

Entre arquiteturas e imagens em movimento: cinemas, corporeidades e espetação cinematográfica na Tijuca

Between architectures and moving images: movie theatres, corporalities and movie viewing in Tijuca

Talitha Ferraz | talitha.ferraz@gmail.com

Doutoranda em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ (ECO-UFRJ). Membro do grupo de pesquisa Estudos da Cidade e da Comunicação e da Coordenação Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos (CIEC), núcleo de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-Graduação da ECO.

Resumo

Este artigo busca examinar a relação da arquitetura dos cinemas de rua que existiram na Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro, e as experiências de espetação cinematográfica de pessoas que frequentavam essas salas de exibição. O objetivo é analisar como esses prédios ingressaram na produção de subjetividade e nos trajetos de transeuntes e espectadores, numa engrenagem que agenciou espaço urbano, copos, afetos e sensações.

Palavras-Chave: Sala de cinema; espetação cinematográfica; arquitetura de cinemas.

Abstract

This article examines the relationship between the architecture of street movie theaters that used to be found at Tijuca, neighborhood in the North of Rio de Janeiro, and the experiences of movie viewing by people who were frequent attendants of these movie theaters. The objective is to analyze how these buildings entered in the production of subjectivity and how they entered in the route of pedestrians and spectators, in a gear that connected urban space, bodies, affects and sensations.

Keywords: *Movie theaters; movie viewing; movie theaters architecture.*

A Tijuca, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, foi um dos primeiros lugares do Rio de Janeiro onde foram realizadas experiências de exibição cinematográfica. Desde a chegada do cinema ao Brasil, no início do século XX, o bairro se mostrou atento ao fenômeno da imagem em movimento. A primeira sala de cinema do lugar surgiu em 1907: o Pathé Cinematográfico, de vida curta, com quase um ano de funcionamento. Até meados da década de 1940, a Tijuca presenciou aberturas e fechamentos de salas de estilo “cine-teatro”, as quais, em grande parte, eram efêmeras, simples e erguidas nos padrões de uma seminal indústria da exibição cinematográfica brasileira. Mas, a partir dessa década, o ponto central do bairro, a Praça Saens Peña, se transformou em um profícuo pólo exibidor, ficando conhecido como Cinelândia da Tijuca ou Segunda Cinelândia Carioca. Algumas das mais importantes salas de cinema de rua do Rio de Janeiro lá estiveram, povoando as calçadas da região da Praça.

Contando com palácios do cinema e com demais formas arquitetônicas voltadas à exibição de filmes (como, por exemplo, os próprios cine-teatros, que persistiram um pouco nas ruas ou foram reestruturados nos anos 30 e 40; os cinemas poeirinhas; as salas de galeria; os grandes cinemas de rua divididos em duas salas; os cinemas de shopping e as atuais salas *multiplex*), a Tijuca apresentou, e apresenta, em cada época de sua existência um formato de cinema correspondente às variadas formas de se ver e exibir filme em espaços coletivos. Nota-se que dessa profusão de modos de exibição (intrinsecamente atrelados à vida da cidade e de seus transeuntes), surgem igualmente determinadas disposições e posturas dos espectadores, para cada época, para cada cinema, em meio às sociabilidades desenhadas nos encontros entre cinema, sujeitos e rua. Destarte, os cinemas se colocam também como “equipamento coletivo de lazer” (FERRAZ, 2009), local construído especialmente para a fruição de obras fílmicas, prédios voltados especificamente para a função exibidora, dispostos frente às calçadas ou escondidos em recintos dentro de *shopping centers*.

Os cinemas de rua que existiram na Cinelândia da Tijuca, tais como América, Carioca, Olinda, Metro-Tijuca, ou os de galeria como Bruni, Tijuca Palace, entre outros, eram locais privilegiados para os encontros coletivos de cinéfilos ou pessoas que faziam do hábito de assistir filmes apenas mais uma forma de lazer. Procederam na urbe como espaços físicos de frequência dedicados à diversão, à fruição cultural, ao sonho, às paqueras, ao passatempo e a variados usos, impossíveis de elencar com precisão. As salas de cinema de rua mais luxuosas, ao lado dos poeirinhas (Studio Tijuca, Cine Santo Afonso, Tijuquinha, por exemplo) possibilitaram a formação de vínculos sociais, convívio entre as alteridades e a intensificação do vai-e-vem nas calçadas em frente.

No que concerne à arquitetura do exterior dessas salas, não é arriscado afirmar que a função de exibição impregnou tais construções. Mesmo depois de desocuparem os edifícios onde funcionaram até a derrocada geral da Segunda Cinelândia Carioca na década de 1990, os cinemas continuaram presentes, de maneira simbólica, nos espaços agora utilizados para desígnios diferentes. Essa espécie de *infiltração na alma dos prédios* apóia-se na memória dos moradores e *habitués* da Tijuca, que ao olhar para os edifícios, os relacionam com

os cinemas que neles existiram. Por esse motivo, é preponderante levarmos em consideração as formas arquitetônicas de alguns cinemas transformados em marcos físicos vitais à malha urbana da Praça Saens Peña e seus contornos.

Na transformação do ambiente, a arquitetura tem um papel singular a representar. Este papel decorre não meramente de os edifícios constituírem uma parte tão grande do ambiente em que o homem vive quotidianamente, mas do fato de a arquitetura refletir e concentrar uma variedade tão grande de fatos sociais: o caráter e os recursos do ambiente natural, o estado das artes industriais, da tradição empírica e do conhecimento experimental que participam das suas aplicações, os processos de organização e associação social, e as crenças e perspectivas mundiais de toda uma sociedade. (...) E precisamente porque a forma arquitetônica se cristaliza, torna-se visível, é sujeita à prova do uso constante, reveste ela de especial significação os impulsos e ideias que lhe dão forma: exterioriza as crenças vivas e, ao fazer isso, põe a descoberto relações latentes (MUMFORD, 1961, 417)

Os prédios dos cinemas eram elementos que valorizavam o espaço urbano da Praça Saens Peña por trazerem para a rua vetores atrelados à arte. Por um lado, a expressão artística contida nesses edifícios emergia dos filmes lá exibidos, obras fílmicas que funcionavam ativamente na produção do imaginário das pessoas. E, em outro sentido, a força artística transmitia-se a partir da arquitetura dos cinemas. Plasticidade, silhuetas e superfícies trabalhadas sustentavam os palácios do cinema e as salas mais simples. Integravam-se ao espaço urbano como adornos complementares, atizando sentidos e percepções.

Sob tais recursos, os cinemas podiam ser contemplados não apenas pelo produto que ofereciam, mas igualmente pela materialidade que colocavam disponível à visão, ao tato, ao olfato e nos rumos dos passantes. Janice Caiafa (2002; 2007; 2008), Félix Guattari (1992; 2005) e Lewis Mumford (1961), entre outros autores, comentam a questão da corporeidade dos espaços construídos nas cidades. Mostram que edificações e veículos coletivos são artifícios urbanos em nada passivos. Ao contrário, eles provocam estímulos nos passantes, organizam trajetos, impõem-se às circulações. E, certamente, podemos atrelá-los ao que acontece de improviso nas ruas, caracterizando-os, ao lado dos transeuntes, como elementos ativos dentro do “balé da boa calçada urbana”, que, para Jane Jacobs (2000, 52) é uma ordem complexa, composta de movimento e mudança, comparável a certas danças.

(...) embora se trate de vida, não de arte, podemos chamá-la, na fantasia, de forma artística da cidade e compará-la à dança – não a uma dança mecânica, com figurantes erguendo a perna ao mesmo tempo, rodopiando em sincronia, curvando-se juntos, mas a um balé complexo, em que cada indivíduo e os grupos têm todos papéis distintos, que por milagre se reforçam mutuamente e compõem um todo ordenado. O balé da boa calçada nunca se repete em outro lugar, e em qualquer lugar está sempre repleto de novas improvisações (JACOBS, 2000, 52)

Marcando a fisionomia de ruas tijucanas, os cinemas da Segunda Cinelândia Carioca trabalharam em prol de um tipo especial de ocupação urbana que contava com a arquitetura dos prédios da exibição como pano

de fundo para a tessitura das sociabilidades, dos encontros, dos caminhos. Entendemos ter havido nesse local, por quase todo o século passado, uma forte presença do cinema enquanto vetor de arte e pensamento no ir e vir das pessoas, com especificidades que requisitavam os afetos dos moradores e atravessavam seus processos de formação identitária. Acreditamos que os prédios dos cinemas atuavam na vida e nos trajetos dos transeuntes como equipamentos urbanos transformados em elementos altamente ativos nas produções de subjetividade em inerente relação com a cidade.

Os cinemas intervinham na vida dos indivíduos, habitantes do bairro ou apenas visitantes e passantes, por meio de uma compleição física, ativando sensações e visualidades, tirando da virtualidade algumas potencialidades e afetos só realizados e atingidos via encontros. A intervenção do cinema nas experiências dessas pessoas com a cidade se efetuava através do seu papel como ambiente aberto à espetação cinematográfica, peça urbana, construção arquitetônica que permitia acesso ao audiovisual a partir da rua. Portanto, entendemos que o espaço construído da Praça Saens Peña e arredores contou com esses marcos físicos, os quais se interligavam aos experimentos das pessoas na urbe de forma visceral; o cinema, que arregimentava o corpo e as posturas dos transeuntes, seus afetos, sociabilidades, sensibilidades, também agenciava rua, pessoas, arquitetura peculiar e filmes.

Corpos e exigências dentro e fora da sala escura

Pensamos as salas de cinema como componentes das ruas, verdadeiras peças entremeadas às mobilidades que as pessoas realizam no espaço urbano. Nesse trilha, consideramos os cinemas, especialmente os cinemas de rua, equipamentos citadinos que ativam determinadas formas de ser, agir e sentir nos transeuntes, os quais, ao frequentá-los, transformam e transmutam seus modos de participação no espaço, aliando condições de cidadania, pedestrianismo e espetação cinematográfica. Isto é, tendo o cinema – edificação, arte e pensamento – como componente da engrenagem urbana (e como componente das produções de subjetividade por meio dela engendradas), as pessoas passariam da condição de pedestre à condição de espectador, sendo ambas as condições impregnadas pelas ações dos sujeitos: tais modalidades se atravessam, se afetam, se compõem e não se anulam, potencializando-se.

Além disso, entendemos a sala de cinema como um “cubo opaco”, conforme caracteriza Roland Barthes no artigo “Saindo do Cinema” (1980). Para ele, o cinema seria um “escuro urbano”, onde uma luz (na forma de cone dançante) perfura o breu e possibilita uma espécie de “sideração fílmica” ou “hipnose cinematográfica” (BARTHES, 1980, 123): dispomo-nos ativamente neste “escuro urbano” colados aos frames da obra que ali se passa. E aqui acrescentamos: soa-nos ser uma relação de busca e exigência, carregada de solicitações, na qual os espectadores exigirão das imagens, dos sons, enfim, do filme. Por sua vez, as imagens em movimento convidarão a presença ativa e as atitudes (mentais, corporais) do espectador, que também exercerá sua cota de requisição, ao reivindicar o local, a sala de exibição, a arquitetura, como se o espaço

do cinema pudesse ele mesmo dar conta de uma conjugação de corporeidades exigentes e agenciadas entre si: espectador – sala – imagem em movimento.

As disposições corporais dos espectadores dentro da sala de exibição parecem ter correspondido em alguma medida às corporeidades desses espaços construídos para servirem à função de equipamentos coletivos de lazer cinematográfico. De acordo com o que indicam os dados da pesquisa etnográfica realizada, entre 2007 e 2009, com antigos frequentadores das salas de rua da Tijuca e com pessoas que hoje veem filmes no *multiplex* do bairro, a clientela dos cinemas poeira e *movie palace* tinham seus corpos e gestos impregnados não apenas pela função noética e estética dos filmes exibidos, mas também pela forma, pela composição e estrutura de espaços como América, Tijuca 1 e 2, Art-Palácio, Olinda, Metro-Tijuca, Tijuca Palace, Osaka, Bruni, Studio Tijuca, Cinema 3. A densidade da atmosfera desses cinemas parecia comportar diferenciadas formas de se colocar fisicamente nesses locais, de experimentá-los e agenciar com eles, permitindo muitas vezes a resignificação do próprio espaço construído para a exibição e ainda a resignificação do próprio corpo dos espectadores envoltos por dinâmicas que ativavam e requisitavam sensações e afetos (e sensibilidades)¹.

Assim, a posição do espectador nas salas de cinema de rua da Cinelândia da Tijuca esteve atrelada à recepção de imagens dotadas de “forças, de relações acumuladas, intuições reveladoras” (XAVIER, 2005). Podemos observar combinações entre investimentos de desejo e arquitetura dos espaços – arquiteturas entendidas como vetores urbanos com suas corporeidades (GUATTARI, 1992), que forjam, assumem e invocam sensações, memórias e trajetos executados na malha cidadina. Acreditamos ter havido impregnação e co-funcionamento desses corpos, elementos artificiais e humanos, construindo sociabilidades e subjetividades, em engrenagens sempre abertas a novos componentes, engrenagens sempre em produção (CAIAFA, 2007; GUATTARI, 1992; JACOBS, 2000).

De acordo com o que indicam os dados etnográficos levantados na pesquisa, havia entre os poeiras e *movie palaces* da Tijuca – e também no caso dos cinemas de galeria e das salas menores que surgiram depois das divisões de uma sala em duas salas menores – algumas diferenças relacionadas à vivência espacial e sensorial realizadas pelos espectadores. O conforto proporcionado por poltronas acolchoadas ou por um ar condicionado potente (em épocas quando o frescor da refrigeração dos ambientes era novidade na cidade), a luminosidade dos letreiros expandida nas vitrines do entorno dos cinemas ou reluzindo na face e nos olhos dos transeuntes à noite, a decoração, os mármore, os gessos (que, além imprimir características diferenciadas nos aspectos arquiteturais desses prédios, implicavam acústicas especiais para a distribuição do som dos filmes dentro da sala), todos esses fatores parecem ter funcionado como marcadores de qualidade e produtores de sensações e posturas específicas, elaboradas e trabalhadas por cada espectador, para cada tipo de sala frequentada na Cinelândia da Tijuca.

Não queremos com isso, contudo, lançar mão de um determinismo onde espaço e projeções seriam condições, *a fortiori*, definidoras da experiência de espectação cinematográfica. Antes disso, ao contrário, não haveria na sala de

exibição – e além dela, exatamente no equipamento cultural e urbano cinema – um sentido “hipodérmico”, onde o prédio do cinema, a disposição das cadeiras, o *foyer*, os letreiros, ao estarem combinados, resultariam no “lugar de canal de transmissão” (MAUERHOFER, 1983; MENOTTI, 2007).

Aqui propomos, no entanto, que a sala de exibição, os componentes artificiais dos prédios da exibição, as marcas sensoriais que eles concebem com suas luzes, sons, temperaturas, tanto internas quanto externas, associam-se às corporeidades dos seus frequentadores. Esses elementos – sempre ao lado de outros aspectos (humanos e não-humanos, artificiais, sensoriais, mnemônicos, emocionais) – atravessam e compõem as produções de subjetividade dos espectadores, e são, por sua vez, também combinados e afetados por demais traços das engrenagens de subjetivação dessas pessoas. Vemos, portanto, uma produção de subjetividade que vai considerar os espaços construídos, os assédios da estética, os nossos “reflexos etológicos”, tal como sugere Félix Guattari (1992: 159); e, no caso da Cinelândia da Tijuca, essa produção de subjetividade foi, por excelência, marcadamente tecida no ambiente da cidade, no coletivo, no espaço da urbe.

Arquiteturas e posturas na Cinelândia da Tijuca

De acordo com o que indicam os dados etnográficos, havia uma acentuada presença de prédios erguidos especialmente para a função da exibição cinematográfica entre os demais edifícios do entorno da Praça Saens Peña. Dois deles levaram para as fisionomias da calçada da Rua Conde de Bonfim, via que beira a Saens Peña, imponentes arquiteturas em estilo *art-déco*: América (191?- 1997) e Carioca (1941 a 1999) foram, por exemplo, cinemas notáveis do local, tanto por causa de suas sessões sempre lotadas, como pelo fato de que representaram, durante décadas, duas pérolas do *art-déco* brasileiro².

Ainda hoje podemos ver essas construções: o América é uma drogaria Pacheco e o Carioca é onde funciona uma Igreja Universal. Ambas as construções mantêm em suas fachadas traços dos prédios originais, mas estão completamente descaracterizadas. A situação do América é ainda mais grave, pois a descaracterização atinge todo o interior do prédio, diferente do que ocorre com o Carioca, cujas cadeiras e o aspecto de templo foram em alguma medida conservados pela Igreja Universal, que, no entanto, se livrou da tela da sala de exibição e da estrutura da sala de projeção.

Tomando esses dois exemplos de cinemas *art-déco* da Praça Saens Peña, acreditamos que, no auge de seu funcionamento, especialmente entre as décadas de 1940 e 1970, suas arquiteturas afirmavam também as estéticas dos filmes lá exibidos. Em grande medida, os prédios foram erguidos ou reformados, e decorados, para atender o mercado da produção hegemônica de *Hollywood*, tal como teria ocorrido com o Metro Tijuca (1941 a 1977), outro cinema marcante da região, que seguiu padrões de luxo, conforto e adequação às estéticas e aos gêneros dessa grande indústria (mais especificamente, das produções da *Metro-Goldwyn-Mayer* - MGM).

Com isso, percebemos que ao lado de outras salas de feições e acomodações mais simples – ou ao lado daquelas que até se enquadraram ao padrão

movie palace, mas apresentavam menos *glamour*, a exemplo do Cinema Olinda (1940 a 1972) –, os espaços construídos dos cinemas da Cinelândia da Tijuca estiveram também em sintonia com as produções exibidas. Tal adequação entre arquitetura e estética fílmica e mercado se constituiu como mais um forte vetor nas experiências de espetação, compondo com elementos do ambiente citadino, impregnando com intensa potência a disposição dos corpos e os trajetos dos espectadores-transeuntes.

Em *movie palaces* ou poeirinhas da Cinelândia da Tijuca, o espectador parecia ter seu próprio corpo recriado, de acordo com a afetação provocada pelo espaço de exibição, rico em elementos sensoriais, artificiais e noéticos. Posturas mais relaxadas e até despreocupadas nos poeiras, posturas mais elegantes e calculadas nos *movie palaces* luxuosos: modos de estar que nos dão a indicação de que os espectadores dessas salas – ao experimentá-las visualmente e pela tateabilidade – podem ter vivido uma relação visceral, um “conhecimento” via corpo, a partir dos efeitos desses espaços construídos para a exibição cinematográfica.

Assim, apostamos na hipótese de que, na época da Segunda Cinelândia Carioca, as sociabilidades e subjetividades produzidas nos arredores da Praça Saens Peña também contavam com componentes humanos e não-humanos de um campo urbano atravessado por fatores sociais, paisagísticos, pessoais, artísticos, comerciais e comunicacionais, entre eles, tais cinemas. Acreditamos, deste modo, em um arranjo de partes múltiplas, não determinantes entre si, que trabalha independentemente, embora interligado a um universo de referências. Conjuntamente, tais partes construía e se abriam a novas e diferentes relações ou mantinham e reforçavam configurações já existentes. Ocorre-nos ser importante, nessa constatação, reforçar que o cinema, equipamento coletivo de lazer, esteve ali até certo momento agindo nessa operação complexa de elementos. Hoje, não está mais.

Quando falamos desses componentes não condicionados uns aos outros (mas que se afetam mutuamente), consideramos ser apropriada a utilização do conceito “agenciamentos coletivos”, cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (DELEUZE e GUATTARI, 1997; 2002; DELEUZE, 1992; 2002; GUATTARI, 1992; GUATTARI e ROLNIK, 2005). Essa noção, encontrada em muitos momentos da filosofia deleuziana e da esquizoanálise guattariana, é também aproveitada nas abordagens que Janice Caiafa (2002; 2007; entre outros textos) faz sobre a pesquisa etnográfica e a produção coletiva do espaço urbano. *Grosso modo*, para os autores, os “agenciamentos coletivos” podem ser simultaneamente maquínicos ou de enunciação e articulam sempre elementos heterogêneos, da ordem do discursivo e do não-discursivo.

Eis, portanto, a primeira divisão de todo agenciamento: por um lado, agenciamento maquínico, por outro, e ao mesmo tempo, agenciamento de enunciação. Em cada caso é preciso encontrar um e outro: o que se faz e o que se diz? E entre ambos, entre conteúdo e a expressão, se estabelece uma nova relação (...): os enunciados ou as expressões exprimem transformações incorporais que “se atribuem” como tais (propriedades) aos corpos ou aos conteúdos (DELEUZE e GUATTARI, 1997, 219)

Nos “agenciamentos coletivos”, os elementos heterogêneos funcionam como verdadeiras engrenagens de produção e entre eles não há “a precessão de figuras como sujeito, significante, identidade, representação, que são resultantes possíveis no jogo dos agenciamentos e não identidades primeiras” (CAIAFA, 2007, 152).

Empregamos aqui o conceito de “agenciamentos coletivos”, já que ele parece se aplicar à arena da Praça Saens Peña e à atividade de espetação cinematográfica da qual tratamos. A integração de vários atores sociais, aspectos afetivos e simbólicos, equipamentos coletivos e marcos citadinos de diversas naturezas nos leva a crer que esses componentes operavam em “co-funcionamento” (CAIAFA, 2007, 152). Da mesma maneira, o conceito “agenciamentos coletivos” se mostra pertinente para nossa análise uma vez que prevê a conjugação de heterogeneidades, tal como percebemos ser a engrenagem social e urbana que ocorria (e ocorre hoje, de outra forma, sem os cinemas de rua) na região da Praça Saens Peña.

Os agenciamentos são datados, transitórios e sempre em relação com um limiar que, atingido, promove uma virada, uma mudança. Deleuze (...) escreve que a única unidade do agenciamento é o “co-funcionamento”, que ele também chama de “simpatia”. Na linguagem e na vida estamos sempre nesse regime de conexão, de falar “com”, agir “com”, escrever “com”. A simpatia para Deleuze (...) é essa composição de corpos (físicos, psíquicos, sociais, verbais etc.), essa “penetração de corpos”, essa afecção nos agenciamentos, e não “um vago sentimento de estima”. Pode envolver amor ou ódio, ela é o modo de conexão nos agenciamentos, o “co-funcionamento” (CAIAFA, 2007, 152)

Além disso, acreditamos que alguns vetores existentes nesse ambiente podem ter trabalhado outras formas de representação dos rituais de espetação cinematográfica do local. Os informantes indicam que o local oferecia oportunidades para a reelaboração de muitos sentidos como tradição, *glamour* e sofisticação relacionados ao bairro e ao tipo de comportamento das plateias, em torno dos cinemas da área. Nas entrevistas, encontramos indícios de que, de certo modo, existiram *apropriações diferenciadas* dos espaços comumente ocupados pela classe média familiar do bairro da Tijuca, assim como dribles e formas curiosas de utilização das salas de exibição, especialmente dos cinemas *movie palaces* mais luxuosos.

No cinema, dentro do cinema, o pessoal também cantava! Dentro do cinema! Quando passou aquele filme dos Beatles, nossa senhora! Acho que foi no Olinda, Carioca, não sei... A juventude toda veio abaixo! E gritavam e muito, caíam no chão, ninguém escutava a música! Era como se eles estivessem ali. Tinha pai que nem deixava. (Tuca, moradora da Tijuca).

Lembro do Carioca, que era onde os jovens mais frequentavam. Ali era o point. Ali, inclusive, era o cinema que a gente até brincava. A gente entrava de costas, né?! Quer dizer, o povo saía do filme, porque o portão era de lado, e a gente entrava fingindo que estava saindo. Pra não pagar a entrada! Coisa de jovem mesmo, né? Que a gente fazia mesmo! (Márcio, morador da Tijuca).

No Olinda, uma vez soltaram uma galinha do segundo andar pro primeiro andar... No meio da sessão! Do segundo pro térreo! Gente saindo correndo... (Nelson, morador da Tijuca).

Uma vez jogaram um gato lá de cima, foi um escândalo danado! Pra você ver como é o público, né! Quem lida com o público... Outra vez jogaram um cigarro. Uma outra, jogaram um cigarro e queimou uma dona lá na platéia! Era assim... Sempre dá... No Olinda, assim na época de São João, jogavam bomba lá dentro. Eles deixam o porteiro passar e faz tudo na mutreta. Porque o criminoso é assim: ele nunca faz na tua vista. O Olinda tinha muito porteiro: dois embaixo, dois em cima, um de cada lado, tinha um no telefone... Tinha dois guardas civil, que davam serviço na matinê, tinha dois guardas civil que dava de noite, tinha sempre tudo bem controlado, mas mesmo assim sempre dava essas coisas. Você lidar com o público é uma coisa terrível, não é mole não! Você pega gente boa, gente ruim, gente desclassificada, que entra pra fazer maldade, outros entram pra sentar perto de garota que tá ali, pra passar a mão... (Wilson, antigo funcionário do Cinema Olinda)

Mais exemplos vêm de pessoas que revelam que, em contraste com mercado de luxo dos *movie palaces* e com os grandes lançamentos comerciais de filmes norte-americanos, havia grande frequência nos cinemas poeiras da área. Os poeirinhas são habitualmente lembrados pela sua atmosfera descontraída, onde a postura da platéia se tornava ainda mais relaxada e, em certa medida, resistente a esplendores e regras de comportamento polido.

(...) o Tijuquinha era o poeira do bairro. Os preços eram mais baratos, em geral, eram filmes de faroeste, e era uma gritaria tremenda... Não havia lanterinha que desse jeito! Eles paravam de passar o filme, diziam, ameaçavam que se continuasse aquele barulho iam botar todo mundo pra fora. Era um jogando papelzinho, pipoca um no outro! Era uma verdadeira bagunça! No Tijuquinha... Mas era uma atração muito boa! Eu gostava de ir no Tijuquinha porque gostava daquela bagunça, ia pra bagunçar! (Murilo, morador da Tijuca).

No Britânia, levava uns filmes, assim, eróticos. Não chegava a ser sexo explícito porque tinha uma história e tal. Eu ia com o grupo, pessoal da rua. Se comparar, né?... Com os filmes do América e Carioca, era até... Eu ia pro cinema pra ver, mas, na verdade, não aparecia nada, uma perna... Às vezes, tinham tarjas pretas, porque a censura acompanhava. (...) No Santo Afonso, era sempre uma dobradinha, um italiano, o espaguete, e um reprise, sempre um filme reprisado, nunca era inédito! Filmes que já tinham passado 500 vezes... Eu ia... Tinha até gato! Uma vez eu estava lá e passou em frente à tela um gato num espaço que tinha entre a tela e um murinho, acho que ela para andar ali e limpar a tela, o espaço, aí passou um gato ali. Aí, o cinema todo, né! Os padres ficaram apavorados! (Alcides, ex-morador da Tijuca).

Podemos dizer que os deslocamentos nas formas de exibir e ver filmes em décadas passadas recriaram a concepção do que era a espetação cinematográfica e sua ligação com a cidade. As salas de cinema de rua já não possuíam tantas garantias para sua sobrevivência no espaço urbano. Outros quereres e outras maneiras de acesso ao audiovisual gradativamente passaram a concorrer com esses cinemas, componentes citadinos que antes pareciam ser locais profícuos e especiais para formação e manutenção de laços sociais.

Sintetizando, pode-se dizer que se alterou completamente a concepção comercial da exibição. Mudaram os filmes, as salas, o público, a geografia econômico-social da cidade. O deslocamento para a zona oeste e para shoppings parece irreversível. A elitização, pelos motivos já expostos e por ingressos cada vez mais caros (alguém teria que pagar pela hiperinflação dos custos de produção hollywoodianos...), aparentemente também se firmou (GONZAGA, 1996, 251).

Assim, seguindo a ideia de Félix Guattari (1980) sobre a instituição cinema enquanto “local de investimentos de cargas libidinais fantásticas” e “gigantesca máquina de modelar a libido social” (GUATTARI, 1980, 107), pensamos que, em cada época, a exibição, os filmes e toda a indústria cinematográfica souberam lidar com os desejos dos espectadores, incutindo no público novas formas para o manejo dos símbolos referentes à espetação.

Ainda no trilho das considerações de Guattari, aproximamos as salas de cinema da Praça Saens Peña e arredores do que para o autor são as “máquinas de sentido e sensação”, portadoras de universos incorporais, que trabalham em dois sentidos: por um esmagamento uniformizador e por uma ressingularização libertadora da subjetividade individual e coletiva (GUATTARI, 1992, 158). Assim, entendemos que as salas condizentes com o formato lucrativo dos *movie palaces* (atrelado a *majors* do mercado cinematográfico), as salas das décadas de 1970 e 1980 (com mentalidades comerciais não tão focadas no luxo) e os poeirinhas da região puderam se engajar, em vários momentos, nesses dois sentidos.

Notas

¹ Esta percepção vai de encontro a algumas teorias que tratam a sala de exibição como um local hipodérmico, onde o espectador é tomado como sujeito amortecido, entregue à escuridão e aos feixes de luz que a ele chegam, sem perturbações de quaisquer ruídos. Dentro desse escopo teórico estariam teorias do dispositivo cinematográfico como, por exemplo, “situação cinema”, de Hugo Mauerhofer, e “feito-cinema”, de Jean-Louis Baudry (XAVIER, 1983).

² O caso do América se diferencia do Carioca. Os dados etnográficos apontam três anos diferentes para a construção do América: 1915, 1916 e 1918. Não há informações exatas sobre a data de sua construção. Ao contrário do Carioca, que já foi inaugurado com o estilo *art-déco* em 1941, o América passou por várias reformas até apresentar esse estilo arquitetônico. O prédio do América ganhou feições *art-déco* em 1933. Antes, teve *design art nouveau* e mais anteriormente carregou uma arquitetura eclética, chamada por alguns entrevistados de “pagode chinês”.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPP, 2006.
- ALMEIDA, Paulo Sérgio e BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- BARTHES, Roland. *Saindo do cinema*. In: BELLOUR, Raymond e outros (orgs.). *Psicanálise e cinema*. Tradução: Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global, 1980.
- BELLOUR, Raymond e outros (orgs.). *Psicanálise e cinema*. Tradução: Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global, 1980.
- CAIAFA, Janice. *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.
- _____. *Jornadas urbanas: exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- _____. *Tecnologia e sociabilidade no metrô*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Sociabilidade” do XVII Encontro da Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Espinosa: Filosofia prática*. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. *Foucault*. Tradução: Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- _____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução: Roberto Machado e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. Vol. 5.
- _____. e GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- FERRAZ, Talitha. *A segunda Cinelândia carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca*. Rio de Janeiro: Luminária Academia - Multifoco, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A sociedade Disciplinar em Crise*. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos. Vol.4. Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Outros espaços*. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos. Vol.3. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. *Preface*. In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Anti-Oedipus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

GAMA, Renato da. *Salas de cinema art déco no Rio de Janeiro: a conquista de uma identidade arquitetônica (1928-1941)*. 1998. Dissertação (Mestrado) – FAU/ UFRJ.

GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte, Record, 1996.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____ e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. Tradução: Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MAUERHOFER, Hugo. *A psicologia da experiência cinematográfica*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MAGNANI, José Guilherme e TORRES, Lilian de Lucca (orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2000.

MENOTTI, Gabriel. *Através da sala escura: dinâmicas espaciais de consumo audiovisual, a sala de cinema e o lugar do VJing*. 2007. Dissertação (Mestrado) – PUC-SP.

MUNFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Tradução: Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A cultura das cidades*. Tradução: Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

OLIVEIRA, Lili Rose Cruz. *Tijuca de rua em rua*. Rio de Janeiro: Rio, 2004.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SANTOS, Alexandre Mello e outros. *Quando memória e história se entrelaçam: A trama dos espaços na Grande Tijuca*. Rio de Janeiro: Ibase, 2003.

VIEIRA, João Luiz e PEREIRA, Margareth Campos da Silva. *Espaços do sonho: arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950.* Rio de Janeiro, 1982.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia.* Rio de Janeiro: Graal, 1983.