funcionando a pleno vapor, quer dizer eletricidade. Favorecida pelas linhas de bonde, a Praça Saenz Peña, a “cinelândia da zona norte”, dispunha de cinemas como o *Olinda* com seus 3.500 lugares, o *Carioca* e o *América* frente a frente e divididos por uma rua cheia de cartazes dos filmes a serem exibidos, o *Metro* e o *Art Tijuca*, o *Tijuca Palace*. Descendo a Rua Hadock Lobo, a rua que segundo João do Rio era “de uma calma alegria burguesa que parecia sorrir com honestidade”<sup>9</sup> alguns cinemas como o *Madri* e o *Avenida* despertavam a atenção do público amante da sétima arte. Na rua perto do cinema *Velo* existia também o estúdio *Atlântica Cinematográfica*.

O berço do samba também tinha suas salas. O *Cine Hadock Lobo* em frente à Rua Sampaio Ferraz e o *Cine Estácio de Sá* em frente à Rua Maia Lacerda eram referências no bairro do Estácio.

Em Copacabana, o mar e o calçadão passaram a ter um concorrente com a inauguração do *Cinema Americano* atual *Cine Copacabana*.

---

<sup>9</sup> <http://www.brasilcultura.com.br/literatura/a-alma-encantadora-das-ruas-joao-do-rio/>





No Méier, o *Paratodos* e o gigantesco *Imperator* dividiam a atenção dos cinéfilos. Os 2.400 lugares do *Imperator*, criado em 1954, acolheram diversos espectadores antes das constantes metamorfoses em casa de shows e comércios variados. Ele é um exemplo da transformação dos cinemas de rua em outras coisas. Naquela mesma Praça Saenz Peña onde não resta nem mais um cinema de rua, os belos *América* e *Carioca* se transformaram em farmácia e igreja, respectivamente. A rua que os divide abriga agora flores que sentem saudade dos antigos cartazes. Supostos locais da cura substituindo com dor os locais do riso e das lágrimas de emoção.

As salas de cinema invadiram as ruas de diversos bairros da cidade. Algumas salas ainda em atividade outras que pouco duraram nos lembram os anos que sucederam a explosão do cinema no Centro do Rio. Quantos poderiam fazer parte dessa lista da época de ouro dos *cinemas de rua!* *Paissandu, Ópera, Roxy, os Metros. Ricamar, Lido, Cine Acari.* As construções fazem parte dos versos e músicas, dos *blogs* e jornais; da História e da Geografia do Rio de Janeiro; do patrimônio cultural de nossa cidade.

Ainda que possamos usar a categoria patrimônio em contextos muito diversos, é necessário adotar certas precauções. É preciso contrastar cuidadosamente as concepções do observador e as concepções nativas. Recentemente, construiu-se uma nova qualificação: o “patrimônio imaterial” ou “intangível”. Opondo-se ao chamado “patrimônio *de pedra e cal*”, aquela concepção visa a aspectos da vida social e cultural dificilmente abrangidos pelas concepções mais tradicionais. Nessa categoria estão lugares, festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinária, técnicas etc. Como sugere o próprio termo, a ênfase recai menos nos aspectos materiais e mais nos aspectos ideais e valorativos dessas formas de vida. Diferentemente das concepções tradicionais, não se propõe o tombamento dos bens listados nesse patrimônio. A proposta é no sentido de “registrar” essas práticas e representações e de fazer um acompanhamento para verificar sua permanência e suas transformações. (GONÇALVES, 2003, p. 24)

A partir dos anos 1950, e ao longo das décadas subsequentes, a presença cada vez mais marcante da televisão no cotidiano da população, a entrada em cena do videocassete e das TVs por assinatura fez com que o público de cinema reduzisse drasticamente. Esses, juntamente com outros importantes fatores, acabaram por levar muitos *cinemas de rua* a



encerrarem suas atividades. E em meados da década de 1980 teve início o processo de desaparecimento das salas de exibição cinematográfica das ruas do Rio de Janeiro e do Brasil.

Nesses anos em que, definitivamente, os cinemas de rua começaram a fechar maciçamente suas portas, houve uma migração das salas para os novos shoppings que estavam sendo construídos nos centros urbanos, que por sua vez eram decorrência de uma profunda modificação dos hábitos de consumo por parte da população brasileira. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 54-59).

Os alicerces sobre os quais estava fundada a maior parte dos cinemas do circuito exibidor brasileiro (em especial o carioca) eram muito frágeis e já apontavam um futuro incerto.. Havia um aspecto, desde seu início, voltado para a concentração das salas nas mãos de poucos, pela presença do investidor estrangeiro, pelo domínio do mercado cinematográfico pelo setor de exibição e pela participação maciça do chamado cinema dominante (o filme clássico narrativo norte-americano) nas telas dos *cinemas de rua* nacionais.

A penetração crescente da televisão, em seguida o aparecimento do videocassete e da TV por assinatura acaba por provocar uma redução radical no público de cinema no Rio de Janeiro, no Brasil, no mundo. Um fenômeno mundial. Nos anos 1980 uma grande parcela dos *cinemas de rua* começa a fechar suas portas. E, juntamente com uma profunda mudança dos hábitos de consumo da população, há uma migração de salas para os *shoppings centers* que estavam sendo construídos. O público vai para o *shopping*. O cinema vai atrás e se transmuta num espaço liso, padronizado. O fim da Embrafilme<sup>10</sup> e a retirada do filme brasileiro de cartaz diminuem ainda mais as idas ao cinema já que uma grande faixa de público bem popular só era atraída por esse tipo de filme. O Plano Real possibilitou a partir de 1995 a subida do preço médio do ingresso no Brasil e uma conseqüente evolução do processo de elitização do espectador de cinema. O público de menor poder aquisitivo não tem mais acesso ao cinema.

---

<sup>10</sup> Empresa Brasileira de Filmes. Órgão do governo federal brasileiro de fomento à produção, distribuição e exibição cinematográfica nacional extinta durante o governo de Fernando Collor de Melo.

No começo da década de 90, o mercado de cinema no Brasil enfrentava uma das mais brutais crises de sua história. Vários cinemas fecharam suas portas, principalmente no interior. Cidades pequenas que tinham apenas uma ou duas telas ficaram sem nenhuma, a ponto de apenas 7% dos municípios brasileiros possuírem salas, segundo o IBGE. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 55)

A presença maciça do modelo clássico-narrativo norte-americano (o chamado cinema dominante) – na maioria das telas de cinema dos países “subdesenvolvidos” ou “em desenvolvimento”. E no Brasil não seria diferente. Em seguida, a participação decisiva do capital norte-americano na ampliação e manutenção do circuito nacional – intensificando uma vez mais o caráter expansionista e dominador do produto norte-americano. E por último, mas não menos importante, a fórmula do *multiplex* é uma resposta da indústria do cinema à força do entretenimento caseiro.

Hoje no Rio de Janeiro muitas salas encontram-se abandonadas. Esquecidas e largadas a poeira. Os projetores estampam nas paredes um destino inexorável do que alguns chamam progresso. Paradas no tempo resta-lhes o *flashback*, a saudade dos frequentadores e o carinho dos amantes da sétima arte. Como um filme triste, parte do patrimônio cultural – que se relaciona sim com a memória cinematográfica – está entregue ao descaso. Na Tijuca é o caso do cinema *Tijuca Palace*. No centro encontram-se no limbo o *Metro-Boavista* e os *Cine Rex* e *Vitória*, conhecidos em seu declínio pelas exhibições de filmes pornográficos. Por diversos bairros podemos encontrar um ou outro exemplo. Essas salas que abrigaram durante anos milhares de histórias de tantos filmes e vidas, hoje entram para a história do Rio como escombros. As novas gerações não conhecem a belíssima vida dos cinemas do Rio de Janeiro e hoje esses desertos galpões aguardam seu destino incerto.

Que o brasileiro tem memória curta, é um fato conhecido. Com exceções, naturalmente. No caso particular do Cinema Brasileiro, o que vemos? Toda a nossa memória cinematográfica foi geralmente condenada ao lixo. Embora uns poucos, sem auxílio e sem compreensão, se esforcem em resgatar o raro que ainda nos resta. [...] Mas a memória cinematográfica não é apenas aquela dos nossos filmes perdidos. É igualmente, a que se refere a uma parte essencial: a exibição. Pois, sem esta, a produção não existe. A indústria do cinema é a exibição. A não ser



recorrendo aos jornais da época, ninguém saberia narrar os primórdios da exibição no Brasil, aquelas alegres noitadas no passeio público, em que o carioca, a mastigar tremoços e engolir cerveja, apreciava o seu cinematógrafo. Isso ocorreu entre 1905 / 1906. (GONZAGA, 1986, p. 34).

Histórias, memórias e curiosidades ainda permanecem em diversos espaços que se transformaram nos mais variados comércios e, sobretudo, em igrejas. Estacionamentos. *Boites*, farmácias, lojas de departamentos, supermercados. Igrejas. E se lá não mais estão os filmes, funcionários e cartazes das próximas estréias, das mentes dos espectadores certamente elas não saíram. A memória quanto aos *cinemas de rua* é mesmo uma ilha de edição, como profetizou o poeta Waly Salomão. Com todos os recursos possíveis. Essas mesmas mentes “memoriosas” certamente transformariam as prateleiras das atuais farmácias em receitas fílmicas contra o mau humor, trocariam as sessões dos cultos por sessões dos filmes do coração, as caixas das lojas de departamentos se transformariam novamente nas vitrines da *bomboniere*...

[...] em seu sentido moderno, podem ser interpretados como coleções de objetos móveis e imóveis, apropriados e expostos por determinados grupos sociais. Todo e qualquer grupo humano exerce algum tipo de atividade de colecionamento de objetos materiais, cujo efeito é demarcar um domínio subjetivo em oposição a um determinado “outro”. O resultado dessa atividade é precisamente a constituição de um patrimônio. (GONÇALVES, 2003, p. 22)

Se devemos nos importar ou não com aquilo que as antigas salas se transformaram é uma questão sem resposta, mas acima de tudo uma questão a ser feita. Porque se salas de rua se transformam nos mais variados comércios e cada vez menos salas de rua são abertas na cidade podemos detectar quatro sintomas dos dias atuais: o medo, a comodidade, a valorização do consumo e as incessantes inovações tecnológicas.

É possível resistir à tentação de se tornar um templo da religião, da moda ou qualquer outro tipo de comércio para ainda vender sonhos? Não acreditar em tempos difíceis nas ruas da cidade para apostar nos cinemas que beiram as calçadas? Nesse jogo, a clausura dos *shoppings centers* parece levar sempre a melhor.





O *shopping center* seja qual for sua tipologia arquitetônica, é um simulacro de cidade de serviços em miniatura, onde todos os extremos do urbano foram liquidados: as intempéries, que as passarelas e arcadas do século XIX apenas interromperam, sem anular; os ruídos, que não correspondiam a uma programação unificada; o claro-escuro, produto da colisão de luzes diferentes, contrárias, que disputavam, reforçavam-se ou, simplesmente, ignoravam-se umas às outras; a grande escala produzida pelos edifícios de vários andares, o pé-direito duplo ou triplo de cinemas e teatros, as superfícies envidraçadas três, quatro ou até cinco vezes maiores que a mais ampla das lojas; os monumentos conhecidos que, por sua permanência, beleza ou feiúra, eram os signos mais poderosos do texto urbano; a proliferação de anúncios de dimensões gigantescas, no alto dos edifícios, percorrendo dezenas de metros, ao longo de suas fachadas, ou sobre as marquises, em grandes letras garrafais, fixadas sobre as vidraças de dezenas de portas de vaivém, em chapas reluzentes, escudos, painéis pintados sobre os umbrais, cartazes, apliques, letreiros, anúncios impressos, sinais de trânsito. Esses traços, produzidos às vezes por acaso, às vezes por *design*, são (ou eram) a marca de uma identidade urbana. (SARLO, 1997. p. 14).

Quem ainda luta contra a tendência dos grandes *Multiplex*<sup>11</sup> demonstra que, apesar das dificuldades, a rua é o lugar dos cinemas. Em uma reportagem de 2002 para eleger a melhor sala de cinema do Rio de Janeiro observa-se que das 156 existentes no município, 109 delas encontram-se em *shoppings*. Mas o favorito no *ranking* da matéria é mesmo o *Cine Leblon*, um *cinema de rua*.<sup>12</sup>

O final do século passado assiste o surgimento de um novo *cinema de rua*. Parece que o cinema que hoje nasce ou renasce na rua teve que se render à fórmula do *multiplex*. Para acompanhar a tendência do mercado cinematográfico, do setor de exibição ou as exigências dos novos hábitos do espectador contemporâneo, a verdade é que raros são os *cinemas de rua* atuais que mantêm o conceito original. É a resistência do *cinema de rua* totalmente inserida nas formas dominantes? É o cinema tradicional cada vez mais distante do grande público... Sinal dos tempos.

<sup>11</sup> Complexos contendo várias salas de exibição concentrados em *shopping centers*. Geralmente associados a um plano de exportação do produto cinematográfico norte-americano. Os *multiplex* oferecem uma “otimização total do espaço, oferta múltipla de filmes, economia de escala na administração, projeto inteligente de automação, oferta de serviços adicionais, além de uma pulverização do risco de fracasso de bilheteria (devido à possibilidade de manutenção de um título em cartaz por um tempo maior) e a alta rotatividade entre as várias salas”. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 65)

<sup>12</sup> GARCIA, Sérgio. Os melhores cinemas da cidade – Os eleitos dos cinéfilos. In: **Veja Rio**, 11/09/2002, RJ.



É importante lembrar que os exibidores do circuito de arte também renovaram seu parque, construindo ou reformando cinemas de forma a oferecer pelo menos três salas, ambiente de convívio social e espaço para a realização de eventos (lançamentos de filmes, livros, etc) – numa espécie de sofisticação do conceito do multiplex. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p 84-85)

Do ponto de vista de quem resolveu apostar, as atitudes do Grupo Estação de reformar e reinventar o antigo *Cine Coral*, em Botafogo, no formato de um mini *Multiplex* na calçada, e o empenho da Petrobrás em reabrir o *Odeon* (hoje *Odeon-BR*), são marcos do renascimento dos *cinemas de rua*. Aberto em 1926 – e reaberto em 2000 – o cinema *Odeon* contou com o decisivo patrocínio da BR Distribuidora e da Prefeitura do Rio. O investimento de quase dois milhões de reais deu certo. O cinema hoje é responsável por atividades que movimentam o cenário cinematográfico carioca. Palco de maratonas e festivais.

A iniciativa do Unibanco Arteplex mostrou como o conceito do multiplex não está, necessariamente, atrelado às necessidades exclusivas do grande produto do cinema americano. O multiplex nada mais é do que um grande bloco de concreto que traz uma imensa facilidade operacional e muitos benefícios para o público. O conteúdo que vai preencher suas telas depende de quem o programa e do que quer o público que o frequênta. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 65)

Iniciativas como as do *Cine Santa Teresa* e *Cine Arte Bangu*<sup>13</sup> em acreditar também nos cinemas fora dos *shoppings centers* se dão de forma isolada, provando que é cada vez mais difícil a comunhão entre rua e cinema. E o cinema Paissandu acaba de ser fechado (setembro/2008)...

Salas de projeção foram inauguradas em centros culturais, museus, escolas e cursos de línguas. Figuras ainda como mais um dos atrativos de alguns modernos condomínios fechados.

O espaço de exibição de filmes, vídeos e documentários, que funciona no Memorial Municipal Getúlio Vargas, passa agora a se chamar **Cine Glória**. A sala e o foyer serão também abertos para eventos musicais, mostras temáticas, exposição de fotografias e do acervo de cinema de Canosa (um dos

---

<sup>13</sup> Os *Cine Santa Teresa* e *Cine Arte Bangu* são legítimos *cinemas de rua* inaugurados em 2003 e 2006 respectivamente.

administradores da Urca Filmes), que reúne mais de 3500 cartazes originais e 20 mil fotos de cinema.<sup>14</sup>

Em contrapartida, vemos surgir, ainda que de forma descontínua e rara, “novos cinemas”<sup>15</sup> pela cidade: *expanded cinema*<sup>16</sup>, projeções ao ar livre (na praia, na favela); exibições em lonas culturais; movimento de imagens no metrô; *live cinema*<sup>17</sup> num galpão, numa pista de dança.

Parece que num conceito semelhante ao do *expanded cinema* ou, quem sabe, das pioneiras feiras de variedades (de fins do século XIX) assistimos surpresos a reinauguração do Cine Lapa.

Instalado no número 23 da Avenida Mem de Sá em imóvel com data de 1911, o Cine Lapa retoma o nome e atividades originais, do tempo em que a sala foi uma das primeiras no Brasil a ter sistema de som e imagem sincronizados. Uma volta às origens, mas buscando novas linguagens, tecnologias e meios alternativos de produção cultural. [...] O plano é utilizar o Cine Lapa como um centro de artes integradas, em parcerias com produtores de música, cinema, moda, circo, artes em geral. [...] sempre com especial atenção aos artistas independentes. Há espaço ainda para novidades em moda alternativa, artes plásticas e outras expressões, além de um cineclube semanal [...] A sala de Cinema começa digital, mas o plano inclui projetor 35mm. Filmes brasileiros com maior espaço na programação, uma sessão diária de curtas-metragens, e antes de cada longa-metragem a exibição de um curta-metragem, [...] Estes são alguns planos de Cavi Borges, [...] que encara como um sonho a gestão de um cinema próprio. O Cine Lapa terá 2 salas. No térreo, onde ainda é possível identificar a sala de projeção original e o antigo piso de azulejo hidráulico, ficará a sala maior, com cadeiras trazidas do Cine Paissandu e projetor digital. No segundo, um outro espaço, menor, também com projeção digital.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Cinema inaugurado em setembro de 2007. <http://diariodorio.com/novo-cinema-de-rua-no-rio-cine-glria/>. Acesso em 15/09/2008.

<sup>15</sup> Chamo “novos cinemas” exibições audiovisuais desvinculadas do espaço fechado das salas de exibição cinematográfica (*cinemas de rua* ou *shopping*) enquanto construções arquitetônicas especialmente moldadas para sediar a projeção de filmes.

<sup>16</sup> Traduz-se, às vezes, por “cinema expandido” a expressão americana *expanded cinema*, que designa formas de espetáculo cinematográfico nas quais acontece algo a mais do que somente a projeção de um filme: dança, ações diversas, “*happenings*” etc. (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003).

<sup>17</sup> Uma espécie de “cinema ao vivo”. Uma modalidade audiovisual em que o DJ/cineasta exhibe uma reedição de imagens (de arquivo, de filmes de outros autores ou de seqüências próprias) sonorizando-as ao vivo.

<sup>18</sup> <http://matrizonline.oi.com.br/cinelapa/cinelapa/index.php?codPagina=sobre&codMenu=1>. Acesso em 08/09/2008.

Com o mesmo espírito de continuar a saga dos *cinemas de rua* pelos bairros do Rio de Janeiro, atitudes de resistência como a do *Cinema Palácio* e a de alguns cinemas na Zona Sul, como o *Roxy* e o *São Luiz*, além de alguns pequenos focos em outras localidades garantem ainda a possibilidade de uma ida ao cinema sem a necessidade de passar pelos corredores de um *shopping*. Escolher o filme, o horário, a pipoca do pipoqueiro ou do próprio cinema, enfim um ritual que não é o mesmo daquele vivenciado nas salas dos templos do consumo. “Antes do multiplex, o único atrativo do espectador era o próprio filme. Depois dele passou a ser, sobretudo, o espaço.” (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 65).

Mais ainda lembremos o *glamour* que cerca uma ida ao cinema como a da personagem do filme de Woody Allen *A rosa púrpura do Cairo* o faz. Tal como esta personagem fictícia – ou como o também fictício cavaleiro andante – o espectador do *cinema de rua* carioca é um Quixote que insiste, resiste e continua freqüentando as salas reformadas e recém-nascidas.

## Uma breve história do colecionismo

*Coletar e comunicar: pode-se perceber este nexos semântico civilizatório com o amparo da filologia clássica e do indo-europeu, que nos remetem a experiências da linguagem reveladoras do espectro de práticas sociais dessas palavras, em seus sentidos ordinários. Colecionar, do latim collectio, possui em seu núcleo semântico a raiz \*leg, de alta relevância em todos os falares indo-europeus – e mesmo antes, pois esta raiz está entre as poucas que conhecemos do proto-indo-europeu, há mais de 4 mil anos atrás, com sentidos ordenadores. No grego clássico, em seu grau “o”, produz o morfema log, avizinado, em seu grau “e”, de leg, ambos repletos de derivados. Nesta família lingüística, aparece o núcleo semântico e significativo do colecionismo: uma relação entre por em ordem – raciocinar – (logeín) e discursar (legeín), onde o sentido de falar é derivado do de coletar [...] Ordenar, coleccionar, narrar.*

(Francisco Marshall)

*O próprio Aristóteles para escrever seu tratado A política coleccionou cerca de 158 constituições de cidades. O resultado é de ação purificadora: a busca do modelo em sua aplicação prática. [...] Coleção e análise versus idealismo e autoridade. [...] Aristóteles é provavelmente o primeiro colecionador sistemático da história. Coletava exemplares e os estudava a exaustão. [...] deve ser considerado como patrono de todos os colecionistas.*





(Francisco Marshall)

O mundo das coleções nas nossas sociedades, segundo Pomian (1984, p. 53), estaria dividido entre coleções particulares, museus e, a maior parte das bibliotecas e arquivos. Mas há também a presença de coleções em sociedades distintas da nossa e as diferenças nelas contidas já bastam para que sejamos impedidos de utilizar os mesmos parâmetros de nossos contextos em sua análise.

Em outros conjuntos culturais podemos reconhecer distintas situações que parecem intimamente ligadas ao universo das coleções. Esses complexos de objetos naturais ou artificiais, “mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial e expostos ao olhar, acumulam-se com efeito nas tumbas e nos templos, nos palácios dos reis e nas residências de particulares.” (POMIAN, 1984, p. 55) Podemos citar nessa linha de pensamento: o *mobiliário funerário*, as *oferendas*, os *presentes e os despojos*, as *reliquias e os objetos sagrados* e os *tesouros principescos*. O *mobiliário funerário* se refere a toda sorte de objetos que são sepultados junto aos mortos. Datam de 6500 e 5700 a.C. as primeiras descobertas de que temos notícia de tumbas com decoração, estatuária e mobiliário próprios organizados para servir de última morada aos defuntos. Parece haver a clara “convicção de que o mobiliário funerário não deve ser utilizado: a sua função é a de ser perpetuamente olhado e admirado” (POMIAN, 1984, p. 56). As *oferendas* eram (são) objetos oferecidos aos deuses e contém em si a única função de serem expostos ao olhar. Mas nem todos os objetos mantidos fora do circuito das atividades econômicas eram acumulados nos templos sagrados. Os *presentes e despojos* eram, na grande maioria das vezes, também acumulados entre as paredes das residências dos detentores do poder. Sila, Júlio César, Verres, grandes colecionadores romanos, eram gerais ou políticos. Esses verdadeiros “tesouros” eram mantidos guardados e afastados de olhares externos. Sua exibição costumava se restringir a festas, cerimônias, cortejos fúnebres e desfiles de coroação. As *reliquias e os objetos sagrados*, para serem assim considerados, deviam ter estado em contato com um deus ou com um herói para ter seu valor (não utilitário)

sacralizado atribuído, e “eram conhecidos quer na Grécia, quer em Roma.” (POMIAN, 1984, p. 59) Eram verdadeiras coleções compostas por quaisquer objetos que tivessem tido contato com um integrante da história sagrada ou patriótica, em especial aqueles ligados a partes do corpo desses “heróis”. Já na Idade Média temos notícia de inventários que dão conta dos *tesouros principescos*. Os príncipes não limitavam suas intenções ao puro entesouramento de suas famílias. Muitos objetos eram acumulados para exibição em determinadas ocasiões de cerimônias e festas. Como *status*. Fora dessas situações os “tesouros” ficavam trancafiados em cofres ou armários.

Na evolução do colecionismo, a partir do século XIV começa a surgir um tipo mais particular de valorização: o *studiolo*. Um espaço especialmente erguido para guardar artefatos antigos, pedras preciosas e esculturas. Muito popular entre os ricos e intelectuais italianos. O primeiro *studiolo* de que se tem notícia era de propriedade de Oliviero Forza, que morava em Treviso por volta de 1335. Umberto Eco diria que os *studiolos* representavam um tipo de “humildade ontológica” perante a imponência da natureza. Até o século XVI colecionar era privilégio de príncipes. Seus interesses se concentravam em obras de arte e objetos esculpidos em pedras e metais preciosos. Havia um aumento de sua fortuna e poder. Uma forma de investimento, quem sabe. Mas também uma forma de passatempo que muitas vezes aproximava-se da paixão mais avassaladora.

Não é caso para espanto, então, que se encontrem pessoas que queiram apropriar-se de tais objetos e que para atingirem este fim sacrifiquem uma parte de suas fortunas; ou outras que, não podendo apropriar-se de tais objetos, queiram ter pelo menos o direito de olhá-los. Donde o aparecimento de uma procura, que atribui um valor aos objetos que virtualmente são peças de coleção, e cria um mercado. (POMIAN, 1984, p. 54)

Dois fatores parecem ter sido fundamentais para o crescimento de uma “cultura de colecionador”: um ligado ao mundo material e outro vinculado à espiritualidade. O Renascimento traz consigo uma expansão do conhecimento que exigia respostas para novas questões. Os avanços tecnológicos simplificavam o comércio mundial. A política expansionista e uma certa sofisticação do sistema financeiro europeu aceleram a troca de bens e um grande enriquecimento de alguns países. As coleções progrediram em toda parte onde o



comércio cresceu. Tempo ocioso e dinheiro sobrando combinaram-se numa receita para o aumento do número de colecionadores. Talvez um misto de investimento e frivolidade. Porém, ao mesmo tempo, ocorria uma mudança na forma de encarar a morte e a materialidade do mundo. Na Idade Média os cristãos foram impelidos a optar entre amar a Deus ou os prazeres mundanos. Portanto, amontoar pertences que, à princípio, não tinham nenhuma utilidade prática não parecia estar de acordo com os ditames da Igreja para seus fiéis. Acumular o supérfluo não parecia lá uma atitude muito cristã. A não ser que essa acumulação se desse em louvor aos céus. As coleções começam a se justificar para a glorificação de Deus. Coleções para reter a vida. Para a fugacidade das coisas. Para a imortalidade da alma.

Foi o novo conceito de vida que tornou possível o ato de colecionar, transformando-o de fraqueza em *avaritia*, um dos sete pecados capitais, e da rejeição da vida eterna na busca de Deus por intermédio de sua criação, na teologia prática. Para homens como Aldrovandi, a consciência da mortalidade dos esplendores do mundo apenas os estimulava a fazerem de sua coleções testamentos para futuras gerações. A nova estirpe de colecionadores deixara de apelar para a autoridade da Igreja. Enquanto corriam para ver o dragão de Aldrovandi, e outras maravilhas que ele juntara em sua casa, cardeais e bispos reconheciam tacitamente a validade de sua abordagem mundana da natureza, e uma das coleções mais importantes desse tempo, a do jesuíta Athanasius Kircher, tinha por sede o Vaticano. (BLOM, 2003, p. 38-39)

Colecionar tornou-se assunto sério. E popularizou-se rapidamente entre indivíduos de poucos recursos financeiros e intelectuais. Pessoas comuns do povo começam a organizar também suas coleções. Bem menos grandiosas que as coleções dos príncipes, aristocratas e clero. Mas coleções.

Surgem os “armários de curiosidades”. Inicialmente tidos como móveis destinados quinquilharias transformam-se em repositórios de coleções. A maioria dessas coleções eram expostas e usadas para diversão. Porém, um grupo restrito de colecionadores começam a usar o ato de colecionar para estudar, pesquisar. Coleções para adquirir conhecimentos, para comparações e consultas. Enciclopédias, bíblias de determinados assuntos. Outros “estúdios” e “armários” surgiram, mas não conseguiam dar mais conta do tamanho e das ambições existenciais de algumas coleções.





O que o método científico, ainda em seus primórdios, podia produzir seria usado como material para a indagação da natureza profunda do universo, da mente de Deus. [...] O grotesco e a totalidade dos eram apenas o outro lado da simplicidade da verdade eterna. [...] em algum ponto de sua vertiginosa multiplicidade e diversidade escondia-se esse âmago de verdade que os alquimistas chamavam de pedra filosofal. Encontrá-lo equivaleria a captar o coração palpitante da própria criação. A coleção tornava-se, ela própria, instrumento: o maior laboratório de alquimia que o mundo já vira. (BLOM, 2003, p. 55-58)

A atividade de colecionar – como inquirição crítica e racional de princípios fundamentais – como um ensaio para tentar dar sentido a variedade e ao caos do mundo, e, quem sabe, até desvendar seu segredo, sua origem, se perpetuou até a época atual. Achamos vestígios do complexo trabalho dos primeiros *coleccionadores-alquimistas* em todas as tentativas de aprisionar o milagre e a grandeza das coisas para abarcar tudo dentro dos domínios de nossos bens pessoais. Esta alquimia prática opera onde quer que uma coleção caminhe para além da contemplação pura e simples de artefatos e se torne uma procura por sentido, pelo cerne da matéria, uma esperança de apreender a existência de um conjunto significativo se a quantidade suficiente de elementos puder ser reunida. Colecionar é preencher o vazio que há em nós. Ou melhor, os vazios. Há vários espaços vazios ao longo de nossa existência. Nem todos serão preenchidos.

Na modernidade objetos móveis e imóveis podem vir a ser entendidos como coleções desde que amoldados e exibidos por alguns grupos sociais. Os seres humanos – em particular ou em grupo – desempenham alguma forma de colecionamento de elementos materiais. Seu efeito primeiro parece estar ligado à delimitação de um domínio subjetivo em resistência a um outro domínio. Logo em seguida percebemos uma nova consequência fundamental dessa atividade que é precisamente a constituição de um patrimônio.

[...] a identidade de um indivíduo ou de uma coletividade é definida pela "posse" de determinados bens.[...] a nação, enquanto coleção de indivíduos ou indivíduo coletivo, através da posse de seu patrimônio cultural ou sua cultura, define sua identidade. [...] muitos dos bens culturais que compõem um patrimônio estão associados ao "passado" ou à "história" da nação. Eles são classificados como "reliquias" ou "monumentos". [...] Estes bens constituem um tipo especial de



propriedade: a eles se atribui a capacidade de evocar o passado e, desse modo, estabelecer uma ligação entre passado, presente e futuro. Em outras palavras, eles garantem a continuidade da nação no tempo. [...] Na medida em que associamos idéias e valores a determinados espaços ou objetos, estes assumem o poder de evocar visualmente, sensivelmente, aquelas idéias e valores. (GONÇALVES, 2003, p.3-4)

O “ato de colecionar” parece ser mais importante para o colecionador do que terminar a coleção. A viagem à chegada. Quando aportamos a viagem acaba. O colecionador não buscaria sempre uma infinidade de sua coleção? Para que a viagem nunca termine? O “ato de colecionar” parece ser mais importante para o colecionador do que terminar a coleção. A viagem à chegada. Quando aportamos a viagem acaba. O colecionador não buscaria sempre uma infinidade de sua coleção? Para que a viagem nunca termine? Benjamin (1985, p. 57) diria que, “toda paixão beira o caos, a do colecionador beira o caos da memória.”

### **Por uma coleção de *cinemas de rua***

Nós não adentramos o espaço dos objetos de nossa coleção, são os objetos que invadem nossa vida. Tantas outras coisas invadem nossa vida, nosso cotidiano. Não somos nós que estamos contidos no interior dos objetos, das coleções, dos objetos das coleções. São eles que nos penetram. Eles nos olham. Investigam-nos. Nós é que nos apropriamos deles para preencher o vazio de nossas vidas. Não é preciso renunciar ao passado para adentrarmos no futuro. Ao efetuar trocas, não é necessário que haja perdas. Parece viável que um colecionador lance um olhar crítico sobre sua coleção se conseguir afastar-se o suficiente de seu apego pelos objetos da coleção. Parece possível colecionar e manter o distanciamento necessário para proceder a uma análise efetiva da coleção, dos objetos dessa coleção. Tantas outras coisas invadem nossa vida, nosso cotidiano. É preciso deixar claro, porém, que nem todas as reuniões, coletâneas, inventários, arquivos ou conjuntos de coisas possam ser caracterizados como coleções. Há certos elementos descritivos que devem prevalecer para que seja constituída uma coleção sistemática. Em primeiro lugar há uma intencionalidade. Talvez



não de maneira clara e lúcida de início. Afinal, podemos considerar que os objetos ainda estão livres.

É portanto possível circunscrever a instituição de que nos ocupamos: uma coleção, isto é, qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e exposto ao olhar público.[...] O paradoxo é o seguinte: por um lado, as peças de coleção são mantidas [...] fora do circuito das atividades econômicas, mas, por outro lado, são submetidas a uma proteção especial, sendo por isso consideradas objetos preciosos. [...] Têm um valor de troca sem terem valor de uso. Como se poderia atribuir-lhes um valor de uso, visto que se compram não para serem usados, mas para serem expostos ao olhar?[...] observa-se que o fato de as possuir confere prestígio, enquanto testemunham o gosto de quem as adquiriu, ou as suas profundas curiosidades intelectuais, ou ainda a sua riqueza ou generosidade, ou todas estas qualidades conjuntamente. (POMIAN, 1984, p. 53/54).

Como no pensamento do pintor Paul Klee, segundo o qual *agora os objetos o percebem*. Nós nos apropriamos deles para – como diria o interlocutor de Philip Blom, no último capítulo de *Ter e Manter* – preencher o vazio de nossas vidas. Taí uma das respostas possíveis a um questionamento do “porquê” de se colecionar. Que diríamos da música, compilação de cifras, silêncios, sons. Para o compositor John Cage (PLAZA. *In*: PARENTE, 1999, p.72), “Não é necessário renunciar ao passado ao entrar no porvir. Ao trocar as coisas, não é necessário perdê-las.” Podemos sim colecionar qualquer coisa e por variados motivos. Os principais colecionadores de nossa sociedade são as coleções particulares e os museus, além, é claro, da maior parte das bibliotecas e arquivos. Parece, então, viável que o espaço urbano seja também um colecionador. Nesse caso, em particular, intencionalmente ou não. A cidade está “tão perto” das coisas nela contidas viabilizando o colecionismo em suas potencialidades – de funcionalidade e identificação, sacralização e fetiche –, mas, ao mesmo tempo, pode estar “tão longe” que possibilite o desmanche, o descarte, o desuso, a dispersão.

Porém, ainda que as coleções urbanas não se acumulem em espaços fechados, pode-se considerar que a cidade é preparada para guardar as imagens urbanas. Isso



uma vez que a instalação de um objeto de imaginária acompanha frequentemente uma intervenção urbanística, sendo o espaço preparado para recebê-las, assim como as peças são submetidas a processos de restauração conduzidos pelos órgãos de patrimônio visando sua conservação, mantendo assim as peças a céu aberto, porém sob acondicionamento. [...] como se a cidade fosse um museu a céu aberto. (ABREU, 2001, p. 143-144)

O ato de colecionar pode ser considerado como um ato comum de nossa existência. Simplesmente colecionamos. E qualquer coisa parece ser “coleccionável”. Colecionar pode ser um modo de viver. Mas colecionar é também um ato de poder. Na simbologia de cada objeto colecionado, tratado, organizado e conservado (ou descartado) todo colecionador parece ser soberano sobre a vida, sobre um pedaço do mundo. O seu pedaço do mundo. O seu mundo. Delimita seus domínios, governa e adquirindo novos artefatos avança fronteiras, expande horizontes. Cria, produz, aprende, ensina...

Quem não sabe o que é sentir falta de algo? Sentir saudades. Não poder reviver fisicamente ocasiões que nos eram tão caras, mas ao mesmo tempo estar tão repletos de lembranças tão individuais quanto coletivas dessas ocasiões. Relembrar lugares, objetos, sentimentos, sensações, hábitos, magia. A coleção de *cinemas de rua* cariocas parece começar por uma escolha muito íntima. De rememorar velhos tempos, velhos templos... Passando pela saída da Galeria *Skye*, no bairro da Tijuca, vemos uma das paredes recoberta por pequenas réplicas de cartazes de filmes, que alguém, numa atitude desesperada de reter o passado dos cinemas Tijuca 1 e 2 no presente faz-nos ver e rever inúmeras vezes. Uma parede que parece aprisionar fantasmas do passado: os filmes, o projetor, as cadeiras, o tapete vermelho, a *bomboniere*, o lanterninha, o público, nós mesmos... Por trás dela hoje uma loja de departamentos sepulta nosso *cinema de rua*.

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seu depoimento: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastantes pontos de contato entre uma e as outras, para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados e noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito



como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (HALBWACHS, 2004, p. 34).

É preciso pensar “o conceito de coleções articulado à idéia de imagens e narrativas no âmbito do simbólico e imaginário, apontando para a construção de uma trajetória de constituição patrimonial que abarque objetos visíveis e invisíveis” (RIBEIRO, 2006). Desde suas raízes – nos antigos *vaudevilles*, *nickelodeons* e exibidores itinerantes da Europa e Estados Unidos – até os dias atuais, passando por seu nascimento, crises e morte. Volta à vida. Renascimento para uma nova vida. Formas de resistência. As causas e efeitos desse processo de extinção das salas de exibição cinematográfica.

[...] a identidade de um indivíduo ou de uma coletividade é definida pela "posse" de determinados bens.[...] a nação, enquanto coleção de indivíduos ou indivíduo coletivo, através da posse de seu patrimônio cultural ou sua cultura, define sua identidade. [...] muitos dos bens culturais que compõem um patrimônio estão associados ao "passado" ou à "história" da nação. Eles são classificados como "reliquias" ou "monumentos". [...] Estes bens constituem um tipo especial de propriedade: a eles se atribui a capacidade de evocar o passado e, desse modo, estabelecer uma ligação entre passado, presente e futuro. Em outras palavras, eles garantem a continuidade da nação no tempo. [...] Na medida em que associamos idéias e valores a determinados espaços ou objetos, estes assumem o poder de evocar visualmente, sensivelmente, aquelas idéias e valores. (GONÇALVES, 2003, p.3-4)

Adentramos o espaço da memória social, e em especial na intersecção entre memória e patrimônio, para pensar numa possível coleção dos nossos *cinemas de rua*. E toda coleção pressupõe um colecionador. Quem seria o colecionador dos *cinemas de rua*? Essa pessoa que vos escreve, para não esquecer; a cidade do Rio de Janeiro, uma colecionadora ao mesmo tempo simbólica e descuidada ou os espectadores, saudosos de um tempo que não mais voltará. É, com certeza, um terreno muito fértil para a produção e a recuperação de informações e imagens de nosso circuito exibidor tradicional. Parecemos ter encontrado as estradas mais retas que nos conduzirão à integração com nossos propósitos... Precisamos salvar a memória e a história dos nossos cinemas. E logo! Antes que seja tarde.





## REFERÊNCIAS

ABREU, Marcelo. **Coleção urbana: imaginária urbana e identidade da cidade.** Niterói/RJ: LABHOI/UFF. Primeiros Escritos, nº. 7 – julho/2001.  
<http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/sites/www.historia.uff.br/primeirosescritos/>

[files/pe07-2.pdf](http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/files/pe07-2.pdf)

ALMEIDA, Paulo S.; BUTCHER, Pedro. **Cinema, desenvolvimento e mercado.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema de objetos.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

BENJAMIN, W. O Colecionador. *In: Passagens.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BLOM, Philip. **Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

GARCIA, Sérgio. Os melhores cinemas da cidade – Os eleitos dos cinéfilos. *In: Veja Rio,* 11/09/2002, RJ.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. *In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário (orgs.). Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos.* Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. (org.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.



GONZAGA, Alice. Parisiense: cinema na Avenida Central. In: CALIL, Carlos Augusto M.; AVELLAR, José Carlos; ESCOREL, Eduardo (Diretores responsáveis). **Cinemas. Filme Cultura**, N° 47 (agosto). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

MACIEL, K. Cinema “fora da moldura” e as narrativas mínimas. In: **Cinema sim: narrativas e projeções**. 1. ed. São Paulo: Itaúcultural, 2008.

MARSHALL, Francisco. Epistemologias históricas do colecionismo. In: **Episteme**, Porto Alegre, n° 20, p. 13-23, jan./jun. 2005. [http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=46&Itemid=28](http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=46&Itemid=28)

PARTSCH, Susanna. **Klee**. São Paulo: Paisagem, 2005.

PLAZA, Julio. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. In: PARENTE, André(Org.). **Imagem-máquina**. São Paulo: Editora 34, 1999.

POMIAN, Krzystof. Coleção. In: GIL, Fernando. **Memória-História**. Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984.

RIBEIRO, Leila Beatriz. **Uma vida iluminada: coleções e imagens narrativas**. Niterói, RJ: XII Encontro Regional de História, 2006.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SCLIAR, Moacyr. Os cinemas não morrem. Eles viram lembranças. In: CALIL, Carlos Augusto M.; AVELLAR, José Carlos; ESCOREL, Eduardo (Diretores responsáveis). **Cinemas. Filme Cultura**, N° 47 (agosto). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.





VIEIRA, João.L.; PEREIRA, Margareth C. S. Cinemas da Metro e a dominação ideológica.  
*In:* CALIL, Carlos Augusto M.; AVELLAR, José Carlos; ESCOREL, Eduardo (Diretores responsáveis). **Cinemas. Filme Cultura**, N° 47 (agosto). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.

\_\_\_\_\_. Cinemas cariocas: da Ouvidor à Cinelândia.  
*In:* CALIL, Carlos Augusto M.; AVELLAR, José Carlos; ESCOREL, Eduardo (Diretores responsáveis). **Cinemas. Filme Cultura**, N° 47 (agosto). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.

<http://www.brasilcultura.com.br/literatura/a-alma-encantadora-das-ruas-joao-do-rio/>

<http://diariodorio.com/novo-cinema-de-rua-no-rio-cine-glria/>.

<http://www.inepac.rj.gov.br/modules.php?name=Guia&file=guia>

<http://www.iphan.gov.br> (faleconosco@iphan.gov.br)

<http://matrizonline.oi.com.br/cinelapa/cinelapa/index.php?codPagina=sobre&codMenu=1>

[http://oglobo.globo.com/blogs/cinema/post.asp?cod\\_post=124211](http://oglobo.globo.com/blogs/cinema/post.asp?cod_post=124211)

<http://www.rio.rj.gov.br/sedrepahc/>

