

OS CINEMAS DE RUA MORRERAM? MOTIVOS POR TRÁS DAS LUTAS SUBURBANAS EM DEFESA DOS CINEMAS DE RUA COMO ESPAÇOS DE MEMÓRIA COLETIVA E FORÇA TRANSFORMADORA DE TERRITÓRIOS

Have street cinemas died? Reasons behind suburban struggles in defense of street cinemas as spaces of collective memory and transformative force in territories

Tainá Andrade da Silva


Mestre em Cinema e Audiovisual
Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
andradetaina777@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5704-8193> 

Wilson Oliveira da Silva Filho

Doutor
Universidade Estácio de Sá, Cinema e Audiovisual (Professor Auxiliar III) Rio de Janeiro, Brasil e PPGCINE/UFF
(Professor credenciado), Niterói, Brasil
wilsonoliveirafilho@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-3152-1733> 

A lista completa com informações dos autores está no final do artigo 

RESUMO

O cinema enquanto espaço físico passou por diferentes mudanças com o decorrer do tempo, porém as múltiplas formas de produzir, distribuir e exibir audiovisual não diminuem o quanto as salas de exibição cinematográfica têm o poder de manter a resistência da sociedade. O presente artigo investiga o porquê de a população continuar as lutas em defesa dos cinemas de rua no Rio de Janeiro, enquanto muitos acreditam que estes estabelecimentos estão fadados à morte na contemporaneidade. Averiguando-se a vida que as salas de cinema proporcionam às ruas, às pessoas e aos movimentos sociais em prol do cinema e da cultura, compreende-se a importância deles para a alteração de vivências excludentes. Dessa forma, o trabalho gira em torno do acesso cultural e da potência cinematográfica quando os personagens são os suburbanos geralmente segregados pela cidade-mercadoria.

PALAVRAS-CHAVE: Acesso à cultura. Direito à cidade. Movimentos sociais. Segregação socioespacial.

ABSTRACT

Cinema as a physical space has undergone various changes over time, but the multiple ways of producing, distributing, and exhibiting audiovisual content do not diminish the power of cinematic exhibition venues to sustain societal resistance. This article explores why the population continues to engage in the defense of sidewalk cinemas in Rio de Janeiro, even as many believe that these establishments are destined for obsolescence in contemporary times. By examining the life that cinema venues bring to the streets, to people, and to social movements in support of cinema and culture, we come to understand their importance in altering exclusionary experiences. Thus, this work revolves around cultural access and the cinematic potential when the protagonists are suburban individuals often marginalized by the commodity city.

KEYWORDS: Cultural access. Right to the city. Social movements. Socio-spatial segregation.

“As gerações futuras descobrirão o cinema com a sua perda”.

Serge Daney

1 INTRODUÇÃO

O cinema não era de rua. Todo cinema estava na rua. A rua é parte da história do cinema. Portanto, entender a rua é imprescindível para começar a recontar a história dos cinemas que nela estavam. Se “O porvir da humanidade parece inseparável do devir urbano” (Guattari, 1992, p. 170), é impossível avaliar os humanos, hábitos, paixões e tudo que envolve a humanidade, sem pensar onde as sociabilidades ocorrem: o lugar, a rua. Igualmente, o espaço, a urbanidade, tudo é dado através do humano. Falar de gente é falar de rua tanto quanto falar de rua é falar de gente. Afinal:

A espacialidade não se define em si, independente de um conteúdo real, o espaço é um produto do trabalho humano, logo, histórico e social, e por isso mesmo, é uma vertente analítica a partir da qual se pode fazer a leitura do conjunto da sociedade (Carlos, 2007, p. 27).

O lugar se dá no social: não é dentro de casa que um bairro ou uma cidade se forma, é na convivência das ruas e dos estabelecimentos em que pessoas estranhas se cruzam e precisam interagir (Jacobs, 2015), como era o caso dos cinemas quando estavam majoritariamente nas ruas. Em vista disso, “Os elementos móveis de uma cidade, especialmente as pessoas e as suas atividades, são tão importantes como as suas partes físicas e imóveis” (Lynch, 1982, p. 11). Ou seja, espaços que excluem e em que se criam distinções marcantes para separar cada um no seu lugar – segregando, homogeneizar ideais dominantes, apagar quem está fora da organização buscada pelos poderes vigentes –, ignoram o humano, enquanto onde há a capacidade de criação, de interferência e de luta, o humano não se permite ser rejeitado.

Por exemplo, em condomínios e *shoppings*, a convivência é privada visando “segurança”, ao passo que o local do verdadeiro encontro, a rua, fica tão mais seguro quanto mais tem a oferecer a quem ali está:

Devem existir olhos para a rua, os olhos daqueles que podemos chamar de proprietários naturais da rua. Os edifícios de uma rua preparada para receber estranhos e garantir a segurança tanto deles quanto dos moradores devem estar voltados para a rua (Jacobs, 2015, p. 34).

Assim sendo, quem frequenta a rua é quem assegura a boa estadia no espaço público e, para atrair tais “olhos”, as ruas têm de ser o lugar onde se vive, apropria e não

teme; senão, sobram o afastamento interpessoal, a cidade-mercadoria. É preciso que a cidade seja “o resultado das experiências intangíveis, matéria da memória acumulada, e vai muito além da fachada, dos alicerces e dos salamaleques da decoração” (Simas, 2019, p. 90). Quem frequenta a rua, o bairro, a cidade, faz os caminhos e vai aos locais com os quais cria relação, dos quais ganha algo, pelos quais entrega algo também. A identidade das pessoas depende das afeições e apropriações que elas ligam aos locais que escolhem estar, elas alteram os ambientes e são alteradas por eles. A identidade de cada espaço nada seria sem o contingente humano; a beleza, a cultura ou até mesmo a feiura só importam se conhecidas, reconhecidas e usadas por gente.

Diante disso, o lugar, o espaço e a rua são o que são de acordo com as pessoas, por outro lado, as pessoas só participam, vivem e se conectam aos bairros, cidades e demais territórios por conta de “variantes de componentes inumeráveis: textura, espaço, forma, detalhe, símbolo, tipo de edifícios, costumes, atividades, habitantes, estado de conservação, topografia” (Lynch, 1982, p. 79). É necessário, no fim das contas, uma rua viva, diversa, com estabelecimentos atrativos e cheia de seres humanos; senão, sobram apenas o afastamento interpessoal, a cidade que é “disciplinada onde devia ser espontânea, esculhambada onde devia ser organizada, mais gerenciada que vivida, mais pensada como empreendimento de gestão que como paixão” (Simas, 2019, p. 74-75). No Rio de Janeiro, a fuga da lógica do mercado se vê em festas e lutas, geralmente suburbanas, nas quais se encontram os cinemas.

Enquanto na região central o cinema teve de conquistar importância, os “cinemas de bairro” agiram “quase que solitariamente como opção de lazer viável para a população de baixa renda” (Bessa, 2013, p. 119). A presença de cinemas em locais descentralizados alterava urbanismo e modos de vida, e criava a opção da diversão. Assim, “A relação dos cinemas suburbanos era bem extensa e nos facultou claramente a ideia da comunhão criada entre os habitantes dos subúrbios e o cinema” (Bessa, 2013, p. 150). Não estranhamente, “Quando os cinemas começaram a fechar definitivamente suas portas a população dessas regiões ressentiu-se da ausência de acesso a espaços de cultura e lazer em seus bairros” (Bessa, 2013, p. 150).

O surgimento do cinema *de rua* se dá quando ele passa a não pertencer mais às ruas, às pessoas; o cinema de rua é a oposição ao modelo que trancafia o cinema em propriedades seletivas, excludentes e encarecidas. Por isso, cinemas fechados ou transformados em comércios e igrejas geram mobilizações:

Se o futuro não se concretiza através do esquecimento, da negação ou da rejeição do passado, especialmente quando se considera que o presente é de alguma forma deficiente, a preocupação imperativa é então com a utilização prospectiva do passado como um conjunto de recursos para o futuro (Keightley; Pickering, 2006, p. 937, tradução dos autores¹).

Quer dizer, quando o passado mostra uma possibilidade boa e inexistente na realidade presente, é possível usá-lo como artifício de luta para o hoje se transformar em um amanhã melhor. Portanto, salas de cinema de rua passam por aberturas, reaberturas e nunca são esquecidas, pois são recursos para alterar realidades segregatórias e insatisfatórias.

2 A RUA NA ERA DE OURO DO CINEMA

As ruínas dos cinemas de hoje foram história, cultura, marcos e vivências por todo o município em tempos anteriores. Antes de a ausência ser regra, houve muita presença e muita ausência. Diferentes aberturas, remodelações, encerramentos, festejos, exibições de filmes incontáveis. Entendida a rua e como ela só o é por atrair pessoas, deve-se entender os cinemas, cheios de significado, que eram e ainda são parte da rua para os que nela passam e, além de passar, desejam parar e aproveitar. Se a “ruína autêntica não deve ser entendida como uma essência ontológica de ruínas, mas como uma constelação conceitual e arquitetônica significativa” (Huyssen, 2014, p. 94-95), as nostalgias em torno das salas de cinema remetem a possibilidade de encontrar nessas ruínas atuais memórias vitais do espaço cinema.

Entre o surgimento do cinema na cidade do Rio de Janeiro e a consolidação da sétima arte como participação fixa na vida de cada um dos cariocas, somam-se aproximadamente trinta anos (mais ou menos entre 1897 e 1930): de uma presença centralizada à conquista de mais e mais ruas. Quando o cinema ocupava espaços de novidade tecnológica junto de outras variedades como trens elétricos em miniatura e máquinas para produção de fagulhas, ele era apenas mais um integrante divertido, ainda não tinha tomado o verdadeiro lugar que atingiria no município. Por volta de 1907, após a consolidação da campanha do prefeito Pereira Passos, que visava modernizar a cidade e levar as elites para se divertir nas ruas, deu-se vida à *Belle Époque* do cinema brasileiro: o

¹ No original: If the future doesn't come into being through forgetting, through denying or dismissing the past, especially when the present is judged to be in some way deficient, the imperative concern is then with forward looking uses of the past, of the past as a set of resources for the future.

centro do Rio tinha tantas salas espalhadas que precisou de modelos mais simples entre os requintados para atender aos diferentes públicos (Bessa, 2013) – nesse ponto, o cinema era presença pura, mas somente na região central.

Quer dizer, ainda em 1899, ocorreu uma exibição cinematográfica em Copacabana, no entanto, foi ao ar livre e não se repetiu outras vezes; diferentemente, no atual Largo do Machado, também em 1899, surgiu o Parque Fluminense, que começou a céu aberto, mas passou logo depois ao formato de teatro salão. Percebe-se que em uma cidade extremamente centralizada, mesmo antes da virada do século e da consolidação do cinema, já existia um interesse em atingir a Zona Sul. Enquanto isso, apesar de a Tijuca e de São Cristóvão, ambos localizados na Zona Norte, terem recebido os primeiros cinemas em 1907, os subúrbios começaram a ter cinemas que funcionaram por mais de um mês através da Zona Oeste, mais especificamente em Bangu: o Cinematógrafo Recreio de Cascadura (1908-1910) e o Teatro Casino-Clube Bangu (1908-1909) (Gonzaga, 1996). De toda forma, essas salas duravam poucos anos e não tinham a presença modificadora que se apresentou posteriormente.

Só com a introdução do modelo hollywoodiano nos cinemas do Rio de Janeiro é que se formou a Cinelândia e, da fama dela, o padrão suntuoso se expandiu pelo país e pelos diferentes pontos da cidade, deixando a ausência de lado e tornando o cinema presente em praticamente todos os lugares. Porém, envolvia-se um ideal político forte por trás: “Os novos cinemas resolveram apostar na suntuosidade e na comodidade de suas instalações, acompanhando de perto a disposição ufanista que impregnava os anos do governo Vargas e os ideais civilizatórios da época” (Bessa, 2013, p. 119). É necessário, conseqüentemente, analisar os anos 1930.

A década iniciada em 1930 foi politicamente turbulenta para o Rio de Janeiro: a capital passou a ter Getúlio Vargas como presidente através da chamada Revolução de 1930², assim, mudanças incomensuráveis ocorreram, afetando-se, inclusive, o câmbio.

² Quando Washington Luís foi preso no Palácio Guanabara, em outubro de 1930, deu-se fim às oligarquias, nas quais São Paulo e Minas Gerais costumavam eleger os presidentes brasileiros. Então, Getúlio Vargas, um gaúcho, tornou-se presidente do país em novembro do mesmo ano. No poder do Governo Provisório, Vargas começou usando de medidas intervencionistas e centralizadoras, tomando como ações: fechar o Congresso Nacional e as assembleias estaduais e municipais, revogar a Constituição de 1891 e depor os governadores dos estados. Todavia, ele tinha a intenção de fazer uma política social no Brasil, criando, então, o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (MTIC) e o Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP). Entre 1931 e 1934 é que se constrói a imagem de “pai dos pobres” para o presidente, pois surge a legislação trabalhista, apesar de haver, em conjunto, medidas de controle das lutas dos trabalhadores, como o Movimento do Sindicato Único. O Estado foi inflando o poder na mão da figura presidencial com constantes intervenções, até que Getúlio Vargas se tornou presidente legal em uma eleição interna no ano de 1934. Para mais informações, ver: Bezerra (2013).

Considerando o papel do cinema para o local, inicialmente existia preocupação com a frequência de público nos cinemas e com o comércio cinematográfico entre Brasil e Estados Unidos (Freire, 2016). Afinal, tanto quanto “de uma fase caracterizada pela estratificação social crescente, a forma urbana do Rio de Janeiro passa a apresentar características menos segregadoras ou, segundo alguns, mais ‘democráticas’” (Abreu, 2013, p. 144), ao mesmo tempo, “A chegada dos anos 1930 assinalava a intervenção estatal na atividade cinematográfica concebida no Brasil. A ambição de se tornar realmente indústria recebia selo de autenticidade da Revolução de 30” (Bessa, 2013, p. 117). Portanto, a entrada de Vargas no poder trazia quase automaticamente alterações à imagem da cidade, a qual “passou a ser simbolicamente explorada como o paraíso na terra” (Bessa, 2013, p. 117), e ao meio do cinema, porque:

Entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas [...]. O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praiieras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola (Vargas *apud* Simis, 1997, p. 76).

Quer dizer, as palavras do próprio Getúlio Vargas confirmam a busca por alterações grandiosas, o que Simis conecta com “A contribuição do cinema na “formação” da nação [...] que responsabiliza o Estado pela manutenção da ordem moral, da virtude cívica e da consciência imanente da coletividade, destacando o papel pedagógico do cinema na implementação de sua política” (1997, p. 76). Ambas as preocupações, seja a de transformar o Rio de Janeiro com obras e outras intervenções urbanísticas, ou a de usar o cinema pelo potencial de propaganda, acabavam se unindo e “O projeto às vezes incluía salas de exibição, caso do Cinema Lux, de Marechal Hermes, construído pelo I.N.P.S. em 1934, e do Cine-Teatro Moça Bonita, de Padre Miguel, erguido pelo I.A.P.I. em 1954” (Gonzaga, 1996, p. 158). Logo, mesmo quando “O olhar egocêntrico e fiscalizador do mandatário da nação preocupava-se apenas com certos detalhes, ignorando as consequências ambientais, sociais e culturais” (Gonzaga, 1996, p. 157), é principalmente a partir de 1930 que listas extensas de cinemas pelos variados espaços do Rio são possibilitadas. Então, questiona-se: um cinema tão presente em todo canto aparecia de que maneira em cada local? E o que era capaz de alterar?

O Cine Teatro Vila Isabel (1928), o Cinema Grajaú (1928) – reinaugurado em 1936 –, o Cinema Paraíso (1928) – em Bonsucesso –, o Cine Alfa (1929) – em Madureira –, o Cine Teatro Edison (1932) – no Engenho Novo –, o Cinema Maracanã (1932), o Cine-Teatro América (Tijuca) – com prédio novo a partir de 1933 –, o Cine Ipanema (1934), o Cinema Ramos (1934) e o Cinema Pirajá (1935) – em Ipanema – foram exemplos de grandes salas de exibição cinematográfica erguidas longe da zona central da cidade (Bessa, 2013, p. 120).

Ao ocupar diferentes espaços, as salas também eram diversas. Apesar de a introdução sonora ter chegado aos cinemas de bairro do Rio ainda na primeira metade dos anos 1930 (Freire, 2013) e de os empresários passarem a se preocupar com um molde de luxo, beleza e tamanho, salas suntuosas dividiam espaço com algumas menores, formando um grande circuito. Um diferencial essencial entre os modelos de cinema era o sistema de refrigeração, o qual se tornou o equipamento mais definidor da preferência do público por uma ou outra sala (Bessa, 2013). Quanto à refrigeração dos cinemas, “o primeiro foi o pequenino Varieté” (Gonzaga, 1996, p. 168), todavia, o Metro, com um ar condicionado central, é que levou ao ideal de salas arejadas em uma cidade de temperaturas altas. Ainda que casas como O Cine Teatro Coliseu, de Madureira, conseguissem adicionar as novidades – do ar condicionado às diversas saídas de emergência – aos subúrbios, a maioria dos cinemas da região eram como o Rosário, de Ramos, em que o forro e as paredes de gesso eram disponibilizados de forma a “viabilizar a propagação do som e a ventilação” (Bessa, 2013, p. 147).

Ademais, também é possível apresentar como distinções e requintes, “A presença cada vez maior dos lanterninhas, os planos decrescentes de luminosidade no interior dos cinemas e salas de espera metamorfoseadas em bombonieres, bares ou lanchonetes” (Bessa, 2013, p. 119), enquanto outros cinemas, como “o Catumbi (1932), por exemplo, ainda tinha baleiros circulando entre a plateia ao invés de bombonière na entrada” (Bessa, 2013, p. 138). Mesmo com tantas realidades antagônicas, passando do edifício Alhambra, com escada rolante e elevador para 24 pessoas (Bessa, 2013), ao Cinema Popular de Vital Ramos de Castro, “um circuito marcado por salas de ingressos baratos, sempre ampliadas e com o desenho das fachadas simples e homogêneo” (Gonzaga, 1996, p. 189), em geral “O espaço interior dos cinemas era bem compartimentado e previa a convivência social. Havia publicidade em todos os lugares: no hall, na fachada e nas roupas dos funcionários do cinema, bem como espalhada pela cidade” (Bessa, 2013, p. 130). Entretanto, não fugindo ao padrão da cidade carioca, que sempre separou o rico do pobre, o sul do norte e

os subúrbios do centro, conforme os cinemas se propagavam pelos mais remotos bairros, “a melhoria das instalações somou-se à localização urbana” (Gonzaga, 1996, p. 182).

Conclui-se como a forma e o requinte tinham importância, mas a questão da presença e da ausência era muito mais relevante, porque entre não ter nenhum cinema e ter um menos refinado, por exemplo, não existiriam dúvidas do que seria melhor para as localidades. Um caso assim é o do Cine Vaz Lobo, o qual, como apontado no livro *Diálogos Suburbanos*, “deve ser visto como um referencial da expansão dos subúrbios cariocas” (Guilhon; Mattoso; Santos, 2019, p. 76) e, de tão significativo, conta com filmes e gerou intensas mobilizações nos anos 2010 (Cine Vaz Lobo, 2015; Cine Vaz Lobo, 2019). No caminho de tamanha expressividade para os lugares é que tantas matérias jornalísticas abordavam as aberturas de cinemas, fossem destacando quantos lugares e quais equipamentos cada ambiente reservava, ou apenas elencando os benefícios que a novidade traria aos bairros.

A existência de notícias constantes sobre aberturas de cinemas suburbanos nos jornais significava colocar esses lugares em evidência, conseqüentemente, a presença dos cinemas nas ruas dos bairros pelos subúrbios fazia com que esses espaços fossem presentes para a cidade: eles eram vistos em reportagens e marcavam a própria importância na mentalidade da população. Isto posto, levantar a ideia de presença e de ausência é, na verdade, apontar que:

São os lugares que o homem habita dentro da cidade que dizem respeito a seu cotidiano e a seu modo de vida onde se locomove, trabalha, passeia, flana, isto é pelas formas através das quais o homem se apropria e que vão ganhando o significado dado pelo uso (Carlos, 2007, p. 18).

Em outras palavras, quanto mais presenças nas ruas podem ser usadas pelos habitantes, mais um local se torna visível, falado, reconhecido e, o mais importante, cuidado. Assim se dava o papel do cinema nas ruas: quando um cinema virava presença, um bairro adquiria o mesmo poder e se presentificava para todo o Rio de Janeiro. Do mesmo modo que a “História não é importante só para lembrar, mostrar que um lugar tem história afirma que ele está ligado à cidade, ao estado, ao país e pode entregar muito, além de receber também” (Ferreira, 2021), criar novas histórias para ambientes que foram apagados da memória coletiva é de suma importância, afinal, “Os lugares têm de estar no mapa, ser nomeados, como mostra ‘*Bacurau*’” (Ferreira, 2021).

Quer dizer, alguns bairros que nos dias atuais são poucos conhecidos por quem não mora na região na qual eles estão inclusos, antes contavam com os próprios cinemas e eventos, sem precisar de esforços para chamar a atenção para a própria existência e,

melhor ainda, não obrigando os residentes a viajarem para ter acesso à cultura. São alguns exemplos: novamente o bairro de Vaz Lobo, local que hoje é majoritariamente tratado somente como uma passagem entre Madureira e bairros vizinhos, onde ficava o Cine Vaz Lobo, sala que funcionou de 1940 a 1982; e Vila Kosmos, lugar que também é conhecido como um meio de caminho, entre Penha e Vicente de Carvalho, porém já contou com a presença do Cinema Itacambira (1950-1957) e do Cinema Cosmos (1952-1957). Pode-se apontar, ainda, o Cineminha Rio-São Paulo (1950-1959) e o Cinema Vila Nova (1956-1959), em Campinho; Coelho Neto com o Cine Coelho Neto (1950-1960) e o Cine Novo Horizonte (1952-1972); Cordovil, onde três cinemas contaram história: Cine Cordovil (1951-1963), Cine Imperador (1955-1959) e São Lucas (1959-1980); o Cine Colégio, no bairro de mesmo nome, entre 1954 e 1964; Oswaldo Cruz que teve o Cine São Joaquim (1958-1966) (Gonzaga, 1996); o bairro vizinho, Bento Ribeiro, com o Cine Bento Ribeiro (1925-1967) e o Cine Caiçara (1957-1982) (Reboredo, 2021); e, para finalizar, Acari, que exibia filmes no Cine Acari de 1958 a 1965 (Gonzaga, 1996).

Finalmente, infere-se que, como as ruas necessitam de presenças para chamar pessoas, culturalmente o cinema foi um destaque nos bairros dos subúrbios cariocas, afinal, a sétima arte se alocou em um número de lugares quase global, alterando realidades e dando aos espaços e aos habitantes identidades e referências. À vista disso, cabe analisar a situação da ausência que arrebatou os subúrbios do Rio de Janeiro no contexto atual.

3 A LUTA PELO CINEMA E PELA RUA HOJE

Os cinemas de rua continuam existindo e os fechados ou com usos alterados permanecem resistindo, porque a rua e as pessoas não desistem deles. Uma nova heterotopia (Foucault, 2006) pode ser pensada para os espaços do cinema, muito além daquilo que os filmes nos fazem lembrar, são esses espaços mais que lugares de memória, que para Pierre Nora são restos, “essa forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora” (1993, p. 10). As ruínas espalhadas pelas cidades são como avisos do passado ecoando: eu existi, mas não por ignorar a história. Para alguns, lembrar a existência do passado é retrocesso. Assim, abre-se caminho para a destruição. Para outros, há nostalgia e ações.

A nostalgia pode ser uma utopia ao contrário. Temporalidade e espacialidade estão necessariamente ligadas ao desejo nostálgico. A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos

espaciais e temporais que geram nostalgia. No corpo da ruína, o passado está ao mesmo tempo presente em seus resíduos e não mais acessível, tornando a ruína um gatilho especialmente poderoso para a nostalgia (Huysen, 2014, p. 7).

Percebe-se, pois, que o resultado de apagar antigas presenças é o embate: são as intensas tentativas de restabelecimento da rua como espaço de identidade e identificação. Por mais que algumas ausências se deem em forma de ruína e restos, o valor imaterial faz crer na recuperação do que tange ao físico. Não é fácil tirar de quem teve uma vida que era de fato vivida, os hábitos, as práticas, a criação e a cultura; em outros termos, há consequências direcionadas a quem quer tirar a vida dada a quem se apropriou do espaço e construiu, junto a ele, quem é e o que quer. Como pretendem transformar uma cidade em ausências, se quem vive e faz a cidade ser ela mesma está presente?

A narrativa oficial corrobora com a invisibilização das localidades, além de excluir os moradores do acesso à cultura e, como sequela final, há ainda a transformação das ruas suburbanas em espaço perigoso, a ser temido. Deve-se considerar como “A ideia de se livrar das ruas, desde que isso seja possível, e depreciar e menosprezar sua função social e econômica na vida urbana é uma das mais nocivas e destrutivas do planejamento urbano ortodoxo” (Jacobs, 2015, p. 67). Por isso é considerável como “Na ruína, a história aparece espacializada e o espaço construído temporalizado” (Huysen, 2014, p. 13).

A busca por usar elementos físicos do passado para voltar a ter acesso, ou mesmo por construir novos espaços, levando em conta as memórias de tempos em que existiam possibilidades culturais em locais hoje apagados culturalmente, surge da vontade de criar opções onde se é impedido de ser cidadão. Posto como:

É bom lembrar que na construção da história, de memórias, nas ações cotidianas e nos movimentos culturais, ninguém está só! Se a história oficial da cidade não sugere uma construção nesse sentido, cabe a nós, suburbanos, construí-la (Guilhon; Mattoso; Santos, 2019, p. 82).

Dito isso, é imprescindível levantar mobilizações e projetos pensados pela sociedade civil e para a sociedade civil – não aplaudindo o fato de os suburbanos precisarem fazer tarefas que deveriam ser realizadas pelo poder público para terem alguma forma de acesso à cultura, porém exaltando, sim, trabalhos complexos e conquistas que podem nascer por meio de pessoas da região. Então, primeiro se faz importante abordar o caso do Ponto Cine, o qual deixou de ser somente um projeto e se consolidou nas ruas, entregando aos habitantes de Guadalupe e arredores um programa humano e empático. O bairro de Guadalupe foi presenteado com uma sala de cinema digital focada na exibição de filmes brasileiros, também em projetos e eventos que levavam o público ao debate e, ainda, que

contava com recursos para cegos e surdos (Medeiros, 2022). Isso tudo levando em consideração como, no período em que a inauguração do cinema aconteceu, o bairro não continha sala de exibição cinematográfica nenhuma, afinal, o Shopping Jardim Guadalupe só foi aberto em 2011 (Visão Carioca, 2011), cinco anos depois de o Ponto Cine alterar todo o panorama local.

Tem um exemplo muito legal: um amigo meu, o Duvaldo Braga, que era o Presidente do Rio Arte, eu levei ele lá pra conhecer o cinema e ele fez um elogio, eu entendi, mas eu não podia deixar passar em branco. Ele não esperava ver o que ele viu, quando ele entrou, falou assim: “isso aqui é um cinema do Leblon!”, e eu falei: “não! Isso é um cinema de Guadalupe! Quando tiver um lá parecido com esse, é porque copiaram”. Eu sempre acreditei que quando a gente oferta dignidade para as pessoas, elas nos retornam com cidadania. O nosso trabalho sempre foi esse, cinema nunca foi o meu fim, cinema é o meio, minha especialidade é gente e o que eu tenho para atingir pessoas é o cinema (Medeiros, 2022).

Já outro espaço que queria ter um estabelecimento cultural ativo para chamar de seu e poder entregar mudanças à população é Vaz Lobo, onde conquistas foram alcançadas, mas a principal não saiu do papel: o projeto para transformar o antigo Cine Vaz Lobo em Centro Cultural. As lutas pelo espaço foram resumidas em um *flyer* distribuído pelo movimento em 2016, quando o cinema desativado e localizado em frente ao Largo de Vaz Lobo comemorou 75 anos de fundação, no qual era possível ler o seguinte:

Localizado a Avenida Vicente de Carvalho, 4 – frente ao Largo de Vaz Lobo, a ação pública pela criação do Centro Cultural Cine Vaz Lobo teve por etapas:

2011/2012 - Preservação do conjunto arquitetônico por alteração do traçado do corredor BRT Transcarioca evitando sua demolição;

2014/Setembro - Tombamento ao Patrimônio Histórico da Cidade do Rio de Janeiro do conjunto arquitetônico em estilo arte déco tardio construído em 1941.

2015/Maio - Entrega, através da Secretaria Municipal de Cultura, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro da proposição e projeto de recuperação e reestruturação de todo conjunto arquitetônico à formação do Centro Cultural Cine Vaz e reurbanização do seu entorno

2016 (em processo) - Provocação, no ano eleitoral municipal, do compromisso de candidatos de todos os partidos e coligação a breve realização do Centro Cultural Cine Vaz Lobo (Cine Vaz Lobo, 2016).

Como fica percebido, a mobilização em Vaz Lobo foi intensa por anos, impulsionou o trabalho de diferentes profissionais que se juntaram à causa e obteve resultados visíveis, acendendo holofotes sobre um bairro que, dentro de um subúrbio tão invisibilizado, por tantas vezes é ignorado entre dois outros bairros maiores, Madureira e Vicente de Carvalho. Entretanto, ao elencar a vitória na alteração do traçado do corredor do BRT, não se pode

esquecer que o feito demandou o esforço da população não apenas na coleta de milhares de assinaturas, como também na função de redesenhar o caminho do BRT, projeto popular adotado pela prefeitura e que manteve a sala de cinema de pé. Inclusive, como informou Ronaldo Martins, antigo morador de Vaz Lobo e fundador do IHGBI e do Movimento Cine Vaz Lobo, em entrevista para a autora, “quando ele [o cinema] estava no plano BRT de desapropriação, ele tinha verba aprovada para desapropriar, quando sai não tem mais verba” (Martins, 2022). Quer dizer, para ser demolido, a Prefeitura estava disposta a transformar o bem privado em público, mas para reabrir o mesmo como Centro Cultural, o dinheiro acabou, fato com motivo conhecido:

O que está em causa é sublinhar que “espaços tornados vazios”, decadentes ou abandonados da cidade (por ex. terrenos não urbanizados, equipamentos sociais desativados, projetos residenciais inacabados, etc.) constituem uma espécie de terra *nullius*, uma terra de ninguém que, por isso mesmo, estimula o ímpeto lucrativo do capital que não tolera o vazio e o converte em “espaço a preencher”. Além da sua lucratividade, atribui-se-lhes, assim também, uma funcionalidade que os retira da imagem negativa de espaços inúteis e de manifesta ausência de vitalidade urbana (Fortuna, 2015, p. 6-7).

Ou seja, para os entes políticos, o lucro aparecia na questão do BRT, que acabaria com a inutilidade do cinema enquanto integrava Vaz Lobo ao ideal de cidade urbanizada com ônibus diferentes; pensar o que fazer com o cinema fora do projeto das linhas de ônibus não entrou nos planos. Dispõem-se, portanto, exemplos em que a sociedade civil se sobrecarregou em obrigações pertencentes ao poder público e, mais ainda, só viu mobilizações públicas quando o lucro parecia óbvio, senão, agir sobrava apenas para o povo, tudo por ele residir em um local empobrecido. E, todavia, a população de Vaz Lobo e redondezas não parou de agir para obter o que queria considerando a falta de atitude dos entes políticos, pois como também explicava o *flyer* anteriormente abordado, os coordenadores da campanha social pela abertura do centro cultural fizeram o projeto completo para a transformação do Cine Vaz Lobo, pensando desde a arquitetura, até o modo de funcionamento e a importância de cada ambiente do cinema. O projeto era estudado e estava dentro dos moldes apontados para um patrimônio tombado, algo que o antigo cinema de rua se tornou, mais uma vez, por conta da população engajada na luta. Contudo, apesar dos feitos realizados nos anos de 2015 e 2016, nem a Prefeitura vigente pré-eleição, tampouco o candidato eleito em 2016, iniciaram as obras para tornar o sonho de Vaz Lobo em algo concreto.

Já em Rocha Miranda, o Cine Guaraci contou com o auxílio da Associação de Amigos do Centro Cultural Cine Guaraci, do Movimento Cultural Pró Cine Guaraci e do Movimento Cine Guaraci Vive antes de se transformar na loja hoje em funcionamento, a qual não realizou nenhuma alteração no contexto vivido pelos habitantes do bairro. Prévio à nomeação do movimento e, inclusive, ao encerramento das atividades culturais do Cine Guaraci, a Associação de Amigos do Centro Cultural Cine Guaraci já era um embrião planejado e alimentado pelo Presidente José Mauro de Souza Ramalho, que afirma “Eu já pensava, antes mesmo de o cinema fechar, no projeto de ele se tornar um centro cultural” (Ramalho, 2022).

Quer dizer, o primeiro movimento em defesa do Cine Guaraci existia não apenas pela urgência de retomar o que um dia se teve de culturalmente relevante em Rocha Miranda, mas, *a priori*, ele surgia como plano para não perder de vez o que era importante para o bairro, devendo-se lembrar a decadência ocorrida nas exibições – a qual antecedeu o fechamento das portas do palácio cinematográfico. Assim sendo, a percepção de que a forma-cinema, principalmente a forma-exibição, tomava um novo contexto e de que os grandes salões espalhados pelas ruas não se manteriam por prazos muito maiores, fez com que os moradores e frequentadores se debruçassem em três linhas concomitantes: 1) reconhecer a importância ímpar e permanente do cinema para a localidade, ainda que em um novo formato; 2) encontrar na alternativa de um centro cultural uma saída melhor do que as tentativas de mudança de programação ou do que o encerramento; e 3) lutar para que os poderes responsáveis também reconhecessem o estabelecimento como glorificável e, mais ainda, para que o mesmo mantivesse a vida cultural ativa.

Após a criação de um projeto arquitetônico e da busca financeira para tirá-lo do papel, também de diferentes tombamentos, destombamentos, início de obras comerciais e embargo das obras, o movimento foi se esvaziando com o passar dos anos, até acabar. A segunda geração das mobilizações sociais em prol do Cine Guaraci tomou Rocha Miranda nos anos 2010, através do que os agentes sociais passaram a nomear como Movimento Cultural Pró Cine Guaraci. Na verdade, o novo movimento era a continuidade do primeiro, que buscava dar vida ao mesmo projeto pensado por José Mauro e arquitetado por Rita Mandarino, porém tomou força novamente ao trazer o caráter militante e de reivindicação, mais do que o de uma empresa com CNPJ propondo a obra. Assim, a união de movimentos e grupos sociais foi a matriz que deu vida renovada à pauta do cinema: “nessa etapa que eu comecei a participar, lá no ano 2010, 2011, mais ou menos, foi quando nós conseguimos uma grande mobilização de muitas entidades sociais que se voltaram

para esse assunto” (Oliveira Filho, 2022). Então, depois de anos sem destaques de ação a favor do Cine Guaraci como espaço de cultura, a década de 2010 abriu portas para uma movimentação de confronto em Rocha Miranda e vizinhanças.

Isto é, conforme o cinema passou ainda mais anos abandonado, com o interior destruído e acumulando decadências: para um lado da população, o ideal dominante que os políticos locais queriam repassar era abraçado e o Cine Guaraci se tornava um problema, um estorvo a ser extinguido, sendo alterado para algo útil fora da cultura; do mesmo modo, para a outra parcela da população, a indignação com o contexto vivido crescia, porém dando incentivo para a luta, para a busca pelo acesso aos bens culturais através do antigo palácio cinematográfico. Havendo o embate, o desejo era por encontrar mais pessoas que enxergassem o poder de melhoria dado pela cultura e, também, por levar a ideia da importância de um centro cultural para mais espaços, afinal, “o movimento desse cinema de rua se faz necessário para dar acesso aos mais carentes a essa arte maravilhosa” (Filho, 2022). Juntaram-se às reuniões e aos eventos, portanto, “Algumas pessoas, pela questão afetiva do lugar, do local” (Teixeira, 2022), mas outras também pela vontade “de que a nova geração tenha um espaço, porque para a gente ter lazer, cultura, a gente tem que ir muito longe, tem que ir para o Centro” (Teixeira, 2022).

Novamente, o movimento foi sumindo conforme as conquistas não ocorriam de acordo com o planejado. Entretanto, a visão de tapumes ao redor do Cine Guaraci no ano de 2021 foi o primeiro alerta aos moradores de Rocha Miranda e imediações sobre a luta que viria na sequência, o que foi definido a partir da publicação na página de *Facebook* do vereador Jair da Mendes Gomes intitulada de “Início das obras no Cine Guaraci” (2021), resultando-se, quase imediatamente, no Movimento Cine Guaraci Vive. A bem da verdade, a nova mobilização começou a partir do momento em que os antigos movimentos não tomaram nenhuma ação, juntando-se o medo de perder o patrimônio de Rocha Miranda à esperança da juventude, a qual se inspirou em quem resistiu anteriormente, mas ainda não tinha passado pelos desgastes emocionais de décadas em uma mesma batalha.

A mobilização iniciou nas ruas e nas redes sociais, fazendo barulho e angariando pessoas, porém passou a sofrer retaliações físicas dos poderes políticos envolvidos e aos poucos tomou um formato de contenção de danos. A partir do momento em que “a gente focou mais numa coisa burocrática do que estar na rua, até mesmo pelo risco do que as pessoas iam fazer” (Alves da Silva, 2022), os agentes públicos realizaram vistorias e fizeram com que a obra seguisse as regras de um bem tombado. Desta forma, o Cine Guaraci viveu um período de paz, pois os órgãos fiscalizadores impediram a destruição que

vinha sendo realizada, através do que o movimento acreditava na interrupção definitiva da obra e na potencial reforma para a construção de um centro cultural no prédio. Contudo, como não havia mais o que ser feito pela mobilização além de esperar a ação das entidades responsáveis, a obra das Lojas Nalin foi retomada (Informe Rocha Miranda IRM, 2022b) seguindo as regras de proteção patrimonial sem avariar o cinema fisicamente³ e, no dia 30 de setembro de 2022, ocorreu a inauguração (Informe Rocha Miranda IRM, 2022a) que grande parte dos moradores de Rocha Miranda temia e que impediu a realização de um sonho mantido por décadas.

Através de todos esses exemplos, sabendo-se que existem tantos outros, reitera-se que se os cinemas de rua continuam ocupando holofotes, é por um dia terem tido importância inigualável para os ambientes nos quais se instalavam, que a sétima arte teve tanta relevância no país enquanto ocupava o espaço público que gerou frases como “Homens e mulheres tornavam-se, eles próprios, cinemas” (Carvalho, 2014, p. 259) e “Cinema efetivamente se tornara ‘a maior diversão’” (Gonzaga, 1996, p. 191). O cinema de rua foi e é um marco para os cariocas – de quase qualquer parte da cidade. No mesmo momento que a indústria cinematográfica questiona como não perder o público para serviços de *streaming* e outros fatores gerados pelas novas tecnologias, regiões populosas do Rio encontram poucos cinemas, preços exorbitantes e conteúdo repetitivo. Por isso, os cinemas de rua não morrem e movimentos sociais em defesa dos mesmos são encontrados nos dias atuais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destacando-se que, percorrido o tempo que for, a rua se mantém poderosa e capaz de ser lar de todos e fazer morar as diferenças, o cinema de rua é, então, integrante do amor da rua e, mais ainda, é uma arte e um fazer cultural, tendo força ativa de modificação de realidades injustas. A resposta para a pergunta que intitula o trabalho: “cinemas de rua

³ Na visão da arquiteta Thayza Monteiro de Souza (2022): “Conseguiram fazer bastante coisas parecidas com o original, muito por causa da nossa manifestação, a gente lutou muito por isso! Eles acabaram se vendo obrigados a cumprir toda a norma. Conseguiram seguir bastante o original: mudaram a cor interna, que antes era bem colorido, agora está tudo amarelinho; mas a parte de granito, revestimento eles não conseguiram, porque hoje em dia não vende mais aqueles revestimentos na mesma tonalidade, eles criaram um painel, foram numa gráfica, fizeram uma criação na mesma tonalidade do revestimento e colaram por cima, então, quem vê de longe, não dá para ver que aquilo é um painel colado. Alguns pilares eram revestidos de madeira até a metade, não fizeram, achei que poderiam ter tentado algo similar, está tudo em concreto pintado agora, algumas partes têm o carrara, porque fizeram isso de colar, mas a maioria dos pilares que eram revestidos de madeira, não estão mais”.

não morreram?” é dada pela concepção de o cinema de rua estar vivo exatamente porque o cinema está na rua, porque o cinema é arte e cultura e porque o cinema é uma arte obrigatoriamente popular: estando na rua, está onde todos estão; sendo arte, permite questionamentos, uniões e ações; ao ser entregue às diferentes pessoas, ultrapassa os limites que são impostos àqueles alocados às margens. O cinema entrega e, por isso, recebe. O cinema de rua vive e propicia a fé de que localidades geralmente abandonadas podem ter vida.

No fim das contas, o que o cinema deu às pessoas é tão grande que, mesmo fechados e maltrapilhos ou com usos alterados mas mantendo a forma anterior, surgem os movimentos de resistência para defendê-los. Quem luta por algo, tem motivo, ou seja, a defesa dos cinemas de rua é uma consequência óbvia para uma arte que tanto entregou para as pessoas e recebeu das pessoas. Nesses casos, há o uso do cinema para combater, modificar, ir contra padrões, assim, o cinema é o meio de defender o que acredita, enfrentar o que machuca, firmar a força para não decair. Traduzindo, há resistência porque existe supressão, privação, omissão; e o cinema surge como via de saída para o incômodo, justamente por já ter sido, por ser e por ter poder para voltar a ser importante. Não basta que se reconheça os subúrbios e os suburbanos como agentes de cultura, levando a arte deles para ser apropriada em outros espaços, é preciso criar patrimônios suburbanos e cuidar deles quando eles já existem. Dado isso, há mobilização porque se objetiva que, por meio da arte e da cultura, quem produz seja visto e valorizado no local no qual vive e do qual não deve ser obrigado a sair para ter boas experiências. Também por essa razão, as salas de cinema são exemplo de força, posto que elas aparecem como passado inspirador: usa-se do que se observa do passado do cinema para construir alterações no presente e gerar, finalmente, um novo futuro.

Nas manifestações de coletivos como o Grupo CineRua, na empreitada por salvar ou ao mesmo manter viva a memória do Cine Guaraci e em qualquer cidadão que resgate a urgência das salas tradicionais, os eventos são lembrados e residem as experiências. Continua-se não “habitados a falar da memória de um grupo nem por metáfora” (Halbwachs, 2006, p. 71), pensar não só o filme, mas a espetatorialidade e as memórias das salas que daí emergem e fazem compreender que por um lado as “lembranças teriam lugar no contexto de sua personalidade (...) por outro lado, em certos momentos seria capaz de comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter lembranças impessoais” (Halbwachs, 2006, p. 71). O pai da memória social salientou em sua obra a interpenetração dessas duas memórias. A memória individual para confirmar,

para checar algumas lembranças, para dar-lhes um caráter mais preciso e “para preencher algumas de suas lacunas pode se apoiar na memória coletiva” (Halbwachs, 2006, p. 71). Ao cinema (de rua) nunca se vai sozinho mesmo quando solitário se está.

À guisa de conclusão, devemos ter claro que enquanto o cinema de rua se mantiver como memória nostálgica na mente de algum contingente humano, o que possibilita ações, os cinemas de rua permanecerão vivos pelos subúrbios cariocas e demais espaços excluídos, nos quais os moradores desejam melhorias. Logo, a história dos cinemas de rua continua mesmo que conhecendo seu futuro com seguidas perdas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. 4a ed. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2013.

ALVES DA SILVA, Karoline. **Moradora de Rocha Miranda, 24 anos**. Entrevistadores: Tainá Andrade da Silva; Wilson Oliveira da Silva Filho. Entrevista realizada presencialmente, no Rio de Janeiro, no dia 30 de novembro de 2022.

BACURAU. Direção de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho. Produção de Emilie Lesclaux, Michel Merkt e Saïd Ben Saïd. Brasil e França: Vitrine Filmes (Brasil); SBS Distribution (França), 2019. (131 min.).

BESSA, Márcia. **Entre achados e perdidos**: colecionando memórias dos palácios cinematográficos e da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2013.

BEZERRA, Juliana. Getúlio Vargas: biografia e governo. **Toda Matéria**, 2013. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/getulio-vargas/>. Acesso em: 23 jun. 2022.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: FFLCH, 2007.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. **Luz e sombra no écran**: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922. 2014. 2 v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1623650>. Acesso em: 16 jul. 2023.

CINE VAZ LOBO. **Abrem-se as cortinas, Centro Cultural Cine Vaz Lobo**. Folheto. Rio de Janeiro: IHGBI, 2011.

CINE Vaz Lobo (Versão Estendida). Direção de Luiz Claudio Lima. Produção de José Carlos Lage. Rio de Janeiro: Subúrbio em Transe, 2019. (47 min.).

CINE Vaz Lobo - O Filme. Direção de Luiz Claudio Lima. Produção de José Carlos Lage. Rio de Janeiro: Subúrbio em Transe, 2015. (6 min.).

FERREIRA, Maria Celeste. Patrimônios Suburbanos | FAU em Prosa. FAUUSP, 2021. (100 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LTd-XLzuQVc>. Acesso em: 29 out. 2022.

OLIVEIRA FILHO, Edil. **Morador de Honório Gurgel, adjacência de Rocha Miranda, 60 anos**. Entrevistadores: Tainá Andrade da Silva; Wilson Oliveira da Silva Filho. Entrevista realizada presencialmente, no Rio de Janeiro, no dia 01 de dezembro de 2022.

FORTUNA, Carlos. A paisagem da ruína urbana. **Cescontexto - debates: Paisagens Socioculturais Contemporâneas**, Coimbra, n. 12, 2015. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/81032>. Acesso em: 20 set. 2022.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos (v.3)**. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

FREIRE, Rafael de Luna. A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, [S.L.], v. 40, n. 40, p. 29, 25 dez. 2013. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2013.71670>.

FREIRE, Rafael de Luna. A segunda fase da conversão para o cinema sonoro no Rio de Janeiro (1929-1930). **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [S.L.], v. 5, n. 1, p. 38-60, 31 jul. 2016. <http://dx.doi.org/10.22475/rebeca.v5n1.235>.

GOMES, Jair da Mendes. **Início das obras no Cine Guaraci**. Rio de Janeiro, 10 jul. 2021. Facebook: VereadorJairdaMendesGomes. Disponível em: <https://www.facebook.com/VereadorJairdaMendesGomes/posts/pfbid0aUBiEjgoEzFEGR6DgXuqeiefR4wW1Dh6U9GL6YFFNg3WTTeK7dMtNWNdeTzmQDEI>. Acesso em: 17 jan. 2023.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras**: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora Record/FUNARTE, 1996.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUILHON, Teresa; MATTOSO, Rafael; SANTOS, Joaquim Justino dos. **Diálogos Suburbanos**. Rio de Janeiro: Mórula Editora, 2019.

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

HUYSSSEN, A. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014.

VISÃO CARIOCA. Inauguração do Shopping Jardim Guadalupe. **Visão Carioca**, 2011. Disponível em <http://visaocarioca.com.br/2011/11/24/inauguracao-do-shopping-jardim-guadalupe/> Acessado em 20/07/2022

INFORME ROCHA MIRANDA IRM. **Enfim, as @lojasnalin estão de portas abertas no antigo Cine Guaraci em Rocha Miranda**. Rio de Janeiro, 30 set. 2022a. Facebook: informerochamirandarj. Disponível em:

<https://www.facebook.com/informerochamirandarj/posts/pfbid0ptdKSg7y9GQR6Ft3w3EJtfx2SiYcfVQfLod9pbqSLfBMhrBWtcVkbNwPvtutPFJLI>. Acesso em: 19 jan. 2023.

INFORME ROCHA MIRANDA IRM. **Imagens do Cine Guaraci, onde será uma filial das Lojas Nalin**. Rio de Janeiro, 24 maio 2022b. Facebook: informerochamirandarj. Disponível em <https://www.facebook.com/watch/?v=431505194979609>. Acesso em: 19 jan. 2023.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MARTINS, Ronaldo. **Antigo morador de Vaz Lobo, 80 anos**. Entrevistadores: Tainá Andrade da Silva; Wilson Oliveira da Silva Filho. Entrevista realizada presencialmente, no Rio de Janeiro, no dia 22 de outubro de 2022.

MEDEIROS, Adailton. **Idealizador e realizador do Ponto Cine, 59 anos**. Entrevistadores: Tainá Andrade da Silva; Wilson Oliveira da Silva Filho. Entrevista realizada por chamada de vídeo no dia 18 de julho de 2022.

PICKERING, Michael; KEIGHTLEY, Emily. The Modalities of Nostalgia. **Current Sociology**, [S.L.], v. 54, n. 6, p. 919-941, nov. 2006. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0011392106068458>.

RAMALHO, José Mauro de Souza. **Antigo morador de Rocha Miranda, Presidente da Associação de Amigos do Centro Cultural Cine Guaraci, 69 anos**. Entrevista realizada presencialmente, no Rio de Janeiro, no dia 12 de dezembro de 2022.

REBOREDO, Gabriel. Cinemas em Bento Ribeiro. **Medium**, 2021. Disponível em: <https://gabrielrebedo.medium.com/cinemas-em-bento-ribeiro-32f2ebc5db9f>. Acesso em: 21 abr. 2023.

SIMAS, Luiz Antonio. **O Corpo Encantado das Ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMIS, Anita. **Cinema e cineastas em tempo de Getúlio Vargas**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1997.

SOUZA, Thayza Monteiro de. **Moradora de Honório Gurgel, 30 anos**. Entrevista realizada presencialmente, no Rio de Janeiro, no dia 18 de dezembro de 2022.

TEIXEIRA, Antônio Carlos Novaes. **Antigo morador de Rocha Miranda, integrante de todos os movimentos em defesa do Cine Guaraci, 59 anos**. Entrevista realizada presencialmente, no Rio de Janeiro, no dia 6 de dezembro de 2022.

NOTAS

TÍTULO DA OBRA

OS CINEMAS DE RUA MORRERAM? MOTIVOS POR TRÁS DAS LUTAS SUBURBANAS EM DEFESA DOS CINEMAS DE RUA COMO ESPAÇOS DE MEMÓRIA COLETIVA E FORÇA TRANSFORMADORA DE TERRITÓRIOS

Tainá Andrade da Silva

Mestre

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
andradetaina777@gmail.com

● <https://orcid.org/0000-0001-5704-8193>

Wilson Oliveira da Silva Filho

Doutor

Universidade Estácio de Sá, Cinema e Audiovisual (Professor Auxiliar III) Rio de Janeiro, Brasil e PPGCINE/UFF (Professor credenciado), Niterói, Brasil
wilsonoliveirafilho@yahoo.com.br

● <https://orcid.org/0000-0003-3152-1733>

AGRADECIMENTOS

Agradecemos aos professores João Luiz Vieira e Eduardo Miranda pelas contribuições ao longo da realização do trabalho.

LICENÇA DE USO

Os autores cedem à **Em Tese** os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution 4.0 Internacional \(CC BY\)](#). Esta licença permite que **terceiros** remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os **autores** têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

PUBLISHER

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política. Publicado no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

HISTÓRICO

Recebido em: 03/10/2023

Aprovado em: 04/11/2023

