



Desenrolando Tapetes Vermelhos para os Cinemas de Rua: Em Busca de um Patrimônio Perdido¹

Leila Beatriz RIBEIRO²

Márcia BESSA³

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

O presente artigo lança as bases para um estudo sistemático da memória dos *cinemas de rua* – estabelecimentos ou salas de projeções cinematográficas erguidas no espaço urbano em meio às construções habituais: comércios, serviços, residências dentre outros – sob a ótica da patrimonialização e a partir de fragmentos narrativos exibidos em “filmes sobre cinema”. Na etapa que aqui se inicia abordamos a comédia dirigida por Luiz Alberto Pereira, *Tapete Vermelho* (2006), um *filme sobre cinema* que problematiza as perdas, os esquecimentos, as lembranças e as memórias que fazem parte do escopo de preocupações acerca do patrimônio cultural brasileiro.

Palavras-Chave: Memória; Cinema; Patrimônio; Cinemas de rua; Filme sobre Cinema.

Introdução

*A dor da saudade. Quem é que não tem?
Olhando o passado Quem é que não sente
Saudade de alguém...* (Elpídio dos Santos)

Quem não sabe o que é sentir falta de algo? Sentir saudades. Não poder reviver materialmente ocasiões que nos são tão caras, mas ao mesmo tempo estar tão repletos de lembranças tão individuais quanto coletivas dessas ocasiões. Relembrar lugares, objetos, sentimentos, sensações, hábitos, magia. A escolha de nosso tema parece começar por uma opção muito íntima. De rememorar velhos tempos, velhos templos... O filme *Tapete Vermelho* (2006) – além de uma bela homenagem à Amácio Mazzaropi⁴ (1912-1981) – é um “filme sobre cinema” que atualiza a memória dos *cinemas de rua* através de sua narrativa. “Toda imagem, uma vez criada e fixada na memória, torna-se uma peça de museu, buscada e colecionada com avidez por cada cinéfilo, em qualquer

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual - GP Cinema, XI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora Adjunta III do Programa de Pós-Graduação em Memória Social/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. PPGMS/UNIRIO, e-mail: leibribeiro@ig.com.br.

³ Márcia Cristina da Silva Sousa – utiliza profissionalmente o sobrenome de sua avó paterna, MÁRCIA BESSA. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Bolsista Capes – Demanda Social (DS), contatos: marciabessa@bol.com.br; <http://www.excessodememoria.blogspot.com>.

⁴ Mazzaropi, em seus 29 anos de carreira, produziu e atuou em 32 filmes, sendo que 24 por sua produtora, a PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi. Seus filmes levaram mais de 20 milhões de pessoas aos cinemas durante as décadas de 1950, 1960 e 1970.



lugar do mundo. Este patrimônio é hoje tão rico que se pode dizer que todo cinema “moderno” é feito de metalinguagem” (ANDRADE, 1999, p.12).

No filme vemos a saga de Quinzinho (Matheus Nachtergaele) – um trabalhador rural e morador do interior do estado de São Paulo – em busca de uma sala de cinema para cumprir a promessa feita a seu falecido pai. O juramento previa que quando tivesse um filho – neste caso Neco (Vinicius Miranda) –, Quinzinho o levaria também para assistir, em seu aniversário, um filme de Mazzaropi (um tipo *caipira*, como ele mesmo). A história protagonizada pelo personagem de Matheus Nachtergaele compõe-se da saga deste homem simples, que abandona sua humilde propriedade campestre para ganhar a cidade no encaço de um *cinema de rua*⁵ – sim, podemos dizer que Quinzinho procurava um *cinema de rua*, pois na época em que seu pai o apresentou a um filme de Mazzaropi somente essas salas, que beiravam as calçadas, habitavam pequenas localidades do interior brasileiro. E diante do cenário exibidor nacional, as cidadezinhas interioranas foram as primeiras a perder seus cinemas. Nosso herói parte, então, para a cidade grande atrás de um espaço de exibição cinematográfica sem saber que mesmo lá tornou-se rara a sua existência.

Adonde é que vai ver filme de Mazzaropi?
Adonde é que tem cinema homem?
Mazzaropi já morreu... (Zulmira)

Santa ignorância. São Benedito.
O homem morreu mas os filmes não acaba não!
As fitas fica lá...
Nós vamos achar pra ver Mazzaropi em uma dessas cidades do Vale... [...]
Cinema é muito maior [que televisão].
Menino grande que sabe ler e escrever e num sabe o que é cinema que nem eu que ia todo domingo com o pai ver cinema... (Quinzinho).

Mais do que uma narrativa com tons de comédia, esse filme, para nós cinéfilos e pesquisadores das áreas de cinema e memória, aborda o sentido da perda. Perda que se exprime na nostalgia daqueles tempos em que frequentar uma sala de cinema traduzia-se na vivência da *experiência cinema*⁶ relacionada diretamente à sala de exibição

⁵Nosso conceito de *cinema de rua* compreende a sala de espetáculos cinematográficos, localizada tradicionalmente nas ruas das cidades, contendo uma tela na frente, um projetor ao fundo e poltronas dispostas no espaço compreendido entre aquela e este, um filme sendo exibido, com a luz apagada e tira-gostos à escolha do frequentador (BESSA, 2011; DURST, 1996).

⁶Nossa *experiência cinema* é uma forma de espetáculo que reúne em seu projeto original uma sala de cinema com arquitetura herdada do teatro italiano (as grandes e pequenas salas de cinema nas ruas), a exibição de imagens em movimento que localiza o espectador entre a tela e o projetor – o *hábito cinema*, conforme explicitado por Kátia



tradicional – o *cinema de rua*, ou seja, “a casa tradicional, aquela instalada em ruas e praças” (GONZAGA, 1996). Começando sua trajetória de entretenimento tecnológico – nos teatros, cafés-concerto, *vaudevilles* e feiras de variedades –, consolidando suas histórias (e sua história) nos *cinemas de rua*, tornando-se mais um estabelecimento comercial nos *shopping centers*, otimizando custos e multiplicando lucros nos *multiplex*; o cinema vai se buscar nos centros culturais, nos museus, a céu aberto... Em qualquer “lugar” e alicerçado por constantes avanços tecnológicos: um “outro cinema” emerge. Diferentes formas de ruptura com o *hábito cinema* (MACIEL, 2009). A situação cinema não é mais a mesma, o “lugar” do cinema não é mais o mesmo, os filmes não são mais os mesmos. O *cinema de rua* tradicional parece ter entrado em xeque na contemporaneidade. Ainda há espaço para os cinemas nas ruas? Esquecemos aquelas salas? Esquecemos parte delas...

Que conseqüência teria esse modo de conceber as relações entre memória e esquecimento no plano da memória social? A primeira conseqüência é a introdução de uma suspeita: não basta pensarmos a memória social engendrando os modos pelos quais os indivíduos sociais representam a si próprios, às suas produções e às relações que estabelecem com os demais [...] Em segundo lugar, não devemos esquecer que a constituição de uma memória impõe operações de segregação, e que a manutenção e o exercício dessa memória exige que se mantenha a exclusão – sob a forma do recalçamento, dissimulação, interdição, repressão ou censura (GONDAR, 2000, p. 37-38).

O filme nos aproxima nostalgicamente de outras perdas. Eliska Altmann (2004), em outro viés patrimonial, assinala que o cinema nacional⁷ pode ser uma matriz interessante de análise para verificarmos as formas de representação imagética da nossa “brasilidade”. Em busca de uma construção memorial e identitária, a autora destaca elementos históricos, políticos e sociais, assim como as representações que inferimos a partir da análise de alguns filmes. Ao constatar que artistas ainda se preocupam em inscrever sua arte num projeto nacional-identitário, a autora pergunta: Como lidar com o “sentimento de perda da própria identidade brasileira, ou melhor, da constatação de que tal identidade nunca existira”?

Atentamos para o fato de que essa narrativa fílmica foi construída em torno de uma ideia de representação nacional que busca ou reforça uma “brasilidade”. Marilena

Maciel e André Parente (MACIEL, 2009) – e a forma narrativa dos filmes contando histórias com aproximadamente duas horas (sobretudo, a estética incrementada por Hollywood). (BESSA, 2011).

⁷ Ainda que a autora restrinja sua análise para o Cinema Novo, da década de 1960, nos apropriamos de sua tese central por julgarmos que – aliada tanto ao filme por nós analisado, como à condição de perda traduzida pela quase extinção dos *cinemas de ruas* – pode ser um importante elemento para juntarmos à nossa reflexão.



Chauí (2000), ao retrabalhar o sentido de semióforo⁸ – discutido por Pomian (1984) em seu verbete clássico “Coleção” –, pergunta sobre a possibilidade de existência de algo singular no universo capitalista a ponto de realizar uma intermediação com o invisível. Será que esse passado festejado nostalgicamente pelo filme tem um sentido de compartilhamento de uma brasilidade singular? Acrescentaríamos nós, esse sentido de construção de um ideário nacional que o filme resgata, não reforça o esvaziamento e o sentido de perda cristalizada em uma representação idealizada por um patrimônio da cinematografia brasileira?

O filme *Tapete Vermelho* serve de exemplo para “capturarmos” alguns desses sentidos, ao retratar elementos da cultura entre as diversas manifestações populares e religiosas: costumes, promessas, rezas, ‘causos’, personagens, músicas e danças caipiras, mitos e lendas do repertório popular. Destacamos que essas práticas inseridas no universo da narrativa cinematográfica, falam da nossa realidade cotidiana que, em muitos casos, estão revestidas de uma percepção acerca de algumas matrizes do patrimônio cultural brasileiro e de seus componentes imateriais ou intangíveis. Marcas e representações materiais que recompõem elementos da imaterialidade: as benzeções, o som da viola, as letras das músicas, os passos dançados da catira, o lobisomem, a mula sem cabeça, “o tal”... Assim, as “obras coletivas” geradas em determinada cultura, baseadas e propagadas por tradições orais ou expressões gestuais, são passíveis de experimentar mudanças ao longo do tempo pela reelaboração grupal. Lembramos que esses são aspectos fundamentais para a definição de um patrimônio imaterial (ou intangível), que se apoia, sobretudo, no registro, reunião e acompanhamento de uma série de composições culturais tradicionais e populares ou folclóricas coletivas (PELEGRINI; FUNARI, 2008).

Numa busca investigativa em torno da concepção de novas instâncias de patrimonialização – mesmo que não integre a ordem do visível ou do instituído – procuramos pensar a questão dos *cinemas de rua* numa configuração representativa em suas extensões e integrações ao nível da narrativa fílmica; entendendo os elementos de ordem imaterial num aspecto patrimonial mais geral e antropológico em que a prática oral, a experiência tradicional, os saberes, os códigos de valores e as expressões

⁸ “Um semióforo é, pois, um acontecimento, um animal, um objeto, uma pessoa ou uma instituição retirados do circuito do uso, ou sem utilidade direta e imediata na vida cotidiana, porque são coisas providas de significação ou de valor simbólico, capazes de relacionar o visível e o invisível, seja no espaço, seja no tempo” (CHAUÍ, 2000, p.12).



artísticas passam a integrar o conjunto de manifestações primordiais da identidade cultural dos povos.

Os *cinemas de rua* ressaltam as evidências de uma correspondência entre a nossa memória individual e a memória social na tradição cidadina. Esse vínculo pode ser considerado a partir das lembranças (e esquecimentos), repletas de significados, que erigimos das narrativas que elas exprimem e das estruturas que as colocam em ordem, as motivam ou podem até modificá-las.

Um pouco da história das salas de cinema

O espaço físico onde a experiência cinema é vivenciada e toda estrutura montada em seu em torno vem sofrendo significativas modificações desde seus primórdios aos dias atuais. O cinema tem sua saga escrita não somente nos anais da tecnologia, das artes e mídias, ele marca sua inscrição e demarca sua singularidade nos domínios urbanos e na memória coletiva e individual de seus frequentadores.

Os anos referentes aos primórdios dos cinemas nas ruas englobam o período do chamado *primeiro cinema* (1895-1915). Como Morin (1983), e alguns outros autores, reconhecemos que as diferenças estéticas e ideológicas existentes entre a fase do cinematógrafo – da apresentação da novidade tecnológica ao público – e a do cinema – quando já podemos articular análises sobre uma linguagem cinematográfica – são primordiais também para se pensar a formação de um circuito exibidor nacional.

Aproximadamente sete meses depois de ser apresentado em Paris – em vinte e oito de dezembro de 1895 – chega ao Brasil o *Cinematógrafo* dos irmãos Lumière. Os grandes centros urbanos dilatam-se com as migrações nacionais e europeias. As alternativas de divertimento se expandem nas cidades para o contingente diversificado que forma sua população, “dando nexos novos às festas populares e às expressões artísticas locais, multiplicando as importações de produtos para entretenimento” (MOURA, 1990, p. 13).

Desde oito de julho de 1896, quando o *Omniographo* é apresentado no Rio de Janeiro, uma série de aparelhos cinematográficos vai fazer aparições pelo território nacional. Mas a primeira sala de exibição a operar regularmente na cidade é mesmo o Salão de Novidades – de Paschoal Segreto e José Roberto Cunha Sales, no Rio de Janeiro – inaugurado em trinta e um de julho de 1897, na Rua do Ouvidor, número 141, no Centro. Segundo Araújo (1981), é também Cunha Sales que vai levar o



Cinematógrafo Lumière a São Paulo. O Teatro Apolo exhibe uma série de filmetes em treze de fevereiro de 1898.

Seguem-se exhibições itinerantes de diversos exibidores estrangeiros, homens que viajavam com companhias de variedades ou sozinhos, mostrando as imagens em movimento. É de se imaginar o encanto provocado pelo cinema nesse primeiro público que compra o bilhete para ver o invento e sua magia. Também não passou despercebido a alguns seu enorme potencial expressivo e mobilizador (MOURA, 1990, p. 20).

Outros aparelhos de exibição chegam ao Rio de Janeiro, mas os negócios de Segreto são ainda os únicos que funcionam com certa regularidade. Os maiores problemas enfrentados pelos primeiros exibidores referem-se, sobretudo, à inconstância da distribuição da energia elétrica na cidade. A luz oscila e causa enormes inconvenientes para projeção de imagens em movimento. Isso obriga o retorno das fitas inúmeras vezes a partes anteriores. O público se aborrece e começa a abandonar as sessões. Em agosto de 1898, o prédio onde fica o Salão de Novidades Paris no Rio pega fogo. No entanto, Paschoal Segreto não desiste, “[...] instalando em seu café-concerto Moulin-Rouge (onde hoje é o teatro Carlos Gomes) um aparelho Biographo [...] e depois na Maison Moderne [...]. Ele percebia que, mesmo sendo um negócio instável, o cinema lhe dava o especial poder de falar com a cidade, obtendo uma ressonância única [...]” (MOURA, 1990, p. 22).

Alberto Botelho vai representar Marc Ferrez & Filhos – que por sua vez importa sua tecnologia da Pathé Frères europeia – em São Paulo. E, atuando também no Rio de Janeiro, a Casa Edison inicia a comercialização de cinematógrafos mais simples para o consumidor leigo.

[...] O cinema tateia como tecnologia e como linguagem. Sua afirmação depende nesse momento de esforços isolados e das condições locais. O domínio político e econômico dos países europeus e dos Estados Unidos não se reflete diretamente nessa atividade, ainda sem autonomia e misturada com os outros setores do espetáculo-negócio nacionais. Por enquanto, a coisa se decidiria entre comerciantes, técnicos e artistas aqui reunidos (MOURA, 1990, p. 25).

O cinema espalha-se rapidamente pelo território brasileiro, notadamente nos grandes centros urbanos. Em Manaus e Belém há registros da chegada de cosmoramas, exibindo vistas animadas de localidades europeias. Já em São Luís nota-se o aparecimento de um Pantoscópio, que apresenta quadros das mais belas paisagens capturadas ao redor do mundo. Na cidade de Aracajú algumas informações dão conta de



uma primeira sessão pública de cinema em janeiro de 1899. Eduardo Hirtz torna-se um dos pioneiros da atividade cinematográfica em Porto Alegre (MOURA, 1990). Francisco de Paula proporciona a experiência de contato com o Animatógrafo a um seletivo grupo no Rio Grande do Sul logo após a apresentação deste equipamento no Rio de Janeiro (GONZAGA, 1996).

Em Curitiba, as duas salas existentes em 1907, prestigiam especialmente as películas nacionais. O público interessava-se em conhecer o Brasil através de uma viagem pelas fitas nativas. Mas José Inácio de Melo Souza (2004) nos relata que estudos mais aprofundados sobre a produção brasileira, ocorridos a partir de meados da década de 1990 e o início do século XXI, chegam desmistificando essa visão nacionalista de massificação da película brasileira nos cinemas nacionais. Segundo as estimativas de Alice Gonzaga (1996), por exemplo, observamos percentuais de 30 a 50% de ocupação de nossos filmes no mercado exibidor interno.

Na Bahia o cinema ganha impulso no período entre 1909 e 1912. O São João, de propriedade de Rubem Pinheiro Guimarães, punha-se a funcionar todas as noites. Muitas cidades menores, só vai conhecer filmes brasileiros e uma regularidade na função exibidora a partir da década de 1910. Um exemplo disso é Cataguases, em Minas Gerais – que vai gerar um dos ciclos regionais mais criativos nos anos 1920 –, que apenas adquire uma sala de cinema em 1911, o Recreio Cataguases (MOURA, 1990).

A produção de fitas no período do *primeiro cinema* no Brasil desponta aliada à atividade da sala exibidora. Esta, já estando comprometida com a importação de equipamentos e padrões para a exibição de contornos claramente europeus, naturalmente pode comprometer-se também com a produção e distribuição do filme estrangeiro em nosso território. É a fase do monopólio, na qual – segundo Luiz Gonzaga de Luca (2010) – o proprietário do cinema é também o dono do filme.

Os primeiros cinemas da cidade de São Paulo foram, na verdade, teatros alugados para a exibição cinematográfica e datam de 1900. A primeira construção realmente erguida para abrigar uma sala de cinema no Rio de Janeiro foi o *Cinematographo Parisiense* (1907). O *Parisiense* ficava na Avenida Central – hoje Rio Branco, em frente ao Edifício Avenida Central – e foi o primeiro cinema fixo da cidade.

Não podemos separar a entrada desse evento da lógica moderna de circulação e ocupação intensiva da cidade moderna. O *Cinematógrafo* foi sinônimo de um estilo de vida moderno e cosmopolita que iria, através de seus filmes, mostrar tanto a magia do *espanto* – passando pelas narrativas fabuladas –, quanto as informações vindas de longe



e sobre os mais longínquos lugares. Treino dos olhos, dos estímulos e dos corpos, os filmes passados nos *palácios* ou nos *poeiras*⁹ também são representações das distinções de classe e dos modismos. Modos de vida e comportamentos de outros lugares foram absorvidos.

Paralelo a isso, o fornecimento de energia elétrica nos grandes centros urbanos propicia a abertura de diversos cinemas não somente no centro da cidade, mas também nos subúrbios mais distantes – como no caso da cidade do Rio de Janeiro –, a ponto de existir um cinema próximo a cada estação de trem. Assim, as cidades se modernizam e se preparam para incluir em seu traçado urbano a construção de grandiosas salas de exibição voltadas para o espetáculo cinematográfico. Os grandes cinemas brasileiros vão reproduzir-se nos mesmos moldes que os das metrópoles europeias e norte-americanas. Com o advento do cinema sonoro e dos filmes de longa-metragem surgem ainda estratégias de publicidade e propaganda: como cartazes, pôsteres e vitrines na sala de espera.

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, das quase 100 salas abertas (ainda que a maioria adaptadas para o espetáculo cinematográfico) na cidade do Rio de Janeiro, entre 1907 até 1911, só vão restar 29. Falta de programação, política de “gêneros” dos exibidores/distribuidores, formação e surgimento de alguns *trustes* figuram entre os motivos que acabaram por influenciar o interesse e o cansaço do público, propiciando o fracasso de muitos investimentos. Por volta de 1920, a cidade conta com cerca de 70 salas. Mas, segundo Gonzaga (1996), o mercado amadurecera e muitos cinemas desse período sobreviveram durante décadas. A entrada de companhias americanas já se fazia sentir e algumas mudanças nas formas de publicidade, formação de linhas de exibição, a compra e o aluguel de fitas apontavam para novas práticas. Algumas dessas se representavam pela forte entrada de Francisco Serrador na cidade (BESSA, 2011).

A partir dos anos 1950, e ao longo das décadas subseqüentes, a presença cada vez mais marcante da televisão no cotidiano da população, a entrada em cena do videocassete e das TVs por assinatura fizeram com que o público de cinema reduzisse drasticamente no Rio de Janeiro. Um fenômeno mundial. Esses, juntamente com uma

⁹ Os *Poeiras* (ou *poeirinhas*) são salas de cinema mais simples, pequenas e populares que necessitam de maiores cuidados de manutenção, higiene e investimentos. Segundo Gonzaga (1996), a expressão *Poeira* solidifica-se e passa a indicar a decadência da qualidade geral do espetáculo cinematográfico. O termo *Palácio* vem de “Palácio do cinema” – palácio cinematográfico ou *movie palace* – e refere-se às construções arquiteturais com planejamento de luxo e requinte, gigantescos templos com capacidade para centenas de espectadores, alguns herdando prédios de antigos teatros [...] (BESSA, 2011).



profunda mudança dos hábitos de consumo da população levam a uma migração de salas para os *shoppings centers* que estavam sendo construídos. Fatores que acabaram por levar muitos *cinemas de rua* a encerrarem suas atividades.

Os alicerces sobre os quais estava fundada a maior parte dos cinemas do circuito exibidor brasileiro (em especial o carioca) eram muito frágeis e já apontavam um futuro incerto. Havia um aspecto, desde seu início, voltado para a concentração das salas nas mãos de poucos, pela presença do investidor estrangeiro, pelo domínio do mercado cinematográfico pelo setor de exibição e pela participação maciça do chamado cinema dominante (o filme clássico narrativo norte-americano) nas telas dos *cinemas de rua* nacionais. A presença do modelo clássico-narrativo norte-americano é dominante na maioria das telas de cinema mundiais. No Brasil não seria diferente. Em seguida, assistimos a um aumento da participação decisiva do capital norte-americano na ampliação e manutenção do circuito nacional – intensificando uma vez mais o caráter expansionista e dominador do produto norte-americano. E por último, mas não menos importante, a fórmula do *multiplex* é uma resposta da indústria do cinema à força do entretenimento caseiro. No entanto, quando figura na cena nacional a garantia da exibição e o empenho dos grupos exibidores, notadamente aquele liderado por Severiano Ribeiro, é que podemos atestar o tremendo sucesso de alguns gêneros e filmes nacionais (RIO DE CINEMAS, 2001).

Gonzaga (1996) demonstra que o número de cinemas fechados na década de 1980 é significativo, chegando a 56 na cidade do Rio de Janeiro. O que daria uma média de quase seis salas fechadas por ano. Observando com mais atenção esses dados, encontramos o seguinte quadro: em 1980 havia, em funcionamento, cerca de 78 salas, das quais 6 foram abertas e 10 fechadas; no ano de 1984, teremos as mesmas 78 salas em funcionamento, sendo 10 abertas e 10 fechadas. Esse fato nos oferece uma interessante situação onde, praticamente, o número de salas não aumenta em quatro anos. É uma espécie de estagnação do crescimento das salas de cinemas no Rio de Janeiro. Outra análise mais otimista pode ser feita ao olharmos para o ano de 1989. Encontramos, nesse último ano da década, 82 cinemas em funcionamento, quatro salas abertas naquele ano e três sendo fechadas, seria então uma retomada? Segundo Gonzaga (1996), o número que realmente assusta é o de 56 salas fechadas em uma década. Indo mais além, tivemos, até o ano de 1995, mais 30 salas fechadas, o que resulta em um total de 86 salas fechadas em um período de 16 anos, um número significativo para uma cidade com as características culturais do Rio de Janeiro. “No entanto, são os bairros do

subúrbio que mais perderam seus cinemas, principalmente aqueles que outrora existiam próximos às estações de trem. Eles foram, um a um, sendo fechados, desativados ou vendidos” (VIEIRA, 2009, p.64).

A maior parte dos *cinemas de rua* foi vendida e virou outra coisa. Algumas poucas salas ainda permanecem fechadas aguardando seu destino incerto. Outras poucas figuram dentre os cinemas reformados. Em número infinitamente mais reduzido temos novas salas inauguradas nas ruas. Iniciativas como as do Cine Santa Teresa e Cine Arte Bangu¹⁰, em acreditar nos cinemas fora dos *shoppings centers*, se dão de forma isolada, provando que é cada vez mais difícil a comunhão entre rua e cinema. Em contrapartida, salas de projeção são inauguradas em centros culturais, museus, escolas e cursos de línguas. Figuras ainda como mais um dos atrativos de alguns modernos condomínios fechados. E vemos surgir, ainda que de forma descontínua e rara, “outros cinemas”¹¹ pela cidade: *expanded cinema*¹², projeções ao ar livre (na praia, na favela); exibições em lonas culturais; movimento de imagens no metrô; *live cinema*¹³ num galpão, numa pista de dança e, até mesmo, num cinema. O cinema habita hoje um novo *locus*, outro lugar que não a rua.

Um Tapete vermelho para o cinema nas ruas

O filme *Tapete Vermelho* traduz essa dura realidade do processo de quase extinção e/ou esvaziamento dos grandes centros urbanos dos seus equipamentos culturais. Esse esvaziamento de cunho nacional que, inicia-se na década de 1980¹⁴ e tem o seu auge na década de 1990 – com reflexos não somente nas grandes cidades – atinge também pequenas e médias cidades dos principais estados brasileiros.

No começo da década de 90, o mercado de cinema no Brasil enfrentava uma das mais brutais crises de sua história. Vários cinemas fecharam suas portas, principalmente no interior. Cidades

¹⁰ São *cinemas de rua* inaugurados em 2003 e 2006 respectivamente na cidade do Rio de Janeiro.

¹¹ Chamamos “outros cinemas” exibições audiovisuais desvinculadas do espaço fechado das salas de exibição cinematográfica (*cinemas de rua* ou *shopping center*) enquanto construções arquitetônicas especialmente moldadas para sediar a projeção de filmes.

¹² Traduz-se, às vezes, por “cinema expandido” a expressão americana *expanded cinema* (utilizada a partir da década de 1970), que designa formas de espetáculo cinematográfico nas quais acontece algo a mais do que somente a projeção de um filme: dança, ações diversas, “*happenings*” etc. (AUMONT; MARIE, 2003).

¹³ Uma espécie de “cinema ao vivo”. Uma modalidade audiovisual em que o DJ/cineasta exhibe uma reedição de imagens (de arquivo, de filmes de outros autores ou de sequências próprias) sonorizando-as ao vivo.

¹⁴ A partir da década de 1980 uma grande parcela dos *cinemas de rua* começa a fechar suas portas. Um fenômeno experimentado nas cidades em escala mundial. O público vai para o *shopping*. O cinema vai atrás e se transmuta num espaço liso, padronizado. O fim da Embrafilme e a retirada do filme brasileiro de cartaz diminuem ainda mais as idas ao cinema já que uma grande faixa de público bem popular só era atraída por esse tipo de filme. O Plano Real possibilitou a partir de 1995 a subida do preço médio do ingresso no Brasil e uma conseqüente evolução do processo de elitização do espectador de cinema. O público de menor poder aquisitivo não tem mais acesso ao cinema (BESSA, 2011).

pequenas que tinham apenas uma ou duas telas ficaram sem nenhuma, a ponto de apenas **7% dos municípios brasileiros possuem salas**, segundo o IBGE (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 55, grifo nosso).

Verificamos que o filme *Tapete Vermelho* retrata, de forma fidedigna, certos rastros deixados pelos antigos *cinemas de rua* no espaço da cidade – “[...] através dos cinemas que ainda habitam as calçadas [...]: modificados, renovados, fechados, abandonados” (BESSA; RIBEIRO, 2009). São histórias, memórias e curiosidades que ainda permanecem em diversos ambientes que se transformaram nos mais variados comércios e, sobretudo, em igrejas. Segundo Gomes (2009), a tomada de salas de cinema pela Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) – na década de 1990 – engloba uma discussão sobre a perspectiva material – que trata da ocupação do espaço físico – e imaterial – abordando a interferência na memória da cidade – de ocupação dos espaços culturais da cidade; já que é marcante a preferência da IURD pela aquisição de prédios de teatros e cinemas para a realização de seus cultos. E se nesses lugares não mais estão os filmes, funcionários e cartazes das próximas estreias, das mentes dos espectadores certamente elas não saíram. Da mente de Quinzinho também não.

É assim que vemos essa realidade se mostrando nas diversas tentativas de nosso herói para encontrar um cinema e que passasse filmes de Mazzaropi. Na primeira cidade, o local virou uma loja de eletrodomésticos. “Mas pra que cinema?”, o vendedor tenta vender para o *caipira* uma televisão, dizendo: “O que o senhor precisa é de uma televisão. Isso é que é diversão. Melhor que cinema”. Num momento ulterior, nova decepção: o cinema virou supermercado: “Só na outra cidade é que o senhor vai encontrar cinema funcionando”, diz o informante. Nova tentativa, mas...

*Não tem cinema aqui não moço.
Tinha um, mas virou Igreja Evangélica.
Isso dá mais ouro do que filme.
O cinema tava falido, a igreja vive cheia.
O povo paga pra entrar, informa o jornaleiro.*

Na próxima localidade nova decepção. Cinema tem. Mas não passa filme de Mazzaropi: “Nós nunca viu. [...] E cá pra nós, quem gosta de Mazzaropi?” Argumenta o “turco” dono do armazém que leva o nome do Jeca Tatu – um dos personagens imortalizados pelo cineasta e ator paulista.

Cinema no acampamento dos *sem-terra*? Até que tem. E toda a noite passa filme. Mas é sobre a luta, sobre as invasões... E sem sala de cinema. Uma tenda em



meio a outras tendas exhibe o abecedário do movimento e prepara novas ações revoltosas.

Tapete vermelho apresenta ainda o choque entre a cidade e o ambiente rural representando esse embate nas figuras do caipira estereotipado – que o tempo todo sofre preconceitos – e da cidade grande – que além de avançar vorazmente sobre o campo, que não consegue deter suas contradições – e sua decadência cultural. Mas a superação simbólica dessa dicotomia tem ao final do filme um sentido apoteótico: Quinzinho acorrenta-se à pilastra (exatamente como ele viu em um filme acerca das lutas dos *sem-terra*) de um raro *cinema de rua* e exige a exibição do filme pretendido. Mais do que isso, exige o “tapete vermelho” para a entrada triunfal. Entrada triunfal de quem ou do quê? Talvez para aquelas práticas e credices que povoavam o imaginário passado. Talvez daquele indivíduo que sofreu discriminações ou daqueles filmes e cinemas que não podem ser esquecidos...

Há um Tapete vermelho estendido pelo Brasil, para o sertão passar, mas quem se ruboriza é o povo [...]. A arte é e será sempre, cabocla, primitiva, desavisada, ingênua. Rápida, inteligente, contemporânea é a comunicação, uma questão midiática contra uma mediunidade. Resta ao sertão acorrentar-se nas colunas do gigante contemporâneo, caso isto gere audiência, para resgatar o olhar coletivo eclipsado e reintegrar ao valor do regional, da forma, do particular. Expressando o gênio de um lugar cristalizado, através da particularidade da luz, das cores, dos tons e relevos, toda arte assim como a espiritualidade é local. A picturalidade recolocada no atual cumpre uma profecia: “O sertão vai virar mídia” (SANTOS, 2011).

E, na ficção do *Tapete vermelho*, o espectador contemporâneo – o nosso *caipira* Quinzinho – consegue, após uma peregrinação e luta (que parecem sem fim) inglórias, assistir ao Mazzaropi num *cinema de rua*. Ato duplamente heróico quando levamos em consideração que quase não há mais exemplares dessas salas de exibição no espaço urbano e que a preservação de filmes briga, brava e constantemente, por ter seu valor reconhecido no Brasil.

Tapete vermelho é um “filme de memória”, segundo a acepção de MacDougall (1994), no sentido de que o tempo todo o desenrolar da narrativa transcria, ela mesma, a vivência de certas facetas do cinema e de outros aspectos sócio-econômico culturais de nossa sociedade – tais como: a exibição fílmica, da cinematografia nacional, da dissensão entre campo e cidade, do estereótipo do caipira, do preconceito, da luta dos movimentos sociais – ou seja, o filme traz esta memória para o presente. Mas, a fita dirigida por Luiz Alberto Pereira é também um filme da memória do cinema brasileiro...



Essa “vontade de memória” que o filme traduz em contraponto ao sentido de perda nos faz afirmar:

Para que a patrimonialização de um *cinema de rua* seja realmente efetiva deve-se pensar que aquele imóvel não apenas um imóvel, mas sim um espaço cultural que lhe atribui um valor outro muito superior e completamente distinto do atribuído somente à sua estrutura de *pedra e cal*. Um valor que acreditamos inestimável para nossa sociedade. Um valor associado às características da mais nova categoria de patrimônio contemporânea: o *patrimônio imaterial ou intangível* (BESSA; RIBEIRO, 2009).

Os conflitos apontados pelo filme sugerem uma impossibilidade de recuperação do sentido de uma *brasilidade pura* sem o reconhecimento do homem do campo, do seu trabalho, das suas tradições etc. Por outro lado, *Tapete Vermelho* é um filme que, de alguma forma ao apontar e mesmo pontuar tantos conflitos está indicando que o cinema ainda é capaz de se inscrever nesse projeto civilizatório e conscientizador.

Ainda que de forma mais específica esteja problematizando o Cinema Novo “como um patrimônio cultural, nascido do monumento e do cotidiano” queremos fazer das palavras de Altmann (2004), as nossas, para terminar essa reflexão:

O material que compõe esse patrimônio, no entanto, não é o bronze, típico dos grandes monumentos urbanos, nem a argila, dos artefatos étnicos, mas a luz. Esse material imaterial e impalpável revela na tela histórias épicas e cotidianas, de heróis e infames, refletidas do celulóide alinhado por fotogramas, que não são mais que pequenos quadros de imagens que, juntos, formam uma corrente narrativa, uma seqüência incapaz de existir apenas de fatos, ou enquadramentos, isolados.

Estamos vasculhando o processo de apropriação que alguns filmes colocam em prática ao representar o próprio cinema. O trabalho que por ora delineamos é apenas o início de um estudo mais aprofundado do cinema retratado dentro dos filmes e de sua relação com a própria memória do cinema. A extinção das salas de cinema das calçadas da cidade e o impacto dessa mudança na configuração do espaço citadino aparecem como alguns dos aspectos a serem abordados dentro dessa temática e podem ser analisados como um ponto observacional privilegiado de algo mais amplo, como: a vida cotidiana, o dia-a-dia na fábrica ou na própria cidade (SCHVARZMAN, 2006). Nesse sentido, estamos trabalhando na direção de uma espécie de “memória social do cinema”, na qual ainda referenciaremos outros enfoques do “patrimônio material imaterial” contemplados pela experiência cinematográfica, pelos acervos e análise fílmicas, pelas novas práticas audiovisuais e pelas manifestações em rede.



Temos, portanto, a essa altura, mais questões a colocar do que respostas a serem dadas... Tantas interrogações suscitadas pelas narrativas dos “filmes sobre cinema”... Aqui então, talvez seja o momento de lembrar o futuro, em vez de ficarmos somente nos preocupando com o futuro do que já passou.

Referências

- ALMEIDA, Paulo S.; BUTCHER, Pedro. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- ALTMANN, Eliska. Imagens do monumental: memórias e identidades construídas pelo cinema nacional. **Revista Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 2004.
- ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte. Editora da UFMG, 1999.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003.
- BESSA, Márcia. **Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos cinemas de rua** da cidade do Rio de Janeiro. Projeto de Qualificação (Doutorado em Memória Social). Rio de Janeiro, UNIRIO/PPGMS, 2011.
- _____; RIBEIRO, Leila B. De passagem pela cidade: por uma coleção de cinemas de rua no Rio De Janeiro. **Os Urbanitas** (São Paulo). , v.06, p.01 - 15, 2009.
- CHAUÍ, Marilena. Brasil: **Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- DE LUCA, Luiz Gonzaga. Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.
- DUARTE, Paulo. **Mazarropi: uma antologia de risos**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. (Coleção Aplauso).
- DURST, Rogério. **Geração Paissandu**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- GOMES, Edlaine de Campos. Ser única e universal: materializando a autenticidade na cidade do Rio de Janeiro. In: ALMEIDA, Ronaldo de; MAFRA, Clara (Orgs.). **Religiões e cidades: Rio de Janeiro e São Paulo**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2009.



GONDAR, J. Lembrar e esquecer: desejo de memória. In: COSTA, I. T. M.; GONDAR, J. (Orgs.) **Memória e espaço**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras**: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

MACDOUGALL, David. Films of Memory. In: TAYLOR, Lucien (Org.). **Visualizing Theory**. Nova York e Londres: Routledge, 1994.

MACIEL, Katia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

MOURA, Roberto. A bela época (primórdios-1912), Cinema carioca (1912-1930). In: RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

PELEGRINI, Sandra C. A.; FUNARI, Pedro Paulo. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

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

RIBEIRO, Leila Beatriz. Patrimônio visual: as imagens como artefatos culturais In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (Orgs). **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contra Capa/Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2008.

RIO DE CINEMAS. Direção: Juliana de Carvalho, Nice Benedicts e Sílvia Fraiha, Bang Filmes Produções, 2001 (Brasil), documentário, 60 minutos.

SANTOS, BELMIRO. http://www.portaldecinema.com.br/Filmes/tapete_vermelho.htm. Acesso em: 21 mar. 2011.

SCHVARZMAN, Sheila. História no cinema / História do cinema. **Mnemocine** – Memória e imagem, 2006. Disponível em: <http://www.mnemocine.art.br>. Acesso em: 22 out. 2006.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Editora Senac SP, 2004.

TAPETE Vermelho. Direção: Luiz Alberto Pereira. Roteiro: Luiz Alberto Pereira e Rosa Nepomuceno. BRA: 2006. Produção: Ivan Teixeira e Vicente Miceli. Co-produção: LAPFILME Produções Cinematográficas Ltda. Música: Renato Teixeira. Distribuidora: Pandora Filmes. 102 min. Sonoro e Colorido. (1DVD).

VIEIRA, William de Souza. **Cenas da cidade**: de cinema à igreja, a memória do Cine Palácio Campo Grande. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Rio de Janeiro, UNIRIO/PPGMS, 2009.