

Construção de memórias e extinção dos cinemas de rua: o caso da Segunda Cinelândia Carioca

Talitha Gomes Ferraz
ECO-UFRJ

Resumo

Este trabalho estuda a construção de memórias relacionada às experiências de especiação cinematográfica que aconteciam nos extintos cinemas da Segunda Cinelândia Carioca, região localizada no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, Brasil, que chegou a ser o segundo maior pólo exibidor da cidade na segunda metade de século XX. Partindo de uma pesquisa etnográfica com antigos usuários desse local, o objetivo do artigo é verificar como a atividade de ir ao cinema, em salas situadas à beira das calçadas, pôde constituir formas de sociabilidade, possibilitando diferentes tipos de apropriação do espaço urbano. Do auge ao fechamento dos movie palaces que compuseram esse ambiente, até a entrada do modelo multiplex em shopping centers, examinamos como os cinemas, enquanto equipamentos coletivos de lazer e promotores de encontros e agenciamentos, ressoam na configuração dos espaços construídos, no imaginário, na vida cotidiana e nas lembranças das pessoas, assim como na história do mercado de exibição e da cidade.

Contextualização

Tijuca é um bairro da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, Brasil, cujo ponto central, a Praça Saens Peña, ficou conhecido na segunda metade de século XX como *Segunda Cinelândia Carioca*⁴. Essa área abrigou muitos cinemas de rua, nos formatos *movie palaces*⁵ e *poeirinhas*⁶. No entanto, todos os cinemas desse circuito fecharam suas portas até o final da década de 1990. Hoje não há mais salas exibidoras no local; todas deram lugar a drogarias, igrejas protestantes e lojas de departamento. A experiência de especiação cinematográfica no bairro só pode ser feita atualmente nas seis salas do *multiplex* da marca Kinoplex, no *shopping center* que fica a duas quadras da Praça Saens Peña.

O Kinoplex Tijuca fica no último piso do *Shopping* Tijuca e reúne seis salas de exibição que juntas têm capacidade para receber 1.810 pessoas. Para chegarmos até lá, a partir da entrada principal do *shopping*, precisamos subir sete escadas rolantes, seguindo um trajeto determinado dentro do centro comercial, com poucas indicações que chamem

⁴ *Segunda Cinelândia* porque possuía um cinema a menos do que a Cinelândia do Centro da cidade.

⁵ *Movie palaces* eram salas luxuosas, voltadas aos lançamentos. Começaram a aparecer nesse cenário a partir da década de 1940. Alguns exemplos foram o Olinda (que fora considerado o maior cinema da América Latina, com 3.500 lugares), o Carioca e o Metro-Tijuca (da Metro-Goldwyn-Mayer). O América, apesar de ter sido aberto por volta de 1915, também era considerado um *movie palace*.

⁶ *Poeirinhas* é como eram conhecidos os cinemas menos confortáveis, que exibiam reprises de filmes, e onde a platéia tinha uma postura mais descontraída. Tijuquinha, Cine Santo Afonso e Studio Tijuca foram os mais marcantes.

para os cinemas. Esse curso, entre a entrada do *shopping* e o piso dos cinemas, dura em média quatro minutos. Mas também existe a possibilidade de seguirmos através dos elevadores, sempre cheios e demorados. Para quem chega de carro, o acesso parece ser mais facilitado, já que um dos pavimentos do estacionamento do *shopping* oferece saída direta para o *multiplex*, encurtando os obstáculos até a bilheteria. Acreditamos que esse quadro sugere um possível prejuízo de tempo e conforto para os pedestres, em comparação aos motoristas.

Enfim, ao chegarmos ao piso dos cinemas, não encontramos mais nenhum outro equipamento coletivo. Não há lojas, nem bares, nem restaurantes, apenas uma pequena *bombonière* que vende balas e *combos*, que são um composto de pacotes enormes de pipoca acrescentados de refrigerantes, relativamente caros em comparação ao valor dos ingressos do filme. Os demais equipamentos, para alimentação ou compras gerais, ficam nos andares antecedentes do *shopping*. O *hall* do cinema mantém pouca iluminação e possui algumas telas de TV de plasma com informações sobre os horários dos filmes, em vez dos letreiros de caracteres móveis encontrados antigamente nos cinemas de rua dos arredores da Praça Saens Peña. Há alguns bancos de madeira, *displays* promocionais e cartazes dos filmes, tudo num cenário bem asséptico.

Sociabilidades e agenciamentos no campo da extinta Segunda Cinelândia Carioca

Na pesquisa etnográfica, durante as entrevistas com quem conheceu os cinemas de rua da extinta Segunda Cinelândia Carioca⁷, observamos que a presença de um cinema, com entradas e saídas voltadas diretamente para as vias, era um convite para que mais e mais pessoas freqüentem as ruas. De formas e apropriações diferentes das que ocorrem hoje no *multiplex* do bairro, os antigos cinemas da Tijuca participavam, como geradores de diversidade, do “povoamento urbano” (CAIAFA, 2007), da “ocupação coletiva do espaço” citadino (CAIAFA, 2007) realizada por diferentes pessoas, as quais se distinguiam por seus variados modos de vida, classes sociais e gostos. Portanto, partindo da memória dos entrevistados, acreditamos que os espectadores cinematográficos desse local ajudaram a compor – seja nas filas antes das sessões, seja no burburinho durante a saída de cada filme – um profícuo vai-e-vem nas calçadas destacando esse circuito de cinema e lazeres.

⁷ A pesquisa etnográfica envolveu entrevistas com moradores, ex-moradores, usuários dos antigos cinemas de rua do bairro e usuários do atual *multiplex*. Além disso, foram realizadas análises de imagens fotográficas dos extintos cinemas e de matérias jornalísticas sobre a Cinelândia da Tijuca.

E na Praça quem mandava era o América e o Tijuquinha! O Tijuquinha ficava mais ou menos onde é o Café Palheta. Depois foi um derrame de cinemas na Praça Saens Peña. Ela se transformou assim numa espécie de Cinelândia da Tijuca. Ai ficava aquela coisa da bicha, a gente via aquela bicha enorme! Bicha é fila! A gente chamava de bicha as filas. Eram enormes, pegavam tudo (Murilo, morador da Tijuca, 86 anos).

Eu me lembro que todo mundo saía do cinema na Praça Saens Peña! Saía de dentro do cinema pra poder namorar ou então ficavam todos ali no meio da Praça Saens Peña. (...) Os cinemas da Tijuca ajudavam porque todos nós saíamos do cinema e íamos um grupo só pra uma esquina, pra algum lugar ou até mesmo pra, depois do cinema, ia todo mundo pro Country Club, pra boate do Country Club, ia pra Mamute, outra boate ali na Praça Saens Peña... Ia todo mundo junto, entendeu? (Márcio, morador da Tijuca).

Quando era filme infantil e passava filme do Walt Disney, nossa gente! Domingo assim de manhã, você queria ir pro cinema e as filas eram quilométricas! Eu me lembro que eu falava assim “quero ver este filme que tá passando”, uma coisa assim, e eu olhava e “ah!”, aquelas filas! (Tuca, moradora da Tijuca, 58 anos).

Tinha movimento, era cheio. E se era filme de sucesso tinha fila. A gente ficava desde cedo esperando, não lembro se era pra próxima hora... Mas a gente vinha de Inhaúma pra ir ao cinema, eu não morava aqui. Eu lembro de bastante tumulto, de bastante movimento, sabe? A gente aproveitava pra andar... Que a Praça tinha chafariz e aquelas coisas todas eram deslumbrantes pra gente, né? Imagina! A gente vinha de Inhaúma! Minha mãe, meu tio ficavam na fila e eu ia andar ali, a gente ia comer pipoca. Andava à beça. Depois voltava, porque tinha que comprar bem antes (Andréia, moradora da Tijuca, 57 anos).

Esse vai-e-vem foi inseparável da presença física dos prédios de exibição que com suas particularidades arquitetônicas participavam coloridamente da fisionomia do território. Enquanto equipamentos coletivos de lazer voltados à arte e ao pensamento, eles serviam como recintos destacados no meio de toda a intensidade urbana. Neles, a poucos metros das calçadas onde corria a vida cidadina (com buzinações, trânsito e comércio abarrotados), desconhecidos sentavam ombro a ombro, em plena escuridão, prontos a fruir do filme, cada um à sua maneira.

No que diz respeito ao contato com o outro, as entrevistas mostram que o modo de espectação cinematográfica⁸ engendrado nas salas de rua da Saens Peña se davam como uma apropriação produtiva desse determinado espaço urbano. Possibilidades de encontros não marcados e até mesmo subterfúgios para o viés necessariamente comercial da região parecem ter sido experimentados a partir da presença dos cinemas, que naqueles arredores não era tímida, até meados da década de 1990.

Essa espécie de *estratégia espacial pró-mistura*, da qual os cinemas faziam parte, gerava alternativas de uso da rua, criações e re-apropriações do lugar. O mosaico mutável de espectadores, filmes, letreiros e salas exibidoras impregnava os demais

⁸ Cabe ressaltar que este trabalho entende espectação cinematográfica como uma idéia abrangente, que engloba todas as etapas da atividade de “ir ao cinema” e não apenas o ato de assistir filmes dentro da sala. Ou seja, quando falamos em espectação cinematográfica, levamos em conta os aspectos ligados às vivências nas salas de espera, a relação entre os cinemas e as calçadas, o contato dos espectadores com os aparatos físicos dos prédios de exibição, a fruição dos filmes, o ambiente sensorial dos cinemas (tais como o ar condicionado, as luzes que se apagam, a maciez das poltronas, os cheiros) e as comunicações entre os frequentadores.

aparatos territoriais e a marcha urbana com vetores de arte e convivência (ainda que esses vetores estivessem amarrados a um mercado cinematográfico capitalista, cujos princípios são comercialização e lucro).

As entrevistas indicam que eles promoveram a vinda de pessoas de fora do bairro, atraídas pela variedade de filmes, horários de sessões e equipamentos coletivos arrolados ao lazer. A própria circulação de imagens e sons no território, por sua vez, agiu como uma alteridade, como um *outro companheiro*, a quem os espectadores tinham acesso a partir de cada película exibida, de cada ingresso comprado, de cada letreiro exposto ou de cada prédio da exibição visitado. A relação com a sala de cinema parecia ser mesmo a de encontrar um amigo, um refrigerio, um local onde as pessoas podiam se emocionar pelo simples fato de vivenciá-lo.

De dia, eu iria ao cinema se tivesse na Praça, assim, sozinha. Entrava mesmo (Janete, moradora da Tijuca).

Abriam aquelas cortinas... Aí quando ia começar, eles apagavam a luz e as cortinas se abriam! Ficava aquela janelinha lá atrás, lá no canto e eu curiosa: “como é que passa filme?”. Né? E direto, porque era aquele de fita, né? E ficava aquela janelinha e eu ficava louca pra saber como é que passava... Até de fora! Antes de ir! Eu ficava acompanhando a luz. E quando apagava a luz e o refletor da máquina ligava eu... era uma emoção! Era o máximo, né? Porque era tudo de bom... Não tinha nada, era só cinema! Entendeu? O nosso lazer era cinema e lanchonete na Praça. Não tinha nada, era até bobo (Tuca, moradora da Tijuca).

Eu entrava em cinema pra qualquer coisa que queria fazer, pra poder sair de casa e deixar os pais tranquilos... Pra você ter uma idéia, meu pai viajava e eu ficava sozinho com 14 e 15 anos. Era um bom tempo! (...) As salas eram diferentes, que antes tinham sofá, a pipoca... Tinha, pô! Entendeu? Relaxava lá... Essas salas já eram um programa à parte, entendeu? (Márcio, morador da Tijuca).

Tais lembranças nos remetem à idéia de que as cidades mantêm relações com a história das mídias (DANEY *apud* DELEUZE, 1992; DANEY *apud* CAIAFA, 2007). Os acontecimentos temporais do cinema (concernentes à construção das salas, à especiação de filmes, ao mercado cinematográfico, às estéticas das produções fílmicas, às sociabilidades nas salas de espera) se apresentam nas falas sempre articulados com o que os narradores faziam efetivamente no meio urbano. E o cinema muitas vezes aparece no centro da remontagem histórica da Praça Saens Peña, feita de forma não linear, a partir dos fragmentos afetivos e mnemônicos de antigos usuários.

Ao prefaciando o livro *Ciné-Journal*, de Serge Daney, Deleuze (1992) coloca a questão da conservação de um suplemento, um “*souvenir*”, que o cinema teria condições de criar. Para ele, o cinema sempre preserva algo, uma centelha que pode ser ativada ou que pode seguir em latência. No prefácio, Deleuze afirma que Daney elencou com propriedade alguns momentos da arte cinematográfica, verdadeiras “mortes” do

cinema, sendo que uma delas se relaciona diretamente com o advento da técnica televisiva.

Segundo essa abordagem, enquanto a TV se especificou numa função social e técnica, o cinema conseguiu manter uma função estética e noética. Conservando a arte e o pensamento, não sem reveses e mesmo malgrado os poderes que por vezes ele mesmo instaurou, o cinema, para Deleuze, não seria da ordem do consenso como a televisão, ao contrário:

(...) a imagem cinematográfica conserva em si (...); ela conserva ou guarda tudo o que é possível (...); conservar, mas sempre a contra-tempo, porque o tempo cinematográfico não é o que escorre, mas o que dura e coexiste. Conservar neste sentido não é pouca coisa, é criar, criar sempre um suplemento (seja para embelezar a Natureza, seja para espiritualizá-la). É próprio do suplemento só poder ser criado, e é esta função estética ou noética, ela mesmo suplementar (DELEUZE, 1992: 95).

Encontramos nos relatos de vários antigos espectadores da Cinelândia da Tijuca essa dimensão suplementar que só o cinema seria capaz de preservar, “ao se afastar e resistir ao funcionamento televisivo”, conservando “uma potência criadora” (CAIAFA, 2000: 50). E, aliado ao meio urbano, o cinema parece estar conservado na memória ao lado de demais fatores que não se aplicam somente ao meio familiar no qual a TV se adequa.

Os filmes eram lindíssimos, coisas maravilhosas: os cenários... Era tudo muito lindo! Lembro de tudo, dos atores... Vejo em DVD ainda, mas não é, né... Mas dizem que hoje não se pode viver de ilusão, mas aquilo não era ilusão! Aquilo faz falta! Então você liga uma NET para ver um filme e é todo mundo de metralhadora na mão, dando tiro ou todo mundo fazendo sexo. Acabou! Não tem mais! Aí você vê que tá tudo tão propagado, tão propagado, que tá todo mundo de barriga! Você vai fazer o quê? Não vai fazer nada! (Janete, 70 anos, moradora da Tijuca).

Eu me lembro que quando era garoto a minha mãe me levou pra ver “Marcelino pão e vinho”. Marcou muito! E também “La Violetera”, ali no Olinda, com cadeiras de madeira... Foram dois filmes que marcaram muito a minha vida. (...) Cinema eu acho que acabou muito e tem muitos fatores, viu? Um que influenciou foi a TV a cabo, o videocassete, esses filmes da noite, depois de novela, porque aí você podia assistir filme em casa. Meu pai tinha um projetor em casa. Tinha até um cheirinho de acetato queimado, que ainda me traz na memória isso. Aquela fumacinha saindo quando você via o projetor, às vezes queimava. Talvez isso tenha sido porque eu gosto de cinema (Alcides, 52 anos, ex-morador da Tijuca).

Lembro que teve um filme que vi sozinho num sábado à noite, tenho uma imagem disso. Foi no Carioca. Sabe aquelas velhas todas arrumadas que usam aqueles perfumes fedorentos, sabe? E foi Prêt-à-Porter... Do Alan Parker⁹? Acho que é... Era Prêt-à-Porter... Eu tinha 14 anos, por aí... Eu lembro que não entendi muita coisa do filme, eu realmente saí sem entender algumas coisas, só depois mais velho já entendi. Mas eu lembro da Julia Roberts. Eu lembro de várias coisas. Eu lembro daquelas velhas e eu sozinho no meio daquela gente... E elas realmente estavam muito arrumadas! Era filme de moda. E eu lembro que eu fiquei assim assustado porque eu nunca tinha ido numa sessão quase de gala de cinema, entendeu? Tinha muita velhinha e todas arrumadas e isso no Carioca, sábado à noite! E eu fiquei, assim, no meio daquela gente toda, nunca tinha entendido aquilo... Era quase como a abertura do Festival do Rio, sabe? Com

⁹ Filme de Robert Altman.

aquelas pessoas todas emperiquitadas? Mais ou menos isso... (João Guilherme, 28 anos, morador da Tijuca).

Conforme indicam os dados, podemos acreditar que ao fugir da “generalização da imagem” (CAIAFA, 2000), os cinemas de rua foram capazes de fazer circular imagens que promoviam um encantamento necessariamente experimentado ao lado de uma multiplicidade de indivíduos, no espaço dessegragado das calçadas e não em locais fechados como a casa domiciliar, estância privilegiada da televisão, onde os encontros com o inesperado são mais difíceis de acontecer. Assim, a “força do cinema”, para a qual Janice Caiafa (2000: 49) também aponta, ganharia fôlego, podendo resistir com mais armas à “padronização” e à “obsolescência” (CAIAFA, 2000: 49). Quiçá, contando com a intensa presença de elementos heterogêneos das vias urbanas, mais fatores afluiriam na formação do “suplemento”, o qual, segundo Deleuze, a imagem televisiva talvez não consiga cunhar, tal como faz o cinema.

O que é preciso observar é que a generalização da imagem ocorre de fato como figura de uma organização de poder. E que são precisamente esses poderes de domesticação que agem ali para fazer dessa imagem uma forma esvaziada, padronizada, para desvitalizá-la. Não há nada portanto na imagem em si mesma que predestine a essa pobreza estética presente na sua generalização (CAIAFA, 2000: 49).

O que se observa é que, através dos extintos cinemas de rua da Tijuca, transeuntes passavam para a condição de espectadores, escapando da urbe por algumas horas, mas logo ressurgiam nas calçadas, retomando seu papel de pedestres, posto que, carregados do gozo fílmico. Após as sessões, as pessoas reapareciam no imprevisível ambiente citadino para então trocar com mais pessoas e demais equipamentos coletivos. Essas relações sucediam num espaço público, em certa medida demarcado, embora sujeito a fugas e escapes, o que contraria as lógicas dos corredores de *shopping*. Agindo dentro do estatuto do inesperado que permeia a cidade, entendemos que as salas de rua, com filmes e arquitetura diferenciada, entravam como peças importantes nas engrenagens e composições urbanas, trabalhando em prol da experimentação compartilhada dos espaços.

Apostamos na proposição de que, na época da *Segunda Cinelândia Carioca*, as sociabilidades e subjetividades produzidas nos arredores da Praça Saens Peña contavam com componentes humanos e não-humanos de um campo urbano atravessado por uma miríade de fatores, entre eles o cinema. 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; 2003; DELEUZE, 1992; 2002; GUATTARI, 1992; GUATTARI e ROLNIK, 2005).

Empregamos esse conceito já que ele parece se aplicar à arena da Praça Saens Peña e à atividade de espectação 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 uma vez que prevê a conjugação de heterogeneidades, tal como percebemos ter sido a engrenagem social e urbana que ocorria na região da Praça Saens Peña.

A memória da espectação cinematográfica

Moradores, transeuntes, fatores diversos relacionados ao trânsito das ruas, arquitetura, estrutura dos marcos físicos, elementos simbólicos ligados à tradição do bairro e referências culturais externas, entre outros, funcionaram na Cinelândia Tijuca como componentes significativos para os processos de produção do espaço coletivo, sociabilidades e subjetividades. E tais processos de produção se relacionam a um fator central nos depoimentos e demais dados etnográficos: a memória.

A questão da memória foi essencial para avançarmos sobre esse campo e as experiências de espectação cinematográfica que lá se deram. Assim, recolhemos fragmentos dos laços sociais que vieram abaixo ou se metamorfosearam nesse ambiente urbano. Esses fragmentos partiram especialmente das lembranças pessoais de informantes, de minha observação participante e de materiais fotográficos e jornalísticos. Portanto, as vivências dos entrevistados vinculadas a muitas décadas de espectação cinematográfica na Tijuca puderam ser compartilhadas com a minha própria experiência como moradora do bairro, usuária dos cinemas de rua locais e pesquisadora.

No que tange às entrevistas e às minhas próprias considerações sobre esse universo cinematográfico e urbano, creio que muitas lembranças, principalmente as dos informantes mais idosos, tenham passado por possíveis recriações, esquecimentos e tentativas de acabamento no momento da narração.

A força da evocação pode depender do grau de interação que envolve: eventos de repercussão restrita diferem, em sua memorização, dos que foram revividos por um grupo anos a fio. Mas, uns e outros sofrem de um processo de desfiguração, pois a memória grupal é feita de memórias individuais. Conhecemos a tendência da mente de remodelar toda experiência em categorias nítidas, cheias de sentido e úteis para o presente. Mal termina a percepção, as lembranças já começam a modificá-la:

experiências, hábitos, afetos, convenções vão trabalhar a matéria da memória. Um desejo de explicação atua sobre o presente e sobre o passado, integrando suas experiências nos esquemas pelos quais a pessoa norteia sua vida. O empenho do indivíduo em dar um sentido à sua biografia penetra as lembranças com um “desejo de explicação” (BOSI, 1994: 419).

Entre lapsos da memória e tentativas de se chegar a uma rememoração perfeita, que dê conta da experiência passada e dos momentos decorridos, somos levados a pensar a questão da impossibilidade de contemplarmos o todo de nossa vida por nós mesmos. Mikhail Bakhtin coloca que o indivíduo nunca consegue dar conta do enredo total da própria existência. Para ele, não conseguimos vivenciar o “tempo emocionalmente condensado” que engloba nossa vida (BAKHTIN, 2003: 97). Daí a consideração de que “minha vida é a existência que abarca no tempo as existências dos outros” (BAKHTIN, 2003: 96); e só o outro é capaz de me dar acabamento; como indivíduos, não existimos fora da alteridade (BAKHTIN, 2003: 157).

(...) já não estou só quando tento contemplar o todo da minha vida no espelho da história, assim como não estou só quando contemplo no espelho a minha aparência externa. O conjunto da minha vida não tem significação no contexto axiológico de minha vida. Os acontecimentos do meu nascimento, da minha permanência axiológica no mundo e, por último, de minha morte não se realizam em mim nem para mim. O peso emocional de minha vida em seu conjunto não existe para mim mesmo (BAKHTIN, 2003: 96).

Entendemos que a memória, mesmo sendo individualizada e sugestionada por emoldurações, dependerá dos fragmentos mnemônicos de outrem, desta força de partes que, para *serem em si*, precisam juntar-se (combinar, co-funcionar e agir) com o que há de fora.

Devo tornar-me outro em face de mim mesmo, que vivo essa minha vida nesse mundo de valores, e esse outro deve ocupar uma posição axiológica essencialmente fundamentada fora de mim (...). Podemos formular a questão assim: não é no contexto axiológico da minha própria vida que minha vivência pode ganhar significação como determinidade interior. Preciso de um ponto de apoio semântico fora do contexto da minha vida, um ponto de apoio vivo e criador – logo, *de direito* – para tirar o vivenciamento do acontecimento singular e único, pois este só me é dado do meu interior – e percebe-lhe a determinidade enquanto característica, como traço do todo interior, da minha face interior (quer se trate de caráter integral, de tipo ou apenas de estado interior) (BAKHTIN, 2003: 104).

Assim, as reminiscências compiladas trouxeram dados preciosos e traços do que outrora teria ajudado a compor o ambiente de exibição cinematográfica e de sociabilidade da Cinelândia Tijucana. Conseqüentemente, acreditamos que os elementos lembrados são frações impregnadas de sentidos, afetos e interstícios mnemônicos, que elaboram, nunca definitivamente, a memória de cada um dos colaboradores referente

aos cinemas e à espectação. Ademais, por meio dos relatos recordativos, também localizamos a grande força que os espaços citadinos tiveram e têm na formação das memórias.

Em sua etnografia sobre o uso de transportes coletivos na cidade do Rio de Janeiro, Janice Caiafa (2002) fala da “construção de uma memória dos espaços vividos” (CAIAFA, 2000: 105) através de observações sobre a obra de Walter Benjamin e da filosofia de Henri Bergson, vista pela ótica deleuziana. A autora indica que podemos encontrar em Benjamin a sugestão de que o espaço é um deflagrador de experiências: “Como se o lugar pudesse provocar uma memória descontínua, numa experiência tão densa que reverberaria presente, passado, futuro” (CAIAFA, 2002: 104). Seguindo essa noção, vemos que experiência dos antigos frequentadores dos cinemas de rua da Tijuca, de certa maneira, se enraizou no espaço público da área, o qual parece abrigar continuamente todas as transformações ocorridas e as memórias dessas vivências.

Susan Sontag observa que, no texto de Benjamin, encontramos uma “conversão do tempo em espaço”. Para Benjamin, o tempo é contínuo, é no espaço e não no tempo que podemos nos transformar, “ser um outro”. A obra desse tradutor de Proust, observa ela, poderia se intitular “à procura dos espaços perdidos”. (...) É precisa essa observação, pois o que vemos configurar-se mais fortemente nos escritos de Benjamin sobre as cidades é, acredito, a construção de uma memória dos espaços vividos – o espaço denso, loquaz, capaz de produzir experiência, de alguma forma o espaço da duração. Nesse sentido, seria mesmo o espaço convertido em tempo, se não admitirmos o tempo como linear. É interessante que essas virtudes que Benjamin atribui ao espaço ressoem as características do tempo na leitura deleuziana de Henri Bergson – tempo como duração, o presente plural, muitas linhas do tempo. Em Benjamin, o espaço abriga essa dimensão da densidade da experiência e da transformação (CAIAFA, 2000: 105).

Percebi que as lembranças sobre a época da Segunda Cinelândia retomam atributos urbanos e revelam substratos de natureza comportamental, sensorial, cultural e social. Inclusive, noto que em muitos casos, há um mecanismo de atualização desses testemunhos no ato da fala, como se os entrevistados realmente ativassem esta idéia de “tempo como duração”, de acordo com o seu presente e as mudanças em permanente ocorrência. Há sempre novos contornos para aquilo que é evocado.

Do ponto de vista etnográfico, a memória dos entrevistados revela-se para nós também como uma forma de estranhamento, desnaturalização do que no passado fora habitual. Antigos encontros e experiências do passado, ao serem retomados nas falas, parecem ganhar uma ressignificação que só é possível, cremos, graças aos contatos com mais alteridades alcançados ao longo da vida. Portanto, entendemos a memória como uma faculdade relacionada a conexões espontâneas e infinitas. “A memória aparece

como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (BOSI, 1994: 46).

Como mostram os dados, ao contrário dos entrevistados mais novos, que se afetam quase apenas pela ausência do aparato físico dos cinemas, os mais velhos parecem sentir falta também do próprio contexto histórico e social em que estavam inseridos. Os idosos consultados expressam emoções ao presentificar aquilo que se ausenta. Em suas falas, a rememoração de fatores hoje ausentes na Praça Saens Peña (cinemas, outros equipamentos e objetos marcantes) não costuma vir com um acabamento definido, cristalizado, mas sim aberta a atualizações, o que reintroduz nossa observação sobre Bakhtin. E, através da emoção (manifestações nostálgicas, tristeza, revolta ou exultação), há, em algum grau, a complementação daquilo que um dia viveram, num processo de reconhecimento.

Os informantes trazem muitas vezes comentários sobre modas e desenlaces políticos das épocas, caminhos que percorriam na cidade e até questões familiares e profissionais pelas quais passaram. Comumente, tais observações agregam exames reveladores e críticos. O interessante é que esses temas surgem naturalmente quando o assunto central das conversas são as salas de cinema de rua da Tijuca e não a vida pessoal de cada um ou o contexto histórico do país, por exemplo. As sensações de outrora, não passíveis de reprodução, parecem ser retrabalhadas por sentimentos elaborados no exato momento de lembrar. Pensamos que essas memórias são, de fato, cunhadas no instante da fala; a própria entonação, interrupções, pausas e interjeições da narrativa oral parecem confirmar esse sentido.

Aí começaram a chegar os cinemas. Eu, eu não tenho certeza da ordem, mas chegaram o Metro, o... [pausa] Como era? O Metro era um grande cinema do Centro da cidade, no Passeio. Aí veio o Metro Tijuca, depois do Metro Tijuca nós tivemos vários outros cinemas, principalmente o Olinda. Um cinema muito bonito, grande, grande mesmo, sabe? De muitas acomodações. Eu tenho saudades do cinema Olinda, até não só porque eu freqüentava, não, não, não é isso... [grande pausa]. Tenho saudade de ver! Aquele prédio, aquele cinema! É uma beleza! [grande pausa] É... [grande pausa] a vida é isso: mudança constante, transformação a toda hora. Quem não se abre para essas transformações fica pra trás (Murilo, 86 anos, morador da Tijuca há 84 anos).

No Britânia, vi alguma coisa que era “Raid”, alguma coisa com nome assim. [pausa] Um filme histórico, importante de ficção [grande pausa]. Como se anda pra trás, né? Hoje é igreja lá. Era um filme que você não poderia ter filho... [pausa] Não lembro... [pausa] No Olinda também vi filme, mais literário... [pausa] Italiano... [pausa] Pra lembrar agora é fogo! Era... [pausa] Candelabro Italiano! (José Carlos, 58 anos, ex-morador da Tijuca).

Hoje você passa pela Praça correndo! Naquele tempo nós tínhamos satisfação de ficar ali... [pausa] Conversando... [pausa] Não, não só as pessoas era prazeroso, mas todo o ambiente, né? Era mais arborizado! Muito, muito, muito! Olha, tinha uma figueira-da-índia ali, naquele... [grande pausa] Aquilo foi um crime! Sabe uma figueira que tem ali naquela agência do Itaú, na esquina? Tinha ou tem... [pausa] Onde tem o Santander, no lado do Itaú? Não tem uma figueira ali? A que tinha na Praça naquele sinal, ali, entre o

América e o Carioca, igual! Você atravessa ali? Tinha uma figueira ali!... [pausa] Ali tinha uma figueira-da-índia que era um negócio gigantesco, maravilhoso, no meio do caminho! Eu passava e via, era perto do Carioca, se não confundo, era ali, igual! (Danilo, 63 anos, morador da Tijuca).

A pesquisadora Ecléa Bosi (1994) coloca no seu livro sobre lembranças de idosos, que nem mesmo um esforço abstrato consegue recriar impressões passadas. As sensações passadas (aquela determinada captação do mundo que se deu) perderam o “tônus vital”. Não se pode “reviver o passado”, de onde nasceriam unicamente lamentos nostálgicos. O que há é uma espécie de evocação, que também descobrimos nas falas dos antigos usuários e cinemas da Praça Saens Peña.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail (2003). *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes.
- _____(1986). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec.
- BERGSON, Henri (1999). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- BOSI, Ecléa (1994). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAIAFA, Janice (2007). *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: FGV.
- _____(2002). *Jornadas urbanas: exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV.
- _____(2000). *Nosso século XXI: notas sobre arte, técnicas e poder*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- DANEY, Serge (2007). *A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970 - 1982*. Tradução: Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____(2002). *Espinosa: Filosofia prática*. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta.
- _____(2006). *Foucault*. Tradução: Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense.
- _____(2007). *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução: Roberto Machado e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ____e GUATTARI, Félix (1997). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34. Vol. 5.
- ____e GUATTARI, Félix (2003). *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim.
- GONZAGA, Alice (1996). *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte, Record.
- GUATTARI, Félix (1992). *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34.

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