



HISTÓRIAS DE CINEMAS DE RUA DE MINAS GERAIS

Alessandra Brum
Ryan Brandão
(Organizadores)

HISTÓRIAS DE CINEMAS DE RUA DE MINAS GERAIS

Alessandra Brum
Ryan Brandão
(Organizadores)



Juiz de Fora

2021

© Editora UFJF, 2021

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização expressa da editora. O conteúdo desta obra, além de autorizações relacionadas à permissão de uso de imagens ou textos de outro(s) autor(es), são de inteira responsabilidade do(s) autor(es) e/ou organizador(es).



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

REITOR

MARCUS VINICIUS DAVID

VICE-REITORA

GIRLENE ALVES DA SILVA



DIRETOR DA EDITORA UFJF

RICARDO BEZERRA CAVALCANTE

CONSELHO EDITORIAL

RICARDO BEZERRA CAVALCANTE (PRESIDENTE)

ANDRÉ NETTO BASTOS

CHARLENE MARTINS MIOTTI

CLAUDIA HELENA CERQUEIRA MARMORA

CRISTINA DIAS DA SILVA

ILUSKA MARIA DA SILVA COUTINHO

JAIR ADRIANO KOPKE DE AGUIAR

MARCO AURELIO KISTEMANN JUNIOR

RAPHAEL FORTES MARCOMINI

REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO

MALORGIO STUDIO DESIGN & COMMUNICATION



Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Histórias de cinemas de rua de Minas Gerais / Alessandra Brum, Ryan Brandão (organizadores.) – Juiz de Fora, MG : Editora UFJF, 2021.
Dados eletrônicos (1 arquivo: 12,2 mb)

ISBN 978-65-89512-12-7

1. Cinemas – Minas Gerais. 2. Cinema – História – Minas Gerais.
I. Brum, Alessandra. II. Assis, Ryan Brandão Barbosa Reinh de. III.
Título.

CDU 791(815.1)

Este livro obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



EDITORA UFJF

RUA BENJAMIN CONSTANT, 790

CENTRO - JUIZ DE FORA - MG - CEP 36015-400

FONE/FAX: (32) 3229-7646 / (32) 3229-7645

editora@ufjf.edu.br / distribuicao.editora@ufjf.edu.br

www.ufjf.br/editora

Filiada à ABEU



SUMÁRIO

PREFÁCIO	6
João Luiz Vieira	
APRESENTAÇÃO	11
Alessandra Brum, Ryan Brandão	
CINE SÃO LUIZ: MEMÓRIAS DOS CINEMAS DE RUA E A OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO DE JUIZ DE FORA	15
Christina Ferraz Musse, Gilberto Faúla Avelar Neto, Rosali Maria Nunes Henriques	
MEMÓRIAS DO CINEMA: CINE-THEATRO PARATODOS E AS SOCIABILIDADES NO BAIRRO BORBOLETA	34
Valéria Fabri Carneiro Marques	
OS ESPAÇOS DE EXIBIÇÃO CINEMATOGRAFICA DA ZONA LESTE DE JUIZ DE FORA: A HISTÓRIA DO CINE SÃO CAETANO	52
Ryan Brandão	
OS CINEMAS DE RUA NO BRASIL: O CASO DO CINE-BRASIL DE VISCONDE DO RIO BRANCO	67
Aline da Fonseca Campos	
ENTRE RASTROS E MEMÓRIAS DOS CINEMAS DE RUA EM ARAXÁ	85
Amanda Carvalho Gomes	
INVENTÁRIO DAS SALAS DE CINEMA DE RUA DE PATOS DE MINAS	109
Natália Teles Silva e Fróes	
OS CINEMAS DE VARGINHA (MG) E SUAS IMPLICAÇÕES NA VIDA URBANA	130
Otávio Henrique Reis Lima	

SUMÁRIO

OS GUARDIÕES DA MEMÓRIA: UMA REFLEXÃO

SOBRE A PESQUISA EM ARQUIVO NO PROJETO *MINAS É CINEMA* _____ 141

Alessandra Brum

ENTREVISTA COM WALTENCIR PARIZZI _____ 149

Ryan Brandão

SOBRE OS AUTORES _____ 160

PREFÁCIO

Apesar dos primeiros passos do cinema terem acontecido no final do século XIX, com datas historicamente festejadas das primeiras exibições públicas do cinematógrafo – em Paris, a mítica sessão dos irmãos Lumière, em 28 de dezembro de 1895, no porão do Grand Café, situado no número 14 do Boulevard des Capucines, ou em Nova York, com o Vitascópio de Edison, em 23 de abril de 1896, no Koster and Bial Music Hall, na Rua 34 –, foi o século XX que presenciou a expansão dessa forma simultânea de arte e indústria ao redor do mundo, em cidades de pequeno, médio e grande porte. E o século passado ficou assim conhecido como “o século do cinema”. Aqui no Brasil, a amplitude continental do país testemunhou a trajetória dessa expansão, principalmente, a partir das cidades porto, capitais ou não, em direção ao interior, despertada, primeiro, pela curiosidade pelas então novas imagens em movimento e, em seguida, motivada pela paixão por narrativas e pelo culto ao espetáculo cinematográfico e suas estrelas. Na Zona da Mata de Minas Gerais, três ensaios sobre os cinemas de rua de Juiz de Fora apresentados neste volume destacam esse percurso a partir da proximidade com o Rio de Janeiro, conforme pesquisa de Rosane Carmanini Ferraz, que sinaliza a data de 23 de julho de 1897 como a da primeira exibição de cinema no estado, ocorrida no espaço de um teatro já existente desde 1889, o Teatro Juiz de Fora¹.

Assim como nas capitais, os primeiros cinemas do interior promoviam sessões em locais adaptados ou improvisados, dando novo uso a armazéns, galpões, pequenas fábricas e depósitos. Ambulantes desbravadores da nova mídia circulavam pelas cidades, superando limitações técnicas em torno da geração de energia elétrica, uso dos equipamentos, acesso aos filmes e formas criativas para atrair público e divulgar as sessões.

Espaços construídos especificamente para a exibição comercial não tardaram a surgir em diversas cidades do país, localizados em vias públicas, praças e outros logradouros. Já a partir da segunda década do século passado, o cinema se torna um fenômeno de enorme popularidade e de importância central nas capitais, centros urbanos e pequenas cidades. Ainda que tenha se tornado símbolo de outros tempos, o cinema marcou a vida das cidades. Já em crise antes da pandemia que nos assola desde março de 2020, ele continua produzindo memórias, mobilizando emoções e aumentando a expectativa para a reabertura de salas, em um presente e futuro de total incerteza.

O conjunto de textos que aqui estão reunidos se inserem inteiramente num campo razoavelmente novo dos chamados Estudos Cinematográficos. Trata-se de um movimento também transnacional que, a partir dos anos oitenta do século XX, propõe uma revisão do olhar hegemônico da grande História do Cinema no sentido de descentralizar o foco mais tradicional dos estudos

¹ FERRAZ, Rosane Carmanini. “A chegada do cinema em Juiz de Fora: uma nova opção de entretenimento no centro cultural de Minas Gerais (1897-1912)”. In: BRUM, Alessandra; MELO, Luís Alberto Rocha; PUCCINI, Sérgio (Orgs.). *Cinema em Juiz de Fora*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2017, p.14.

sobre os filmes e seus diretores/autores para uma valorização de outros aspectos relacionados à produção, distribuição, exibição e recepção, em diferentes contextos econômicos, culturais, sociais, espaço-temporais². Ou seja, uma tentativa de ampliar o campo das análises fílmicas em busca de descobrir e revelar outros aspectos do fenômeno cinematográfico para além do filme. A ênfase dada na construção dessa grande História do Cinema concentrou-se, em grande medida, em torno de um número limitado de filmes, realizadores (estes em geral masculinos), gêneros, nacionalidades (predominantemente o cinema estadunidense e europeu), correntes, ciclos. O que tenho chamado, de forma modesta, de *histórias de cinemas* pode ser configurado como uma estratégia metodológica onde o circuito fílmico não exclui e nem poderia excluir os filmes, mas vai além para incorporar suas complexas e variadas condições de recepção. Estas, por sua vez, caracterizadas por diferenças regionais, incluindo a conformação de seu público, com hierarquias de classe social, gênero, etnia, idade ou educação, entre outras marcas identitárias. Sem dúvida, trata-se de uma empreitada teórico-prática de natureza transdisciplinar que joga luz sobre a trajetória paralela da formação de públicos e das transformações culturais, tecnológicas e mercadológicas do cinema. O campo é vasto e se abre para o cruzamento e a polinização dos Estudos Cinematográficos/*histórias de cinemas* com a História, Economia, Arquitetura, Ciências Sociais (em especial a Sociologia, Antropologia e a Comunicação).

Tal movimento ganha ainda mais valor diante do fato de que, ao contrário dos estudos em torno da produção de cinema no Brasil, são ainda escassas as investigações sobre a história da distribuição e da exibição, incluindo tanto os exibidores, pequenos, independentes, como as grandes cadeias que dominaram determinadas áreas do país. Neste universo já restrito, os levantamentos existentes estão voltados para as capitais e grandes cidades, o que exclui também a maior parcela do parque exibidor situado nas cidades de pequeno e médio porte pelo interior do Brasil. Quem sabe em breve consigamos reunir, a partir do interesse de pesquisadores locais, um número amplo de *histórias de cinemas* que deem conta da amplitude continental do país, cobrindo vilarejos e cidades de pequeno, médio e grande porte do interior e do litoral, de diferentes regiões, mapeando trajetórias que também testemunhem uma variedade de formas de distribuição e acesso aos filmes, como o papel da expansão da rede ferroviária e rodoviária, além de outras formas de transporte de cópias³.

² Minha referência primeira aqui, bem antes do produtivo e influente trabalho dos pesquisadores europeus reunidos em torno da New Cinema History, é a seminal metodologia apresentada por Robert C. Allen e Douglas Gomery em *Film History, Theory and Practice* (Nova York: Alfred A. Knopf, 1985), em especial as partes dedicadas à história social do cinema, à escrita e ao fazer história do cinema. Questões referentes à construção do público e aos *modos de ver* (quem via, como via e por que filmes eram vistos), bem como a conceituação do termo *Movie-Going* corretamente hifenizado já aparecem nessa metodologia. Naquele momento inaugural, a metodologia se assentava nos estudos de audiências, utilizando uma triangulação que compreendia os vértices dos *espaços físicos* das salas de cinema, sua *programação* e a coleta de *memória oral*. Um sub-capítulo coloca em prática parte dessa metodologia ao propor uma história social local e comparada das primeiras formas de exibição organizadas no início do século passado em duas cidades de perfis radicalmente diferentes: a metrópole Nova York e uma cidade do interior, Durham, na Carolina do Norte.

³ Lembro aqui de uma viagem até Corumbá, em 2008, quando participei de um encontro do RECAM junto com Gustavo Dahl, Vera Zaverucha e Nilson Rodrigues. Visitamos um cinema em ruínas na cidade, acompanhados de um ex-projeccionista que nos informou como as cópias dos filmes chegavam até lá, não por terra e sim rio acima desde a Bacia do Prata. Provavelmente vinham via Buenos Aires, ele não tinha certeza. Mas não deixa de ser uma informação importante que nos ajuda a refletir sobre essa variada rede de circulação cinematográfica em contextos geográficos muito diversos.

Seguindo este objetivo maior, este volume testemunha um interesse local e regional pelo histórico e pela situação de salas de cinema em algumas cidades do estado de Minas Gerais, mais especificamente na região da Zona da Mata (Juiz de Fora, Visconde do Rio Branco) e também no centro-oeste (Patos de Minas), no sul do estado (Varginha) e no Triângulo Mineiro (Araxá).

Os caminhos trilhados são muitos, partindo sempre da localização espaço temporal das salas para a pesquisa e organização de dados mais ou menos em torno de eixos comuns. E mesmo dentro de uma mesma cidade, como Juiz de Fora, que chegou a contar com mais de duas dezenas de salas, há diferenças e semelhanças a outras cidades tratadas aqui, seja na constituição de um público popular de perfil trabalhador fabril, seja no estímulo pelo crescimento de setores de um nascente agronegócio, como café e milho ou a pecuária e a produção de leite. Ou, ainda, pela força atrativa do turismo, como em Araxá⁴.

Construídos para a exibição cinematográfica ou se utilizando de outros locais já existentes para apresentações encenadas, como muitos teatros em cidades maiores, desde cedo o cinema compartilhou espaços repositórios de outras manifestações artísticas e diferentes atrações de palco, como apresentações musicais, peças, palestras, concursos e também educacionais (formaturas), comunitárias e religiosas, incluindo festas de Natal onde todos se conheciam⁵. Em alguns casos, a participação e o envolvimento comunitário na centralização do cinema enquanto território agregador de sociabilidades e modos de vida ganham forte protagonismo para além do lazer e do entretenimento. Tais funções parecem configurar a multiplicidade de usos da sala de cinema, como parece ser o caso de cinemas mais afastados das “cinelândias” dos centros urbanos, em localidades periféricas como o bairro Borboleta, em Juiz de Fora, e seu Cine Paratodos, com sua plateia majoritariamente formada pelos trabalhadores da Cia. União Indústria, ou, ainda, na mesma Juiz de Fora, o Cine São Caetano, no bairro Ladeira, localizado em ambiente fabril⁶.

Aqui cabe ressaltar a importância para as *histórias de cinemas* de estudos mais aprofundados e sistemáticos sobre a programação das salas que indiquem não apenas a nacionalidade dos filmes exibidos ou a popularidade de determinados gêneros como também as diferenças temporais entre as estreias nos principais cinemas lançadores e sua exibição em cinemas de “segunda” linha ou mesmo de “terceira”, como nas periferias mencionadas acima. As estratégias utilizadas na programação e na publicidade de cada sala pesquisada, como os programas impressos com a listagem lateral de uma variedade de anunciantes, apontam para diferentes formatos de exibição e perfis de público (sessões

⁴ Vale lembrar aqui, em um contexto bem diferente do Sudeste, a presença de um cinema em ruínas como parte integrante das terras de um engenho de cana de açúcar no interior de Pernambuco, conforme narra uma sequência do filme *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho.

⁵ Curiosa e recorrente essa relação de intermedialidade do cinema, em especial com o rádio, como no exemplo do Cine-rádio Imbiara, em Araxá.

⁶ Uso esse termo aqui no plural para significar a geolocalização de salas de cinema concentradas em uma área urbana relativamente pequena, com três ou mais salas próximas umas das outras. O termo e seu sentido referem-se ao exemplo da Cinelândia carioca a partir de 1925, com a construção de 5 cinemas na Praça Marechal Floriano: Capitólio, Glória e Império (1925), Odeon (1926) e Pathé (1928). Sobre os *cinemas de trabalhadores*, uma experiência que talvez possa ser comparada ao Cine Paratodos, entre tantas pelo Brasil, é a do Cine FNM, localizado próximo a Xerém, na Raiz da Serra, estado do Rio, ao lado da Fábrica Nacional de Motores.

para moças, sessões infantis, matinês, *soirées*, sessões dominicais pelas manhãs concorrendo com os horários das missas) e salientam a variedade dessas histórias individuais enquanto documentos e fontes primárias. Anúncios em jornais que destacam a atualidade e excelência técnica de seus equipamentos de projeção bem como o conforto, higiene, limpeza e, em especial, a qualidade da programação para famílias ou sessões especiais para os públicos feminino ou infantil, ou ainda a natureza “artística” dos filmes anunciados, fossem eles alguma narrativa envolvendo qualquer personagem histórica de amplo conhecimento, ou uma adaptação literária, reiteram a complexidade e importância dessas *histórias de cinemas* expandidas para a história econômica, tecnológica e social.

Um outro eixo de investigação histórico contextual que atravessa as pesquisas aqui apresentadas reforça a chegada do cinema enquanto meio formal da modernidade, muitas vezes em consonância com a expansão e redesenho urbanístico de cidades. Neste aspecto, o Rio de Janeiro foi exemplar, pois testemunhou uma relação visceral da expansão de salas durante as reformas promovidas pelo prefeito Pereira Passos. Mas em outros contextos, como os aqui pesquisados, o cinema também apareceu bem próximo e associado a outras novidades como o trem, a luz elétrica, o automóvel, o telefone, o fonógrafo, o rádio, a indústria gráfica, a velocidade, os serviços de urbanização, saneamento e distribuição de água e um novo consumo de imagens em revistas e cartões postais, entre outros ícones daqueles tempos modernos. Uma questão que se coloca para a pesquisa é o que pode acontecer quando essas forças modernizantes e urbanas deixam as grandes cidades e partem para cidades menores e periferias. Mesmo para cidades do porte de Juiz de Fora, ou Campos dos Goytacazes, no estado do Rio. Qual a natureza da tensão (e seus desdobramentos) entre uma cultura tradicional (e rural) e a chamada *vida moderna*?⁷

Para além da originalidade e urgência do tema, diante das rápidas transformações tecnológicas e de modos de ser na passagem deste mais próximo *entre séculos*, com a experiência cinematográfica em salas de cinema sendo rapidamente substituída por uma bem mais ampla cultura das telas – do computador aos celulares, entre muitas outras formas de exposição e consumo do audiovisual hoje – pesquisas como as aqui apresentadas contribuem para ampliar nosso conhecimento de diferentes *modos de ver* e das práticas de espetatorialidade cinematográfica e ida ao cinema em diferentes cenários regionais. Forma-se então uma *História* feita de diferentes *histórias* que envolvem público, hábitos, tecnologias, arquiteturas – do ecletismo do Cine Brasil, em Visconde do Rio Branco, para o *art déco* do cultuado Cine São Luiz, em Juiz de Fora. E principalmente um rico e variado conjunto de histórias cheias de sabor e traços nostálgicos, como nos emociona o depoimento do Sr. Jorge Silva (pp. 80-81) e sua vida inteira dedicada ao Cine Brasil, destacando, inclusive, aspectos da democratização desses espaços e de uma utopia de igualdade social, mesmo quando sabemos que preços diferenciados de ingressos e condições de conforto e visibilidade hierarquizavam a experiência do cinema.

⁷ O impacto dessa modernidade é evidente na formação de um público consumidor globalizado a partir de uma cultura de fãs alimentada, em especial, pela circulação de revistas como, no Brasil, *Cinearte* e *A Scena Muda*. Ver: VIEIRA, João Luiz. “O marketing do desejo”. In: *Quase Catálogo 3 – Estrelas do cinema mudo – Brasil, 1908-1930*. Rio de Janeiro: CIEC/Escola de Comunicação/UFRJ/MIS, 1991.

Os textos aqui reunidos conseguem recolher valiosos fragmentos de memória oral e iconográfica das salas de cinema, entre eles fotos, anúncios, notícias e depoimentos de projecionistas, espectadoras, bilheteiras, baleiras, empregados da limpeza, gerentes, lanterninhas, familiares, promovendo o resgate de frequentadores das salas e suas sensações e lembranças afetivas que construíram sociabilidade, comunidades, cinefilia e a formação de uma cultura fidelizada de fãs. Para além de seu valor intrínseco, este livro representa um esforço notável, no sentido de se tornar um estímulo para que trabalhos de igual fôlego sejam feitos em outras regiões de Minas Gerais e, claro, em outros estados do país, recompondo, assim, porções significativas da história do circuito exibidor brasileiro. Através de pesquisas semelhantes e de uma sempre almejada aliança entre poder público e engajamento coletivo, quem sabe possamos inspirar mais e melhores estratégias para reativação de muitas salas de cinema ainda existentes no país.

João Luiz Vieira
Professor Titular
Universidade Federal Fluminense

APRESENTAÇÃO

ALESSANDRA BRUM
RYAN BRANDÃO

Os textos aqui reunidos são resultado de uma curadoria realizada por Alessandra Brum e Ryan Brandão para o I Encontro de Pesquisadores em Histórias de Cinema de Minas Gerais, que agregou acadêmicos que tinham como objeto de investigação as salas de cinema de rua do estado de Minas Gerais. O evento¹, realizado no dia 17 de maio de 2019, na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), marcou o fim da segunda etapa do projeto *Minas é Cinema*, financiado pela Fapemig e desenvolvido pelo grupo de pesquisa CPCine – História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual².

Em atividade desde 2013, o projeto *Minas é Cinema*³ é coordenado pela professora Alessandra Brum, com a colaboração dos professores Luís Alberto Rocha Melo e Sérgio Puccini, e tem como objetivo realizar um levantamento das atividades cinematográficas no estado de Minas Gerais. Trata-se, portanto, de um projeto amplo e de caráter permanente que procura incentivar as pesquisas na área. Para tal, o *Minas é Cinema* conta com um site no domínio da UFJF (www.ufjf.br/minasecinema) no sentido de tornar acessível e ao alcance das pessoas, pesquisas e informações específicas sobre cinema dos municípios de Minas Gerais⁴. O projeto conta, ainda, com o Laboratório de Narrativas Audiovisuais – LANAv, que tem por objetivo a produção audiovisual e a realização de entrevistas com personalidades, cineastas, técnicos e pesquisadores que se dedicam, ou se dedicaram, às atividades cinematográficas em Minas Gerais e no Brasil.

Este livro é, portanto, resultado desse trabalho que objetiva valorizar as pesquisas desenvolvidas em âmbito regional. A coletânea de artigos aqui reunidos contém três artigos que abordam as salas de cinema de rua de Juiz de Fora, o principal município da Zona da Mata mineira. Em “Cine São Luiz: memórias dos cinemas de rua e a ocupação do espaço público de Juiz de Fora”,

¹ O evento contou com o apoio da Fapemig e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens. A organização foi realizada pelos bolsistas, ex-bolsistas e integrantes do grupo de pesquisa CPCine, aqui nomeados: Amanda Gardillari, Ariel Pereira, Caio Deziderio, Carlos Eduardo Couto, Fernanda Teixeira Mendes, Janis Santos de Souza, Jéssica Barra, Lucas Alexander Silvério, Matheus Tomás Augusto, Monique Alves Oliveira e Thaiz Freitas. O evento também teve a participação dos ex-bolsistas Cláudia Rangel, Diogo de Melo, Mateus Borges e Ruan Esteves.

² O grupo de pesquisa CPCine – História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual está cadastrado no CNPq e é vinculado ao Bacharelado em Cinema e Audiovisual e ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

³ O projeto *Minas é Cinema* vem sendo realizado em etapas. A primeira etapa foi financiada pelo CNPq, a segunda pela Fapemig e a terceira, conta com o apoio da Pró-reitoria de Pesquisa da UFJF, através de Edital de Iniciação Científica.

⁴ Um dos resultados do projeto *Minas é Cinema* é o livro *Cinema em Juiz de Fora*, publicado pela Editora da UFJF em 2017, que abarca desde a chegada do cinematógrafo na cidade mineira e o trabalho de realizadores ligados ao cinema de vanguarda, como José Sette de Barros, até o cinema contemporâneo de diretores como Marcos Pimentel.

Christina Ferraz Musse, Gilberto Faúla Avelar Neto e Rosali Maria Nunes Henriques discorrem sobre a história do Cine São Luiz, que funcionou durante 52 anos na Praça da Estação, um dos núcleos urbanos mais antigos e representativos de Juiz de Fora, local onde se concentram vários imóveis tombados como bens do patrimônio municipal. No texto, os autores destacam como a luxuosa sala que, nos anos 1950, exibia os lançamentos e era frequentada por homens e mulheres da elite, acabou se tornando um espaço marginalizado no final do século XX, quando a projeção de filmes pornográficos afastou uma parcela significativa da audiência e, aos poucos, deu lugar à prostituição, que se tornou uma prática comum nos arredores da Praça da Estação.

Ao longo do século XX, Juiz de Fora possuiu, na sua região central, um expressivo parque cinematográfico. Porém, o que muitas pessoas não imaginam é que os seus bairros também abrigaram uma grande quantidade de salas. Em “Memórias do cinema: Cine-Theatro Paratodos e as sociabilidades no bairro Borboleta”, Valéria Fabri Carneiro Marques ressalta a importância sociocultural do Cine-Theatro Paratodos, entre os anos de 1946 e 1968, para a comunidade do Borboleta, localizado na zona oeste do município mineiro. Durante o período de funcionamento da sala, o acesso ao bairro era limitado, em virtude da escassez de transporte público. Nesse sentido, o Cine-Theatro Paratodos representou, para os moradores da região, não apenas um espaço de lazer e convivência, mas também uma oportunidade de acesso às produções cinematográficas fora do centro de Juiz de Fora.

Já em “Os espaços de exibição cinematográfica da zona leste de Juiz de Fora: a história do Cine São Caetano”, Ryan Brandão apresenta os primeiros resultados de uma investigação que pretende recuperar a trajetória das salas dos bairros localizados à esquerda do Rio Paraibuna, que corta o município mineiro. No texto, o autor examina a história do Cine São Caetano que, entre os anos de 1957 e 1963, agregou a comunidade do bairro Ladeira. Na época, o bairro tinha algumas fábricas, sobretudo malharias, o que fazia com que, diariamente, circulassem pelas suas ruas uma quantidade significativa de pessoas. Hoje em dia, o Ladeira possui muitas propriedades abandonadas. O local onde funcionou o Cine São Caetano abriga, atualmente, uma oficina mecânica. No entanto, em virtude do estado de conservação do imóvel, quem desconhece a história do bairro é incapaz de dizer que, naquele ambiente, já existiu uma sala de cinema. Nesse sentido, o estudo resgata um passado do Ladeira que, com o decorrer do tempo, acabou sendo esquecido.

Ainda na Zona da Mata mineira, Aline da Fonseca Campos, em “Os cinemas de rua no Brasil: o caso do Cine-Brasil de Visconde do Rio Branco”, analisa os motivos que levaram o Cine-Brasil a permanecer aberto, na cidade mineira, por quase oitenta anos. De acordo com a autora, nas primeiras décadas do século XX, a reorganização de Visconde do Rio Branco, sobretudo da sua área central, acarretou na constituição de novos códigos sociais e na inserção de aparelhos urbanos, como as salas de cinema, que impactaram os relacionamentos interpessoais. Inaugurado, em 1915, pela Empresa Teatral Rio-branquense, o Cine-Brasil se configurou, ao longo do seu funcionamento, como um dos principais espaços de lazer do município, o que ajudou a justificar a sua elevação,

no ano de 1993, à categoria de patrimônio cultural. Na pesquisa, a sua importância histórica pode ser comprovada através dos depoimentos, coletados pela autora, de antigos frequentadores e ex-funcionários. Por sua vez, essas falas reverberam a trajetória da sala em Visconde do Rio Branco.

Em “Entre rastros e memórias dos cinemas de rua em Araxá”, Amanda Carvalho Gomes assinala que, na primeira metade do século XX, o estabelecimento de Araxá, município do Alto Paranaíba, como um local turístico, famoso pelas suas águas termais, fez com que muitas melhorias fossem realizadas na cidade, de modo a apresentar aos seus visitantes um lugar próspero. Dentre elas, foram inauguradas inúmeras opções de lazer, como os cinemas. Nesse sentido, na pesquisa, a autora esmiúça a história das cinco salas que surgiram, até a década de 1950, em Araxá. São elas: Cinema-Araxá, Cine Trianon, Cine-teatro Brasil, Cine-teatro Araxá e Cine-rádio Imbiara. Todavia, os cinemas que, antigamente, representavam um dos sinais de progresso do município mineiro, não possuem, no presente, o mesmo destaque. A despeito das duas salas instaladas em um *shopping center* da cidade, não existe mais nenhum cinema de rua em Araxá.

Por sua vez, a história da exibição cinematográfica de Araxá dialoga muito com a de Patos de Minas, outro município situado na região do Alto Paranaíba. Em “Inventário das salas de cinema de rua de Patos de Minas”, Natália Teles Silva e Fróes reúne uma série de informações acerca dos espaços destinados à fruição fílmica em sua cidade, que é reconhecida como uma das maiores produtoras de leite do país. No artigo, a autora destaca que, pelo fato de não ter frequentado nenhum dos cinemas de rua que já existiram em Patos de Minas, a pesquisa permitiu que ela redescobrisse o seu próprio município. Nesse sentido, é fundamental mencionar que, de certa forma, essa ideia de redescobrimto das cidades perpassa todos os textos presentes nessa coletânea, o que ajuda a justificar a importância desses estudos. A partir dela, é possível pensar em formas de sensibilização das comunidades para a constituição de uma consciência em torno de uma atividade que, num passado recente, teve um enorme destaque e, portanto, carece de mais registros.

Localizada no Sul de Minas, Varginha é o tema da pesquisa realizada por Otávio Henrique Reis Lima. Em “Os cinemas de Varginha (MG) e suas implicações na vida urbana”, o autor busca compreender como se deu, ao longo dos anos, a experiência cinematográfica em sua cidade, que é considerada uma das principais praças de comércio de café no Brasil, com exportações para o mundo todo. Nesse sentido, ele destaca, sobretudo, as memórias dos espectadores do município mineiro. Permeadas pela nostalgia, elas englobam todas as etapas da ida ao cinema, e não apenas o filme em si. Por sua vez, isso pode ser constatado em todos os estudos que integram essa coletânea. Logo, a experiência cinematográfica também inclui, por exemplo, as vivências nas salas de espera, o ambiente sensorial dos espaços de exibição (tais como o ar condicionado, as luzes que se apagam, a maciez das poltronas, os cheiros) e as comunicações entre os frequentadores e os funcionários. Todos esses aspectos são importantes e, portanto, merecem a atenção dos pesquisadores.

Em seguida, no artigo “Os guardiões da memória: uma reflexão sobre a pesquisa em arquivo no projeto *Minas é Cinema*”, Alessandra Brum recupera a trajetória do *Minas é Cinema*

desde a sua gênese, no ano de 2013, e aponta alguns desafios enfrentados durante a coleta de dados nos arquivos do estado. A iniciativa do projeto, no âmbito da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), sempre buscou uma interlocução para além do ambiente acadêmico, pautado por um diálogo com representantes e personalidades dos municípios envolvidos. Ao sistematizar e incentivar as pesquisas na área, o *Minas é Cinema* procura contribuir para uma nova escrita da história do cinema no Brasil.

Por fim, esse livro traz uma entrevista com Waltencir Parizzi. Homenageado durante o I Encontro de Pesquisadores em Histórias de Cinema de Minas Gerais, pela sua inestimável contribuição para a história da exibição cinematográfica em Juiz de Fora, ele integrou, ao longo de anos, o quadro de funcionários da Companhia Central de Diversões, empresa que administrou uma grande quantidade de salas na cidade mineira. Dentre elas, o Central, o Excelsior, o Glória, o Palace e o São Luiz. Na entrevista, realizada, em 26 de julho de 2018, por Ryan Brandão, Waltencir Parizzi relembra passagens marcantes da sua trajetória que, por sua vez, se confunde com a trajetória dos cinemas no principal município da Zona da Mata.

Ao longo das últimas décadas, despontou, nas pesquisas sobre a história do cinema, uma tendência transdisciplinar que, ao invés de destacar o texto fílmico, põe em perspectiva os espaços de exibição cinematográfica e as experiências pessoais e coletivas das audiências. O fato é que, tendo conquistado uma maturidade metodológica – mesmo que as discussões sobre as metodologias empregadas pelos seus teóricos sejam contínuas – esse eixo de investigação desenvolveu uma identidade própria. Na Europa, nos Estados Unidos e na Austrália, atribuiu-se a ele o nome de *New Cinema History*. A finalidade, ao caracterizá-lo como novo, era acentuar que as temáticas que o integram não haviam sido devidamente contempladas pelo que consideram ser a grande História do Cinema, que se volta, principalmente, para uma análise da produção, da direção e dos filmes realizados. No Brasil, tal eixo de investigação foi denominado pelo pesquisador João Luiz Vieira, que nos honrou com o prefácio desse livro, como *histórias de cinemas*. Para o autor, grafar a terminologia com iniciais minúsculas e no plural é fundamental, pois o objetivo é destacar as múltiplas trajetórias dos espaços de exibição cinematográfica nacionais. Nesse sentido, o livro que o leitor tem em mãos dialoga com essas novas abordagens do campo da História do Cinema. Esperamos que esse livro possa instigar novas pesquisas, fazendo, assim, com que o campo se expanda em nosso estado. Afinal, ainda existem inúmeras *histórias de cinemas* para serem contadas em Minas Gerais.

CINE SÃO LUIZ: MEMÓRIAS DOS CINEMAS DE RUA E A OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO DE JUIZ DE FORA

CHRISTINA FERRAZ MUSSE¹

GILBERTO FAÚLA AVELAR NETO²

ROSALI MARIA NUNES HENRIQUES³

AS CIDADES E AS REDES DE SOCIABILIDADE DOS CINEMAS DE RUA

Na época do crescimento das cidades brasileiras, nos anos 1940 do século XX, os cinemas de rua eram sinais espaciais de modernidade, que sinalizavam os pontos do espaço urbano para onde convergiam espectadores ávidos por entretenimento e diversão. Toda uma geração sonhou com a expectativa de assistir em primeira mão aos sucessos de bilheteria, e, depois, passar dias convivendo com a memória das cenas de seus filmes prediletos. Como demonstra Assis (2006, p. 17), “foi esta [a cidade] que proporcionou a arena para a circulação de pessoas e mercadorias, onde entre troca de olhares, encontros, namoros e conversas se constituiu um tipo de sociabilidade e de consumo”. Assim, podemos compreender a relação espacial da cidade e da distribuição dos cinemas de rua por meio da relação “cidade-rede-cinema”. Trata-se das ligações entre as casas das pessoas e os subsequentes diversos percursos pela cidade em busca do cinema.

Esses percursos faziam surgir a experiência de andar pela rua como elo de uma rede imaginária sustentada pelo fluxo dos habitantes. Por sua vez, essa rede de integração entre cidade e salas de cinema formava o que Caiafa (2012) denomina de “malhas urbanas”. São as relações cidadinas, que vão além dos significados instantâneos, que permitiam a constante reordenação da cidade. Thalita Ferraz retoma essa consideração, quando pensa a cidade como resultado da ocupação que dela fazem os habitantes daquele espaço.

Dessa forma, o uso que os indivíduos fazem dos marcos citadinos implica a constituição dos próprios aparatos, no que concerne à construção, à preservação e à modificação de suas estruturas. Edifícios, fachadas, esquinas, ruas, sinalizações e praças, por exemplo, dependem

¹ E-mail: cferrazmusse@gmail.com.

² E-mail: gilbertofaula@gmail.com.

³ E-mail: rosalih@gmail.com.

da ação das pessoas que circulam na cidade, direta ou indiretamente. Não são somente os construtores e o poder público que dão garantias para a continuidade ou decretam a morte das áreas coletivas e marcantes de uma região. (FERRAZ, 2009, p. 59).

Além desse aspecto, que impacta a estrutura e a ocupação da cidade, é preciso pensar de que forma o acesso a serviços e produtos culturais, dispersos ou concentrados na área urbana, permitem uma vivência mais intensa do espaço público, não limitada apenas ao consumo, e não caracterizada apenas como trânsito. Neste sentido, a existência de locais destinados à fruição coletiva de um filme, por exemplo, permitiu uma forma de convivência muito próxima entre pessoas, criando o sentimento de pertencimento a um grupo e a um lugar, isto é, eram hábitos capazes de gerar identidades. O cinema de rua, assim, fomentava as relações humanas. É o que destacou o jornalista juiz-forano Ivanir Yazbeck, 74 anos, ao recordar que, na sua adolescência, o ato de ir ao cinema acompanhado levou-o a formar uma turma enorme de amigos, totalizando cerca de 200 pessoas.

Eu ia com os amigos, todo mundo naquela idade tinha sua turma. Eu ia com uma turma, que era enorme. Inclusive, a gente já fez um livro sobre isso e nós chegamos a contar cerca de 200 nomes. Evidentemente, não todos juntos, no mesmo lugar, no mesmo local, e mesmo horário. (YAZBECK, 2015).

Além da reunião de amigos, o cinema de rua também era programa para a família. A jornalista Maria da Conceição Prazeres dos Santos, mais conhecida como Tuca, 68 anos, lembra que, ainda na infância, frequentava com o pai e irmãos o Cine Paraíso, cinema que praticamente delimitava o fim da Rua São Mateus, vizinha ao Centro, na década de 1950. Foi nas idas a esse cinema que Tuca se apaixonou pela ópera, formando um grande acervo guardado em casa hoje em dia.

Na minha infância, no bairro São Mateus, tinha o Instituto Maria, que era vinculado ao Cinema Paraíso. Meu pai levava a gente lá, eu e meus irmãos, para ver filmes de ópera. É por isso que eu adoro ópera até hoje. Eu tenho vinil de ópera completa ainda guardado aqui em casa. Era meu pai que levava a gente para ver essas obras. Nós vimos filmes como “O Fantasma da Ópera”. Lembro que, depois da sessão, a gente passava na Rua Halfeld, e ele comprava um manjar de coco com ameixa. Era uma beleza, uma maravilha. (SANTOS, 2015).

Esses relatos têm sido recolhidos a partir de depoimentos obtidos pelo projeto “Cidade e memória: a construção da identidade urbana pela narrativa audiovisual”, que se propõe, entre outros objetivos, a construir a cartografia dos cinemas de rua da cidade de Juiz de Fora, utilizando, como método principal, a História Oral. Os depoimentos revelam uma estreita relação afetiva com os prédios anteriormente destinados aos cinemas de rua, incorporados a um contexto de integração social. Os entrevistados, ao narrar suas histórias de vida, sempre destinam ao espaço do cinema e ao hábito de assistir aos filmes uma importância especial. São eventos memoráveis, apesar de tão cotidianos, que evocam uma certa nostalgia. A ruptura desse hábito da infância e da adolescência, como também, para alguns, da vida adulta, provocado pelo fechamento dos cinemas

de rua, interfere não apenas nas sociabilidades como um todo, mas no sentimento do “pertencer” à cidade e de se “reconhecer” nela.

A PRAÇA DA ESTAÇÃO

A Praça da Estação é um dos mais antigos e representativos núcleos urbanos de Juiz de Fora, local onde se concentram vários imóveis tombados como bens do patrimônio municipal. O surgimento da praça só foi possível com a sedimentação do Rio Paraibuna, ocorrida no final do século XIX. A região onde se encontra a Praça João Penido⁴, mais conhecida como Praça da Estação, é um dos pontos de povoamento mais antigos da cidade. Como destaca Passaglia (1982), as cheias do Rio Paraibuna, que ocorriam até a sua retificação, sempre assolaram a parte baixa da cidade, tendo no traçado da antiga Estrada União Indústria, atual Avenida Getúlio Vargas, o perímetro extremo das cheias maiores, que tinham uma regularidade cíclica.

Em 1880, segundo Esteves (1915), a Câmara Municipal doa um terreno à Estrada de Ferro Dom Pedro II para que se ajardine o Largo da Estação. De acordo com Oliveira (1975), no dia 25 de dezembro de 1907, é inaugurado na Praça da Estação o busto do Comendador Henrique Guilherme Fernando Halfeld, importante personalidade na história de Juiz de Fora. Em 1923, o Parque Halfeld passa por uma grande reforma, e este busto é levado para o local. Na Praça da Estação, substituindo o busto do Comendador, é instalado o busto do Dr. João Nogueira Penido. Naquele local, fundou-se todo um sistema de serviço e comércio para atender o fluxo de demanda de escala regional, principalmente para a população de baixa renda, localizando-se ali habitações proletárias, cortiços, oficinas e indústrias de pequeno e médio portes. Passaglia (1982) relatou que a ocupação do largo, após a construção da estação ferroviária, apresentava edifícios com “um padrão plástico filiado ao ecletismo então vigente, principalmente o neoclássico e o *art-nouveau*”. (PASSAGLIA, 1982, p. 67). É o caso, por exemplo, do conjunto formado pelo Hotel Príncipe e pela Associação Comercial (1918). O edifício do Hotel Renascença foi construído em 1887, primeira construção da praça. Ele é considerado o segundo mais antigo de Minas Gerais, e já hospedou várias celebridades e autoridades, dentre elas, três presidentes da República: Artur Bernardes, Getúlio Vargas e Eurico Gaspar Dutra. Além disso, a praça serviu de passagem para Rui Barbosa, em plena Campanha Civilista, em 1919, e para o rei Alberto, da Bélgica, durante a sua estadia em Juiz de Fora, em 1922. (LIMA, 2003). Ao redor da praça, estabeleceu-se um comércio regional, constituído por bares e restaurantes. O local era frequentado durante todo o dia, e, durante a noite, assistia-se à passagem do trem noturno, todo iluminado, seduzindo a população. (RANGEL JUNIOR, 2006, p. 63). Com o transporte ferroviário, a Praça da Estação passa a ser um elo entre a parte baixa e a parte alta da cidade.

Contribuindo para dinamizar o fluxo de pessoas na praça, a inauguração do Cinema São Luiz, em 1955, parece intervir nos usos correntes do lugar. Isto é, uma região conhecida pelo fluxo

⁴ Dr. João Nogueira Penido, médico influente da cidade, foi um dos fundadores da Sociedade de Medicina e Cirurgia de Juiz de Fora, ex-vereador e ex-deputado federal. (RANGEL JUNIOR, 2006).

de pedestres, de mercadorias e composta por hotéis, como o Hotel Renascença, e bares, ganha destaque com o advento de um espaço cinematográfico.

Mas o fluxo de pessoas no local começa a diminuir a partir dos anos 1970, com o declínio do transporte ferroviário de passageiros. Desde então, deixaram de existir as linhas de trem que faziam o trajeto Rio de Janeiro - Belo Horizonte. A malha ferroviária passa a atender quase que exclusivamente ao transporte de mercadorias, como o minério de ferro, e o trem não mais é associado às pessoas, a estação perde a função de lugar de encontros e despedidas.

A partir da década de 1980, a praça passa a ser ocupada por comércios mais simples e a ser o destino de pontos de prostituição, bem como de moradores em situação de rua. Há um esvaziamento da sua referência no imaginário das pessoas. Uma desvalorização imobiliária. Mas, também nos anos 1980, o lugar passa a ser palco de diversos comícios políticos, e se transforma na referência das grandes manifestações pelas “Diretas Já”, conforme ilustra a matéria de capa do jornal “Tribuna de Minas”, de 1º de março de 1984 (Figura 1).

Figura 1: Manifestação pelas “Diretas Já”.



Fonte: “Tribuna de Minas”, 1º de março de 1984.

Em 2003, a Prefeitura de Juiz de Fora realiza uma obra para a revitalização do espaço. Recentemente, iniciativas de caráter temporário tentam “habitar” a praça com atividades culturais, eventos e feiras, mas ela perdeu a sua referência como lugar de encontro, virou espaço de

passagem, por onde circulam, diariamente, centenas de pessoas, que mal prestam atenção à beleza arquitetônica, que resiste aos maus-tratos e ao tempo.

INAUGURAÇÃO DO CINE SÃO LUIZ

No dia 5 de maio de 1937, a Prefeitura de Juiz de Fora aprova a demolição de um antigo edifício, autorizando a construção de um novo prédio no local. O térreo serviu para aluguel comercial e os demais pavimentos para um hotel. A obra foi concluída em 1947, logo, inaugurou-se o Hotel Hudson, nos pavimentos superiores, e, no térreo, um salão de festas, onde aconteciam importantes bailes da sociedade juiz-forana. (ZOCAL, 2007, p. 19).

Em 1954, a Cia. Central de Diversões encaminha à Prefeitura um pedido para a realização das obras de modificação e ampliação do edifício, a fim de implementar, no pavimento térreo do prédio, um moderno cinema. Preparava-se para a inauguração oficial do Cine São Luiz.

Com a presença de autoridades, e, curiosamente, sem a exibição de um filme, a inauguração foi realizada em 13 de julho de 1955, numa quarta-feira, dois dias antes da estreia para o público em geral. Apenas no dia 17 de julho é que o jornal “Diário Mercantil” divulga matéria a respeito da inauguração para convidados (Figura 2), dois dias depois de exibir o filme “Rebelião no Presídio”, o primeiro longa-metragem a passar nas telas daquele cinema (Figura 3).

Figura 2: Matéria do “Diário Mercantil”.



Fonte: “Diário Mercantil”, 17 de julho de 1955.

Figura 3: “Rebelião no Presídio”, o primeiro longa-metragem a passar nas telas daquele cinema.

RICARDO, CORAÇÃO DE LEÃO
Espetacular drama da WARNER em Warner color-com
direcional e de alta fidelidade, com
VIRGINIA MAYO — GEORGE SANDERS e
REX HARRISON
Acomp. nacional — Imp. 14 anos

Amanhã, em Pré Estréia
VITTORIO GASSMAN e ELIZABETH TAYLOR em
RAPSÓDIA
Tecnicolor Metro-som estereofônico

SÃO LUIZ
CINE 5989

HOJE
3 — 5 — 7 — 9 hs.

Confirmação do estrondoso sucesso alcançado ontem
com a emocionante obra prima de Walter Wanger
REBELIÃO NO PRESIDIO
Grande filme de ação da ALIED, com NEVILLE BRAND
— EMILE MEYER e FRANK FAYLEN
Acomp. nacional — Imp. 10 anos

GRÓDIA

HOJE
3 - 5 - 7 - 9 hs.

O filme que nos leva às mais altas emoções.
ALMA FLORA — LENY NUNES e CESAR LADEIRA
na mais emocional interpretação do cinema nacional
MAE
Uma historia pungente, como a própria vida!
Imp. 14 anos

Amanhã, em matinée — CHARLES STARRET em
VINGADOR DAS TREVAS

Fonte: “Diário Mercantil”, 14 de julho de 1955.

Na ocasião, como descreve matéria do jornal local “Diário Mercantil”, além da presença de autoridades municipais, a inauguração contou com a visita de representantes das classes comerciais e industriais, gerentes de estabelecimentos bancários, jornalistas e radialistas e “pessoas gradas”. (ENTREGUE, 1955, p. 2).

Conforme foto que ilustra a referida matéria, é possível perceber senhoras vestidas com casacos de pele e senhores de terno e gravatados, demonstrando respeito e admiração pelo evento de inauguração. Toda essa importância simboliza o contexto no qual o Cinema São Luiz se

incluía. Ele surge em um momento de modernização das casas de cinema. Foi abandonada a estética dos cine-teatros, do final dos anos de 1930, para dar lugar às novas instalações, que apostavam no luxo, mas também no conforto, nos requintes da tecnologia e no encantamento dos palácios.

Para se ter uma ideia da grandiosidade daquele espaço, o “Diário Mercantil” revela, na matéria do dia 17 de julho de 1955, como foi a inauguração do Cine São Luiz, onde há a seguinte descrição: “A nova casa de diversões é uma das mais modernas do estado, sendo equipada com instalações de alto custo, tanto em seu mobiliário como em sua aparelhagem técnica”. (ENTREGUE, 1955, p. 2).

Ainda de acordo com a reportagem, o equipamento de projeção e som instalado no cinema foi importado da empresa inglesa Gaumont Kalee, conhecida por atender as principais salas de cinema do Brasil. Conforme destaca o jornal, o Cine São Luiz detinha “a última palavra em adiantamento técnico”. (*id. ibid.*, p. 2).

O requinte do Cine São Luiz não ficava restrito apenas à sua estrutura interna, mas também caracterizava a fachada do prédio. Seguindo o estilo *art-déco*, modelo de caráter decorativo surgido na Europa, na década de 1920, a fachada, que é tombada por lei municipal, tem aspecto marcado pelo rigor geométrico e predominância de linhas verticais, havendo a tendência de fazer, através da percepção, o edifício mais alto. (ZOCAL, 2007, p. 19). Além disso, o prédio tem grande relevância para o espaço arquitetônico local. Ele integra o conjunto de edifícios projetados e construídos pela Cia. Pantaleone Arcuri⁵, responsável pela constituição de boa parte do patrimônio urbano juiz-forano.

Como o Cine São Luiz se localizava na Praça da Estação, era necessário atrair os cidadãos que frequentavam o centro da cidade e que praticavam o *footing*, na parte alta da Rua Halfeld, para que se dirigissem até a parte baixa, mais popular. Foi então utilizada uma estratégia bastante audaciosa: todos os filmes em lançamento eram exibidos primeiro no Cine São Luiz, um incentivo para que o público frequentasse o espaço.

Depois, os filmes eram projetados no Cine Palace e no Cine-Theatro Central, e assim foi durante muito tempo. É importante que se entenda que todos esses cinemas se localizavam na Rua Halfeld, uma verdadeira “Cinelândia” de Juiz de Fora. Não eram distantes uns dos outros, mas, num período em que os espaços eram percorridos preferencialmente a pé, havia muitas diferenças entre um e outro quarteirão, lembrando que, nos anos 1950, a parte “nobre” desta rua, que é considerada a “alma” da cidade, estava entre a Av. Getúlio Vargas e a Av. Rio Branco, portanto, a pelo menos um quarteirão da Praça da Estação.

Essa estratégia de atrair o público para o cinema já demonstra o tom de excepcionalidade que o Cine São Luiz recebeu na época. Nos próximos 52 anos de funcionamento, este cinema vai exibir filmes de diversos gêneros, incluindo os grandes sucessos de bilheteria de Hollywood e filmes pornográficos. Ele também será responsável por histórias de sociabilidade, que estruturam o comportamento das pessoas na cidade de Juiz de Fora em cada época.

⁵ Fundada em 1895, a Cia. Pantaleone Arcuri encerrou suas atividades na década de 1940.

CINE SÃO LUIZ: AUGES E DECADÊNCIA

Na tela de projeção, o Cine São Luiz exibiu diversos gêneros fílmicos, mesclando o sagrado e o profano: na Semana Santa, apresentava apenas filmes bíblicos mas, anos mais tarde, a programação era quase só de filmes pornográficos.

Por exemplo, nos anos 1950, ao todo, percebe-se que o gênero predominante foi o drama (41,7%), seguido por faroeste (25%), e os gêneros comédia, ação, aventura e suspense, empatados com 8,3% do total da programação exibida. Esses filmes eram produzidos nos EUA (69,2%), na França (15,4%) e no Brasil (7,7%). Os resultados apresentados foram obtidos a partir de um levantamento⁶ dos anúncios da programação, publicados no principal jornal da cidade de Juiz de Fora, à época, o “Diário Mercantil”, a partir de uma amostra mensal.

Um exemplo de filme dramático deste período é a produção francesa “Brinquedo proibido” (*Jeux interdits*, 1953), que tem como história de fundo as consequências sociais dos ataques aéreos sofridos pela França durante a Segunda Guerra Mundial. Um típico faroeste americano é o filme “Ouro e vingança” (*The raiders*, 1952). Em relação aos filmes nacionais, eram frequentes as películas com Amácio Mazzaropi.

Nos anos de 1960, os três gêneros que predominavam nas telas do Cinema São Luiz eram aventura (24,6%), comédia (23,7%) e faroeste (16,7%). O mercado de distribuição norte-americano continuava se destacando, pois metade (50%) dos filmes eram produções dos Estados Unidos; do Brasil, eram 10,5%, e México e Reino Unido eram responsáveis, empatados, por 7,9% dos filmes exibidos no São Luiz.

Na década de 1970, o drama ainda é o gênero de maior apelo, despontando com 24%, seguido pela comédia, 14%, e 12% da programação é do gênero aventura. Há um decréscimo da presença dos EUA como local de origem dos filmes que eram exibidos no São Luiz. No entanto, os filmes americanos ainda dominam com 41,7%, seguidos do Brasil, que cresce sua participação com 14,6%, e empatadas com 6,3%, as coproduções do Reino Unido/ EUA e Itália/França.

No ranking de gêneros fílmicos da década de 1970, começa a surgir, de maneira tímida, a pornochanchada. Nos anos 1970, esse gênero ocupou 4% do que foi exibido no Cinema São Luiz, comportamento similar ao das outras bilheterias nacionais, como frisa Ramos (1987): “Até 1975 é a fórmula centralizada no humor que comanda a atração do espectador, e ao percorrer as 25 maiores bilheterias entre 1970-1975, deparamos com nove pornochanchadas”. (RAMOS, 1987, p. 406).

Dois exemplos de filmes do gênero pornochanchada, que foram exibidos no São Luiz, foram “A ilha do desejo” e “O roubo de calcinhas”. Como esclarece Ramos (1987), filmes desse tipo, de início, eram comédias eróticas contidas, quase inocentes, expondo a nudez das atrizes dentro dos limites da época.

⁶ Mais detalhes sobre o levantamento de dados estão presentes na monografia “Sociabilidade e imaginário urbano de Juiz de Fora: um olhar sobre o Cinema São Luiz”, de fevereiro de 2016, de autoria de Gilberto Faúla Avelar Neto sob orientação da Prof^a Dr^a Christina Ferraz Musse. In: <http://www.ufjf.br/facom/files/2016/06/Sociabilidade-e-imagin%C3%A1rio-urbano-de-Juiz-de-Fora-um-olhar-sobre-o-Cinema-S%C3%A3o-Luiz.pdf>. Acesso em: julho de 2019.

Seus personagens são compostos por uma galeria de figuras, como o paquerador e o playboy, o marido traído, a virgem, a viúva disponível e fonte de secreta sexualidade e o homossexual. Combinados com títulos de duplo sentido, com piadas maliciosas, gags pensadas, solidificam um imaginário que atinge com precisão amplas parcelas do mercado. (RAMOS,1987, p. 406).

Uma modificação na gestão do Cinema São Luiz demonstra uma aptidão para o crescimento das temáticas eróticas no cinema. No ano de 1976, a Cia. Cinematográfica Franco Brasileira, com sede no Rio de Janeiro, comprou o edifício de propriedade do senhor Luiz Christóvam Dias. Dessa forma, a Cia. Cinematográfica Franco Brasileira passou então a ser proprietária tanto do cinema, quanto do hotel.

Durante a gestão da Franco Brasileira, observaram-se as apresentações especiais de sexo ao vivo, o teatro pornô. O então responsável pela empresa na cidade, Waltencir Parizzi, recorda que, na segunda metade dos anos de 1970, o movimento de público do São Luiz tinha caído bastante. Uma solução para aumentar a frequência foi encontrada quando a companhia de teatro pornô alugou o cinema.

Sendo assim, considerando as apresentações especiais de teatro pornô e os dados estatísticos colhidos pela pesquisa dos filmes, pode-se inferir que, na segunda metade da década de 1970, as exibições eróticas (Figura 4) foram pulverizadas, misturando-se com filmes de drama e comédia, por exemplo. Característica que começa a mudar nos anos de 1980, período em que o pornô começa a predominar. O São Luiz se torna, então, um espaço essencialmente de exibição de pornochanchadas (23,4%) e filmes pornográficos (42,6%), mesclados em menor proporção com os filmes de drama (17%), além de outros gêneros menos expressivos.

Figura 4: Divulgação de filmes.



Fonte: “Diário da Tarde”, 18 de fevereiro de 1977.

A origem dos filmes também surpreende, pois os EUA deixam de ser a maior fonte de produção fílmica, sendo substituídos pelo Brasil (87,2%), a Itália (4,3%) em segundo lugar, e as coproduções França, EUA/Reino Unido, Suíça e Alemanha com 2,1%. Essa profusão de filmes nacionais pode ser justificada por uma crescente produção brasileira, que se fortalece, no fim dos anos de 1970, e que aflora nas telas dos cinemas em 1980. A censura ao cinema mais engajado abriu espaço para o mercado dos filmes mais baratos e de fácil consumo, com o apelo erótico.

A jornalista Maria da Conceição Prazeres dos Santos, 68 anos, recorda ter assistido a sucessos da pornochanchada: “No São Luiz, eu via muito filme nacional, mais de comédia, por exemplo, ‘Toda donzela tem um pai que é uma fera’, mas vi também ‘O padre e a moça’. Acho que vimos tudo que tinha para ver na época”. (SANTOS, 2015).

Em 6 de agosto de 1986, encontramos uma declaração curiosa de uma leitora, no jornal “Tribuna de Minas”, localizada na mesma página em que era publicada a programação dos cinemas. Naquele dia, o São Luiz exibia o pornográfico “Garganta macia”. A leitora Maria do Rosário Drummont Felix reclama sobre os títulos dos filmes publicados no jornal:

É tão grande a decepção para mim que este jornal tão simpático e favorável ao povo dê títulos horríveis desses filmes que passam no Cine São Luiz e que só são assistidos, com certeza, por tarados, doentes e outros de tal espécie. Se é anúncio pago, me desculpem, mas assim mesmo acho desagradável. (FELIX, 1986, p. 4).

A reclamação parece ter surtido efeito. Nos dias seguintes, não há anúncio de programação do cinema, nem alguma explicação a respeito dessa lacuna. Somente no dia 11 de agosto daquele mesmo ano é que o anúncio do filme do Cine São Luiz volta a ser publicado. O filme do dia foi “Vamos gozar de novo em Paris”. (MUSSE; AVELAR NETO; HENRIQUES, 2017).

Apesar de, em meados de 1986, o Cine São Luiz já se posicionar como cinema pornô, foi nas décadas seguintes que o gênero tomou corpo. De 1990 a 1994, catalogaram-se 24 filmes e todos eles eram nacionais e do gênero pornográfico. O último período registrado foi do dia primeiro a 15 de dezembro de 1994, sendo este o último dia de veiculação da programação deste cinema no jornal “Tribuna de Minas”.

O filme exibido, durante todo esse período de dezembro, foi o pornográfico “P... de meias finas e calcinhas perfumadas”, com sessões às 15h, 16h30, 18h, 19h30 e 21h. Na tentativa de encontrar alguma reclamação de leitores ou justificativa do jornal para a ausência de programação do cinema, observaram-se os dias subsequentes ao mês, mas nada foi encontrado. É possível suspeitar que filmes produzidos na famosa Boca do Lixo de São Paulo tenham ocupado as telas do Cine São Luiz. Isso porque, como menciona Ramos (1987, p. 427): “É na Boca paulista que a diversificação toma maiores dimensões, configurando um polo produtor de euforia da expressão”.

O conjunto de filmes que podem ser englobados sob o rótulo de “eróticos”, como cita Ramos (1987), apresenta contornos gradativamente mais ousados no início da década de 1980. Segundo o

autor, o cinema pornô prossegue impávido, porque consegue contornar a censura com mandados judiciais e diversificar temas das suas produções (RAMOS, 1987, p. 439). Outro fator que colaborou para o crescimento do gênero foi o baixo custo de realização. O sexo explícito é uma produção que vai proliferar rapidamente, em paralelo com a entrada dos pornôs estrangeiros no circuito exibidor. Realizando filmes com custos ainda mais baixos que a pornochanchada, o explícito ocupará vasta fatia do mercado (RAMOS, 1987, p. 439). Mesmo com a programação pornográfica, em 2007, o Cine São Luiz já não apresentava o antigo vigor. Segundo Waltencir Parizzi, problemas financeiros decorrentes da queda de bilheteria foram preponderantes para seu fechamento. (PARIZZI, 2015). Além disso, a especulação imobiliária já interferia na modificação da função dos estabelecimentos da cidade, pressionando a eliminação dos espaços de cinema.

O São Luiz já estava cansando, já não estava dando. O negócio foi modificando para pior. Mais próximo de 2007, eu já via que o público estava caindo. Então, tivemos que parar. [...] O fechamento do cinema foi acompanhado pela venda do prédio. Venderam para aquele Sr. Haroldo, dono de um hotel, na Rua Santa Rita. Ele é dono de uma rede de hotéis. Acho que, agora, ele é dono do Hotel Renascença. Ele comprou o São Luiz, onde funciona a loja, e a parte de trás, que é o estacionamento. (PARIZZI, 2015).

Sobre o último dia de trabalho, a ex-bilheteira Mariléia Guedin disse que foi normal, pois já havia um tempo em que se ouvia falar que o cinema iria fechar. “Já vinham falando há bastante tempo. Mas falavam que iam fechar daqui a seis meses, só que passava esse tempo, e não fechava. A gente só acreditou mesmo quando recebemos o aviso prévio.” (GUEDIN, 2015). Até hoje, Mariléia não consegue entender por que o cinema fechou, já que, segundo ela, dava muita renda. “Dava para ver muito dinheiro. Era um bom negócio e não sei por que eles acabaram. A gente também ganhava muito pouco, tinha poucos funcionários, os salários eram praticamente todos iguais.” (GUEDIN, 2015). Um tempo depois de fechado, frequentadores perguntavam a ela se não haveria a possibilidade de o Cine São Luiz abrir novamente. “Tinha gente que tinha esperança de abrir. Nós funcionários, não. Fechou, fechou.” (GUEDIN, 2015). Não se sabe exatamente o último dia de atividade do cinema, mas presume-se que foi o dia 4 de julho de 2007, marcado como o de “baixa” na carteira de trabalho da funcionária mais antiga do cinema, Dirce Parizzi. Seu neto, o professor Sandro Fernandes, frequentou o Cine São Luiz, quando mais novo. Ele diz que o encerramento das atividades do cinema não foi apenas a interrupção de exibição dos filmes, mas significou uma ruptura no contato social entre os frequentadores. Segundo seu depoimento, o cinema atraía mais por funcionar como ponto de encontro de uma população marginalizada, em especial, homossexuais.

O fim do Cine São Luiz, eu acho que envolve mais o lado social: os frequentadores não iam lá só pelo filme. Desculpa, não querendo ser preconceituoso, mas eram filmes para heterossexuais, e a maior parte do público era um público gay. Então, eles não iam muito pelos filmes e sim mais pelo contato social que eles tinham lá dentro. E a frequência deles

era, pelas histórias que minha avó me contava, eles eram frequentadores fiéis. Tinha gente que ia duas, três vezes por semana, e repetia todas as semanas, e, durante todo o mês, eram duas, três vezes por semana no cinema. Sendo assim, tinha-se um público muito mais fiel do que o dos outros [cinemas]. (FERNANDES, 2015).

Atualmente, no local que abrigava o cinema (Figura 5), funciona a grande loja de uma rede de produtos de conveniência chamada Caçula. Apenas a fachada continua preservada. O interior do cinema, tal como foi concebido, já não existe mais.

Figura 5: Loja no local em que funcionava o cinema.



Fonte: Jéssica Ribeiro, dezembro de 2015.

REFLEXÕES SOBRE O FIM DOS CINEMAS DE RUA

As mudanças estabelecidas pelas novas relações de consumo e imposições mercadológicas modificaram drasticamente o modo de assistir aos filmes, de forma mais incisiva, a partir dos anos de 1980. Dentre essas transformações, podemos dizer que os cinemas de rua começaram a perder lugar com a chegada e ascensão do videocassete. Abreu (1996) comenta que o consumidor que possuía um equipamento de videocassete desfrutava de uma posição de privilégio em relação aos outros, pois, de propriedade daquele aparelho, as imagens em movimento não estavam apenas nas salas de projeção, elas poderiam estar em qualquer lugar. Além do videocassete, a televisão, que tinha sido inaugurada no Brasil, nos anos de 1950, também se popularizava cada vez mais nos lares, propiciando uma forma de lazer mais privada e segura. (ASSIS, 2006). Para Janice Caiafa (2000), a televisão limitaria a vivência no espaço público, o convívio em comunidade, o encontro com a

alteridade. Diferentemente disso, o cinema de rua resistiria à limitação imagética, pois, aliado ao meio urbano, ele permite que o desfrute da imagem seja acompanhado pelos encontros, pelos passeios nas vias públicas, afastando-se dos lugares limitados à casa.

Ainda na década de 1980, as sociabilidades dos encontros nas ruas estavam se deslocando para um novo ambiente: os *shoppings centers*. Dos luxuosos prédios construídos especificamente para abrigar cinemas de rua, as salas migraram para o interior dos centros comerciais, em formatos *multiplex*.

Uma nova sociabilidade se constitui, então, pois o cinema de *shopping* promove uma interação condensada e, conforme aponta Caiafa (2012), esta atividade foi adaptada à nova maneira de viver os acontecimentos, em que há uma abreviação da experiência. Alice Gonzaga, em seu trabalho “Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro”, comenta que os *shoppings* congregaram hábitos e posturas de uma cidade que começa a legitimar grandes complexos de moradia, de fluxo de veículos, lazer, compras e cinemas.

Os grandes deslocamentos sinalizam a necessidade de uma concentração dos pontos de venda e dos serviços. A multiplicação das lojas e da variedade de produtos num mesmo lugar poupa tempo precioso. Daí o gigantismo do *shopping* contemporâneo. A associação do lazer às compras deu-se naturalmente, na medida em que com isso se suaviza o ritmo de vida da sociedade pós-industrial e equilibravam-se as demandas mentais e corporais. (GONZAGA, 1996, p. 259).

Por conseguinte, os encontros nesses centros comerciais são movidos pelo consumo, deixando a ida ao cinema mais filtrada e asséptica. Os *shoppings* descaracterizaram os cinemas em seu estilo e diminuíram as chances dos encontros com o desconhecido, pessoas diferentes. Assis (2006) justifica tais mudanças de consumo do cinema quando afirma que “os cinemas transformaram os seus espaços e as suas formas de uso pelos seus frequentadores, simultaneamente às transformações ocorridas na cidade”.

Dos prédios que abrigavam cinemas de rua, é possível observar que alguns se tornaram templos religiosos devido à grandiosidade de seus espaços, outros foram demolidos, ou apenas alteraram o gênero de suas exibições a fim de manterem suas portas abertas (PENA *et al.*, 2010, p. 12). Observação complementar obteve a Agência Nacional do Cinema (Ancine), em uma pesquisa analítica, em 2011, para dar conta das novas formas de uso:

Na esteira das mudanças ocorridas no setor da exibição, fatores como a entrada de empresas de capital estrangeiro e a implantação de um novo modelo de organização das salas, a mudança nos hábitos de consumo de cinema e a crescente modernização do parque tecnológico aumentaram a distância entre os grandes empreendedores da exibição (empresas multinacionais e alguns exibidores de capital nacional) e os pequenos exibidores, que invariavelmente mantêm cinemas “de rua” por tradição familiar e tiveram que disputar o mercado em áreas menos atrativas. (AGÊNCIA, 2011, p. 37).

Na década de 1980, notou-se o fechamento em massa dos cinemas de rua em todo o mundo. Dado que os modos de exibição estão intrinsecamente ligados à postura dos espectadores, Ferraz (2009) afirma que os cinemas e as salas não eram mais representativos de uma novidade. Caiafa e Ferraz (2012, p. 137) sintetizam: “para cada época, para cada tecnologia empregada, parece haver a formação de afinidades com o tipo de apropriação espacial e diferentes formas de compartilhamento de vivências nos territórios”.

Dados estatísticos indicam que, de acordo com os estudiosos de cinema Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, principalmente na década de 1980, o mercado total de cinema no país sofreu violenta retração, numa queda livre que atingiu tanto o filme nacional, quanto o filme estrangeiro. Ainda conforme os autores, depois dos anos 1970, o fechamento dos cinemas de rua foi acontecendo rotineiramente, fazendo com que o mercado exibidor de todo o Brasil entrasse numa situação de perdas constantes, tanto de público, quanto de salas, que assombraram toda a década de 1980 e, da mesma forma, a década de 1990.

A queda do número de salas de cinema também foi acompanhada pela queda do seu público frequentador, pois em três anos (1979-1981) o público total diminuiu 34%, de 192 milhões para 139 milhões, em números redondos. Na década de 1980, os números referentes ao cinema de um modo geral entraram em queda livre. (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 223).

Numa tentativa de conter a diminuição da receita ocasionada pela queda do número de salas e de ingressos vendidos, os exibidores partiram para uma política de reajustes graduais nos preços dos ingressos acima dos índices inflacionários. Conforme Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, nesta fase, além de uma série de tributos, os cinemas estavam obrigados a recolher 3,5% da renda bruta a título de pagamento de direitos autorais sobre a trilha sonora de filmes. Naturalmente, esses custos foram repassados diretamente aos consumidores. Como observaram os autores: “Presencia-se assim um sucateamento sem precedentes do parque exibidor cinematográfico brasileiro”. (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 223).

As cidades do interior do Brasil parecem ter sentido mais essa mudança de comportamento. O número de salas decresceu, principalmente no interior, onde chegou a índices de mais de 50% de diminuição (RAMOS, 1987). Paulo Sérgio Almeida e Pedro Butcher afirmam que cidades pequenas que tinham apenas uma ou duas telas ficaram sem nenhuma, a ponto de apenas 7% dos municípios brasileiros possuírem salas. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003).

Frente a essa conjuntura nacional e internacional, Juiz de Fora também acompanhou o fechamento de seus cinemas de rua com o passar do tempo. Conforme podemos notar em um estudo do projeto de pesquisa “Cidade e Memória: a construção da identidade urbana pela narrativa audiovisual”, Juiz de Fora possuía, no ano de 1950, 12 cinemas de rua, e, em 2017, acompanhou o fechamento do seu último remanescente, o Cine Arte Palace, na esquina das Ruas Halfeld e Batista de Oliveira. Apenas a fachada do prédio era tombada. Assim, foi conservada. O interior é, hoje, ocupado por uma loja de roupas.

Conseqüentemente, os cinemas de rua da cidade fechados se somam ao fim dos chamados “lugares de afetividade”, termo cunhado por Musse (2008), a qual descreve as alterações cartográficas de Juiz de Fora:

Neste sentido, é sintomático que, ao estudarmos Juiz de Fora, tenhamos observado que, ao pensarmos a esfera pública, a maior parte dos espaços considerados como “lugares de afetividade” pelos entrevistados desta pesquisa, lugares estes que poderiam ser identificados pela praça, a rua, o cinema, a galeria de arte, o diretório acadêmico, o botequim, foram paulatinamente sendo substituídos, na cartografia da cidade, por espaços de trânsito intenso, de automóveis e ônibus, no lugar dos pedestres, bondes e trens, o que significa a apologia à velocidade e à mobilidade, ou por espaços de consumo, lojas de roupas, sapatos e eletrodomésticos, em que a conversa e o diálogo foram substituídos pela relação impessoal da compra e venda. Com relação às áreas periféricas, ou elas são tomadas pelas invasões e ocupações irregulares, ou tendem a ser domesticadas, com a construção de condomínios de luxo. (MUSSE, 2008, p. 54).

Por conseguinte, percebe-se também que há uma diluição nos trajetos feitos pela cidade e, conseqüentemente, um rompimento nas relações entre as pessoas que frequentavam o cinema de rua. Ferraz (2009) frisa que essas relações, que se sucediam em um espaço público, em certa medida criaram “sujeitos de fugas e escapes”, o que contraria a lógica dos corredores de *shoppings* e das áreas urbanas familiares, tais como os condomínios fechados.

O que se observa é que, através dos cinemas de rua, transeuntes passavam para a condição de espectadores, escapando da urbe por algumas horas, mergulhando num ambiente de fruição, mas logo ressurgiam nas calçadas, retomando seu papel de pedestres, posto que, agora, carregados do gozo fílmico. Após as sessões, as pessoas reapareciam no imprevisível ambiente citadino para então trocar com mais pessoas e equipamentos, a partir de trajetos e associações sempre renovados. (FERRAZ, 2009, p. 98). Assim sendo, essas possibilidades de trocas, promovidas pelo cinema de rua, colaboravam para que a cidade se constituísse como um “espaço de dessegregação”, de encontro com o outro, de reconhecimento da alteridade (CAIAFA, 2007, p. 21). Para a autora, as transformações tecnológicas e comportamentais, que eliminaram os cinemas de rua, substituídos por novos modelos comunicacionais, criaram uma convivência “fantasmática” e produziram espaços privados.

Os novos modelos de comunicação, em suma, por si mesmos não garantem a alteridade. Essa primeira baixa na cidade privatizada não é compensada pela forma fantasmática de acesso que eles geram. O que parece se passar, ao contrário, é que a ilusão de alteridade produzida nesses modelos não cessa de agravar mais e mais a privatização e o despovoamento das cidades. (CAIAFA, 2007, p. 23).

Diante dessa ruptura dos espaços de sociabilidade, restam-nos as memórias sobre os cinemas de rua de Juiz de Fora. Elas pertencem aos sentimentos de cada frequentador, os quais compõem um imaginário coletivo não só sobre o cinema de rua, mas sobre a cidade como um todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Cinema São Luiz é, certamente, um marco na história das relações e maneiras de assistir a filmes em Juiz de Fora, como também em todo o Brasil. Desde a sua inauguração, reuniu, no espaço luxuoso, a síntese do que foi o espírito de uma época, muitas vezes adjetivada de “anos dourados”. A pompa da sala sofisticada dos anos 1950, frequentada por senhoras vestidas com casacos de pele, contrasta com o espaço marginal dos últimos anos do século XX, quando a projeção de filmes pornográficos afasta os espectadores refinados, e cede pouco a pouco espaço para os encontros íntimos entre homossexuais, e também para a prostituição, que se tornou prática comum nos arredores da Praça da Estação. De certa forma, as cenas típicas dos filmes, que apresentavam incestos, orgias, prática de travestis, entre outras temáticas, eram o reflexo do que o público ansiava na sua liberdade sexual. Conforme se constatou nas entrevistas, o cinema era o local para a exacerbação da sexualidade e de encontros de outros, que também compartilhavam a mesma fruição.

Dessa forma, o Cine São Luiz, quando se constituiu como cinema pornográfico, desafiou a moralidade predominante da cidade e sofreu o estigma de ser rejeitado por parte da sociedade juiz-forana. Afinal, a classe média que lotou o cinema, em 1974, para assistir ao “Exorcista”, não se mostrava à vontade com filmes como “Garganta macia”. Os frequentadores, cada vez mais, usavam o espaço do cinema para encontros, que não poderiam ocorrer em espaços públicos. O filme era um simples pretexto. Mesmo assim, o cinema não resistiu. Depois de 52 anos de atividade, cerrou as portas em julho de 2007. Não foi o último, mas um dos últimos cinemas de rua da cidade, refletindo, aqui, uma tendência do país e do mundo, que levou as pessoas, cada vez mais, a consumirem filmes em suas casas ou nas salas *multiplex* dos grandes *shopping centers*.

O fim das salas de cinema do Centro e dos bairros de Juiz de Fora gerou uma quebra na “mancha” provocada por eles. Desconfigurou a estrutura contínua de fluxo de pessoas e sociabilidades, que estavam vivas enquanto os cinemas de rua existiam. Essa rede traçada pelas salas de exibição, antes tida como firme, agora se torna apenas imaginária e pertencente à memória de cada um que vivenciou aquele tempo e espaço. Diante das mudanças comportamentais e mercadológicas, os cinemas de rua, sozinhos, não são capazes de se sustentar.

A transformação do Centro da cidade em lugar para a atividade única de consumo de bens e serviços retirou desse espaço a sua capacidade de promover encontros e suscitar sonhos e reflexões. Cada vez fica mais difícil encontrar ali livrarias, teatros, cinemas, pontos de cultura.

O Centro de Juiz de Fora carece daquela efervescência experimentada em tempos passados. O espaço público deve ser valorizado e ocupado pelos cidadãos. E é fundamental que políticas públicas garantam essa ocupação e renovem esses espaços, no sentido de preservar memórias e gerar lugares de encontro, diálogo e afetividade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. *Mapeamento de salas de exibição de 2010*, p. 37, 2011. Disponível em: "https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/Mapeamento_SalasExibicao_2010.pdf" Acesso em: 30 de janeiro de 2016.

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

ASSIS, Maurício José Amaral. *A trajetória das salas de cinema de Belo Horizonte: sociabilidade no espaço UNIBANCO Belas Artes e nas salas de cinema do Shopping Cidade*. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CAIAFA, Janice. *Nosso século XXI: notas sobre arte, técnicas e poder*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

CAIAFA, Janice. *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

CAIAFA, Janice; FERRAZ, Talitha. Comunicação e sociabilidade nos cinemas de estação, cineclubes e *multiplex* do subúrbio carioca da Leopoldina. In: *Galaxia*, n. 24, pp. 127-140. São Paulo: PUC, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/10374/9431>. Acesso em: 24 de maio de 2019.

ENTREGUE ao público mais uma moderna casa de projeção. *Diário Mercantil*, Juiz de Fora, p. 2, 17 de julho de 1955.

ESTEVES, Albino. *Álbum do município de Juiz de Fora*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1915.

FELIX, Maria do Rosário Drummont. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, 6 de agosto de 1986, O leitor, p. 4.

FERNANDES, Sandro Roberto: depoimento.[23 de junho de 2015]. Entrevista cedida a Gilberto Faúla Avelar Neto. Juiz de Fora, 2015.

FERRAZ, Talitha Gomes. *Construção de Sociabilidades e Memórias da Tijuca: o caso dos extintos cinemas da Praça Saens Peña e as atuais formas de espetação cinematográfica no bairro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Rio de Janeiro: Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

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

GUEDIN, Mariléia: depoimento.[7 de junho de 2015]. Entrevista cedida a Gilberto Faúla Avelar Neto. Juiz de Fora, 2015.

MUSSE, Christina Ferraz. *Imprensa, cultura e imaginário urbano: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora*. São Paulo: Nankin. Juiz de Fora: Funalfa, 2008.

MUSSE, Christina Ferraz; AVELAR NETO, Gilberto Faúla; HENRIQUES, Rosali Maria Nunes. *Os cinemas de rua de Juiz de Fora: memórias do Cine são Luiz*. Juiz de Fora: Funalfa, 2017.

OLIVEIRA, Paulino. *Efemérides juizforanas*. Juiz de Fora: Imprensa Universitária da UFJF, 1975.

PARIZZI, Dirce: depoimento.[19 de junho de 2015]. Entrevista cedida a Gilberto Faúla Avelar Neto. Juiz de Fora, 2015.

PARIZZI, Waltencir: depoimento.[23 de junho de 2015]. Entrevista cedida a Gilberto Faúla Avelar Neto. Juiz de Fora, 2015.

PASSAGLIA, Luiz A. P. *Preservação do patrimônio histórico de Juiz de Fora*. Juiz de Fora: Prefeitura de Juiz de Fora, 1982.

PENA, J. S.; BOUÇAS, R. L. J.; NUNES, E. J. F. *Cinemas de Rua: um panorama sobre os cines pornôs no centro histórico de Salvador - BA*. In: *Anais do Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – VI Enecult*. Salvador: UFBA, 2010. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24754.pdf>. Acesso em: 30 de janeiro de 2015.

RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

RAMOS, Heider Barbosa: depoimento. [18 de dezembro de 2015]. Entrevista cedida a Gilberto Faúla Avelar Neto. Juiz de Fora, 2015.

RANGEL JUNIOR, Vitor Hugo Vidal. *Parque Halfeld e Praça da Estação, Juiz de Fora - MG: uma leitura histórica, paisagística e urbanística*. Dissertação (Mestrado em Ciência Florestal) - Faculdade de Engenharia Florestal. Viçosa: UFV, 2006.

SANTOS, Maria da Conceição Prazeres dos: depoimento. [25 de agosto de 2015]. Entrevista cedida a Gilberto Faúla Avelar Neto. Juiz de Fora, 2015.

YAZBECK, Ivanir: depoimento. [18 de agosto de 2015]. Entrevista cedida a Gilberto Faúla Avelar Neto. Juiz de Fora, 2015.

ZOCCAL, Renato. *Proposta de revitalização do centro histórico de Juiz de Fora a partir da reestruturação do Hotel Renascer / Cine São Luiz*. Monografia (Bacharel em Arquitetura e Urbanismo). Viçosa: UFV, 2007.

MEMÓRIAS DO CINEMA: CINE-THEATRO PARATODOS E AS SOCIABILIDADES NO BAIRRO BORBOLETA

VALÉRIA FABRI CARNEIRO MARQUES¹

INTRODUÇÃO

Este texto tem como objetivo contribuir para a construção de uma história dos cinemas brasileiros através da recuperação de memórias relativas a esses espaços. Para tal, foram estudadas, nesta pesquisa, as memórias de frequentadores do Cine-Theatro Paratodos, cinema localizado na cidade de Juiz de Fora, região da Zona da Mata de Minas Gerais. Juiz de Fora foi uma cidade onde a atividade cinematográfica se desenvolveu tanto em relação à exibição² quanto à produção³.

O Cine-Theatro Paratodos foi um cinema de bairro, localizado em uma região que fora parte da colônia alemã criada para abrigar os trabalhadores da Companhia União e Indústria⁴. Tanto a criação quanto a permanência desse cinema na comunidade do bairro Borboleta são relevantes para a compreensão de como eram os modos de sociabilidades em cinemas fora do eixo cultural da cidade.

Para construir esse panorama, faremos uma breve discussão sobre as relações entre as diferentes apreensões que podem ser feitas sobre a cidade. As diversas maneiras de construir e habitar os espaços podem tanto criar quanto destruir as possibilidades de troca no tecido urbano.

¹ E-mail: valeriafcmarques@gmail.com.

² A quantidade de cinemas que Juiz de Fora possui ainda se encontra em fase de levantamento, mas já foram mapeados mais de 25 cinemas de rua na cidade: Salão Paris, Teatro Juiz de Fora, Polytheama, Cinema Pharol, Cinema Pathé, Cinematógrafo Brasil, Ideal Cinema, Royal Cinema, Cine-Theatro Central, Cine-Theatro Glória, Cine São Luiz, Cine Festival, Cine Excelsior, Cine Veneza, Cinema Brasil, Cine Rex, Cine São Mateus, Cine Paraíso, Cine São Caetano, Cine Auditorium, Cine Benfica, Cine Palace, Cine-Theatro Paratodos, Cine Popular, Cine Real Bonfim, Cinema da Floresta.

³ Em relação à produção cinematográfica em Juiz de Fora, se destaca a produção de João Carriço, que documentou importantes momentos da cidade através das lentes da Carriço Film, empresa que permaneceu em atividade por mais de duas décadas (1933-1956) com a produção perene de cinejornais (filme ou periódico com cenas urbanas), atividade que costumava ter vida breve. (MEDEIROS, 2008).

⁴ A criação de uma colônia alemã foi parte do acordo para a construção da Estrada União e Indústria e, para tal, foram adquiridas terras que compreendem, hoje, as regiões delimitadas entre a Rua Paula Lima e o Bairro Francisco Bernardino, incluindo os Bairros Borboleta, Cidade Alta, São Pedro, Morro da Glória e a Rua Bernardo Mascarenhas. O Cine-Theatro Paratodos se localizava no Bairro Borboleta, que compreendia a região da antiga “Colônia do Meio”.

CIDADE E MEMÓRIA

A cidade é um campo de encontros, sociabilidades e afetos. A relação entre lugares e indivíduos no meio urbano não ocorre apenas no domínio material, uma vez que a existência humana excede esse aspecto, expandindo-se em dimensões culturais, mentais e temporais (PALLASMAA, 2018).

O primeiro elemento que nos impacta na cidade é o seu aspecto físico. Os cheiros e sabores, o tato, as cores, tudo concorre para a criação da experiência urbana. Uma experiência profunda na cidade envolve a percepção de todos os sentidos, considerando a profundidade, os relevos, os ruídos e, dessa forma, é criado um vínculo entre o indivíduo e o lugar.

Nessa perspectiva, a distinção feita por Juhani Pallasmaa, em seu livro “Habitar” (2017), entre cidade visual e tátil permite que se perceba como a composição e ordenação da cidade afeta a experiência humana. A cidade visual se concretiza como o espaço do *voyeurismo*⁵, o indivíduo é colocado na posição de passageiro, impossibilitado de habitar os lugares.

Já a experiência na cidade tátil seria a do acolhimento e da empatia, alinhando sonho e mistério em sua experiência:

A cidade contemporânea é a cidade dos olhos. Seus movimentos rápidos e mecanizados nos impedem de estabelecer um contato íntimo e corporal com ela. À medida que a cidade do olhar torna passivos o corpo e os outros sentidos, a alienação do corpo reforça a visibilidade. A pacificação do corpo cria uma condição similar ao apagamento da consciência induzido pela televisão. [...] A cidade da transparência e do reflexo perdeu sua materialidade, sua profundidade e sua sombra. [...] A opacidade e o segredo alimentam a imaginação e fazem que sonhemos com a vida além dos muros da cidade. (PALLASMAA, 2017, p. 49).

Essa distinção dos modos de vida na cidade pode ser relacionada também com os entendimentos de *cit e* e *ville* trabalhados por Richard Sennet (2018). *Cit e* e *ville* seriam faces complementares dentro da organização das cidades. A *ville* corresponde ao ambiente de fato construído e a *cit e*   a forma como as pessoas habitam nele. Não deveria haver uma grande separação entre os dois conceitos, mas as disputas políticas em torno da mobilidade dos corpos no espaço foram, aos poucos, subjugando a *cit e* aos desejos da *ville* e separando a arquitetura da cidade do modo de vida das pessoas.

Dessa forma, a construção dos espaços e da própria cidade impacta na forma como os indivíduos lidam uns com os outros. Espaços públicos de congregação permitem que a cidade esteja aberta ao encontro, ao conflito e   resolução deles. A cidade rigidamente ordenada cerceia a forma como os indivíduos ocupam os espaços, delegando lugares a cada um, tornando o espaço e a vida condições imutáveis e segregadas.

⁵ De acordo com o Dicionário Online de Português (Dicio), *Voyeurismo*   prática de excitação sexual através da observação de outras pessoas. Na relação feita por Juhani Pallasmaa (2017), a cidade visual é aquela que não permite que o indivíduo seja parte da vida do lugar. A construção da cidade favorece que o indivíduo tome parte da vida social através da observação. Ele não tem uma relação ativa e imaginativa na cidade.

É a partir das percepções do mundo sensível que o indivíduo constrói seus laços com a cidade. O espaço simbólico dado a partir dessa relação varia de acordo com o tempo e o espaço. O imaginário urbano está intrinsecamente ligado a uma ideia de *city*, para além do espaço construído, e se atualiza no embate dos desejos, mitos e utopias dos indivíduos.

O processo de imaginação urbana está profundamente ligado à percepção e à memória, uma vez que muito do imaginário urbano das cidades está relacionado a essa vinculação que a arquitetura estabelece com o tempo:

As imagens urbanas são, portanto, elementos de organização do espaço e da história da cidade. Demarcam simbolicamente a urbanidade, na medida em que assumem conteúdos significativos que são socialmente construídos. Tornam-se representações espaciais e históricas, relacionadas com o processo de construção social da identidade da sociedade (KNAUSS, 2003 *apud* VIANA, 2017, p. 11).

A arquitetura funcionaria, dessa forma, como uma ponte para acessar diversos tempos, assim como uma forma de manipulá-los, acelerando ou refreando a velocidade com que se sucedem. Nossas lembranças estão constantemente relacionadas ao espaço: “As edificações e seus vestígios sugerem histórias de destino humano, tanto reais como imaginárias. As ruínas nos estimulam a pensar nas vidas que já desapareceram e a imaginar o destino de seus ocupantes.” (PALLASMAA, 2018, p. 19).

O vínculo entre memória e cidade se desenvolve através das relações entre a memória coletiva e a individual:

O indivíduo participaria de duas espécies de memórias [...] De um lado, é no quadro de sua personalidade, ou de sua vida pessoal, que viriam tomar lugar suas lembranças: aquelas que lhe são comuns com outras não seriam consideradas por ele a não ser sob o aspecto que lhe interessa, na medida em que ele se distingue delas. De outra parte, ele seria capaz, em alguns momentos, de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter as lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao público. (HALBWACHS, 1990, p. 53).

As imagens relativas aos espaços desempenham um papel importante na memória coletiva. Se a destruição de um edifício não é uma obra tão complexa, segundo Halbwachs (1990), a relação que determinado grupo construiu com o espaço urbano é difícil de modificar. Não apenas a forma de caminhar e se apropriar fisicamente dos espaços depende dela, mesmo o pensamento dos indivíduos também está atrelado às experiências espaciais das quais participam. Outro aspecto interessante abordado pelo autor são os deslocamentos e a resistência dos grupos. A transformação das cidades, sempre em curso, gera diversas modificações nos espaços. Estas são percebidas tanto individualmente quanto coletivamente. No plano individual, podemos nos chatear com determinada mudança, mas isto não gera uma ação, pois não cria um movimento coletivo. Quando essa mudança afeta um grupo, as reações desencadeadas tendem a ser mais efetivas porque se baseiam em uma tradição partilhada e arraigada profundamente em determinada comunidade.

Esse tipo de resistência pode ser observado quando, durante uma caminhada pela cidade, um determinado edifício destoa do conjunto no qual está inserido. Geralmente são pequenos comércios, antigos e tradicionais, ou um pequeno teatro, ou um cinema:

Não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço - aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que, em todo caso, nossa imaginação e nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir - que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças. (HALBWACHS, 1990, p. 143).

A partir dessa discussão, podemos perceber como cidade e memória estão intimamente ligadas. É possível também compreender as tensões existentes entre a cidade desejada e a cidade construída, e como essa tensão aparece fisicamente no campo urbano. As resistências de comunidades dentro da lógica da *ville* podem ser percebidas de diversas formas.

Nessa perspectiva, podemos compreender a comunidade na qual esteve inserido o Cine-Theatro Paratodos. Antiga colônia alemã, afastada do centro da cidade, para a qual havia poucos ônibus e que teve de construir diversas formas de vida e congregação para alimentar os desejos de sua própria população. Esses aparatos que ajudaram a criar os modos de vida e relação na comunidade do Borboleta, hoje, são aspectos de resistência da memória do bairro.

A VIDA NO BAIRRO BORBOLETA DO SÉCULO XX

O Bairro Borboleta⁶ era conhecido, na época da colônia, como “Colônia do Meio”⁷, por sua localização geográfica entre a “Colônia de Cima”, onde hoje se localiza o Bairro São Pedro, e a “Colônia de Baixo”, atual Bairro Fábrica. Do caminho entre essas duas regiões originou-se o Bairro Borboleta.

Existia no momento a clara definição de dois espaços distintos no interior da Colônia de Dom Pedro II. A Colônia de Cima era destinada ao assentamento de imigrantes que se dedicavam a atividades agropastoris, sendo então identificada como colônia agrícola. Já a Colônia de Baixo, Vilagem ou Colônia Industrial, era o espaço destinado à fixação dos empregados e operários que se dedicavam a atividades relacionadas à construção da rodovia. Entre as duas, no meio do caminho que as ligava, desenvolveu-se outro núcleo que não demorou muito a crescer, sendo chamado de Colônia do Meio, hoje Bairro Borboleta. (CORDOVIL, 2013, pp. 121-122).

⁶ O Bairro Borboleta se localiza na Zona Oeste de Juiz de Fora, em uma região denominada “Cidade Alta”. Segundo dados da Prefeitura de Juiz de Fora, o bairro possui área de 209,68 hectares e uma densidade populacional de 24,6 hab/km².

⁷ Alguns locais trazem a denominação “Colônia de Baixo” para se referir ao Bairro Borboleta, levando em consideração a atual região do Bairro Fábrica e Rua Bernardo Mascarenhas como *Villagen*. A *Villagen* era a região em que os colonos ficavam assim que chegavam a Juiz de Fora. De qualquer forma, o mais importante era o caráter do bairro ter sido constituído a partir da passagem entre os outros dois grandes agrupamentos de colonos.

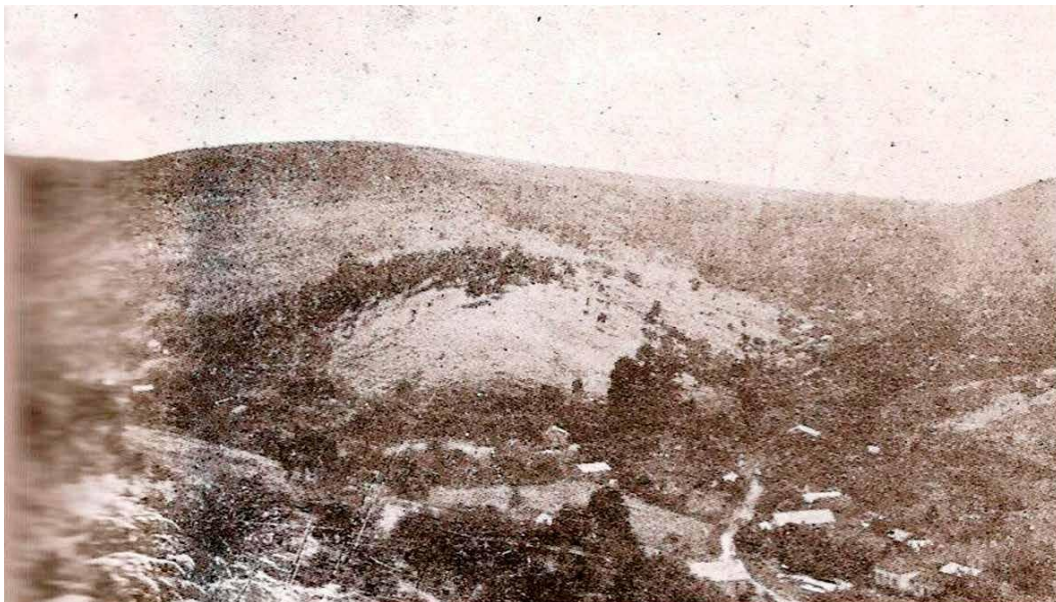
Em sua origem, o bairro teria recebido a alcunha “Borboleta” dos primeiros imigrantes alemães. Segundo Clemente (2008):

[...] faz parte do folclore da região, uma versão que diz que tal nome do bairro se deu ao seguinte fato acontecido: Existia uma formosa colona alemã, que sempre saía com seu professor de português, para caçar borboletas nas redondezas, adentrando pela mata perseguindo suas presas. A mãe dela, desconfiada com isso, fechava a porta da casa e proibia a filha de sair para se encontrar com seu mestre. Sem a mãe perceber, às escondidas, a mocinha pulava a janela dos fundos e escapulia, indo ao encontro do amado. As comadres comentavam, então, com malícia: *“Ach Schmetterling, du flieste immer zum fenster raus,* que traduzido seria mais ou menos assim: “Oh borboleta, tu sempre voas para fora da janela”. (CLEMENTE, 2008, pp. 45-46).

A versão folclórica se encontra apenas nos relatos de Vicente Clemente e nas memórias de alguns dos descendentes, mas acrescenta à história do bairro uma versão mítica. A região também foi chamada de *Rosestall* (lugar das rosas), seguida pela denominação de Figueira, devido a uma frondosa árvore que se localizava no acesso ao bairro, até o momento em que, por Resolução⁸, se torna, em 1937, Vila São Vicente de Paulo⁹. Apenas em 1981, através da Lei Municipal nº 6.057 de 25 de setembro de 1981, o bairro voltou a se chamar Borboleta, em homenagem aos antigos colonos.

Na primeira metade do século XX, o bairro se encontrava em desenvolvimento. A distância do centro da cidade fazia com que fosse necessário criar espaços que facilitassem a vida da comunidade.

Figura 1: Início do desenvolvimento do Bairro Borboleta, por volta de 1915.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado, 2019.

⁸ Resolução nº 42 de 04 de setembro de 1937.

⁹ O nome foi escolhido em referência à capela dedicada a São Vicente de Paulo, construída no centro do bairro pelos padres redentoristas. O desejo pela construção de uma igreja no bairro foi manifestado pelos habitantes em 1929 e foi concedida benção do bispo D. Justino José de Sant’Ana. A capela seria completamente finalizada apenas em 1947. (CLEMENTE, 2008).

Um dos primeiros empreendimentos criados foi a escola, inaugurada em 1915 e denominada Escola Mista Rural da Borboleta. Antes dessa data, entre os anos de 1910 e 1913, dois colonos, Carlos Scoralick e Felipe Schaffer, ministravam aulas, em suas residências, de ensino básico e apenas em língua alemã para as crianças. A escola se localizava na Rua Júlio Menini, nº 5, na entrada do bairro, e depois foi transferida para um prédio na Rua Tenente Paulo Maria Delage, no qual, além da escola, funcionava também um posto médico. Em 1927, a escola passa a funcionar em dois turnos.

Figura 2: Da esquerda para a direita: a casa de Júlio Menini, uma espécie de armazém, no qual se vendia de tudo e a Escola Mista Rural São Vicente de Paulo.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado, 2019.

A partir de 1968, a comunidade passa a contar com o ensino ginasial¹⁰, através de uma escola da Rede CNEC¹¹, levada ao bairro por iniciativa do major Reinaldo Lawall. “O curso do ginásio começou, primeiramente, nas dependências da Escola Estadual, à noite, em 1968, e ocupando simultaneamente uma sala de aula numa casa de aluguel, e outra sala de aula

¹⁰ Atualmente, as séries dividem-se em: 1º ao 5º ano - Ensino Fundamental I, e de 6º ao 9º ano - Ensino Fundamental II.

¹¹ A sigla significa Campanha Nacional de Escolas da Comunidade. Atualmente, existe uma rede de escolas cenevistas. Essa rede passou por diversas denominações e, nas entrevistas, surgiu também a lembrança da escola com o nome CNEG (Campanha Nacional de Educandários Gratuitos), que perdurou de 1948 até 1969. Após essa data, a rede passou a se chamar CNEC. As escolas cenevistas: “Pretendendo implantar uma escola, seja numa cidade, num bairro, numa vila, é condição essencial, após ter sido feito um levantamento das condições locais, fazer um levantamento socioeconômico e cultural, assim como uma reunião com a comunidade. Assim, a Seção Estadual (da CNEC) autoriza a constituição de um núcleo dentro da comunidade do qual façam parte, no mínimo, cem pessoas que se obriguem a uma contribuição financeira mensal, assim como a se disporem a qualquer outro tipo de atuação, visando ao desenvolvimento do referido núcleo comunitário que, por sua vez, se chamará Setor Local. Sendo assim, cabe à diretoria a responsabilidade da existência e manutenção da escola que vir a criar, como também a captação de recursos da comunidade e do estado a fim de manter a escola”. (SILVA, 2010, p.31).

construída precariamente à R. Irmão Menrado, defronte à Igreja do bairro” (CLEMENTE, 1990, p. 19). O ponto de convergência do bairro, no entanto, é a Igreja São Vicente de Paulo. Localiza-se na área central e todas as festas e congregações da comunidade se davam nesta igreja. Ela possui centralidade na história e na memória do bairro. A igreja que hoje está lá é uma reconstrução da primeira capela que ruiu, por conta do terreno e das chuvas, em 1984. O atual prédio da igreja foi inaugurado em 1991.

Da necessidade de mais espaços de congregação e lazer na comunidade nasceu o Sport Club Borboleta, em 07 de outubro de 1928. Segundo Clemente (1990), o clube, sob a bandeira verde, vermelha e branca, disputou 41 campeonatos entre 1928 e 1978. Atualmente, o clube ainda se encontra em funcionamento na Rua Irmão Menrado nº 153.

O bairro também se desenvolveu com grande espírito comunitário. A preservação das tradições alemãs sempre foi uma característica do bairro. A primeira festa alemã aconteceu, em 1969, no pátio da Igreja São Vicente. A segunda festa aconteceu em 1972 e a seguinte aconteceu apenas em 1975, junto à Igreja Luterana do bairro, retornando à Igreja São Vicente em 1990. Depois da criação da Associação Cultural e Recreativa Brasil-Alemanha (1993), as festas, que se reiniciaram em 1995, passaram a ser realizadas todos os anos e a serem consideradas patrimônio cultural da cidade a partir de 9 de julho de 2012.

Figura 3: Primeira festa alemã do Bairro Borboleta, em 1969.

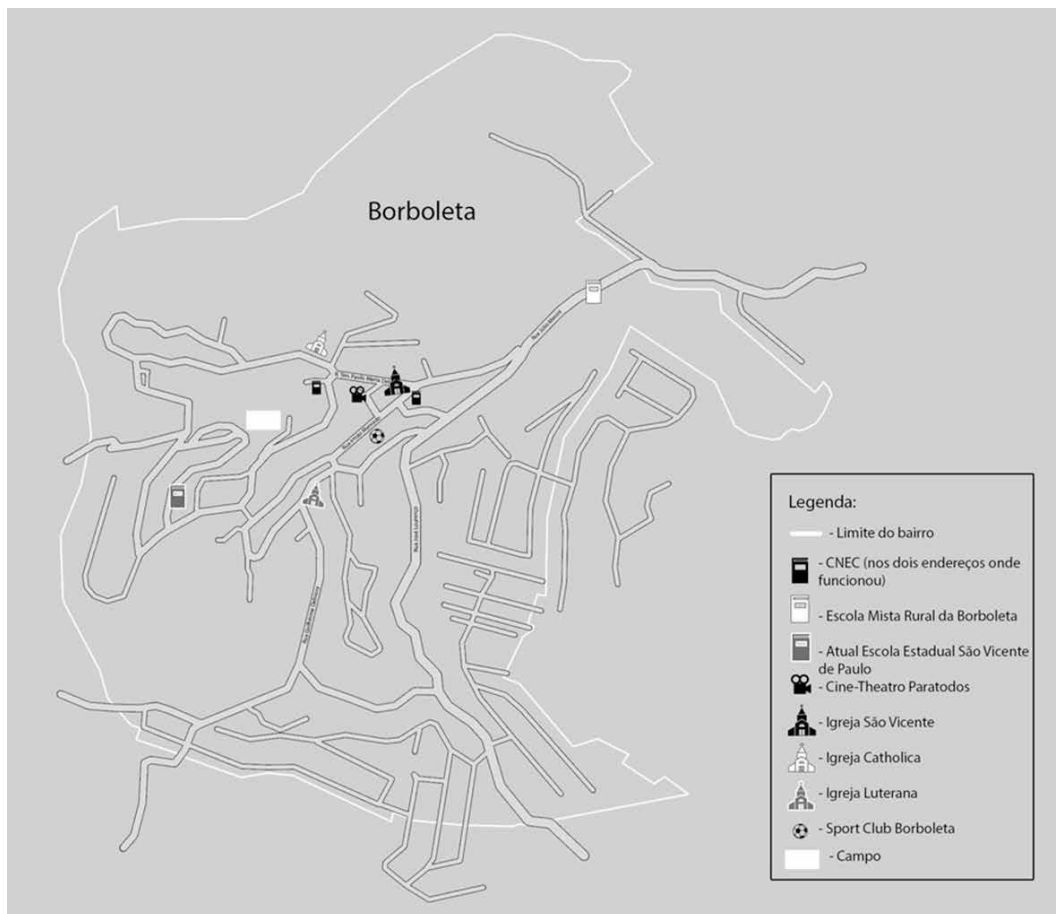


Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado, 2019.

Além destes, o Cine-Theatro Paratodos também fez parte da rotina dos moradores do bairro. Durante o período de funcionamento do cinema, o acesso ao bairro não era muito fácil. Havia poucos ônibus e muitos se locomoviam a pé até o centro da cidade. Por ser uma região alta e com algumas matas, que hoje já não existem mais, era um caminho difícil de ser percorrido. Por esse motivo, ter o cinema dentro da comunidade facilitava o acesso a esse tipo de divertimento. O Cine-Theatro Paratodos foi importante para a vida cultural local e para a construção de rotinas e itinerários no espaço urbano. As memórias de antigos frequentadores do cinema nos permitem compreender como foram construídos e mantidos, coletivamente, diversos modos de vida local.

Para facilitar a visualização dos locais citados, fizemos um mapa do bairro com as referências destacadas nas entrevistas:

Figura 4: Mapa do Bairro Borboleta com pontos de referência destacados pela autora.



Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

METODOLOGIA

Para recuperar as memórias do Cine-Theatro Paratodos, utilizou-se como metodologia a História Oral (HO). Este campo surge da necessidade de construção de uma memória mais

democrática do passado. Esse método possibilita que sejam exploradas novas versões da História ao dar voz a múltiplos narradores.

Para Thompson (1992), a HO é: “uma abordagem ampla, é a interpretação da história e das sociedades e culturas em processo de transformação, por intermédio da escuta às pessoas e do registro das histórias de suas vidas. A habilidade fundamental na história oral é aprender a escutar” (THOMPSON, 1992, p. 20).

O principal diferencial da HO é a busca de fontes não oficiais. Fontes subjetivas que tenham vivido as situações que serão estudadas. Isto permite uma ampliação dos horizontes da historiografia constituída sobre determinado tema. Por isso, é preciso considerar a subjetividade que está presente nos relatos obtidos através das entrevistas feitas por HO:

Se o relato oral, obtido através da presença do pesquisador, aumenta a subjetividade do documento por ele constituído nessa relação que estabelece com o entrevistado, por outro lado, permite desvendar as subjetividades nem sempre explícitas contidas em outros documentos datados. (DERMATINI, 2006, p. 105).

A História Oral, enquanto metodologia, pode ser dividida em três grandes formas de abordagem: a História de Vida, Tradição Oral e História Oral Temática. A primeira estaria ligada às biografias e autobiografias e a segunda se trata de estabelecer o foco do trabalho na tradição oral do grupo, em um caráter mais etnográfico, de comunidades consideradas exóticas ou pouco estudadas.

Por fim, a História Oral Temática é aquela que se caracteriza pela eleição de um tema, de caráter social, ao redor do qual serão construídas as entrevistas e será levantada a documentação. Esta pesquisa utilizou a metodologia em sua ramificação temática.

Neste artigo, foram trabalhadas as memórias de frequentadores do Cine-Theatro Paratodos. As memórias foram recolhidas através de entrevistas nos moldes da História Oral e a amostragem foi obtida por meio do método “bola de neve”¹², comum em trabalhos qualitativos.

O cinema pesquisado era um empreendimento familiar. Os funcionários eram, em grande parte, filhos dos proprietários. As entrevistas foram realizadas com antigos frequentadores do cinema que possuem, no geral, a mesma faixa etária, nasceram em meados de 1940 e 1950.

Neste artigo, foram utilizadas as entrevistas de: Conceição Yung, Helena Dias Coutinho, Maria Arlete Yung, Vicente Clemente e Vilmar Kelmer. Todos os entrevistados eram moradores do bairro e frequentadores do cinema. Vicente de Paula Clemente é, além de morador, um pesquisador das memórias do bairro, tendo escrito vários livros sobre as histórias do Bairro Borboleta.

CINE-THEATRO PARATODOS E SOCIABILIDADE NO BAIRRO

O Cine-Theatro Paratodos nasceu das aspirações de dois moradores do bairro: Carlos Mitterhofer e Arlindo Dillon. O primeiro era descendente de tirolezes e o segundo filho de italianos,

¹² A técnica “bola de neve” consiste na construção da amostra através de indicações dos próprios participantes iniciais da pesquisa.

mas casado com uma descendente de alemães¹³. Em 1946, os dois começaram os preparativos para a construção do cinema, que ficava no terreno dos Mitterhofer.

Figura 5: Fotografia do prédio onde funcionava o Cine-Theatro Paratodos, sem data estimada.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado, 2019.

Em 01 de maio de 1949, conforme depoimentos, o cinema é inaugurado com o filme “Capitão Fúria”¹⁴. A própria forma de colocar o cinema para funcionar já movimentava e acolhia a comunidade. Segundo Conceição Yung, um tio ajudava a transportar os filmes para o Cine-Theatro Paratodos e, dessa forma, conseguia ingressos gratuitos para a família:

O meu tio, tio Portuga, é quem transportava os filmes. Ele tinha um caminhão e trabalhava no moinho¹⁵, então, era perto (do trabalho do Arlindo Dillon). O meu tio e o Dillon traziam aqueles rolos de filme dentro de uma lata que parecia de alumínio. Se em tal dia o meu

¹³ Segundo Clemente (2018), era muito comum o casamento entre descendentes de alemães e italianos no bairro. Muitos moradores do bairro na época possuíam descendência dessas duas etnias.

¹⁴ “Capitão Fúria” é um filme de aventura de 1939. Segundo a sinopse, a história gira em torno de um irlandês condenado a realizar trabalhos forçados na Austrália. Ele consegue fugir para o interior e organizar revoltosos para lutar contra o senhorio corrupto.

¹⁵ Moinho Vera Cruz, que se localiza na Zona Norte da cidade, assim como a FEAA em que trabalhava Arlindo Dillon, um dos sócios do cinema.

tio ia passar naquele lugar, ele buscava e trazia os filmes pra cá, mas não tinha como pagar para ir ao cinema. Então o “seu” Carlos, que era o dono do cinema, dava para o meu tio um bilhete, uma espécie de sócio proprietário. Meu tio entrava de graça, ele entrava e não pagava. Esses bilhetes que meu tio ganhava, ele dava para que a gente pudesse ir também. A minha vó também ia de graça, ela ia ao cinema quase todo dia. (YUNG, C., 2018).

As relações de sociabilidade que o cinema gerou foram muito distintas daquelas criadas em cinemas do centro da cidade, uma vez que a comunidade participava de muitas ações no local. Segundo Vicente Clemente, os proprietários procuravam estimular o estudo no bairro através do cinema:

O senhor Carlos chegava com um talãozinho de gratuidade para os filmes: bilhete grátis. Entregava para a professora e falava: “Na sexta-feira você vê quais alunos, dois ou três, se destacaram mais e dá para eles o prêmio de assistir de graça esse filme lá no cinema”. Então a gente estudava, estudava, estudava, para chegar a sexta-feira e ver quem tinha conseguido o ingresso. Na hora de ir embora ficava todo mundo quietinho esperando a professora chamar. Eu dava uma sorte, sorte entre aspas né, toda sexta-feira eu tinha o meu ingresso grátis (risos). Com isso, o cinema, além da função de entretenimento, funcionava como uma espécie de mecenas, e eu me lembro de que realmente funcionava porque a gente queria estudar, tirar nota boa, ficar bem obediente na escola porque na sexta-feira tinha bilhete gratuito para o cinema. (CLEMENTE, 2018).

Além de incentivar a criação de público para o Cine-Theatro Paratodos, o cinema estava sempre dialogando com o cotidiano da comunidade. Conceição Yung se recorda que, no dia em que faleceu um morador do bairro, Paulo Maria Delage, o cinema não funcionou:

Eu me lembro direitinho, ia ter matinê, mas o “Seu” Paulo Delage faleceu. Por conta disso, não teve sessão no cinema. Na época, se velava a pessoa em casa e o velório era bem próximo ao cinema, então eles não fizeram a sessão. É uma das coisas que eu te falei sobre o respeito, era uma época em que se tinha muito respeito (YUNG, C., 2018).

No cinema, também eram realizadas muitas atividades a serviço da comunidade, principalmente, da escola. As formaturas e apresentações escolares aconteciam todas no cinema e não eram cobradas. Todos os entrevistados receberam seus diplomas da quarta série no local. Vilmar Kelmer relembra o dia da sua formatura no Cine-Theatro Paratodos: “Eu recebi o meu diploma lá e eu me lembro bem, me marcou muito porque não tinha ninguém da minha família, hoje não me lembro o motivo, mas não tinha ninguém nesse dia (risos)” (KELMER, 2018). Segundo Vilmar, não aconteciam apenas sessões de filmes dentro do cinema: “Às vezes tinham alguns eventos no cinema. Este, por exemplo, foi um concurso de trovas. Tinha teatro, formatura, evento de igrejas evangélicas também” (KELMER, 2018). Vilmar se refere a uma fotografia de seu acervo pessoal, única que foi possível encontrar, durante a realização desta pesquisa, do interior do cinema em funcionamento.

Figura 6: Concurso de trovas no interior do Cine-Teatro Paratodos.



Fonte: Acervo pessoal de Vilmar Kelmer, s.d.

Ainda sobre os festivais que aconteciam no cinema, Vicente se recorda de apresentações com pessoas do próprio bairro que faziam disputas musicais, comuns na época. Vários descendentes de alemães que moravam no bairro possuíam bandas de música e o cinema era um dos locais em que se apresentavam:

Antigamente aconteciam grandes festivais que a gente assistia na TV Record, Tupi, eram festivais de música¹⁶. Lá no Cinema Paratodos também tinha. Muitos descendentes de alemães gostavam de música, então cada família tinha dois ou três que sabiam tocar instrumentos bem mesmo. Tocavam acordeom, flauta, violão, cavaquinho. Na minha família, por exemplo, tinha um conjunto. Tinha um tio que tocava todos os instrumentos de corda, o Filipinho. Já o meu tio Chico era sanfoneiro. Tinha, também, o tio Henrique, ele falava que tocava acordeom, flauta, pistom, instrumentos de sopro. Por fim, o meu pai, que tinha o instrumento mais fácil de todos. Enquanto os outros estavam lá carregando violão, pistom e etc. ele ia sem nada, passava no meio da estrada e pegava uma folha, uma folha de laranja. Limpava bem, botava a folha na boca e tocava (risos). Saía música! Ele tocava música na folha. Além dos concursos de música, tinha também as festas de fim de ano, de Natal, em que o cinema abria as portas para o povo fazer a festa. Tinha Papai Noel, presente, sorteios e o cinema ficava cheio, porque era tudo gratuito. (CLEMENTE, 2018).

O caminho para o cinema era um momento de estabelecimento de relações entre os indivíduos e também com o espaço urbano. A presença do pipoqueiro na porta, velho conhecido de todos do bairro, permitia outra relação com o espaço do cinema. Era o cheiro de pipoca que envolvia também a atmosfera de aguardar a próxima sessão. Vilmar Kelmer relembra, saudoso, o pipoqueiro:

¹⁶ Entre os anos 1960 e 1970, eram muito comuns os festivais da canção. Eram concursos anuais de música popular brasileira e que lançaram vários nomes importantes do estilo. Aconteceram diversos festivais do tipo em diversos canais de TV na época, como a Globo, a Record, a Excelsior e a Tupi.

Eram lembranças muito boas, daquelas que a gente não esquece nunca. Na porta tinha sempre o Sr. Arlindo pipoqueiro. A pipoca tinha um gosto de querosene e um cheirinho de vela queimada (risos). Algumas pessoas levavam até lanche de casa, pão com salame e limonada numa garrafinha, ou, até mesmo, café. (KELMER, 2018).

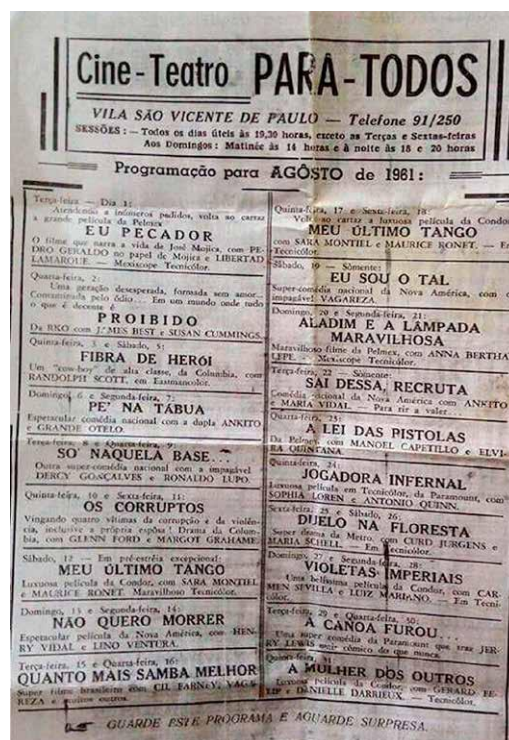
O pipoqueiro ouvia todo tipo de reclamação dos frequentadores do Cine-Theatro Paratodos, mas também se queixava:

[...] aí ele reclamava: “Pois é”, ele falava assim, “Pois é, quando eu ponho sal a moçada reclama que está salgada, quando eu ponho menos sal, eles perguntam cadê o sal, cadê o sal? Não consigo agradar, não consigo agradar” (risos). Essa era a conversa do pipoqueiro, porque era tudo assim muito artesanal. (YUNG, M., 2018).

A própria sessão de cinema também envolvia momentos muito diferentes daqueles experimentados atualmente. Quando a fita se rompia durante a sessão, todos precisavam sair do cinema e esperar até que se consertasse o filme: “Tinha um detalhe, a fita sempre arrebentava no meio. Acendiam-se as luzes e, até que eles remendassem a fita, demorava um pouco” (KELMER, 2018).

Mesmo assim, a frequência de ida ao cinema dos entrevistados era grande. Ninguém se importava muito com as intercorrências durante a sessão. Em alguns dias havia mais de uma sessão. No cartaz de programação a seguir, os dias e horários de funcionamento do cinema no mês de agosto de 1961:

Figura 7: Folheto com a programação do mês de agosto do Cine-Theatro Paratodos.



Fonte: Fotografia enviada à autora por Vicente Clemente, 2019.

Havia sessões infantis, geralmente eram as matinês, e também havia as sessões voltadas ao público adulto. O cinema, no entanto, envolve toda uma atmosfera de sonho e desejo, de descoberta. Em uma sessão voltada ao público adulto, Helena Dias, que era criança na época, queria saber o que acontecia nos filmes que não eram infantis e conta que ficou escondida dentro do cinema entre uma sessão e outra para descobrir como eram esses filmes:

Um dia que eu fui assistir a um filme na sessão das seis, eu fui nesse horário porque eu era menor, mas eu queria ver o que acontecia na “sessão de adulto”. Aí eu me escondi no banheiro e fiquei no cinema para assistir um filme da sessão das oito. Ah, saía tanto beijo e eu num entendia nada daquilo, até que alguém me notou e me colocaram pra fora (risos). Eu assisti bastante o filme (risos) e não podia, era impróprio. Mas eu vi... Eles beijavam tanto, que eu fiquei paradinha olhando, pequena ainda (risos). “O que você tá fazendo aí menina?” gritou o Rubinho, “Ah eu fiquei presa aqui! Porque fecharam a porta...” eu respondi para ele, mas era mentira, eu fiquei ali pra ver o filme mesmo. Esse foi o melhor dia. (DIAS, 2018).

O relacionamento das pessoas com o cinema operava em uma dinâmica diferente do que acontecia no centro da cidade. Todos se conheciam e iam quase sempre nas sessões. Também viviam no bairro os donos do cinema e suas famílias, que trabalhavam quase inteiras no local. Era um ambiente familiar para todos na comunidade, um bem comum.

Ainda assim, não era possível frequentar as sessões todos os dias, uma vez que nem sempre os moradores tinham condições financeiras para ir ao cinema. Vicente relembra que, mesmo quando não tinha dinheiro para entrar no Cine-Theatro Paratodos, ficava na porta com os irmãos na esperança de que o deixassem assistir à sessão mesmo sem o bilhete:

Nós éramos sete irmãos e não tínhamos dinheiro pra ir sempre ao cinema. Então, a gente ficava na porta. Ficavam cinco, seis meninos ali esperando apagar a luz (risos). O pessoal do cinema só deixava entrar depois que já tinha apagado a luz e começado a sessão. Eles contavam mais ou menos quantas pessoas estavam na porta, olhavam assim e diziam: “você entra”. Aí eu corria pra dentro do cinema (risos), sentava lá e assistia ao filme enquanto os outros ficavam lá fora esperando a vez deles. Ele poderia mandar entrar todos de uma vez, mas só pra dar tensão, ele mandava um e depois outro, depois outro... Quando chegava a um determinado momento, ele falava: “pode entrar todo mundo” (risos) e assim íamos eu, meus irmãos e os amigos todos. (CLEMENTE, 2018).

Conceição Yung e as amigas também compartilharam dessa experiência na porta do cinema:

Eu e uma amiga minha gostávamos de andar pelo (bairro) Borboleta e íamos andando para a porta do cinema. Parávamos ali para ver os quadrinhos dos filmes¹⁷ na hora que estava começando a sessão. A luz já estava apagada. A gente ia lá olhar e ficava por perto até que um dos filhos do seu Carlos, o Rubinho, perguntava: “Uai, vocês não vão ao cinema hoje,

¹⁷ Espaço no exterior do cinema em que se encontravam os cartazes dos próximos filmes a serem exibidos.

não?”. Respondíamos que não tinha dado para comprar o ingresso e ele dizia: “Ah, pode entrar!”. Aí a gente entrava de graça (risos), entrávamos muito assim no cinema. (YUNG, C., 2018).

Dentro da sala também aconteciam situações inusitadas envolvendo pessoas do bairro que marcaram a memória dos frequentadores do cinema. Vicente conta que os espectadores do Cine-Theatro Paratodos se baseavam nas reações de seu tio para saberem se o filme valia ou não à pena:

No bairro falavam que o termômetro do cinema era o meu tio Chico. O pessoal falava: “Se o filme for de drama, na hora em que o seu Chico sair do cinema chorando pode vir que o filme é bom, o filme é emocionante mesmo”. E ele realmente saía chorando do filme (risos). Quando era um filme do Oscarito¹⁸ ou Grande Otelo¹⁹ ele saía dando risada, fazendo hora com o pessoal. Então todo mundo dizia: “se o seu Chico gostou, é bom o filme”; ele era o termômetro do cinema. (CLEMENTE, 2018).

O cinema também era um lugar de namoro e paquera. O escuro, um pouco anônimo, inflamava o desejo de jovens que viviam em uma sociedade que era mais rigorosa em relação aos costumes. O Cine-Theatro Paratodos ficava em um local interessante, nesse sentido, pois se localizava na rua atrás da Igreja São Vicente de Paulo. A rua era menos iluminada e tinha a questão de ser “o outro lado da igreja”.

Helena relembra os namoros na porta do cinema: “Era tudo escuro por ali. Minha filha! Namorava-se muito na porta do cinema. Eu nunca namorei... Mentira, eu já namorei algumas vezes. Às vezes estava fechado, o pessoal aproveitava que estava escuro e namorava” (DIAS, 2018).

O namoro dentro do cinema também foi citado por Vicente:

Olha, todo mundo ia também (no cinema) porque era um ponto também de “azaração”, conforme os jovens falam hoje. As meninas ficavam mais na frente e os rapazes sentavam mais atrás. Elas ficavam olhando pra trás, aí o pessoal falava: “Tá olhando para você!”, “não, tá olhando para você”, “aquela gosta é de você” (risos). Então, enquanto a luz estava acesa ficava aquele burburinho. O cinema era um dos pontos para encontrar uma namorada. (CLEMENTE, 2018).

Um elemento que facilitava a vida dos que procuravam um relacionamento eram as sessões femininas. Segundo Vilmar Kelmer: “Sempre às quartas-feiras tinha a sessão feminina, quando as moças acompanhadas de um rapaz não pagavam a entrada” (KELMER, 2018). Segundo

¹⁸ Oscarito (Oscar Lorenzo Jacinto de la Inmaculada Concepción Teresa Díaz) nasceu em 1906, em Málaga na Espanha e chegou ao Brasil com um ano de idade. Construiu uma carreira de sucesso no cinema brasileiro, sendo um dos atores mais populares do gênero chanchada. Faleceu em 1970. Informação disponível em: encurtador.com.br/fkDK8.

¹⁹ Grande Otelo era o pseudônimo de Sebastião Bernardes de Souza Prata, nascido em 1915, em Uberlândia, Minas Gerais. Foi um dos atores mais importantes do Brasil no século XX e, além disso, foi também cantor e compositor. Construiu uma parceria de sucesso com Oscarito, ao lado do qual fez inúmeros filmes. Faleceu em 1993. Informação disponível em: encurtador.com.br/jBHQ3.

Conceição Yung, muitas meninas iam não só com namorados, mas com amigos para não pagar o ingresso: “Nós íamos para o cinema e o rapaz que estivesse de bobeira lá na porta, amigo da gente, entrava de companhia para que não precisássemos pagar (risos). Eram as ‘boquinhas’ de cinema mesmo” (YUNG, C., 2018).

O Cine-Theatro Paratodos movimentou diferentes sociabilidades no bairro. Era o namoro na porta do cinema, o cheiro de pipoca na entrada, a integração com outras instituições do bairro, como, por exemplo, a escola. O Cine-Theatro Paratodos, apesar de ser um patrimônio particular voltado ao lucro, também foi um ponto de encontro para a sua comunidade e abrigava outras demandas do bairro, não apenas ligadas à diversão.

Com a progressiva queda de público, o cinema fechou as portas em 1976 e o último filme exibido foi “Bonnie e Clyde: uma rajada de balas”. Atualmente, existem poucos vestígios físicos do Cine-Theatro Paratodos. A fachada continua próxima do original, mas o interior foi modificado para atender às demandas dos atuais moradores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A recuperação das memórias da ida ao Cine-Theatro Paratodos é importante, pois permite que se reconstrua a história desses espaços e das comunidades em que estavam inseridos. Os cinemas, especialmente os de bairro, eram espaços de congregação relevantes para a construção de identidades e sociabilidades.

Esse tipo de espaço é capaz de permitir a construção de forma que a cidade se apresente mais completa em sua experimentação pelos indivíduos. A apreensão feita do espaço do CineTheatro Paratodos é a vivência da *city*, da cidade tátil. É o espaço de comunhão e construção de sociabilidades.

A vida no Bairro Borboleta, na época de funcionamento do cinema, era bastante fechada, por conta da dificuldade de acesso à região, que contava com pouco transporte público. O desenvolvimento do bairro abrigou clubes, igrejas e escolas e a convivência se constituía dentro desses espaços. O Cine-Theatro Paratodos representou uma possibilidade de vivenciar a arte cinematográfica fora do centro de Juiz de Fora. Era acessível e dialogava com as necessidades do ambiente em que estava inserido.

Utilizando como abordagem metodológica a História Oral, foram recuperadas algumas memórias dos frequentadores do cinema. As entrevistas temáticas revelaram aspectos da sociabilidade em torno do Cine-Theatro Paratodos como forma de ampliar os estudos sobre a vida no bairro.

As sociabilidades geradas pelo cinema foram diversificadas e marcaram os modos de vida daqueles que frequentaram o Cine-Theatro Paratodos. As vivências afetivas em torno do cinema e as memórias construídas nesse espaço foram elementos importantes para a construção da identidade social dessa comunidade.

REFERÊNCIAS

CLEMENTE, Vicente de Paulo. *O bairro Borboleta e a Igreja São Vicente de Paulo: suas origens e sua história*. Juiz de Fora: Gráfica Concorde, 1990.

CLEMENTE, Vicente de Paulo. *Os alemães e a Borboleta*. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2008.

CLEMENTE, Vicente de Paulo: depoimento. [30 de novembro de 2018]. Entrevista concedida a Valéria Fabri Carneiro Marques, 2018.

DEMARTINI, Zeila de B. F. Memória e Educação. *In*: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (orgs.). *História Falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

DIAS, Helena Agostinho: depoimento [21 de novembro de 2018]. Entrevista concedida a Valéria Fabri Carneiro Marques, 2018.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990.

KELMER, Vilmar: depoimento. [17 de dezembro de 2018]. Entrevista concedida a Valéria Fabri Carneiro Marques, 2018.

MEDEIROS, Adriano. *Cinejornalismo brasileiro: uma visão através das lentes da Carriço Film*. Juiz de Fora: Funalfa, 2008.

PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

PALLASMAA, Juhani. *Essências*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

SENNETT, Richard. *Construir e habitar: ética para uma cidade aberta*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

SILVA, João Batista da. *A trajetória das escolas da Campanha Nacional de Escolas da Comunidade - CNEC no Piauí*. 2010. 149 p. Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade Federal do Piauí. Disponível em: < encurtador.com.br/aeGWY>. Acesso em: 10 de janeiro de 2019.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VIANA, Fabrício Teixeira. *Monumentos, esculturas e espaço público: A imaginária urbana em Juiz de Fora/MG (1906-2016)*. 2017. 194 p. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído) — Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: < encurtador.com.br/puCLP>. Acesso em: 20 de novembro de 2018.

YUNG, Conceição: depoimento [27 de dezembro de 2018]. Entrevista concedida a Valéria Fabri Carneiro Marques, 2018.

YUNG, Maria Arlete: depoimento [27 de dezembro de 2018]. Entrevista concedida Valéria Fabri Carneiro Marques, 2018.

OS ESPAÇOS DE EXIBIÇÃO CINEMATOGRAFICA DA ZONA LESTE DE JUIZ DE FORA: A HISTÓRIA DO CINE SÃO CAETANO

RYAN BRANDÃO¹

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esse texto apresentará os primeiros resultados de uma pesquisa que pretende resgatar a história das salas de cinema localizadas na zona leste de Juiz de Fora. Aqui, será abordada a trajetória do Cine São Caetano, estabelecimento que funcionou, entre 1957 e 1963, no Bairro Ladeira. Nesse sentido, a investigação se alinha a outras desenvolvidas no Brasil, principalmente, a partir da década de 1980, em torno do que tem sido nomeado informalmente, por João Luiz Vieira², como *histórias de cinemas*. É essencial grafar a terminologia com iniciais minúsculas e no plural, na medida em que o objetivo é realçar as múltiplas trajetórias dos espaços de exibição cinematográfica nacionais, o que dialoga bastante com os propósitos da micro-história. Segundo Giovanni Levi (2011), durante as décadas de 1970 e 1980, passou-se a questionar o otimismo que acreditava que o mundo seria radicalmente transformado. Afinal, a conjuntura política do momento estava em completa desconformidade com os modelos de sociedade marxista ou funcionalista. Logo, diante da falência dos paradigmas existentes, a micro-história apareceu, no domínio da historiografia, como uma das muitas reações para a crise que havia se instalado, já que ela redefiniu conceitos e propôs uma análise aprofundada das metodologias empregadas, até então, pelos historiadores.

Antes de tudo, é imprescindível deixar claro que a micro-história não se refere obrigatoriamente ao estudo de um espaço físico reduzido ou delimitado – ainda que isso possa

¹ E-mail: ryan.brandao@hotmail.com

² João Luiz Vieira é reconhecido internacionalmente como um dos precursores do campo no país. Ao lado de Margareth Campos Pereira, ele produziu a célebre publicação “Espaços do sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro” (1983), que se tornou pioneira na investigação do local que abriga e materializa as projeções. De acordo com os autores, naquela época, a maior parte dos estudos divulgados evidenciava as estruturas de fascinação presentes nos próprios filmes e o papel exercido pela câmera no estabelecimento da identificação entre os sujeitos e as imagens na tela. Pouquíssima atenção havia sido destinada à análise da sala de cinema enquanto espetáculo, o que começou a mudar com a referida iniciativa.

ocorrer. Na realidade, o que ela sugere é uma diminuição na escala de observação dos historiadores com o propósito de se perceber aspectos que, de outra maneira, passariam despercebidos. “O princípio unificador de toda pesquisa micro-histórica é a crença em que a observação microscópica revelará fatores previamente não observados” (LEVI, 2011, p. 141). Nesse sentido, quando um micro-historiador analisa uma pequena comunidade, ele não analisa propriamente *a* pequena comunidade, mas sim *através* dela. Logo, o seu exame se apresenta como uma maneira de se atingir a compreensão de aspectos relativos a uma sociedade mais ampla. Por sua vez, essa reflexão pode ser perfeitamente empregada em investigações que envolvam salas de cinema. Como pontuei anteriormente, o número de estudos realizados, em nosso país, sobre elas tem crescido muito nas últimas décadas. Dessa maneira, o projeto sobre os espaços de exibição cinematográfica da zona leste de Juiz de Fora se soma a outras ilustres iniciativas nacionais. Dito isso, é chegado o momento de nos voltarmos para a história da “Princesinha de Minas”.

OS CINEMAS DE JUIZ DE FORA

Fundada em 1850, quando se emancipou de Barbacena, Juiz de Fora experimentou as transformações socioeconômicas ocorridas em nossa nação a partir da segunda metade do século XIX. Nas palavras de Maraliz Christo (1994), a elite local, procedente do meio rural, foi a responsável por viabilizar, no município mineiro, um projeto de modernização. Interessada em expandir os seus lucros, ela passa a investir em indústrias – especialmente das áreas alimentícia e têxtil – e em várias atividades culturais. “São empreendedores que planejam e organizam o centro urbano, trazendo para ele, definitivamente, o modo de vida burguês” (GONÇALVES; MUSSE, 2011, p. 3). Devido à proximidade geográfica, é notória a influência exercida, naquele momento, pelo Rio de Janeiro. Para a elite local, o processo civilizatório atestava, portanto, uma forte conexão com a então capital federal.

De acordo com Márcio da Rocha Galdino (1983), no ano de 1897, apenas dezoito meses depois das projeções realizadas pelos irmãos Lumière em Paris, aconteceu em Juiz de Fora, por intermédio da Companhia Germano Alves, a primeira sessão pública de cinema de Minas Gerais, o que mostra a importância cultural do município. É provável que a proximidade geográfica com o Rio de Janeiro justifique o pioneirismo, na medida em que muitos exibidores itinerantes se encaminhavam para a cidade mineira após terem passado pela então sede do governo brasileiro. Nas palavras de Vicente de Paula Araújo (1985), a Companhia Germano Alves havia se apresentado, entre os dias 15 e 20 de julho, no Teatro Lucinda, situado no Rio de Janeiro. Segundo o autor, após esse período, a empresa teria partido para Niterói, onde se apresentaria, a partir de 12 de agosto, no Teatro Municipal. Contudo, de acordo com Rosane Carmanini Ferraz (2017), antes de ir para a terra de Arariboia, ela passou por Juiz de Fora. Conforme assinalam as edições do *Jornal do Commercio* e *O Pharol*, a estreia aconteceu, em 23 de julho, no Teatro Juiz de Fora e envolveu

um grupo de artistas na representação de zarzuelas, operetas e comédias, além da exibição de animais adestrados e do cinematógrafo, que ocupava a última parte do espetáculo. A Companhia Germano Alves permaneceu na cidade mineira até 08 de agosto, quando então se dirigiu para Niterói. Por sua vez, ao elogiar as apresentações, a imprensa local destacou, principalmente, o cinematógrafo.

Com regular concorrência, fez anteontem sua estréia a Companhia de Variedades, empresa do Sr. Germano Alves. O espetáculo agradou, sendo dignos de menção os trabalhos dos animais e o cinematógrafo, aparelho realmente muito curioso [...]. Vale a pena ir ao teatro, pelo menos para ver o cinematógrafo, que é perfeito, apresentando cenas ao vivo e cheias de movimento. (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de julho de 1897).

O cinematógrafo tem sido nestas duas noites nota de sucesso no nosso teatro. O espetáculo de ontem, apesar das chuvas da tarde, teve uma concorrência regular, exibindo-se a trupe do melhor modo. Hoje haverá espetáculo variado [...] sendo de se esperar que haja enchente à cunha, visto que o cinematógrafo já está conhecido do nosso público como uma verdadeira maravilha deste fim de século. (O PHAROL, 25 de julho de 1987).

No ano de 1900, foi inaugurado, em Juiz de Fora, o Salão Paris, o primeiro espaço de exibição cinematográfica do município mineiro. De propriedade de Alfredo Amaral e Carlos Leal, o estabelecimento, localizado na Rua Halfeld, iniciou as suas atividades em 18 de outubro. De acordo com José Procópio Filho (1979), Alfredo Amaral sempre promoveu a cultura na cidade. Foi o fundador da Sociedade de Concertos Sinfônicos de Juiz de Fora e o responsável pela cenografia do Clube Grafos Carnavalescos. Por outro lado, as informações sobre Carlos Leal são muito escassas. Sabe-se apenas que, antes de inaugurarem o Salão Paris, ambos haviam fundado um velódromo para corrida de bicicletas. A respeito da nova iniciativa da dupla, é interessante mencionar que o estabelecimento era equipado com um gramofone, que reproduzia músicas durante os filmes. “Nas primeiras sessões, o programa apresentava: ‘Chegada do comboio à Paris’; ‘Brincadeira entre amigos’; ‘Um duelo’; ‘Mulheres equilibristas’; ‘Exposição de Paris 1900’; ‘Hotel fantástico’” (SIRIMARCO, 2005, p. 31).

Ao longo do século XX, o município mineiro possuiu, na sua região central, um expressivo parque cinematográfico. Considerada a “Cinelândia Juizforana”, a Rua Halfeld contou com vários estabelecimentos durante o período. Além do Salão Paris, citado anteriormente, é possível apontar o Cinema Pathé (1908), o Cinema Juiz de Fora (1908), o Cinema Paris (1909), o Royal Cinema (1910), o Polytheama (1910), o Cinema Halfeld (1915), o Cine-Theatro Paz (1920), o Cine-Theatro Glória (1929), o Cine-Theatro Central (1929), o Cine Palace (1948), o Cine São Luiz (1955) e o Cine Festival (1969). Entretanto, os bairros da cidade também abrigaram uma grande quantidade de salas (Ver o Quadro 1). Infelizmente, nenhum desses espaços continua funcionando. Apesar das várias manifestações realizadas, o Palace, último cinema de rua de Juiz de Fora, encerrou as suas atividades no ano de 2017, com a exibição do longa-metragem “Perdidos em Paris” (*Paris pieds*

nus, Dominique Abel e Fiona Gordon, 2017), que compunha a programação do Festival Varilux de Cinema Francês. O fato da fachada do prédio ser tombada pelo município não impediu que, em 2018, uma loja de departamentos fosse inaugurada no local – a propósito, destino semelhante ao de várias outras salas de cinema nacionais.

Quadro 1: Salas de cinema localizadas nos bairros de Juiz de Fora.

Cinema	Localização	Zona
Cine-Theatro Auditorium	Bairro Benfica	Norte
Cine Benfica	Bairro Benfica	Norte
Cine Grama	Bairro Grama	Nordeste
Cine Rex	Bairro Mariano Procópio	Nordeste
Cine Ideal	Bairro Mariano Procópio	Nordeste
Cine Real	Bairro Bonfim	Leste
Cine São Caetano	Bairro Ladeira	Leste
Cinema da Floresta	Bairro Floresta	Sudeste
Cine Brasil	Bairro de Lourdes	Sudeste
Cine São Mateus	Bairro São Mateus	Sul
Cinema Paraíso	Bairro São Mateus	Sul
Cine-Theatro Paratodos	Bairro Borboleta	Oeste

Fonte: Quadro desenvolvido a partir das informações contidas no site do *Minas é Cinema*.

Diante do exposto, essa pesquisa foi motivada pela necessidade de se preencher uma lacuna existente na história dos espaços de exibição cinematográfica de Juiz de Fora. Nesse sentido, é fundamental destacar o trabalho desenvolvido, nos últimos anos, pelo GP CPCine – História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual e pelo GP Comunicação, Cidade, Memória e Cultura, ambos ligados à Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Ao promoverem estudos sobre os cinemas de rua da cidade mineira, esses grupos reconstituem a trajetória desses importantes estabelecimentos, que marcaram significativamente a vida dos seus frequentadores. Contudo, apesar dos esforços empreendidos, não é possível dizer que temos uma vasta produção bibliográfica sobre a temática – principalmente, sobre as salas localizadas nos bairros.

Entre os anos de 2010 e 2012, Christina Ferraz Musse e Raruza Keara Teixeira Gonçalves publicaram uma série de artigos sobre o Cinema da Floresta. Os trabalhos integraram os Anais do VIII Encontro Regional de Comunicação (Juiz de Fora/2010), do XVI Intercom Sudeste (São

Paulo/2011), do XXXIV Intercom Nacional (Recife/2011), do VIII Encontro Nacional de História da Mídia (Guarapuava/2011) e do XI Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación (Montevideu/2012). No ano de 2019, Valéria Fabri Carneiro Marques defendeu, no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), a dissertação “Cine Paratodos: imaginários e memórias do cinema no bairro Borboleta”, sobre a sala localizada na zona oeste de Juiz de Fora. Inclusive, um dos capítulos desse livro é resultado da ótima pesquisa desenvolvida por ela. Portanto, com a exceção do Cinema da Floresta e do Cine-Theatro Paratodos, nenhum dos outros espaços de fruição fílmica listados no Quadro 1 foi devidamente estudado, o que justifica a relevância da presente investigação.

A HISTÓRIA DO BAIRRO LADEIRA

Em junho de 2018, enquanto aguardava o atendimento em um consultório médico, eu folheava uma edição da *Em Voga*, revista de circulação local. Uma matéria, escrita por Roberto Dilly, chamou a minha atenção. Intitulada “Os cinemas de Juiz de Fora: do cinematógrafo às grandes salas de exibição”, ela trazia um levantamento dos espaços de exibição que existiram, ao longo do século XX, no município mineiro. Dentre eles, o Cine São Caetano que, segundo o autor, funcionou na Rua Maria Perpétua, que pertence ao Ladeira. Tal informação atizou a minha curiosidade, na medida em que, nessa mesma via, fica a casa onde meus avós paternos criaram os seus cinco filhos. Infelizmente, ambos já faleceram, mas uma das minhas tias ainda reside lá. Até aquele momento, eu não fazia ideia de que, no bairro, havia existido uma sala de cinema. Nesse sentido, eu resolvi investigar a história desse estabelecimento.

Contudo, antes de abordar a trajetória do Cine São Caetano, é fundamental dedicar algumas palavras ao Ladeira. O bairro da zona leste de Juiz de Fora recebeu esse nome em homenagem ao empresário local Joaquim Rodrigues Ladeira. Na edição de 03 de março de 1915, *O Pharol* informou que, recentemente, ele havia adquirido o antigo prédio da Companhia Chimico Industrial Mineira³, instalado na Rua Maria Perpétua. O seu objetivo era transferir a sua fábrica – que, desde 1912, funcionava na Rua São Sebastião – para a margem esquerda do Rio Paraibuna. Dessa forma, o edifício estava sendo inteiramente reformado, de modo a atender a todas as necessidades do novo dono. De acordo com o periódico, as obras do estabelecimento estariam concluídas no prazo de seis a oito meses. “Tem o prédio uma área de 1608m², as dependências têm 1650m² e existe ainda uma área de 6142m² destinada a desenvolvimento futuro” (O PHAROL, 03 de março de 1915). Por essas dimensões, constata-se a grandiosidade do terreno. Hoje, ele pertence à Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias – popularmente nomeada como Igreja Mórmon.

Por sua vez, a empresa de Joaquim Rodrigues Ladeira era caracterizada pela diversidade da sua produção. Além de fabricar utensílios para uso doméstico – como, por exemplo, bacias, baldes,

³ Por se tratar do nome da empresa, optou-se por utilizar, nesse artigo, a grafia da época.

cinzeiros, talheres e vasos –, ela também atuava nos setores de estamperia, mecânica, serraria e tipografia. *O Pharol* destacou que, quando as obras estivessem concluídas, o estabelecimento empregaria em torno de duzentos funcionários, que seriam distribuídos em trinta e cinco seções. Para facilitar o acesso desses trabalhadores à fábrica, estava sendo construída uma ponte de madeira sobre o Rio Paraibuna⁴. Quando ficou pronta, essa obra acabou beneficiando também os moradores da região.

Figura 1: O empresário Joaquim Rodrigues Ladeira.



Fonte: “Pela grandeza econômica do Brasil: 1918-1930” (1930), livro de sua autoria.

⁴ Essa ponte de madeira foi construída no local onde, atualmente, se encontra a Ponte Élson Duarte. Popularmente conhecido como Raposa, Élson foi uma figura importante na história do bairro. No ano de 1976, ele fundou a escola de samba Unidos do Ladeira. Quando ainda havia desfiles no carnaval de Juiz de Fora, a agremiação da zona leste conquistou muitos títulos. A última vitória foi conquistada em 2015, com o enredo “Ladeira abre os portões da imaginação e viaja com você neste mundo encantado”.

Figura 2: Fachada da empresa de Joaquim Rodrigues Ladeira.



Fonte: “Álbum do Município de Juiz de Fora” (1915), livro de autoria de Albino Esteves.

Figura 3: Joaquim Rodrigues Ladeira e seus funcionários em 1917.



Fonte: Acervo de Elton Belo Reis.

Durante a existência do Cine São Caetano, o Ladeira contava com diversas fábricas, o que fazia com que, diariamente, circulassem pelas suas ruas uma quantidade considerável de pessoas. A maioria delas vinha de bairros adjacentes – como, por exemplo, Bonfim, Manoel Honório, Nossa Senhora Aparecida, Santa Rita e Vitorino Braga – para trabalhar nas indústrias. Ao conversar com ex-moradores, a opinião é unânime: naquela época, o Ladeira tinha vida. Hoje em dia, infelizmente, o bairro possui várias propriedades abandonadas. Dentre elas, o prédio da antiga Malharia São

Jorge⁵. O local onde funcionou o Cine São Caetano abriga, no presente, uma oficina mecânica e, em virtude do estado de conservação do imóvel, quem desconhece a história do Ladeira não é capaz de afirmar que, naquele ambiente, já existiu uma sala de cinema. Logo, esse estudo resgata um passado do bairro da zona leste de Juiz de Fora que, com o transcorrer do tempo, acabou sendo esquecido.

Figura 4: O estado atual do prédio da Malharia São Jorge.



Foto: Ryan Brandão.

⁵ De acordo com Hélio Aleixo (2019), ex-morador do Ladeira, a Malharia São Jorge foi, durante muitos anos, uma das mais importantes indústrias de produção de meias do estado de Minas Gerais. Localizada na Rua Maria Perpétua 184, a fábrica chegou a ter, no seu auge, mais de trezentos funcionários – as mulheres eram a maioria – trabalhando em três turnos diferentes. Há décadas, o destino do prédio vem sendo discutido na justiça.

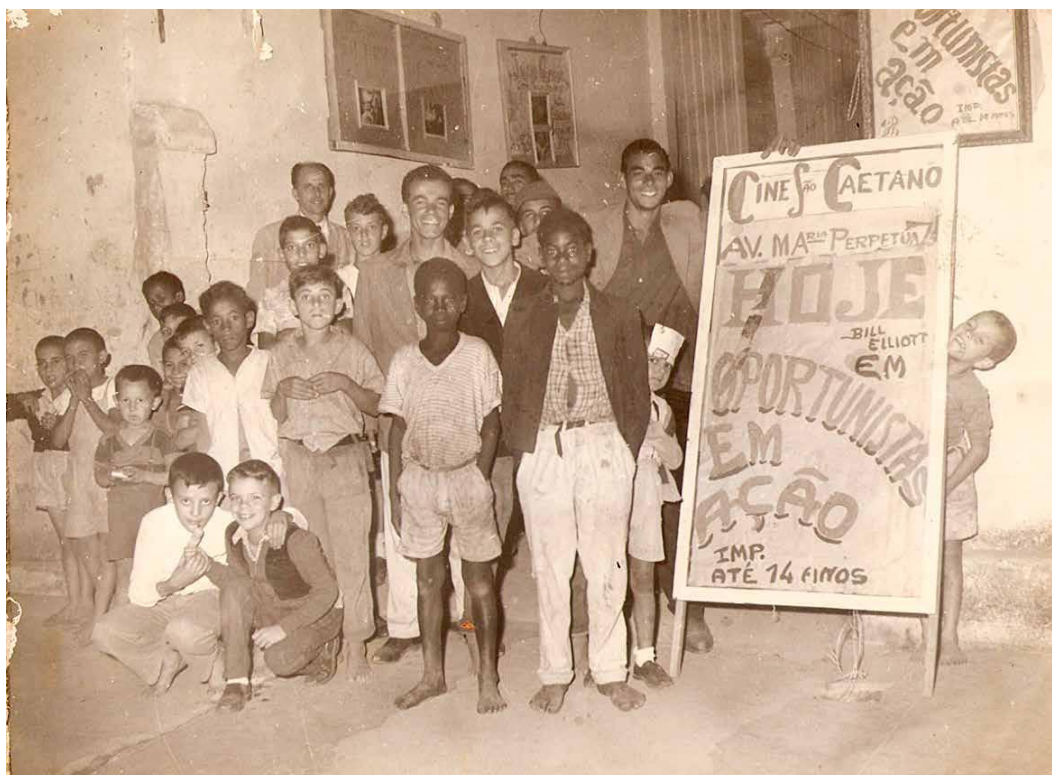
A TRAJETÓRIA DO CINE SÃO CAETANO

No presente artigo abordarei a história do Cine São Caetano. As informações acerca dessa sala de cinema foram obtidas, sobretudo, a partir da entrevista realizada, no dia 08 de agosto de 2018, com Valmir Pinto, um dos seis filhos de João Caetano Pinto, proprietário do estabelecimento. Empresário local, ele administrava, na década de 1940, a Construtora Juiz de Fora e a Serraria Cedril. Com a primeira, foi um dos responsáveis, na época, pela expansão dos bairros Grajaú, Jardim Glória e São Mateus. Por sua vez, através da segunda, fornecia madeira para o exército brasileiro, abastecendo-o durante a Segunda Guerra Mundial. Contudo, os lucrativos negócios do futuro dono do Cine São Caetano foram afetados, a partir de 1945, pela política liberal do governo de Eurico Gaspar Dutra, que ocasionou uma grave recessão econômica em nossa nação. João Caetano Pinto contraía empréstimos, comprava terrenos, construía moradias e, posteriormente, as repassava para terceiros. Ocorre que, com a queda nas vendas, em virtude da crise, o empresário passou a dever para bancos, o que abalou consideravelmente suas finanças. Para piorar a situação, com o fim do conflito armamentista, as encomendas de madeira, pelo exército, diminuíram bastante.

Nesse sentido, João Caetano Pinto se transferiu, com a sua família, para o Ladeira, um bairro mais simples de Juiz de Fora, e passou a trabalhar como vendedor em uma avícola, a Odic. Entretanto, disposto a se reerguer financeiramente, ele sabia que era necessário se arriscar. Assim, ele adquiriu, em meados dos anos 1950, um projetor, dando início a um ousado empreendimento: um cinema. Naquela época, a cidade possuía uma fiscalização muito rígida. Portanto, para dar seguimento ao seu projeto, ele foi obrigado a constituir uma empresa que, segundo a legislação vigente, deveria ter pelo menos mais um sócio. Diante dessa condição, ele convidou José Alves, comerciante do bairro, dono de uma loja de molduras, para atuar ao seu lado. Entretanto, no contrato de fundação do Cine São Caetano, João Caetano Pinto detinha 95% do estabelecimento e José Alves os outros 5%. Isso mostra que o documento foi assinado por mera formalidade, ou seja, apenas para cumprir o que determinava a norma. Dessa maneira, no ano de 1957, após acatar todas as exigências necessárias, a sala de cinema entrou em atividade. Inaugurado com a exibição de “Seu único pecado” (*The way of all flesh*, Louis King, 1940)⁶, o Cine São Caetano se tornou, com o passar do tempo, a principal opção de lazer dos moradores da região, conforme já pude extrair de vários depoimentos de ex-frequentes.

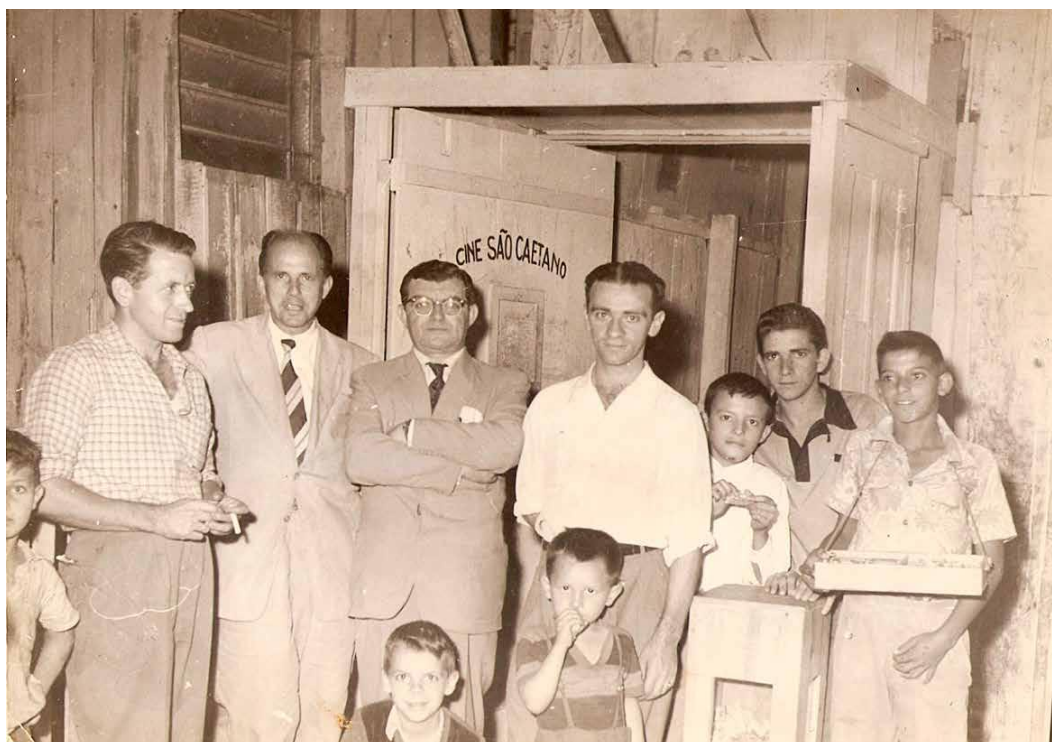
⁶ Valmir Pinto acredita que “Seu único pecado” tenha sido o primeiro filme exibido no Cine São Caetano. Se isso for verdade, é importante apontar que existe um lapso temporal de quase duas décadas entre o lançamento do longa-metragem de Louis King nos Estados Unidos (1940) e a inauguração da sala de cinema do Ladeira (1957). Até o momento, eu não consegui apurar o ano em que essa obra estreou em nosso país. Contudo, é possível supor que, dada à dificuldade de se obter filmes mais recentes, o proprietário do Cine São Caetano teve que exibir, na inauguração do seu estabelecimento, um longa-metragem da década anterior. Nesse sentido, é importante mencionar que os cinemas dos bairros de Juiz de Fora não atuavam como “salas lançadoras”. Essa era uma característica dos espaços de exibição cinematográfica situados na região central da cidade mineira – como, por exemplo, o Cine-Theatro Central, o Cine Palace e o Cine São Luiz.

Figura 5: João Caetano Pinto (ao fundo) e as crianças que frequentavam o Cine São Caetano.



Fonte: Acervo de Valmir Pinto.

Figura 6: Os sócios João Caetano Pinto e José Alves (respectivamente, o segundo e o quarto da esquerda para a direita).



Fonte: Acervo de Valmir Pinto.

Figuras 7 e 8: Programação do Cine São Caetano para o mês de agosto de 1959.

Dominó Confeções — SEMPRE NOVIDADE E SEMPRE POR MENOS

Cama e mesa
Seção para senhoras e crianças - Melos
Rua Marechal Deodoro, 534 - FONE 1712 - Juiz de Fora

Domingo 16 em matinée — Filme Warner Bros.
Gatilho Relampago — Colossal Far-west com GLEN FORD

Segunda-feira 17 - **CATILHO RELAMPAGO** - Sómente às 7,30 hs. - Cont. da série

Terça -feira 18 - **GATILHO RELAMPAGO**

Quarta-feira 19 — **SÓ OS COVARES SE RENDEM**
Quinta-feira 20 — Filme Warner Bros. Extraordinário em ação com Frank Lovejoy

Sexta-feira 21 — **Só os Covares se Rendem** - Sómente às 7,30 horas

Sábado 22 e Domingo 23 — Filme Warner Bros.
Caminhos Ásperos — Colossal filme de ação com o intérprete JOHN WAINE

Domingo em matinée — **Caminhos Ásperos** — Continuação da Série

Segunda-feira 24 — **Caminhos Ásperos** - Sómente às 7,30 horas

Terça-feira 25 — **Trágica Fatalidade** - Filme Warner Bros.
Quarta-feira 26 — Com Edward G. Robinson. Em seu melhor filme

Quinta-feira 27 — **Dançando nas Nuvens** - Alegre Filme da M. G. M. com Sixta-feira 28 — Cyd Charisse

Sábado 29 — **Investida de Bárbaros** - Animado filme da Warner Bros. e Guy Madison e Frank Lovejoy
Domingo 30 — **Investida de Bárbaros** - Cont. da série

Segunda-feira 31 — **Investida de Bárbaros** - Sómente às 7,30 horas

Cine São Caetano
Av. Mario Perpetuo, 75 — FONE 5753 — Juiz de Fora

Programa para o mês de AGOSTO de 1959
Sessões diariamente às 7,30 horas - Aos domingos sessões às 3-6-8 horas
Tódos os Terços e Quintas-feiras sessões femininas
Senhoras e Senhoritos apenas Cr\$ 5,00

AGUARDEM! A Cruz de Minha Vida
DA PARAMOUNT COM BURT LANCASTER
A Empresa reserva o direito de alterar esta programação em caso de força maior

CASIMIRAS TROPICAIS
Casas WOODSFIELD S.A.
CASIMIRAS
TROPICAIS NACIONAIS E EXTRANJEROS

RIO DE JANEIRO
Rua dos Andradas, 58
Rua Uruguaiana, 128
Avenida Marechal Floriano, 41
Rua da Carioca, 29
Rua 7 de Setembro, 204

SÃO PAULO
Rua São Bento, 22

JUIZ DE FORA
Rua Halfeld, 711

BELO HORIZONTE
Avenida Afonso Pena, 464

CURITIBA
Rua 15 de Novembro, 41/43

CAMPUS
Rua 15 de Maio, 24

GOIANIA
Avenida Araguaia, 90

BAURÉ
Rua B. de Carvalho, 420

↓

Halfeld, 711
Telefone 4918
Juiz de Fora

↑

Oficina SÃO GERALDO Magela
SERALHEIRA - Fertas da água - Serviços em geral - BARCELANTES
SOLDA A OXIGENIO
ISMAIR ZAGHETO & IRMÃO
Em dois pontos da cidade para sua comodidade:
R. São Sebastião, 457 e R. Espírito Santo, 212 - Juiz de Fora

Atenção elegantes do cidadão
Já foi inaugurada
AGATINHA
O MIMO DA CIDADE
Um mundo maravilhoso de artigos femininos por preços realmente BARATOS.
Galeria Central, 55

Escola Técnica de Comércio SÃO JORGE
Rua Barbosa Lima, 316
Fone 1099
Dactilografia em 1 mês, com direito a inscrição para empregos imediatos. Curso Técnico-Básico, Prático de Comércio. Exclusivamente para empregados.

SANDRA
Calçados finos para senhoras — Calçados sob medida - «SANDRA» o calçado elegante
Rua Eugênio Fontalvo, 55 - TEL. 4447
JAZ DE FORA

NECA BAR
Bêchicos, Bebidas, o melhor pastel da cidade, quentinho na hora.
— Faça seu lanche diário no
NECA BAR
Galeria Juiz de Fora - Loja, 5

A ILUMINADORA
Vitrines e Banners - Glôzes - Litografias - Fertas de Enquadramento e Material gráfico em geral. - Fertas de arquivamento para indústrias - Fertas e blocos das marcas Rei e Helicóptero - Fertas de Fitas - Fertas de Solos e outras marcas

Sebastião Antonio de Souza
Rua Marechal Deodoro, 378 - Telefone 2920

Programação para o mês de AGOSTO de 1959:
Quinta-feira 30 e Sexta-feira 31 (Julho) — Filme Warner Bros.
Quando passar a Tormenta - Com William Holden

Sábado 1.º (Agosto) — **Feras Humanas** - Colossal filme da Warner Bros. com Randolph Scott
Domingo 2 — **Feras Humanas** - Continuação da Série

Domingo 2 em matinée — **FERAS HUMANAS** - Sómente às 7,30 horas

Segunda-feira 3 — **FERAS HUMANAS** - Continuação da Série

Terça-feira 4 e Quarta-feira 5 — Filme Warner Bros.
Labaredas do Inferno — Um filme que a todos agradará com Richard Todd

Quinta-feira 6 e Sexta-feira 7 — **UM FILME A SER MARCADO DA WARNER BROS.**

Sábado 8 — **SANGUE DA TERRA** - Colossal e animado filme da Warner Bros. e Gary Cooper e Anthony Quinn

Domingo 9 em matinée — **SANGUE DA TERRA** - Continuação da série

Segunda-feira 10 — **SANGUE DA TERRA** - Sómente às 7,30 horas

Terça-feira 11 e Quarta-feira 12 — Filme M. G. M.
Desejos Ocultos - Grandioso filme com Eleanor Parker

Quinta-feira 13 - **ATALHOS DO DESTINO** - Filme Warner Bros. Com o Rei da bilheteria John Wayne

Sexta-feira 14 — **MUSEU DE CERA** - Eletizante filme da Warner Bros. em Technicolor com Vicente Price

Sábado 15 — **MUSEU DE CERA** - Eletizante filme da Warner Bros. em Technicolor com Vicente Price

Dominó cama e mesa Confeções
SEMPRE NOVIDADE E SEMPRE POR MENOS
FONE: 5982

Casa PAIVA
Executa-se com especialidade: Encadernação de livros impressos, como também sobre-capas para livros de notas, certidões, convites de peço para todos os fins e Tipografia em geral.
Rua São João, 221
Bolos, Doces, Biscoitos, Bolas, Bombons, Fitas quentes a toda hora.
INCLUSIVE AOS DOMINGOS

Padaria Luzo Brasileira
Rua Marechal Deodoro, 181 - Fone. 3507
— Filial: —
PADARIA E CONFITEIARIA ESPACABARA LTDA.
Avenida Getúlio Vargas, 864 - Fone. 5749
JUIZ DE FORA

Relojaria
Cherem
Av. dos Andradas, 508
Telefone 5225

Marcenaria POPULAR
Executa com perfeição: Móveis em geral, Salas e Dormitórios em estilos, Copas laquadas, Encerados, etc.
Manoel Caetano Alvim
Oficina: Rua Ocério de Almeida, 220
Lojas: Rua Santa Rita, 251
Rua São João, 121
Rua Halfeld, 116 - Tel. 1241

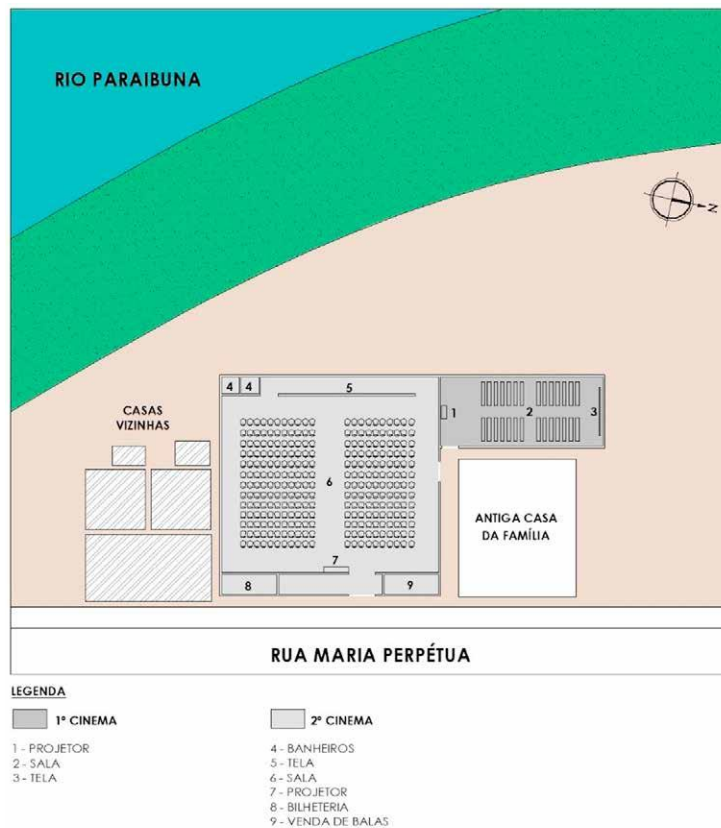
Fonte: Maria do Resguardo – Imagens antigas de Juiz de Fora.

Ao longo da sua existência, o Cine São Caetano passou por fases distintas. Entre 1957 e 1959, o estabelecimento funcionava nos fundos do prédio onde a família de João Caetano Pinto residia, local que, anteriormente, abrigava uma marcenaria. Em face disso, as suas paredes eram todas feitas de madeira. Por sua vez, o tecido branco, utilizado para passar os filmes, foi adquirido nas Casas Regente, que se situava na Rua Marechal Deodoro da Fonseca, região central da cidade. Já os bancos, que foram confeccionados pelo próprio empresário, não possuíam encosto e comportavam, de acordo com o seu filho, em torno de duzentas pessoas. Na entrada do cinema, havia uma urna de vidro. Nela, os ingressos eram depositados após serem devidamente rasgados. Essa era uma exigência da Prefeitura de Juiz de Fora na época. Assim que fossem impressas pela gráfica, as entradas eram carimbadas pelo órgão público, que cobrava um imposto proporcional à quantidade produzida. Nesse sentido, para que os bilhetes não fossem reaproveitados pelos estabelecimentos, o município determinava que eles fossem inutilizados e, posteriormente, colocados em um ambiente visível, para facilitar o trabalho dos fiscais. Todas as salas de cinema da cidade possuíam uma urna de vidro semelhante.

Contudo, João Caetano Pinto tinha planos de expansão. Entre 1959 e 1963, o Cine São Caetano passou a funcionar no imóvel ao lado do edifício onde morava a família do empresário. Para esse ambiente, dois novos projetores foram adquiridos. Por sua vez, o antigo foi cedido ao dono da Malharia São Jorge, que construiu uma sala de cinema no Bairro Grama, zona nordeste de Juiz de Fora. Os assentos também foram trocados. João Caetano Pinto encomendou poltronas da Cimo, ilustre empresa de móveis localizada em Curitiba. De acordo com o seu filho, nesse novo espaço, a capacidade do Cine São Caetano mais que dobrou. O tecido branco, utilizado para passar os filmes, também foi modificado. Todavia, as fábricas nacionais impunham limites de tamanho. Como a tela não poderia ter emendas, a solução encontrada pelo proprietário foi importá-la de uma empresa inglesa. Além disso, o novo local contava com uma bilheteria e uma bombonière.

Apesar disso, o dono do Cine São Caetano tinha um objetivo ainda mais ambicioso para o seu estabelecimento. João Caetano Pinto queria transferi-lo, em 1963, para o Bairro Manoel Honório, próximo ao Ladeira. Nesse sentido, ele adquiriu um terreno na Avenida Governador Valadares e deu início às obras para a implementação de uma sala de cinema com capacidade para mil pessoas. Contudo, o projeto não foi adiante. Na década de 1960, em virtude dos incentivos concedidos pelo governo federal, as vendas dos aparelhos de televisão cresceram substancialmente no Brasil. Por causa disso, o empresário mineiro imaginou que as pessoas não iriam mais querer pagar para assistir aos filmes fora de suas residências. Assim, ele decidiu dar outra finalidade ao prédio que estava sendo construído. Foi o fim do Cine São Caetano. No entanto, é possível dizer que a sala de cinema do Ladeira marcou significativamente a história do bairro e, conforme já pude extrair de vários depoimentos de ex-frequentes, deixou muitas lembranças.

Figura 9: Croqui das fases do Cine São Caetano.



Fonte: Desenvolvido por Marcela Alvim.

Figura 10: O prédio do Cine São Caetano abriga, atualmente, uma oficina mecânica.



Foto: Ryan Brandão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse texto apresentou os primeiros resultados de uma pesquisa que pretende resgatar a história das salas de cinema localizadas na zona leste de Juiz de Fora. Aqui, foi abordada a trajetória

do Cine São Caetano, estabelecimento que funcionou, entre os anos de 1957 e 1963, no Ladeira. Até o momento, a história desse espaço de exibição cinematográfica tem sido reconstituída de duas maneiras. Primeiro, através do levantamento de documentos da época. Por exemplo, o contrato de fundação, que foi assinado pelos sócios João Caetano Pinto e José Alves; os programas, que eram distribuídos nos bairros ao redor do Ladeira – principalmente, Bonfim, Manoel Honório, Nossa Senhora Aparecida, Santa Rita e Vitorino Braga; e as fotografias obtidas com a família do proprietário. Segundo, através da realização de entrevistas. Nesse sentido, as fontes foram divididas em três grupos: a família de João Caetano Pinto, os funcionários do estabelecimento e o público que comparecia às sessões.

Esse artigo foi desenvolvido, sobretudo, a partir da fala de Valmir Pinto, um dos seis filhos do proprietário do Cine São Caetano. É essencial destacar que os seus irmãos não concederam entrevistas para a pesquisa por diversos motivos. Dos quatro homens, um se encontrava com a saúde debilitada e dois eram bem pequenos na época do funcionamento do espaço de exibição cinematográfica. Logo, não tinham lembranças do estabelecimento. Das duas mulheres, uma não mora em Juiz de Fora e a outra, infelizmente, já faleceu. Dito isso, a minha intenção é que os meus próximos textos sobre o Cine São Caetano ressaltem, principalmente, as memórias dos seus funcionários e do público que o frequentou. No tocante ao primeiro grupo, é importante mencionar que, apesar da família de João Caetano Pinto ter realizado, no dia a dia, a maior parte dos afazeres na sala de cinema, ela também possuía alguns empregados. Dois deles, que eram baleiros, foram contactados e deram entrevistas para o projeto. Com relação ao segundo grupo, até o momento, já foram levantados os nomes de mais de vinte espectadores do espaço de exibição cinematográfica do Ladeira. Aos poucos, eu tenho conversado com cada um deles. Creio que, seguindo esse caminho, será possível reconstituir a trajetória do Cine São Caetano, o que ajudará a preencher uma lacuna na história das salas de cinema localizadas nos bairros da zona leste de Juiz de Fora.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Hélio. *A história do bairro Ladeira*: depoimento [14 de junho de 2019]. Entrevista concedida a Ryan Brandão. Juiz de Fora, 2019.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *A “Europa dos pobres”*: a belle-époque mineira. Juiz de Fora: Editora UFJF, 1994.

DILLY, Roberto. Os cinemas de Juiz de Fora: do cinematógrafo às grandes salas de exibição. *In: Revista Em Voga*, n. 330, janeiro de 2018.

ESTEVES, Albino. *Álbum do município de Juiz de Fora*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1915.

FERRAZ, Rosane Carmanini. A chegada do cinema em Juiz de Fora: uma nova opção de entretenimento no centro cultural de Minas Gerais (1897-1912). In: BRUM, Alessandra; MELO, Luís Alberto Rocha; PUCCINI, Sérgio (Orgs.). *Cinema em Juiz de Fora*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2017.

GALDINO, Márcio da Rocha. *Minas Gerais: ensaio de filmografia*. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1983.

GONÇALVES, Raruza Keara Teixeira; MUSSE, Christina Ferraz. Identidade e memória: narrativas orais sobre o Cinema da Floresta. In: *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Pernambuco, 2011.

JORNAL DO COMMERCIO. Edição do dia 25 de julho de 1897.

LADEIRA, Joaquim Rodrigues. *Pela grandeza econômica do Brasil: 1918-1930*. Rio de Janeiro: Ferreira, Ladeira & Cia. Ltda., 1930.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

MARQUES, Valéria Fabri Carneiro. *Cine Paratodos: imaginários e memórias do cinema no bairro Borboleta*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais, 2019.

O PHAROL. Edição do dia 25 de julho de 1897.

O PHAROL. Edição do dia 03 de março de 1915.

PEREIRA, Margareth Campos; VIEIRA, João Luiz. *Espaços do sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983. Mimeografado.

PINTO, Valmir. *A história do Cine São Caetano: depoimento [8 de agosto de 2018]*. Entrevista concedida a Ryan Brandão. Juiz de Fora, 2018.

PROCÓPIO FILHO, José. *Salvo erro ou omissão: gente juizforana*. Juiz de Fora: Esdeva, 1979.

SIRIMARCO, Martha. *João Carriço: o amigo do povo*. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2005.

OS CINEMAS DE RUA NO BRASIL: O CASO DO CINE-BRASIL DE VISCONDE DO RIO BRANCO

ALINE DA FONSECA CAMPOS¹

INTRODUÇÃO

No século XX, mais que locais destinados à exibição fílmica, os cinemas de rua no Brasil se tornaram locais de sociabilidade. Em cidades interioranas, como no caso de Visconde do Rio Branco-MG, nos cinemas aconteciam as mais diversas reuniões coletivas. O Cine-Brasil foi uma dessas casas de entretenimento usada pela população rio-branquense para atender às suas demandas sociais, e, por conta dessa sua função, existem memórias que reverberam a sua história.

O Cine-Brasil de Visconde do Rio Branco, cidade localizada na Zona da Mata mineira, foi inaugurado em 1915 pela Empresa Teatral Rio-Branquense, sob a denominação de Cine-Teatro, e permaneceu aberto até 1991. A sua fundação aconteceu num contexto mundialmente favorável à abertura de salas de cinemas, mais especificamente entre os anos de 1903 e 1912 (FREIRE, 2012, p. 32), e num período que Visconde do Rio Branco passava por transformações técnicas e sociais, tendo em vista que novos aparelhos urbanos foram colocados em cena nas primeiras décadas do século XX. Deste modo, pode se dizer que existia um processo de modernização da cidade, especialmente da sua área central, da qual o Cine-Brasil fazia parte. As fontes pesquisadas mostraram que existiam outros cinemas em Visconde do Rio Branco, como o Cine-Avenida e o Cine-Maracanã. Porém, diante do longo período que o Cine-Brasil ficou em funcionamento e dada a sua importância histórica, tornando-se patrimônio cultural em nível municipal em 1993, o artigo tem como objetivo discutir a sua trajetória, avaliando os motivos que o levaram a permanecer aberto por aproximadamente oitenta anos.

Os jornais locais — *Minas Jornal* (1922-1945); *Visconde do Rio Branco* (1946-1980) e *Voz de Rio Branco* (1968) — e as entrevistas realizadas com antigos frequentadores e ex-funcionários foram os documentos consultados em busca de compreender a atividade cinematográfica em Visconde do Rio Branco, tendo como enfoque o Cine-Brasil. Estudar sobre os cinemas de rua, voltando o olhar também para as cidades interioranas, é uma forma de valorizar as nossas memórias e entender um momento sociocultural do Brasil.

¹ E-mail: aline.f.campos@ufv.br.

VISCONDE DO RIO BRANCO NO INÍCIO DO SÉCULO XX E A CONSTRUÇÃO DO CINE-BRASIL

Nas primeiras décadas do XX, Visconde do Rio Branco, tendo uma economia voltada para a cafeicultura, para a cana-de-açúcar, para os cereais e para o comércio, passava por algumas modificações em sua estrutura física e em seus códigos sociais. A elite local procurava construir uma paisagem mais moderna, sentida à medida que novos aparelhos urbanos eram inseridos. Considera-se que as paisagens urbanas vão muito além da percepção visual (CHANTAL; RAISON, 1986, pp. 138-141) e, como observado por Ana Fani Carlos, “contém mistérios, beleza, sinais, símbolos, alegorias, tudo carregado de significados” (CARLOS, 2007, p. 33). As autoridades administrativas do período, juntamente com moradores da cidade, muitos deles comerciantes, foram responsáveis pela reorganização da morfologia urbana de Visconde do Rio Branco no início do XX, especialmente as que aconteceram em torno da Igreja Matriz. Novos espaços foram construídos propiciando os encontros coletivos, e aliado a esse projeto de reestruturação das técnicas, eram estabelecidas regras de convívio social, que podiam ser conhecidas pelas notas jornalísticas.

O termo modernidade não era mencionado nos jornais, mas ao observar os aparatos urbanos inseridos em Visconde do Rio Branco, pode se dizer que havia uma inspiração nos projetos urbanísticos que estavam sendo adotados nos grandes centros brasileiros.

No final do século XIX, cidades brasileiras, lideradas pelas elites locais, buscavam adotar o modelo citadino europeu, assim surgindo novas formas de relacionamento social com vistas a alcançar a civilidade e o progresso. Uma utopia elitista de civilidade que se iniciou em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e Recife (PAZIANI, 2005, p. 178). Segundo Rodrigo Paziani (2003, p. 132): “A difusão de imagens míticas de Paris atingiu a terra brasilis. A elite intelectual brasileira, formada por médicos, engenheiros e advogados, fomentou uma série de intervenções urbanas entre a segunda metade do século XIX e a Primeira República.”

O autor explica, ainda, que a modernização das cidades brasileiras foi conduzida de acordo com a realidade econômica e política de cada localidade, que procurava seguir os parâmetros urbanísticos *haussmanianos* de embelezamento, de aeração e de higienização das cidades e dos corpos (PAZIANI, 2003, pp. 135-136). Nesse sentido, o projeto de modernização das cidades tinha impacto sobre os elementos materiais, bem como sobre o comportamento, a consciência e a movimentação dos corpos (GUNNING, 2001, p. 40).

No século passado, existiu uma Belle Époque caipira no Brasil, que compreenderia os atuais estados São Paulo, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás e Tocantins e algumas regiões do Espírito Santo, do Rio de Janeiro e do Paraná. Um projeto de modernização dessas regiões possibilitada pela economia cafeeira, que exigia mudanças comportamentais e de hábitos e a inclusão de novos produtos urbanos (DOIN *et al.*, 2007). Logo, “[...] não eram apenas as cidades que mudavam, mas também os homens que nelas habitavam” (DOIN *et al.*, 2007, p. 101).

Deste modo, nesse contexto histórico, estavam sendo adotadas no Brasil propostas urbanísticas voltadas para a remodelação das cidades e dos sujeitos. Assim, Visconde do Rio Branco, dentro de sua singularidade, também passava por um processo de modificação de sua paisagem, tendo em vista o funcionamento de uma estação de trem e a inclusão de novos aparelhos urbanos, como o cinema, a luz elétrica, o telefone, o sistema de água e esgoto, a construção em 1909 de um jardim público na Praça 28 de Setembro, e a elaboração por parte do poder público de normatizações higienistas e de embelezamento, e de discursos de civilidade expostos nos jornais, inclusive para justificar os comportamentos desejados dentro do cinema. Nesse período, existia uma aspiração pela modernização da cidade, que pode ser percebida nessas sutilezas do cotidiano.

A construção do Cine-Brasil coincidiu com esse contexto sociocultural da cidade. O empreendimento foi inaugurado em 1915, por iniciativa de Diogo Fernandes Braga, Luiz Fernandes Braga, Joaquim Honório Ferreira e José Adriano de Mesquita Telles, que formaram a Empresa Teatral Rio-Branquense (E.T.R.B.) (JOSÉ, 1982, p. 126). O cinema, que se localizava na Praça 28 de Setembro, foi construído seguindo os princípios do estilo arquitetônico eclético, sendo gravado em sua fachada as iniciais da Empresa Teatral RioBranquense (Figura 1). Segundo Annateresa Fabris, o ecletismo foi adotado pela burguesia republicana como um estilo arquitetônico moderno na segunda metade do século XIX (FABRIS, 1995, pp. 73-75).

Figura 1: Foto do Cine-Brasil.



Fonte: Autoria não identificada. S/D. Foto arquivada no Museu Municipal de Visconde do Rio Branco.

De acordo com Leo Charney e Vanessa Schwartz (2001, pp. 19-20), o cinema, como produto da modernidade, trouxe novas formas dos indivíduos experienciarem o mundo. Nesse sentido, o Cine-Brasil era um espaço em Visconde do Rio Branco que favorecia o estabelecimento de uma rede de sociabilidades, sendo usado tanto para o entretenimento quanto para reuniões coletivas dos mais diversos objetivos. Durante todo o século XX, era principalmente nos cinemas da cidade que as pessoas se encontravam e se divertiam.

É necessário observar que as inovações da modernidade estavam conectadas. Por exemplo, para o funcionamento dos cinemas de rua era essencial a instalação da luz elétrica. Para Rafael Freire (2012, p. 26), “Luz. Nada era mais significativo daqueles novos tempos. Luz para se ver. Luz para ser visto. Luz para projetar imagens em movimento.”

No caso de Visconde do Rio Branco, a energia elétrica foi instalada em 1912 pela Companhia Força e Luz Cataguases-Leopoldina, que também foi responsável pela inclusão do serviço telefônico em 1913. Então, esses melhoramentos urbanos eram indícios desse processo de modernização da cidade que favoreceu a abertura do Cine-Brasil. Patrícia Araújo explica que a instauração desses tipos de serviços e melhorias em obras públicas são representativos da modernização das cidades:

A modernização diz respeito ainda a expansão urbana e às transformações ocorridas em meio urbano, impactando sensivelmente o cotidiano de homens e mulheres dentre os quais podem ser destacados: mudanças nos meios de transportes, implementação de meios de transportes coletivos, calçamentos de ruas, criação de serviços de limpeza urbana, abastecimento de água, estabelecimento do serviço de esgoto, iluminação a gás, depois elétrica, introdução do telefone. (ARAÚJO, 2016, p. 242)

As novas regras sociais eram divulgadas pela imprensa escrita. Como exemplo dessa postura dos jornais, foram publicadas notícias denunciando a criação de porcos no perímetro urbano, orientando a limpeza das latrinas e dos quintais², e informando sobre as regras de manutenção dos imóveis, como uma lei que entrou em vigor, em 1927, definindo a obrigatoriedade dos imóveis serem pintados a cada dois anos, com pena de multa aos seus proprietários³. Porém, os jornais também expunham em suas páginas as mazelas da cidade, denunciando a pobreza, a mendicância, as sujeiras nas ruas, e, inclusive, os “maus” comportamentos no Cine-Brasil, como o barulho e os fumantes.

Desta forma, durante os primeiros anos do século XX, houve algumas modificações na estrutura social e material de Visconde do Rio Branco. A cidade continuou mantendo características que remetiam ao interior, especificamente a uma região rural. No entanto, os novos elementos inseridos em sua paisagem revelam que os grupos que detinham poder político e econômico na cidade buscavam criar novos espaços de sociabilidade, o que possibilitou a construção do Cine-Brasil, que se manteve em atividade, com alguns intervalos fechados, até a década de 1990.

² *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. n.p., 23 de maio de 1926.

³ *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. n.p., 23 de outubro de 1927.

AS ATIVIDADES CULTURAIS DO CINE-BRASIL (1920-1970)

O Cine-Brasil foi construído para atender as atividades teatrais e cinematográficas. De acordo com os dados obtidos, principalmente pelos jornais locais, percebe-se que na primeira metade do século XX o cinema não era usado somente para as exibições fílmicas, mas também para os teatros e os eventos musicais. No entanto, a partir dos anos de 1950, poucos foram os anúncios encontrados sobre as companhias teatrais. Desta forma, entende-se que, a partir desses anos, o Cine-Brasil foi se afirmando como espaço destinado à cinematografia.

Dado o longo recorte temporal da pesquisa e diante da dispersão dos documentos consultados, não foi possível analisar todas as companhias teatrais e a filmografia apresentada no Cine-Brasil. Assim, foi avaliada uma amostra dos espetáculos anunciados nos jornais da cidade. Iniciou-se a investigação em periódicos da década de 1920, já que foram os números mais antigos pesquisados, e finalizou-se nos anos de 1970, tendo em vista que após esta década não foram localizadas notícias sobre a programação do Cine-Brasil.

Durante o século XX, a imprensa escrita era um dos principais meios de informação da população rio-branquense, e por esta mídia ficava-se sabendo sobre a rotina do Cine-Brasil. Os periódicos divulgavam os espetáculos dos cinemas da cidade e, conseqüentemente, informavam o público sobre o que iria ver na tela. Segundo Regina Horta, no século XIX os jornais exerceram papel importante na difusão das notícias sobre as companhias circenses e teatrais que se apresentavam no estado de Minas Gerais. Os comentários jornalísticos representavam as experiências vividas pelo público ao presenciar esses tipos de atividades culturais (HORTA, 1993, p. 7). Em Visconde do Rio Branco, a imprensa escrita também era uma ferramenta de comunicação que influenciava o público dos cinemas locais, já que eram publicadas notas com críticas e recomendações às suas programações.

Na primeira metade do século XX, dentre os filmes identificados no *Minas Jornal* e no *Visconde do Rio Branco*, houve a predominância de produções norte-americanas. Ressalta-se que os Estados Unidos dominaram a indústria cinematográfica a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) (BERNARDET, 2009, p. 22), e foram instaladas no Brasil agências representantes dos estúdios de Hollywood em 1915 (FREIRE, 2012, p. 80).

Como exemplo, na década de 1920, em sua maioria, os filmes anunciados nas notas jornalísticas eram de nacionalidade norte-americana. Segundo Cristina Meneguello (1996, pp. 11-12), os Estados Unidos ganharam o mercado latino-americano a partir da Primeira Guerra Mundial, e com a ascensão deste conflito, França, Alemanha e Inglaterra tiveram que suspender suas produções cinematográficas.

Durante esses anos, os gêneros fílmicos drama, comédia e romance eram frequentemente noticiados nos jornais, que também faziam questão de destacar os nomes dos atores e das atrizes que participaram das produções. É necessário observar que era um período de ascensão das *stars* de Hollywood.

No ano de 1923, foi anunciado o filme “Gozos e torturas”, da Paramount, estrelado por Lila Lee e Chico Bóia, nome pelo qual o ator Roscoe “Fatty” Arbuckle ficou conhecido no Brasil⁴.

⁴ *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. 12 de abril de 1923

Como nos anos posteriores, as películas eram divulgadas conforme o elenco: “Não quero vestir saias”, da Metro, com participação de Gareth Hughes; “Dinheiro e casamento”, com participação do ator brasileiro Ricardo Cortez; “A moça é bela até os 37 anos”, com May McAvoy; “Leoparda” (*The Leopardess*, dir. Henry Kolker, 1923), da Famous Players-Lasky Corporation, com Alice Brady⁵; “Egoísmo que mata”, com participação de Alice Terry e Dorothy Sebastian; “O conde de Monte Christo”; e “A Sonia”, da Metro Goldwing, com Jeta Gouchal (sic).

Nos jornais também eram publicadas notas que destacavam a importância dos filmes para as relações interpessoais, ou seja, as produções cinematográficas sendo usadas como referências comportamentais ao público do cinema. Em 1926, ao realizar a propaganda do filme religioso “Os dez mandamentos” (*The Ten Commandments*, dir. Cecil B. DeMille, 1923), da Paramount, o *Minas Jornal* evidenciou a relevância social da narrativa, conforme foi publicado em sua página:

O Cinema Theatro promete passar hoje Os dez mandamentos, em 14 partes. Você que não tem tempo de ler a cartilha, bem podia ir assistir a esse filme que traz umas liçõezinhas como uma carapucinha para Antonio André, conforme disse o José da coletoria.

— Em qual artigo ele está incurso?

— Em diversos, porém o da mentira é que é mais pesado [...].⁶

Em outros filmes, as publicações jornalísticas destacavam a importância das histórias para a vida privada. Como a película “Assim se escreve a história” (*The Way of a Girl*, dir. Robert G. Vignola, 1925), da Metro-Goldwyn, que ajudaria os homens casados a controlar o ciúme de suas esposas.⁷ No drama “O guarda-marinha” (*The Midshipman*, dir. Christy Cabanne, 1925), da Metro-Goldwyn-Mayer, comentava-se sobre a distância desejada dos homens em relação às mulheres nas danças, que deveria ser de “pelo menos 4 polegadas”, o inverso do que acontecia no Brasil, “dando às vezes um déficit de 1 polegada na junção!”⁸. Na produção “Na ausência da esposa”, alertava-se as mulheres sobre o comportamento dos homens quando não estavam presentes.⁹

Nas décadas posteriores, os filmes foram sendo exibidos conforme a aparelhagem adotada no Cine-Brasil. No final da década de 1920, os cinemas brasileiros começaram a adquirir projetores sonoros, cujos sistemas básicos eram o Vitaphone (som em disco sincronizado com as películas) e o Movietone (som ótico) (FREIRE, 2013).

Muitas salas de cinema acabaram sendo fechadas por não conseguirem acompanhar o circuito exibidor. No entanto, essa nova conjuntura não significou a suspensão da exibição de filmes silenciosos. Rafael Freire (2013, p. 38) explica que a lenta conversão do circuito exibidor cinematográfico para o sistema sonoro possibilitou às casas mais modestas, principalmente as localizadas no interior do Brasil, continuarem apresentando os filmes mudos. Além disso, diante da dificuldade da plateia brasileira em compreender os filmes dialogados em idiomas estrangeiros,

⁵ *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. 30 de março de 1924.

⁶ *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. n.p., 3 de janeiro de 1926.

⁷ *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. n.p., 31 de janeiro de 1926.

⁸ *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. n.p., 25 de julho de 1926.

⁹ *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. n.p., 8 de janeiro de 1928.

sobretudo o inglês, e por inicialmente não haver legendas, a tendência era exibir películas musicadas, silenciosas, séries e gêneros fílmicos como faroeste (FREIRE, 2012, pp. 135-136).

No caso do Cine-Brasil, Domingos Dedecca, arrendatário do cinema nos anos de 1930, foi o primeiro a adquirir aparelhos para reprodução de filmes falados e sincronizados.¹⁰ Porém, não foi contínua a inserção desses projetores sonoros no local, assim possibilitando a presença de películas silenciosas em sua programação.

Como exemplo dos filmes apresentados no Cine-Brasil, nesse período de consolidação do cinema sonoro no país, estavam: “O valente”, da Fox Film (*El Valiente*, dir. Richard Harlan, 1930), um drama cuja linguagem era em espanhol; o musical — também da Fox Film — “Follies de 1930” (*New Movietone Follies of 1930*, dir. Benjamin Stoloff, 1930)¹¹; a “Escrava Isaura” (dir. Antônio Marques Costa Filho, 1929), da Mundial Filmes;¹² “O fantasma do Louvre” (*Belphégor*, dir. Henri Desfontaines, 1927), da Société des Cinéromans;¹³ o filme silencioso “Glórias da mocidade” (*The Spirit of Youth*, dir. Walter Lang, 1929), da Tiffany-Stahl Productions, o drama falado e cantado por artistas portugueses “A canção do berço” (dir. Alberto Cavalcanti, 1930), da Paramount; o “Paraíso perigoso” (*Dangerous Paradise*, dir. William A. Wellman, 1930), também da Paramount.¹⁴

A inclusão de projetores modernos e a renovação do repertório fílmico no Cine-Brasil dependia de sua gestão. A partir da administração de Agostinho Marques em 1934, à época morador de Ponte Nova, MG, e empresário do setor cinematográfico na Zona da Mata mineira, o cinema passou por alguns melhoramentos no que se refere a sua programação e a sua aparelhagem. No começo de sua administração, Agostinho Marques instalou o Fonocinex, da empresa Byington & Cia, que se adaptava a todos os tipos de projetores.¹⁵ Em sua estreia, anunciou a exibição do filme *Wonder Bar* (dir. Lloyd Bacon, 1934), da First National Pictures. As primeiras sessões ainda contaram com os filmes “Negócios à parte” (*Beauty and The Boss*, dir. Roy Del Ruth, 1932), da Warner Bros, a comédia “Valente como trinta” (*The Tenderfoot*, dir. Ray Enright, 1932), da First National Pictures, e “Que mulher aquela” na inauguração das sessões vermelhas.¹⁶

Além das mudanças nos equipamentos e na cabine do cinema, havia uma tendência na gestão de Agostinho Marques em exibir filmes falados e de lançamento recente. Em 1936, quando o cinema passou por uma requalificação em seus projetores, o *Minas Jornal* anunciou em cartaz os filmes: “O guarda da fronteira” (*Riding Speed*, dir. Jay Wilsey, 1934), da Victor Adamson; o romance da Fox Film “Sob o luar dos

¹⁰ *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. n.p., 11 de janeiro de 1930.

¹¹ *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. n.p., 25 de abril de 1931.

¹² *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. n.p., 10 de maio de 1930.

¹³ *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. n.p., 14 de março de 1931.

¹⁴ *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. n.p., 13 de junho de 1931.

¹⁵ Conforme Rafael Freire, a Byington & Cia. foi a segunda empresa brasileira a fabricar projetores sonoros para o circuito exibidor nacional, o Fonocinex. A empresa entrou neste tipo de mercado em 1930, mas ganhou visibilidade a partir de 1931. Possuía projetores para o sistema de som em disco, chamados de Sono-Disco, e para a tecnologia de som ótico, conhecidos por Sono-Film (FREIRE, 2013).

¹⁶ *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. n.p., 1 de setembro de 1934.

Pampas” (*Under the Pampas Moon*, dir. James Tinling, 1935); o musical da Ciné-Alliance e da Gaumont British “Uma canção para você” (*My Song for You*, dir. Maurice Elvey, 1934); o filme de ação “O anel chinês” (*Chinatown Squad*, dir. Murray Roth, 1935), da Universal; e a comédia “As mulheres amam o perigo” (*Ladies Love Danger*, dir. H. Bruce Humberstone, 1935), da Fox Film.¹⁷

Em relação às apresentações teatrais, os grupos amadores da cidade eram figuras frequentes nas programações do Cine-Brasil, sendo que, em muitos casos, as suas atuações eram em benefício de instituições filantrópicas. O hospital da cidade, o São João Batista, era um dos mais beneficiados, sempre havia festividades em prol de sua manutenção. No ano de 1928, foi realizado um evento artístico, contando com apresentações teatrais e musicais, em favor dessa instituição. Os ingressos eram vendidos conforme a acomodação do público no cinema, seguindo os critérios de meia-entrada, camarote, cadeiras e geral (Figura 2).

Figura 2: Anúncio do Festival Artístico em benefício do Hospital São João Batista.



Fonte: 2 de julho de 1928. Arquivado no Museu Municipal de Visconde do Rio Branco.

¹⁷ Minas Jornal. Visconde do Rio Branco. n.p., 7 de março de 1936.

Por outro lado, artistas de outras partes do país esporadicamente se apresentavam no Cine-Brasil. Possivelmente devido a esta circunstância, os jornais faziam comentários elogiando a vinda dessas trupes para Visconde do Rio Branco. Na década de 1920, foram localizadas notas jornalísticas destacando a apresentação das companhias teatrais em outras cidades brasileiras. Quando a companhia de variedades “Os Archilles” estreou no cinema, ressaltou-se a sua passagem pelo Rio de Janeiro.¹⁸ Do mesmo modo, aconteceu na propaganda da Companhia Maria Castro:

Cia. Maria Castro

Fará hoje sua estréia, no Cine-Theatro, a importante companhia cujo título encima estas linhas. Esta companhia procede da Capital Federal onde foi muito aplaudida no Theatro João Caetano. Traz um elenco admirável de atores e atrizes com um repertório magnífico de 32 peças montadas. [...] A empresa está passando assinaturas para 3 únicos espetáculos que serão levados nesta cidade, estando já tomados quase todos os lugares.¹⁹

Na primeira metade do século XX, o Cine-Brasil buscou acompanhar o circuito exibidor brasileiro, mas a estrutura do cinema dependia de seus gestores. Na década de 1940, houve algumas mudanças no ambiente interno, como a construção de uma nova cabine e a inserção de novos projetores. A partir dos anos de 1950, pelos poucos dados obtidos nos jornais consultados, teve-se dificuldade de analisar as atividades culturais do cinema, inclusive de sua filmografia.

Nesse contexto, foram encontradas poucas notícias sobre os grupos teatrais. Em 1955, foi anunciado a apresentação das peças “Encontrei-me com a felicidade”, “S. Excia., o criado”, “Amor a prazo fixo” e “Não te perdo”, da companhia liderada por Milton Carneiro.²⁰ As outras propagandas encontradas foram da peça “Salomé”, realizada por artistas amadores e dirigida por Jotta Barroso,²¹ e da apresentação dos mágicos “Os Faluggi”, que fizeram o filme “Europa à noite”.²² No caso dos filmes, alternavam-se entre produções antigas e as que estavam em voga no período. Nesse sentido, a programação do Cine-Brasil continuou atrelada a sua gerência.

Na década de 1950, começaram a surgir anúncios de filmes coloridos e em *cinemascope*. Nas publicações jornalísticas eram destacadas as características técnicas dos filmes que seriam apresentados nos cinemas da cidade, como exemplo, a nota sobre a película “Vinte mil léguas submarinas” (*Leagues Under The Sea*, dir. Richard Fleischer, 1954), da Walt Disney, que seria exibido no Cine-Brasil: “Em *cinemascope* colorido - um filme digno de ser assistido pelos rio-branquenses”, e a propaganda de “Santiago, terra violenta” que seria apresentado no Cine-Maracanã: “A Empresa do Cine-Maracanã está anunciando para hoje o colossal filme em *cinemascope* [...]” (Figura 3).

¹⁸ *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. n.p., 26 de maio de 1928

¹⁹ *Minas Jornal*. Visconde do Rio Branco. n.p., 21 de julho de 1928

²⁰ *Visconde do Rio Branco*. Visconde do Rio Branco. p. 4. 6 de fevereiro de 1955.

²¹ *Visconde do Rio Branco*. Visconde do Rio Branco. p. 4. 4 de agosto de 1968.

²² *Visconde do Rio Branco*. Visconde do Rio Branco. p. 4. 25 de agosto de 1968.

Figura 3: Publicidades do Cine-Brasil e do Cine-Maracanã.



Fonte: *Visconde do Rio Branco*. 16 de agosto de 1959.

Na década de 1960, ainda era comum os anúncios jornalísticos anunciarem filmes coloridos e em *cinemascope*. No Cine-Brasil, podemos citar, como exemplo, as películas: “Glória feita de sangue” (*Paths of Glory*, dir. Stanley Kubrick, 1957), da Bryna Productions;²³ “A fera do Forte Bravo” (*Escape from Fort Bravo*, dir. John Sturges, 1953), da Metro-Goldwyn-Mayer;²⁴ “O dono da bola” (dir. J.B. Tanko, 1961), Herbert Richers Produções Cinematográficas;²⁵ “Espadas indomáveis” (*Caterina Sforza, la leonessa di Romagna*, dir. Giorgio Walter Chili, 1959), da Consorzio Caterina Sforza *et al.*²⁶; “A seta de ouro” (*L’arciere dele mille e una notte*, dir. Antonio Margheriti, 1962), da Titanus;²⁷ “A face de Fú Manchú” (*The Face of Fu Manchu*, dir. Don Sharp, 1965), da Hallam Productions *et al.*;²⁸ “Sete horas de fogo” (*Aventuras del Oeste*, dir. Joaquín Luis Romero Marchent, 1965), da Centauro Films *et al.*;²⁹ “As pistolas não discutem” (*Le pistole non discutono*, dir. Mario Caiano, 1964), da Jolly Film *et al.*³⁰

²³ *Visconde do Rio Branco*. Visconde do Rio Branco. p.2. 10 de julho de 1960.

²⁴ *Visconde do Rio Branco*. Visconde do Rio Branco. p.3. 27 de agosto de 1961.

²⁵ *Visconde do Rio Branco*. Visconde do Rio Branco. n.p., 28 de janeiro de 1962.

²⁶ *Visconde do Rio Branco*. Visconde do Rio Branco. p.3. 28 de junho de 1964.

²⁷ *Visconde do Rio Branco*. Visconde do Rio Branco. p.3. 25 de abril de 1965.

²⁸ *Visconde do Rio Branco*. Visconde do Rio Branco. p.2. 23 de março de 1967.

²⁹ *Visconde do Rio Branco*. Visconde do Rio Branco. p.3. 2 de junho de 1968.

³⁰ *Visconde do Rio Branco*. Visconde do Rio Branco. p.3. 13 de julho de 1969.

Na década seguinte, não houve mudanças significativas nas produções fílmicas exibidas. Filmes antigos continuaram sendo colocados em cartaz no Cine-Brasil, por exemplo, em 26 de maio de 1973, foi apresentada a película “Errado para cachorro” (*Who’s Minding the Stores?* dir. Frank Tashlin, 1963) que tinha sido lançada há dez anos.³¹ Desta forma, a avaliação dos espetáculos apresentados durante o século XX no Cine-Brasil mostrou que esta casa de diversão do interior foi acompanhando o circuito exibidor brasileiro e, dentro de suas condições, buscou inserir as novidades de cada época, à vista das primeiras experiências com o cinema sonoro em 1930, quando este era uma realidade das principais casas de cinema dos centros urbanos. Mesmo o Cine-Brasil tendo dificuldades em continuamente renovar suas aparelhagens e o repertório de seus filmes, os seus diferentes administradores atuaram no intuito de oferecer espetáculos que atendessem a expectativa da plateia rio-branquense.

MEMÓRIAS INDIVIDUAIS E COLETIVAS SOBRE O CINE-BRASIL

A História é uma produção intelectual que procura questionar e interpretar acontecimentos passados. Assim, essa ciência humana lida de modo distanciado e fragmentado com esse outro tempo, aparando-se em fontes empíricas (NORA, 1993, pp. 8-9). A memória — sendo uma produção psíquica, mas que precisa de referências externas para se formar (RICOEUR, 2007, p. 138) — é um dos meios utilizados pela História para elaboração de saberes sobre o passado. Nesse sentido, os depoimentos de antigos frequentadores e ex-funcionários do Cine-Brasil trazem informações sobre o significado social dessa casa de diversão.

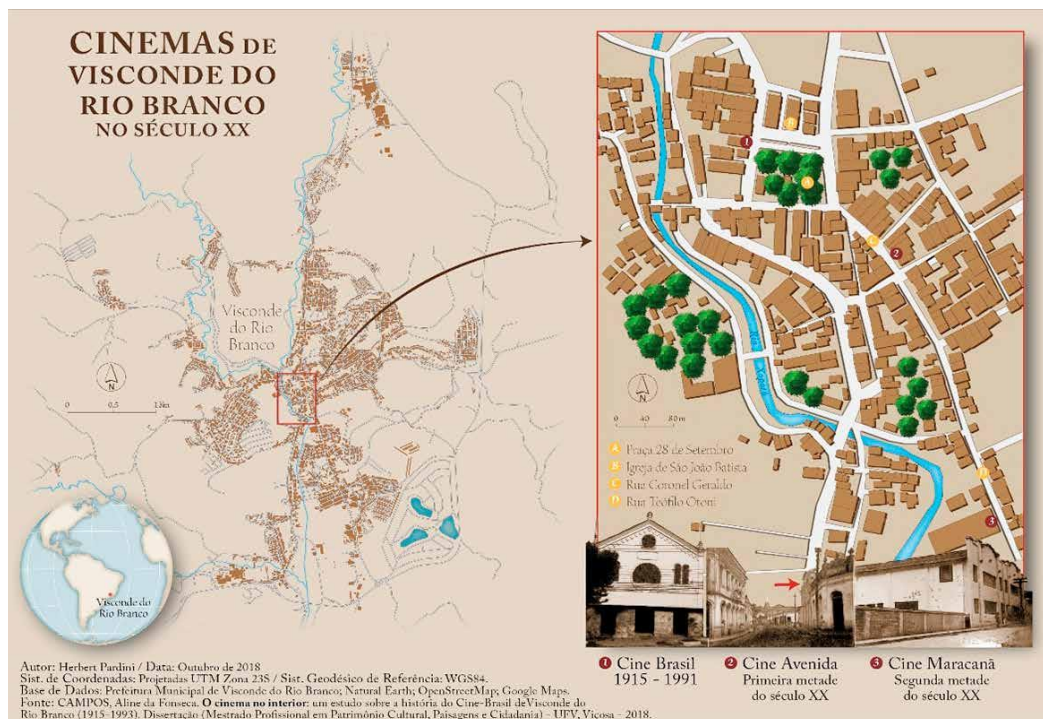
A memória é fruto de uma necessidade humana de lembrar eventos passados, dificilmente sequenciais, em vista a esclarecer as questões do presente. Assim, ela fortalece a identidade individual e coletiva. Diante dessa sua característica, como bem define Pierre Nora (1993, p. 9), “a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos, e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento [...]” Desta forma, os antigos frequentadores e ex-funcionários não se lembram de todos os fatos vivenciados no Cine-Brasil, mas suas falas são importantes para a compreensão do que era o cinema para a sociedade rio-branquense.

Além disso, as memórias estão condicionadas às experiências individuais e coletivas. Ecléa Bosi explica que existe um “tempo de lembrar”. Os sujeitos evocam as lembranças de modo distinto, considerando as suas diferentes vivências sociais e temporais (BOSI, 1994, pp. 414-415). Nesse sentido, o Cine-Brasil é lembrado conforme o significado que teve para os indivíduos e o seu grupo social.

Até os anos 1970, as casas de cinema continuam sendo opções de lazer de Visconde do Rio Branco. No primeiro momento, o Cine-Brasil dividiu essa função com o Cine-Avenida e, a partir da década de 1950, com o Cine-Maracanã (Figura 4).

³¹ *Voz de Rio Branco*. Visconde do Rio Branco. n.p., 26 de maio de 1973.

Figura 4: Cinemas de Visconde do Rio Branco no século XX.



Fonte: Arquivo Pessoal.

No século passado, era um hábito para a sociedade rio-branquense ir aos cinemas. A frequência às salas iniciava-se na infância e permanecia por toda a fase adulta. A senhora Teresinha Pinto (91 anos) relata que ainda criança começou a ir aos cinemas para ver séries. Inicialmente, frequentou o cinema que pertencia ao seu avô, Luiz Coutinho, que se localizava na cidade de Guiricema, MG. Em relação ao Cine-Brasil, as suas primeiras lembranças retroagem ao período que o cinema pertencia à Empresa Teatral Rio-Branquense.³² Acompanhou por longos anos o funcionamento desta sala, incluindo a época em que havia orquestra para acompanhar a exibição dos filmes e o período de inserção de películas faladas.

De acordo com a senhora Teresinha Pinto, era no Cine-Brasil que as atividades sociais e culturais da cidade eram realizadas, como as formaturas colegiais e os mais diversos eventos artísticos. Em suas palavras: “[...] todos os artistas que vieram de fora para apresentar aqui, e foram muitos e importantes, onde que era? Era no Cinema-Brasil. Então, o Cinema-Brasil centralizou todas as atividades de lazer e de arte da cidade.”³³ Uma das lembranças que guarda com carinho deste cinema foi quando em seu palco se apresentou Procópio Ferreira. Ela explica que, logo após se casar, com seus 22 anos, o artista apresentou as peças “Esta noite choveu prata” e “Deus lhe pague”. Também recorda dos shows realizados no cinema, como das cantoras Marlene e Emilinha Borba, e de seus artistas favoritos na infância, a dupla sertaneja e humorística Jararaca & Ratinho.

³² Entrevista da Sra. T.P. Duração de 39min30s. Data: 28 de fevereiro de 2018. Visconde do Rio Branco - MG.

³³ Ibid.

As lembranças do senhor Carlos Lacerda (66 anos) sobre o Cine-Brasil também remetem à infância. Lembra que sua formatura do 4º ano primário foi nesse cinema, que reuniu um número considerável de pessoas no local para assistir a solenidade.³⁴ Segundo Cleber Silva (69 anos), por causa da estrutura interna, esses tipos de cerimônias se realizavam no Cine-Brasil.³⁵

Geralmente, as formaturas colegiais aconteciam no Cine-Brasil, sendo uma das atividades sociais que aproximava o cinema dos moradores de Visconde do Rio Branco. Como exemplo, em 1935 o *Minas Jornal* publicou uma nota explicando que Agostinho Marques tinha cedido o espaço do cinema, com a suspensão de uma sessão cinematográfica, para a realização da formatura dos alunos da Escola Normal:

Um gesto cavalheiro

Para o dia 7 de dezembro estava anunciado um rico filme no Cine-Theatro. Já os normalistandos estavam tristes por terem necessidade de arranjar um outro local para a sua festa.

O nosso diretor, porém, escreveu ao Empresário Sr. Agostinho Marques expondo a situação dos moços.

Esse senhor, cavalheiro de extrema gentileza, espírito culto e cidadão prestimoso, respondeu imediatamente ao nosso diretor dizendo que o seu prazer era duplo: um de servir ao seu amigo e outro de prestar o seu concurso à festa dos normalistandos rio-branquenses. Alterou, portanto, a sua programação para nos servir. E, assim, a entrega dos diplomas será feita no Cine-Theatro, conforme o desejo dos nove normalistas.

Para outros ex-frequentadores de cinemas, as memórias estão concentradas nos filmes e nas atividades culturais apresentadas. Edgard Torres (62 anos) se recorda de ter visto com seus pais filmes religiosos e infantis no Cine-Brasil, sendo marcante para sua infância ter assistido o filme “Marcelino, pão e vinho”³⁶. Mas o seu laço com o Cine-Brasil se estreitou quando participou de quatro edições do Festival Estudantil de Música (FEM), entre os anos de 1971 e 1974, promovido pelo Movimento Artístico Estudantil (MAE) de Visconde do Rio Branco, do qual era membro.

O MAE, fundado pelos alunos da 4ª série B, da atual Escola Estadual Dr. Celso Machado, tinha por objetivo melhorar as atividades culturais oferecidas para a classe estudantil da cidade.³⁷ O senhor Antonio Gomes (63 anos), o primeiro presidente do MAE, explicou que o FEM era realizado no Cine-Brasil, sob anuência de seus proprietários. No primeiro festival, em 1971, se lembra que o espaço desse cinema foi oferecido de forma gratuita por sua administradora, Maria Luíza Marques,³⁸ irmã de Agostinho Marques. Essa edição do festival contou com a participação de estudantes da região, vencendo Tom Carlos e Ronaldo Costa, com a música “Tributo ao homem”. Na segunda posição ficaram Morais e Ernani Gabriel Passos, com “Anúncio de jornal”, seguidos, no terceiro lugar, por Jorge Halvis, como melhor intérprete, pela apresentação da música “A voz, a vez e a hora”.³⁹

³⁴ Entrevista do Sr. C.L. Concedida por e-mail. Data: 11 de março de 2018. Visconde do Rio Branco - MG.

³⁵ Entrevista do Sr. C.S. Duração de 48min16s. Data: 3 de fevereiro de 2018. Visconde do Rio Branco - MG.

³⁶ Entrevista do Sr. E.T. Concedida por e-mail. Data: 20 de março de 2018. Juiz de Fora - MG.

³⁷ Entrevista do Sr. E.T. Concedida por e-mail. Data: 20 de março de 2018. Juiz de Fora - MG.

³⁸ Entrevista do Sr. A.G. Duração de 43min40s. Data: 27 de maio de 2018. Visconde do Rio Branco - MG.

³⁹ Entrevista do Sr. A.G. Duração de 43min40s. Data: 27 de maio de 2018. Visconde do Rio Branco - MG.

Em conformidade com o relato do senhor Cleber Silva, nas décadas de 1950 e 1960, o Cine-Brasil era um centro de convergência da população de Visconde do Rio Branco. Para ele, “Tamanha era a procura pelo cinema, era e realmente representava a grande atração da cidade do interior, né? Era o que tinha pra fazer, era o grande programa, entendeu? Era ir ao cinema.”⁴⁰

No Cine-Brasil eram exibidos filmes de diversos gêneros, mas, em geral, as séries e os filmes de faroeste, aventura, drama eram os preferidos de seu público, que incluía produções brasileiras e estrangeiras, predominando as películas norte-americanas. Teresinha Pinto, que adorava assistir séries na infância, se recorda de ter visto no Cine-Brasil “Cidade infernal”. Já em sua fase adulta preferia ver musicais e romance. Cleber Silva, além de gostar dos filmes estrangeiros de suspense e de faroeste, optava por assistir aos nacionais, principalmente quando criança, tendo em vista a fase que não sabia ler. De acordo com ele, a sala do cinema ficava cheia quando estavam em cartaz películas nacionais, devido ao alto índice de analfabetismo, e quando eram apresentadas filmes religiosos, como “Os dez mandamentos”.

Antonio Gomes também gostava dos nacionais, especialmente as chanchadas, como as interpretadas pelos atores Grande Otelo, Oscarito, Zé Trindade, Ronald Golias, Ankito, em sua concepção, os grandes comediantes brasileiros. Também assistia a filmes que considera épicos, entre eles: “Covardes”, “A queda do Império Romano”, “Os dez mandamentos”.

Além de ser um local para exibição de filmes, apresentação musical e teatral, o Cine-Brasil foi palco das pré-estreias dos filmes “O Menino e o vento” (dir. Carlos Hugo Christensen, 1967) e “Eu dou o que ela gosta” (dir. Braz Chediak, 1975), produções cinematográficas filmadas em Visconde do Rio Branco, que tiveram participação do ator rio-branquense Jotta Barroso. Segundo Antonio Gomes, o cinema era um espaço cultural da cidade. Por isso, as festividades sociais se realizavam em sua sala, como no caso das estreias desses filmes ambientados em Visconde do Rio Branco.

Um olhar diferente do Cine-Brasil é o do senhor Jorge Silva (62 anos), já que concentra suas lembranças no período que exerceu atividades laborais nesse cinema, onde começou a trabalhar aos quatorze anos, na condição de voluntário. Posteriormente tornou-se funcionário e gerente do empreendimento. Nesse sentido, acompanhou o funcionamento desse cinema até 1991, ano em que foi fechado por decisão de seus proprietários. O significado dos cinemas de rua para a sua vida, especialmente do Cine-Brasil, pode ser percebido no seguinte relato:

Olha, o cinema mexeu com a minha vida desde quando eu tinha seis anos de idade. Eu assisti o primeiro filme, coincidentemente, o filme do Mazzaropi, chamado Jeca Tatu, no extinto Cinema-Maracanã. Por que antes Rio Branco tinha três cinemas, pouca gente sabe disso, era o Maracanã, o Brasil e o Cine-Avenida, onde é hoje a Líder [...]. Ali era o cinema, o primeiro cinema de Rio Branco na realidade foi ali. E para mim o cinema é o seguinte, se tivesse que voltar tudo no tempo, eu queria o cinema. Mas não o cinema de hoje, o cinema antigo. Antigamente o cinema funcionava com maquinário, hoje o cinema não funciona mais com maquinário, o cinema funciona com cartão de memória, né? Tirou a tradição do

⁴⁰ Entrevista do Sr. C.S. Duração de 48min16s. Data: 3 de fevereiro de 2018. Visconde do Rio Branco - MG.

cinema. Então o cinema mexeu muito com a minha vida, e desde de cinco para seis anos de idade que eu venho acompanhando cinema. Peguei gosto pelo cinema, comecei a trabalhar em cinema com 12 anos de idade, comecei a trabalhar no Cinema Maracanã, do Maracanã eu passei para o Cinema Brasil, trabalhei como bilheteiro, trabalhei como faxineiro, trabalhei como porteiro, trabalhei como carregador de cartazes da porta do cinema pra Praça 28 de Setembro, passei a subgerente, passei a operador cinematográfico, que é o passador de filme. Entendeu? O cara que fica lá controlando o maquinário. Dali eu passei a gerente geral do cinema, e de gerente geral eu passei a proprietário [...] ⁴¹

Nesse sentido, há múltiplas memórias sobre o Cine-Brasil visto as diferentes experiências vividas em sua sala. Esse cinema, como outros que existiram na cidade, era um dos locais escolhidos pela população rio-branquense para se divertir e se socializar. Como bem explica o senhor Antonio Gomes, era no espaço do cinema que os vários grupos sociais se encontravam:

Ir ao cinema, além de ser um divertimento e entretenimento, era também uma questão de status social, era importante você ir ao cinema. (...) Era ali que talvez nasciam alguns romances, alguns encontros, né? Algumas amizades, né? As pessoas discutindo filmes, aquela coisa toda, né? Era na verdade, [...] uma atividade social das mais importantes. E o que eu acredito piamente era que ali todas as pessoas eram iguais, não havia nenhum preconceito ali que poderia de ter no clube de fulano ou beltrano de não poder frequentar. Ali não, o cinema era um espaço super democrático, onde todas as camadas da sociedade se encontravam de forma igualitária, né? E sem favorecimento e sem vantagem de um lado ou de outro. Era muito bacana, né? Era muito bacana porque nosso vizinho ia no cinema, né? Nosso colega da escola ia no cinema, lá nós nos encontrávamos com a professora, alguém apontava: “Olha lá, o prefeito.” Né? O doutor que a gente ia consultar, tava todo mundo lá no cinema. A gente se encontrava no cinema, isso nos colocava no mesmo contexto, né? Contexto de igualdade, até social. Que era uma coisa muito difícil de se estabelecer na época. Essas diferenças existiam... ⁴²

A partir de 1980, o número de frequentadores do Cine-Brasil foi diminuindo. Teresinha Pinto acredita que muito se deve aos filmes colocados em cartaz. Cleber Silva também considera que os filmes exibidos e a popularização da televisão contribuíram para o esvaziamento das salas dos cinemas de rua no Brasil. Ao fazer analogia ao enredo do filme “Cinema Paradiso” (*Nuovo Cinema Paradiso*, dir. Giuseppe Tornatore, 1988), explica que o Cine-Brasil tentava se manter em funcionamento em um momento que não tinha mais prestígio social. Com reflexão semelhante à dona Teresinha Pinto e Cleber Silva, Antonio Gomes afirma que o conteúdo dos filmes não era um atrativo para ir aos cinemas, tendo em vista que a maioria das produções apresentadas era de cunho erótico.

Na década de 1970, surgiu uma produção cinematográfica nacional voltada para os filmes eróticos, a mais famosa foi a da Boca do Lixo, que concentrava as suas atividades na Rua do Triunfo, em São Paulo (ABREU, 2015, pp. 21; 34; 38; 40). Os filmes produzidos eram reconhecidos pelo

⁴¹ Entrevista do Sr. J.S. Duração de 37min46s. Data: 20 de janeiro de 2018. Visconde do Rio Branco - MG.

⁴² Entrevista do Sr. A G. Duração de 43min40s. Data: 27 de maio de 2018. Visconde do Rio Branco - MG.

público e a crítica da época como Pornochanchada, tornando-se uma opção de lazer às classes populares. No entanto, esses filmes perderam espaço nos cinemas pela entrada no país de produções estrangeiras de sexo explícito, que contribuíram para evasão das salas comerciais. O esvaziamento das salas cinematográficas, nas últimas décadas do XX, foi propiciada também pela dissolução de leis protecionistas do cinema nacional, pelo crescimento do acesso à televisão e pela crise econômica mundial que atingiu o país a partir do ano de 1982 (ABREU, 2015, pp. 90; 107; 122; 125; 191).

Diante desse contexto de desestabilização da produção e da exibição fílmica no país, o Cine-Brasil foi perdendo a sua representatividade social em Visconde do Rio Branco. Em 1991, esta casa de entretenimento foi fechada a pedido de seus proprietários, mesmo com o esforço de seu arrendatário à época, Jorge Silva, em mantê-la aberta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção do Cine-Brasil aconteceu num contexto histórico mundialmente favorável à inserção dos cinemas de rua e num período em que Visconde do Rio Branco passava por modificações em sua paisagem. A reorganização da cidade, especialmente da sua área central, implicava na constituição de novos códigos sociais e na inserção de ferramentas urbanas que impactavam nos relacionamentos interpessoais.

Em Visconde do Rio Branco, o Cine-Brasil foi um dos principais locais de divertimento e de sociabilidade no século XX. Nas suas diferentes fases de funcionamento, conseguiu atender às demandas da população rio-branquense, tendo em vista que não era um espaço somente destinado à exibição fílmica.

Dessa forma, dada a sua importância social, os jornais locais informavam sobre as suas atividades culturais, bem como realizavam críticas que representavam o interesse do público dessa casa de entretenimento.

Dentro de suas condições, os diferentes administradores do cinema procuraram seguir o circuito exibidor nacional, considerando a aquisição de aparelhos de projeção, como para o funcionamento do cinema falado na década de 1930, e a adoção de produções fílmicas que eram colocadas no mercado. Cabe dizer que, por ser um cinema do interior, muitas novidades tecnológicas e fílmicas foram adotadas tardiamente no cinema.

Além dos periódicos, as memórias sobre o Cine-Brasil ajudam a compreender o seu funcionamento e a sua importância coletiva. De forma geral, os ex-frequentadores entendem que o empreendimento, dentre os cinemas da cidade, era o mais frequentado e conseguia reunir em seu espaço diferentes grupos sociais. As memórias não oficiais mostram que o Cine-Brasil fazia parte da rotina social da cidade, e tinha como característica ser um centro cultural no século XX.

O Cine-Brasil perdurou em funcionamento até o início da década de 1990 e o seu fechamento ocorreu num momento de enfraquecimento do circuito exibidor nacional e da popularização de

outras tecnologias, como a televisão. O local, no entanto, conseguiu cumprir dentro de Visconde do Rio Branco o seu papel social, e, assim, há no presente valorização de sua história, que pode ser percebida na fala de seu antigo público.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Boca do Lixo: Cinema e Classes Populares*. 2. ed. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2015.

ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. Dr. Jefferson de Oliveira, ideias de urbanismo e perspectivas de intervenção urbana – Campanha/MG (1927-1930). In: SAES, Alexandre Macchione; MARTINS, Marcos Lobato; GAMBI, Thiago Fontelas Rosado (orgs.). *Sul de Minas em urbanização: Modernização urbana no início do século XX*. São Paulo: Alameda, 2016.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O espaço urbano: Novos escritos sobre a cidade*. São Paulo: FFLCH, 2007.

CHANTAL, Blanc-Pamard & RAISON, Jean-Pierre. Paisagem. *Enciclopedia Einaud*. Lisboa: Imprensa Nacional, v. 8, pp. 138-159, 1986.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DOIN, José Evaldo de Mello *et al.* A Belle Époque caipira: problematizações e oportunidades interpretativas da modernidade e urbanização no Mundo do Café (1852-1930) — a proposta do CEMUMC. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, n. 53, pp. 91-122, 2007.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. 1993, 2v. Tese (doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo.

FABRIS, Annateresa. A Crítica Modernista à Cultura do Ecletismo. *R. Italianística*, ano III, v. 3, n. 3, pp. 73-84, 1995.

FREIRE, Rafael de Luna. A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930. *Significação*, USP, v. 40, n. 40, pp. 29-51, dezembro de 2013.

FREIRE, Rafael de Luna. Da geração de eletricidade aos divertimentos elétricos: a trajetória empresarial de Alberto Byington Jr. antes da produção de filmes. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, pp. 113-131, janeiro-junho de 2013.

FREIRE, Rafael de Luna. *Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói*. Niterói, RJ: Niterói Livros, 2012.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

JOSÉ, Oíliam. *Visconde do Rio Branco: terra, povo e história*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982.

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: O cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

NORA, Pierre. Entre memória e História: A problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, pp. 7-28, dezembro de 1993.

PAZIANI, Rodrigo Ribeiro. O Fausto caipira: Joaquim Macedo Bittencourt e as faces da modernidade em Ribeirão Preto na Primeira República (1911-1920). *Locus, Revista de História*, v. 9, n. 2, pp. 132-149, 2003

PAZIANI, Rodrigo Ribeiro. Outras leituras da cidade: experiências urbanas da população de Ribeirão Preto durante a Primeira República. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 19, pp. 175-200, 2005.

RICOEUR, Paul. Memória pessoal, memória coletiva. In: RICOEUR, Paul. *A memória, história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ENTRE RASTROS E MEMÓRIAS DOS CINEMAS DE RUA EM ARAXÁ

AMANDA CARVALHO GOMES¹

INTRODUÇÃO

Nos primórdios cinematográficos, não existia a ideia de sala de cinema como se conhece hoje, haja vista que essa arte era tratada como atração promovida por exibidores ambulantes; hora em uma feira, hora em um café, etc. Isso se deve porque, inicialmente, o aspecto científico, de novidade, se sobrepunha ao artístico. Até os primeiros anos da década de 1900, “o interesse residia no dinamismo das imagens fotográficas em movimento, na atração das luzes e sombras na tela que levavam a uma fantástica jornada por desconhecidas terras distantes e surpreendentes encontros com pessoas célebres ou estranhas” (FREIRE, 2012, p. 70).

Mattos (2006), ao discorrer sobre os variados projetores inventados por volta de 1890, diz que, nos Estados Unidos, uma dúzia de pequenos filmes era inserida em meio aos espetáculos visuais dos teatros de *vaudevilles*. Posteriormente, se instauraram nas antigas salas de cinetoscópios (aparelhos de projeção individual criados na Edison Laboratories), os *electric theaters* e, nos bairros operários, se ocuparam os *nickelodeons*. Estes foram os primeiros espaços voltados à exibição cinematográfica, exclusivamente (pp. 19-20).

Já no Brasil, é interessante notar que o primeiro contato de Minas Gerais com o cinema ocorreu em uma cidade interiorana. “Menos de dois anos após a famosa sessão que Louis Lumière fez realizar no Boulevard des Capucines, em Paris, em dezembro de 1895, Juiz de Fora tornava-se a primeira cidade mineira a exibir o Cinematógrafo Lumière. Foi no dia 23 de julho de 1897, sob o patrocínio da companhia de variedades de Germano Alves” (GOMES, 2008, p. 21). Antes disso, no âmbito brasileiro, a invenção fora exibida na então capital federal, Rio de Janeiro, em 1896.

A década em que o mundo viu surgir uma das maiores invenções, a desenvolvida pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, ainda reservava melhoramentos à cidade mineira de Araxá, antes que ela fosse estruturada para ver (e ter) cinema. Assentada por pecuaristas e tropeiros na segunda metade do século XVIII e decretada cidade em 19 de dezembro de 1865, foi somente nas últimas duas décadas do século XIX que o município passou a se expandir, recebendo imigrantes estrangeiros e esboçando e se preocupando com a estrutura de seus contornos urbanos - ruas, praças, casas e hotéis (LIMA, 2007, pp. 37-38). No período da primeira metade do século XX, a cidade

¹ E-mail: amanda.cargomes@gmail.com

se expandiu em vários aspectos na direção da aspirada modernidade e é nele que se concentra o seu desenvolvimento social, bem como o surgimento das salas de cinema, notando certo intento de transformar Araxá em um polo turístico e cultural.

A CIDADE E O CINEMA NA ARAXÁ DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

A cidade de Araxá localiza-se no sudoeste do estado de Minas Gerais, na região do Alto Paranaíba, elevada a 973 metros, com um horizonte vasto, planícies e terras férteis. Herdou em seu nome a tradição tupi significando Araxá, por extensão, como “um lugar alto onde primeiro se avista o sol”. Por suas colinas, de fato, habitou a tribo Arachás antes que pecuaristas fossem atraídos pelas águas minerais e saliníferas da região onde hoje é o Barreiro, e se instalassem construindo fazendas.

Em meados do século XIX, as águas minerais pararam de servir à atividade pecuária, pois os criadores de gado passaram a adquirir o sal vindo do transporte ferroviário. Elas, então, passaram a ser de uso medicinal e, dada a inauguração das estações da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro nas proximidades da cidade (em Jaguará, Sacramento e depois Uberaba), não só o comércio foi facilitado, como também a imigração (LIMA, 2007, p. 35). Houve uma ascensão turística sem igual, fazendo aportar na cidade os “aquáticos”, ou seja, os turistas que visitavam Araxá em busca de tratamento e veraneio (FRANÇA, 2015, p. 34).

A população ansiou por vários anos a construção da linha férrea em Araxá e, enquanto as obras não se encaminhavam, intensificou-se o serviço de autoviação, que levava de automóvel as pessoas até as fontes termais ou mesmo à estação mais próxima, de Sacramento, que distava 100 km e fazia ligação com São Paulo. “Ocorre que, desde 1919, os moradores e os aquáticos que vinham em busca das águas e de saúde frequentavam o cassino Colombo, de propriedade de Luiz Colombo. [...] Em pouco tempo, Araxá se tornou reduto da elite cafeeira paulista” (FRANÇA, 2015, p. 101), que visitava a cidade para jogar e repousar nas termas.

A Câmara Municipal proveu a cidade dos serviços de telefonia (a partir de 1906), água potável (em 1909) e eletricidade (1914) (LIMA, 2007, pp. 53-54), antes da criação da Prefeitura, em 1915. De toda a forma, eram serviços caros e precários, que foram melhorando durante as décadas seguintes. Até mesmo a implantação da rede elétrica não foi bem recebida pela população e imprensa, no que diz respeito à localidade do prédio da subestação de luz.

A construção foi aprovada pelo então Presidente da Câmara, Dr. Franklin de Castro, a ser feita no meio da Praça da Matriz, hoje Praça Coronel José Adolpho. A frase “[...] vai se fazer isso em meio de nossa principal praça que será ajardinada - ponto de passeio logradouro público, onde as famílias virão se divertir sob a ameaça constante da morte certa que um fio desprendido poderá atirar-lhes sobre a cabeça” (DE MAL, 1914, p. 1) demonstra o forte tom usado pelos redatores do

jornal *Correio de Araxá*² que não aprovavam em nada a instalação, acreditando que o prédio obstruiria o local mais frequentado da cidade.

Enfim, a Estação Ferroviária Oeste de Minas (Figura 1) foi inaugurada no ano de 1926 em Araxá. A praça em torno dela, posteriormente batizada de Praça Arthur Bernardes em referência ao mineiro presidente durante o período (1922-1926), “modelou-se entre dois importantes referenciais urbanos: a Igreja Matriz de São Domingos - em construção - e o ponto inicial da estrada do Barreiro, ou seja, em direção às fontes de águas minerais” (LIMA, 2007, p. 89).

A rede de esgoto e o calçamento vieram a ser implantados no decorrer da década de 1930, período que trouxe também outras novidades para Araxá, como a criação de clubes, reorganização da Associação Atlética Araxaense e construção do Complexo Termal do Barreiro, inaugurado na década seguinte (Figura 2). O hábito da jogatina, como visto, já atraía turistas e pessoas da elite há anos. Com a construção do Grande Hotel e de seus luxuosos salões, viveu-se um período favorável para os jogos de azar, mas que durou pouco tempo, uma vez que, na gestão do presidente Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), proibiu-se o jogo no Brasil em 30 de abril de 1946. “Encerrava-se uma era iniciada em 1933, em que a indústria do turismo associado ao jogo movimentou mercado de luxo e lucros, e influenciou as artes em geral” (SÁ-FORTES, 2014, p. 272).

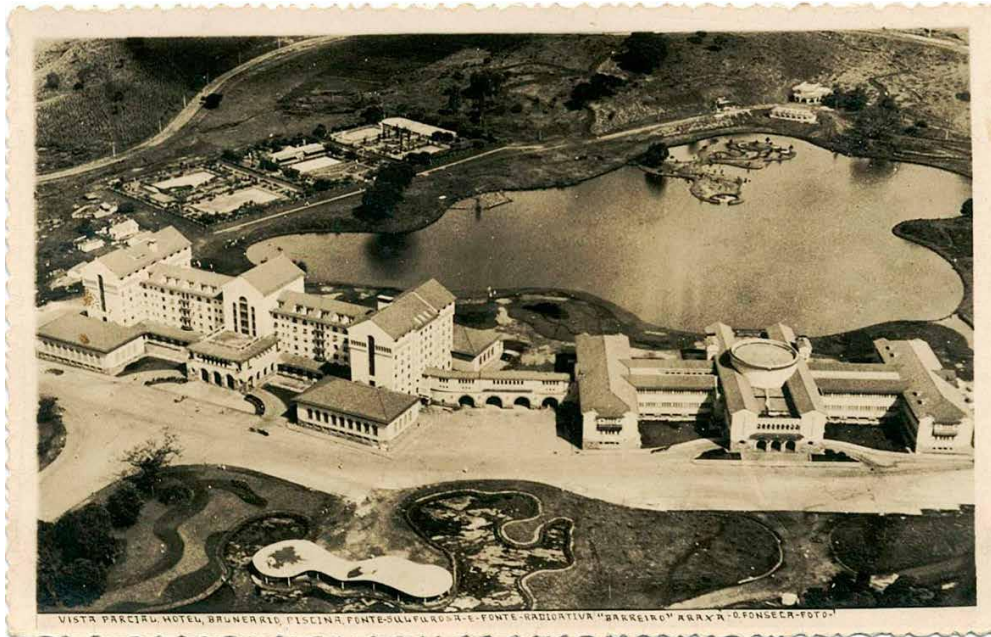
Figura 1: Estação Ferroviária Oeste de Minas e Praça Arthur Bernardes. Ao lado esquerdo, residência do engenheiro ferroviário Almeida Campos, diretor da Estação.



Fonte: FCCB.

² O *Correio de Araxá* é atualmente o jornal mais antigo em circulação na cidade. Foi inaugurado em 1913, sob direção de João Jacques Montandon, redação de Heitor Montandon e gerência de Antonio Ribeiro da Silva, parando em 1916. Voltou a circular em 1927, com o gerente Manoel Guedes, e logo parou também. Somente da terceira vez, através do professor Joaquim Ewandinak Porfírio de Azevedo (“seu” Wande) e Atanagildo Côrtes, que passou a ser semanalmente circulado, estando com a família deste último até hoje.

Figura 2: Vista aérea do Complexo Hidrotermal do Barreiro. Ao centro, o Grande Hotel e abaixo, com estrutura ondulada, a Fonte Andrade Júnior.



Fonte: FCCB.

As rodovias Araxá-Franca e Araxá-Uberlândia foram projetos implementados entre as décadas de 1950 e 1960 que possibilitaram novas ligações à cidade balneária. A rodovia que liga as duas cidades mineiras teve suas obras iniciadas em meados de 1960 (CORREIO DE ARAXÁ, 1960). A cidade de Franca se configura como o local por onde Araxá converge com o estado de São Paulo e também com o sul de Minas, região famosa por suas águas. O início da construção foi em 1952, sob a “vultosa verba de três milhões de cruzeiros”, sendo construídos “100 quilômetros do trecho mineiro” (JORNAL DE ARAXÁ, 1952), mais que a metade de todo o trajeto que liga as duas cidades. Porém, as obras ficaram paradas até que, em 1959, cidades triangulinas enviaram um apelo ao governador Bias Fortes para o término da rodovia (CORREIO DE ARAXÁ, 1959, p. 4), que seguiu ainda aos poucos pelos dois lados do Rio Grande.

Além das atividades agropecuárias e turísticas – esta última se sobrepondo à primeira durante as décadas de turismo de lazer nas fontes termais – uma nova produção despontou com o descobrimento do nióbio no município: a mineração. Durante a década de 1950 chegaram as empresas mineradoras, as quais “trouxeram um incremento econômico e populacional considerável para a cidade, assim como mudanças na estrutura social” (FCCB, 2010, p. 59). Em síntese, o tópico sobre os “diversos aspectos do município”, presente na Enciclopédia dos municípios brasileiros do IBGE, descreve pontos relevantes sobre a Araxá daqueles tempos:

Araxá, situada em região propícia à exploração de águas minerais, encontrou, ainda no seu passado, elementos que possibilitaram sua atual posição de um dos mais importantes centros de turismo do país. Herdeira de uma história aristocrática, palco de importantes

acontecimentos políticos, pode, no presente, manipular com maestria a tradição mineira da hospitalidade, fornecendo ao veranista visitante um ambiente ideal para descanso ou tratamento. Sua paisagem urbana é, a um só tempo, bela e agradável. Ruas paralelas, amplas, permitem uma eficiente circulação. A Praça Benedito Valadares constitui para o visitante um atrativo permanente, com seu ajardinamento feito em linhas geométricas. O centro principal do turismo da cidade está no “Balneário Águas de Araxá”, construído em 1938 pelo governo de Minas. Dispõe o estabelecimento de instalações luxuosas, estando, portanto, qualificado a fornecer todo o conforto. Conta o Município 696 telefones, 3 hotéis, 6 pensões e 4 *cinemas* [grifo nosso]. Para assistência médica há 1 hospital com 72 leitos, 3 serviços de Saúde, 16 médicos no exercício da profissão. O setor cultural é representado por 1 radioemissora, 5 bibliotecas, 1 tipografia e 3 livrarias (IBGE, 1959, p. 105).

Estes são, portanto, aspectos que se destacavam no município, onde os cinemas estão inclusos em meio às características modernas, como o telefone; turísticas, como os hotéis e pensões; e culturais. É inegável que o intuito de progredir como cidade balneária e turística fez com que toda uma estrutura fosse desenvolvida para melhor receber os visitantes, o que beneficiou também os araxaenses, visto que a população era de 27000 em 1956 (sendo aproximadamente 22000 no perímetro urbano), na qual dispunha de 4 cinemas e de diversos outros serviços (Figura 3). Adentremos, então, nos ambientes dos cinemas de rua de Araxá, levantados através do acervo de jornais e revistas da Fundação Cultural Calmon Barreto e de entrevistas colhidas com Celuta Rezende e as irmãs Rasma e Regina Porfírio de Azevedo.

Figura 3: Tabela com as características da cidade de Araxá nos anos 1950.

ARAXÁ		
Altitude na cidade	970 metros	
Altitude no Barreiro	920 metros	
Área do município	1.373 metros ²	
População do município	27.000	
População da cidade	22.000	
DIVERSÕES		
Clube Recreativo	1	
Cinemas	4	
Bandas de música	2	
Estádios	2	
Praças de esportes	2	
Entidades esportivas	9	
RADIO DIFUSÃO		
ZYI-4 - Rádio Imbiára de Araxá	1	
PROFISSÕES LIBERAIS		
Médicos	18	
Dentistas	15	
Advogados	7	
Engenheiros	6	
Construtores	8	
Contadores	42	
Farmácias	7	
Drogarias	2	
Laboratório Ind. Farmac.	1	
Laboratórios de análises	3	
Instituto de Radiologia	1	
EDUCAÇÃO E CULTURA		
Grupos escolares	2	
Escola Normal	1	
Ginásios	2	
Escola Técnica de Comércio	1	
Escolas Municipais	12	
ASSISTÊNCIA SOCIAL		
Hospital	1	
Centro de Saúde	1	
Lactário	1	
Ambulância	1	
Asilo	1	
Orfanato	1	
ASSOCIAÇÕES		
Médicas	2	
Farmacêutica	1	
Odontológica	1	
Damas de caridade	1	
Rural e Comercial	2	
Gremio escolar	1	
DIVERSOS		
Bancos	5	
Hotéis e pensões	12	
Aeroporto	1	
Aero-Clube	1	
Estação Rodoviária	1	
Estação Ferroviária	1	
Agências de Navegação Aérea (Nacional e Vasp)	2	
Viação Santa Marta (para diversas cidades)	1	
Propriedades rurais	800	
Casas comerciais	350	
Indústrias	18	
Indústria de Fertilizantes (FERTIZA)		
TERMAS (águas sulfúrea e radioativa, e lama).		

Fonte: ROTARY CLUB DE ARAXÁ, 1956, p. 4.

CINEMA-ARAXÁ

Em 1913, antes mesmo de Araxá possuir eletricidade, a cidade passou a contar com um cinematógrafo. Denominado Cinema-Araxá, este primeiro cinema foi aberto pelo Dr. Laudelino Gomes de Almeida, “médico, operador e parteiro” como o descrevem os anúncios de seu serviço no jornal *Correio de Araxá*. Inicialmente, as exibições funcionaram “no tosco casarão do largo d’Abadia que costuma se adornar com a perifrástica denominada Teatro” (CORREIO DE ARAXÁ, 1913, p. 1) e se inseriam como um dos aspectos de “modernice” que despontavam na cidade, como apontou o redator de pseudônimo X na coluna “Notas de um errante”:

[...] temos 60 estabelecimentos comerciais, 18 de 1ª classe e de 2ª os restantes, todos mantendo regulares “stocks”; 5 farmácias de primeira ordem, sortidas a capricho; 4 alfaiatarias, uma das quais sustentando, permanentemente, o elevado número de 12 oficiais; 2 fábricas de cerveja cujo produto... é bem tragável; uma livraria com topografia de obras; uma máquina de manteiga com motores a vapor; 2 hotéis bem confortáveis; 1 cinematographo permanente [grifo nosso], 7 olarias, 2 padarias, bilhar, barbearias, selarias, sapatarias, etc.; 4 médicos proficientísimos, 5 dentistas com gabinetes bem montados e 2 advogados. A instrução publica é ministrada pelo Grupo Escolar Delfim Moreira, de 8 cadeiras (CORREIO DE ARAXÁ, 1913, p. 1).

Ainda segundo o texto, Araxá era talvez a segunda maior do Triângulo, com “cerca de 700 habitações contando-se os casebres e as cabanas” e população “superior a 4500 almas, elevando-se cada vez mais, num crescendo o mais prometedor”. Outro fator do progresso estaria “no gosto, de dia para dia mais apurado, que preside à escolha das *toilettes* das gentis araxaenses, acompanhadas de perto dos rapazes”. O autor defende que as roupas, assim como a poesia e a dança, são “particularidades de caráter de um povo, dos quais se pode coligir com segurança, o grão de seu adiantamento e civilização” (CORREIO DE ARAXÁ, 1913, p. 1).

O advento do cinema foi a sinalização de novos tempos, tempos modernos, e trouxe consigo mudanças na prática da sociabilidade e no modo de enxergar o mundo. “Frequentador assíduo dos cinemas, Ruy Barbosa admitia: ‘No cinema viajo longas terras, vejo mundos por onde nunca me seria dado transitar’” (FREIRE, 2012, p. 70). Por ocasião de sua terceira candidatura à presidência, o retrato do republicano foi projetado no Cinema-Araxá em 13 de julho de 1913 (CORREIO DE ARAXÁ, 1913, p. 2).

O funcionamento deste cinema era aos sábados e aos domingos (em 1915 acrescentaram-se as quintas-feiras), geralmente com um programa composto de cinco fitas. Mas também ocorriam programas duplos, como o do dia 8 de junho de 1913, em que se destacou a fita *Destruição de Troia*, provavelmente *La Caduta di Troia* (Giovanni Pastrone, Itália, 1911), com 700 metros e apresentado em duas partes. Nos dois primeiros dias de fevereiro de 1914, foi exibida uma das versões da aclamada adaptação *Quo Vadis?*, que talvez seja o longa italiano de Enrico Guazzoni (1913) (CORREIO DE ARAXÁ, 1914, p. 1).

No mesmo ano, ainda no teatro, foi instalado um projetor com motor à gasolina, levado posteriormente para o prédio próprio construído na Rua do Comércio, hoje Dr. Franklin de Castro, inaugurado em 20 de janeiro de 1914. Nesta data a casa estava cheia, sendo necessário abrir três grandes respiradouros do lado da rua lateral, em virtude do calor e abafamento sentidos pelos presentes (CORREIO DE ARAXÁ, 1914, p. 1).

Em 1915, Laudelino Gomes mudou-se para a cidade de Franca, e a “casa de diversão” passou a ser gerida pelo fotógrafo Theotonio Simões. Com a nova gerência, os espetáculos passaram para as sete horas da noite, ao invés das nove. O médico proprietário enviou cem novas cadeiras para substituir as bancadas incômodas, “só usadas no circo ao ar livre” e também foram construídos dois cômodos ao lado do cinema para café e outras atividades. Com esse anúncio, o jornal *Correio de Araxá* noticiou: “[...] Nada ficará, pois, faltando ao nosso cinema, cujo edifício é um dos melhores do Triângulo e que recebe semanalmente os filmes com que deleita seus *habitués*” (CORREIO DE ARAXÁ, 1915, p. 1).

Um mês depois, já com as cadeiras colocadas, foi posta a nota:

Esta boa casa de diversão está em maré de prosperidade. Depois que ali se colocaram as 100 cadeiras, são elas preenchidas todos os sábados e domingos, sobrando ainda espectadores para o resto das inglórias bancadas. Também o serviço técnico vai atingindo a perfeição, satisfazendo ao público que dá por bem empregado o “mil réis” da entrada (CORREIO DE ARAXÁ, 1915, p. 2).

Novas reformas foram feitas em 1916 para a melhoria do salão, agora com a capacidade para 400 pessoas, além de “uma cabine feita especialmente para evitar o perigo de um incêndio de fitas” e três novos salões de espera e diversão anexados (CORREIO DE ARAXÁ, 1916, p. 1). No dia 4 de maio de 1916, “inaugurando o seu bar-botequim, essa excelente casa de diversão deu [...] uma artística função, sendo distribuídos bombons às crianças e um ‘copo d’água’ aos cavalheiros” (CORREIO DE ARAXÁ, 1916, p. 1).

Durante seus anos de funcionamento, o espaço recebeu variadas diversões, como peças teatrais, apresentações de mágica, orquestras e palestras científicas. Isso revela que, apesar da instauração tardia do serviço cinematográfico na cidade – em um segundo momento do “primeiro cinema” quando a linguagem passa a ser moldada a certa narratividade e formalidade, e a produção se volta cada vez mais à industrialização –, ainda é possível ver no funcionamento do Cinema-Araxá uma relação de proximidade com o aspecto de atração muito típico dos primeiros anos do cinema.

Sessões filantrópicas ocorriam com certa frequência, majoritariamente às quintas-feiras, e uma dessas aconteceu no dia 28 de julho de 1916 em benefício da Santa Casa de Misericórdia, que passava pela construção de seu novo prédio. “O aluguel das fitas foi dado gratuitamente pelo distinto proprietário do Cinema-Araxá dr. Laudelino e não só a banda de música sob a regência do maestro Elias Porfírio como a orquestra sob a batuta do maestro Maciel prestaram o seu brilhante concurso gratuitamente” (CORREIO DE ARAXÁ, 1916, p. 2). Adicionado os donativos e deduzidos os custos do cinema, arrecadaram-se 222\$100 réis.

Segundo Marques, há evidências de que o Cinema-Araxá tenha sido comprado e renomeado para Cine-Capitólio (2005, p. 35) e o arrendamento pode ter sido feito pelo maestro Elias Porfírio de Azevedo, já proprietário do Cine Trianon (Figura 4). Em conversa com uma das netas do maestro, Rasma Porfírio de Azevedo, ela confirma que seu avô era dono do cinema que existia na rua abaixo de onde ela mora – a Dr. Franklin de Castro, antiga Rua do Comércio -, e que os filmes exibidos eram ainda mudos, com narração do próprio Elias Porfírio. Certo dia, sem conseguir ver o filme antes, o Maestro improvisou ao ver na tela um leão e um lago dizendo: “o leão vai tomar água”. Só que ele não esperava que o leão, na verdade, só iria até o meio do caminho e voltaria para trás. Assim, o narrador logo negou: “e o leão resolveu não tomar mais água” (AZEVEDO, 2017).

Figura 4: Capa e contracapa do programa recreativo-social exercido pela União de Moços Católicos de Araxá no Cine-Capitolio.



Fonte: Acervo de Silvanita Marques.

CINE TRIANON

O maestro Elias Porfírio de Azevedo era um industrial abastado, dono de vasta cultura. Com sua esposa Maria Dolores de Ávila, também musicista, tiveram dez filhos, dos quais seis integravam a Banda Santa Cecília, mais tarde chamada de Orquestra Irmãos Porfírio. Dirigindo os filhos, Elias e sua banda tocavam no Cinema-Araxá como acompanhamento dos filmes. “Segundo informações de contemporâneos, ouviam-se trechos de óperas, de operetas, marchas, tangos argentinos e brasileiros” (FCCB, 2010, pp. 40-41).

No ano de 1910, o maestro teve a iniciativa de construir um cine-teatro no terreno logo acima de sua residência, na Avenida da Abadia, atual Antônio Carlos. Porém, o projeto caminhou a passos curtos e o espaço somente foi aberto em 1922. Sob o epíteto de Cine Trianon, o prédio de

estilo neoclássico possuía sala de espera, salão, frisas laterais, camarotes, galeria, palco com tela e poltronas removíveis, vindas de fora (Figura 5). A partir de entrevista com Rasma, uma das netas do maestro, ela conta que no ano de 1925 foi realizado o casamento de sua tia Cecília no local (AZEVEDO, 2017). Rasma ainda acrescenta que, para a época, foi um investimento muito grande e dependeu da venda de um pasto para ser finalizado. “O prédio é a réplica do Trianon de Paris. Veio um arquiteto do Rio para fazer a acústica dele. Ele levou nove anos pra fazer esse prédio... Até eles contam que os pedreiros chupavam laranja lá quando estavam fazendo, e as laranjas deram [várias vezes] e o Trianon não tinha ficado pronto ainda” (AZEVEDO, 2017).

Figura 5: Fachada do Cine Trianon, meados de 1920.



Fonte: FCCB.

Os programas exibidos eram os de Francisco Serrador, empresário que veio a ser detentor do maior circuito exibidor do país. Em consulta aos jornais *Cidade de Araxá* e *Correio de Araxá*, destacamos algumas fitas cinematográficas que foram exibidas no Cine Trianon. São elas: “A viúva alegre” (*The Merry Widow*, Erich von Stroheim, EUA, 1925), “Berlim, sinfonia de uma metrópole” (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, Alemanha, 1927) e uma outra versão de *Quo Vadis?* (Gabriellino D’Annunzio, Georg Jacoby, Itália, 1925).

O governo de Minas Gerais, em 1927, propôs um aumento de 300% do selo de diversão, o que afetava os donos das casas de cinematógrafo. Na cidade de Uberaba se reuniram alguns proprietários de cinema da região do Triângulo Mineiro para formular um acordo com o presidente do estado, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, que fosse capaz de minimizar o imposto. “Esse aumento [...] será cobrado dos espectadores, passando as entradas de dois mil a 2\$400 [...]. O proprietário do Trianon, desta cidade, seguiu também para aquela cidade onde procurará corresponder à confiança dos seus colegas” (JORNAL DE ARAXÁ, 1927, p. 1). De toda forma, as sessões no Cine Trianon eram

sempre noticiadas como um sucesso de casa cheia. “Na noite da exibição dos primeiros episódios do ‘Homem da Meia Noite’ muito antes de começar o espetáculo, não havia um único lugar vago”, dizia uma nota no *Correio de Araxá* que retomava novamente suas atividades naquele ano de 1927. Apesar dos elogios prestados, também publicavam reclamações, como no final da mesma nota em que se sugeria a colocação de uma nova tela, em virtude de manchas aparentes que atrapalhavam a projeção (CORREIO DE ARAXÁ, 1927, p. 2).

Enquanto o cinema sonoro manifestava-se como uma nova atração, colocando de cabelos em pé os exibidores que tiveram de trocar seus projetores por novos e caros aparatos, em Araxá a novidade ainda demoraria a chegar, mas surgiria outra, a do “cinema falante”:

[...] O gostoso dos filmes é deixar o espectador suspenso, numa dúvida saborosa, aflita, angustiante, às vezes, mas que sempre se desata num suspiro satisfeito de alívio. Mas isso é nas plateias de outros lugares, não aqui em Araxá, no Trianon, onde há certas pessoas idiotas ou sem educação que devorando a “Scena Muda” e outras revistas cinematográficas vão ali, como intérpretes irritantes, explicar tim-tim por tim-tim o enredo das cenas enquanto estas se desenrolam... Essa gatinha juntamente com os boçalíssimos marmanjos que marcam o compasso da orquestra com as patas no assoalho devem procurar na Livraria França um manualzinho chamado Don’t que ensina a ser educado e não incomodar o vizinho no cinema... (CORREIO DE ARAXÁ, 1929).

Simultaneamente ao desgosto do redator do jornal em relação ao comportamento do público dos cinemas, a cidade viu surgir um novo tipo de comportamento social: o *footing*.³ Sempre aos domingos e feriados, a elite se concentrava na Avenida Antônio Carlos, “lançando as vistas nos autos que chegam e partem para o Barreiro, subindo e descendo, incansável, a avenida” (CIDADE DE ARAXÁ 1929, p. 1). É importante lembrar que, nesse local, se situavam algumas casas de diversão, incluindo o Cine Trianon. Como melhoramento, o *Cidade de Araxá* sugeriu a colocação de “passeios laterais aos canteiros que ornem o centro da avenida. Esses passeios agradariam a população que ali faz o *footing* domingueiro, embelezariam a nossa maior avenida e dariam um aspecto ainda mais agradável àquele jardim que a orna” (*ibidem*).

O Trianon passou por reformas e melhorias durante a década de 1930 e foi reaberto em 1939, vindo a ser administrado pelos filhos do maestro, Joaquim Ewandinack (Wande) e Genaro Porfírio de Azevedo. O cinema agora contava com o sistema de projeção contínua, de aparelhagem dupla: projetor Simplex e som R.C.A., da norte-americana Radio Corporation of America. Na data de sua reabertura foi exibido o filme “Lafitte, o corsário” (*The buccaneer*, Cecil B. de Mille, EUA, 1937), “grande sucesso da Paramount Pictures” (GÉA, 2016, p. 73).

Nos anos 1950, a firma Irmãos Porfírio de Azevedo gerenciava a sala ao mesmo tempo em que estava à frente do Cine-teatro Araxá. O Trianon ficou vários anos arrendado pela Empresa Teatral Paulista. Porém, os irmãos, no final de 1959, retomaram a exploração desta sala, permanecendo “a mesma programação do circuito da E.T.P. no ‘Trianon’ e também no Cine-teatro Araxá, do Barreiro”

³ Por *footing* nos referimos à prática muito comum das primeiras décadas do século XX, em que as pessoas andavam, se exibiam e até flertavam entre as ruas da cidade. Estrangeirismo da língua inglesa que significa dar um passeio a pé.

(CORREIO DE ARAXÁ, 1959, p. 1). De acordo com Regina Porfírio de Azevedo (2017), uma das netas do fundador, a campanha que anunciava o início da sessão era a música “Barril de Chopp”, isto é, a tradicional música alemã *Beer Barrel Polka*.

O Cine Trianon, enquanto investimento do maestro Elias Porfírio de Azevedo, contribuiu para o crescimento urbano e turístico de Araxá, além de perpassar os sentimentos de grande parte dos araxaenses que por lá visitavam. Com os donos já idosos e sem condições, esse notável cinema foi vendido em 1970 para o Banco do Brasil, vindo a ser demolido em 1972, para abrigar uma agência (Figura 6). Dessa maneira, ficou em funcionamento por quase meio século, deixando apenas recordações àqueles que o frequentaram.

Figura 6: Esquina do Antigo Cine Trianon. 2019. Foto de Amanda Gomes.



Fonte: Acervo próprio.

CINE-THEATRO GLÓRIA, POSTERIOR CINE-THEATRO MUNICIPAL, E O PRESENTE CINE-TEATRO BRASIL

A antiga Rua Boa Vista, hoje Presidente Olegário Maciel, constituía-se, nos anos 1920, como uma das principais ruas de Araxá. Segundo Lima (2007), apesar de não ser “[...] exatamente central, considerando-se a extensão urbana de então, esta rua foi uma das primeiras a receber calçamento nos anos 30” (p. 111). O terreno que no presente abriga o prédio do Cine-teatro Brasil era, até final do ano 1920, patrimônio da Paróquia de São Domingos e foi vendido para João Fagundes de Cerqueira, que construiu uma casa onde atualmente é o cinema. Sob posse da família Fagundes, o imóvel residencial foi vendido, em 10 de maio de 1929, para a firma Arnaldo Araújo e Irmãos (Agenério e Agenor de Braga Araújo), que logo implantaram um “arrojado empreendimento”: a edificação do Cine-theatro Glória (O TREM DA HISTÓRIA, 1997, p. 4).

“Naquele tempo, não se encontrava por aqui um engenheiro ou arquiteto com facilidade e, quando aparecia um, cobrava muito caro. Então o construtor da obra foi o araxaense Valentino Antônio Sena, famoso construtor de Araxá” (ARAÚJO, 2016, p. 62). O edifício “cujo espaço destinava-se, no térreo, a cinema e teatro, salão de jogos, bar, cabaré (ao fundo)” e “um grande salão para a realização de bailes” no primeiro andar (O TREM DA HISTÓRIA, 1997, p. 4), menos de um ano depois de registrada a aquisição do terreno da família Fagundes, já estava pronto. Graças à consulta no jornal *A Opinião*⁴ foi possível atestar a data de inauguração do cinema: 9 de março de 1930.

Com um espaçamento de mais ou menos uma década entre as inaugurações das salas em Araxá, o Glória veio em uma nova fase da história do cinema, uma época de advento do som. A mudança para o sistema sonoro no circuito exibidor do Brasil necessitou de tempo, ocorrendo de forma gradual, e acabou fechando muitas salas. No entanto, mesmo não sendo possível determinar exatamente quando o cinema dos irmãos Braga de Araújo fora dotado de projeção sonora, é factível que este o mantinha depois de 1932, pois anúncios e notas em *A Opinião* exaltam a aparelhagem sonora da sala, como mostra o exemplo a seguir, publicado em sua coluna social:

Transcorreu a 9 do corrente o segundo aniversário do Cine-theatro Gloria, dos srs. Arnaldo Araujo & Irmãos, desta praça. Comemorando a auspiciosa data, os seus proprietários deram um espetáculo de gala, a que acorreu o mais representativo elemento araxaense. Foi exibido o belo filme “Sedução de Mulher” que imensamente agradou, mesmo porque, reajustados devidamente por hábeis mecânicos, para isto, vindos do Rio, ali tem o publico de Araxá perfeitos aparelhos de cinema falado e sonoro, igual aos melhores que possuem as nossas capitais e os grandes centros. (A OPINIÃO, 1932).

O filme projetado neste aniversário de dois anos originalmente chama-se *Lasca of the Rio Grande* (Edward Laemmle, EUA, 1931), um faroeste, gênero popular entre seus frequentadores. Levando em conta o ano dessas informações, pode-se considerar o Cine Glória como o primeiro cinema de Araxá a ser adaptado ao sistema sonoro. Ademais, segundo estimativas de 1933, o cinema se inclui como um dos 658 cinemas brasileiros a possuir o equipamento (quase mil a menos do total de 1683), e um dos 107 dentre os 294 cinemas de Minas Gerais (CINEARTE, 1933, p. 37).

Apesar de todo o esforço e das páginas elogiosas em *A Opinião*, os irmãos Braga de Araújo tiveram de vender o Cine-theatro Glória, no referido ano de 1933. Um dos motivos foi a repercussão da crise de 1929, a qual impediu um suficiente retorno financeiro para o empreendimento. Pessoas que viveram naquela época também destacaram o papel conservador exercido pela Igreja, “que determinava os hábitos e os costumes de então” (O TREM DA HISTÓRIA, 1997, p. 4).

O prédio do Cine-theatro Glória, pela sua grande valorização, teve dificuldades para ser vendido. “Por isso, com a interferência do Senador João Jacques Montandon, representante de Araxá na Assembleia Legislativa do Estado no governo de Olegário Maciel, os irmãos Braga de Araújo venderam sua propriedade a um cliente à altura daquele patrimônio: o próprio estado de

⁴ O jornal semanário foi fundado em 17 de janeiro de 1932, por iniciativa do proprietário dr. José Carlos Pedro Grande, do diretor responsável dr. J.A. de Carvalho e Mello e pelo gerente Antonio Cabral.

Minas Gerais” (O TREM DA HISTÓRIA, 1997, p. 5). Doravante, representando o estado, o município administrou o edifício, sob a figura do prefeito Fausto Alvim. Eis que o imóvel passa a ser chamado de Cine-theatro Municipal, ou apenas Cine-Municipal.

De início, a sala de cinema foi alugada para terceiros e o bar/restaurante voltou a funcionar, juntamente com o salão de jogos (RENOVAÇÃO, 1934). Percebe-se, pelas programações publicadas no *Renovação*, que a Empresa Baroni já vinha alugando o cinema, e foi logo no início de 1934 que o Cine-theatro Municipal foi arrendado pela referida empresa, pelo prazo de um ano. O negócio de Ernesto Rosa e Dino Baroni já prosperava, pelos programas “caprichosamente escolhidos” e pela grande frequência nas sessões, como informou o jornal do dia 4 de fevereiro. Além disso, os redatores pontuaram: “[...] todos nós sabemos o que significa o cinema nas grandes capitais do nosso país. Se assim o é, se o cinema nos grandes centros ainda constitui uma das mais preferidas, senão a mais preferida de todas as diversões, para as nossas cidades do interior ele tem que ter, forçosamente, significação muito maior. Está, pois, de parabéns o povo de Araxá com esta nova” (RENOVAÇÃO, 1934).

Comparando o cinema com a literatura, o jornal da União de Moços Católicos *Almenara* publicou em sua capa uma rogatória à direção do Cine-Municipal: “[...] pedimos aos nossos distintos empresários exigir das firmas fornecedoras fitas para as famílias. Há dias foram exibidos filmes, que nas capitais traziam a recomendação “impróprio para adolescentes”. Aqui no entanto foram oferecidas ao público *sem ressalva alguma* [grifo do jornal]” (ALMENARA, 1935, p. 1). Abaixo do pedido – e nos números seguintes -, publicaram a classificação moral dos filmes, assim como também era divulgado no *Lar Católico*, de Juiz de Fora. No mesmo número, o jornal anunciou em sua coluna *Voz Paroquial* que os arrendatários prometeram “[...] envidar todos os esforços em favor do bom cinema” (ALMENARA, 1935, p. 4). Dessa forma, é possível notar certa articulação da empresa do Cine-Municipal com a Igreja quanto à programação exibida.

“Se o ano de 1937 terminou para o Brasil com o Congresso Nacional fechado, com uma nova constituição que privilegiava o poder executivo e com os partidos políticos dissolvidos e os meios de comunicação censurados, para Araxá foi marcado pelo nascimento do Clube Brasil” (O TREM DA HISTÓRIA, 1997, p. 5). O município, até então detentor do Edifício Glória, dispôs gratuitamente de todo o andar superior do prédio para o estabelecimento do clube, que foi inaugurado no salão do Municipal em 9 de outubro de 1937, “numa noite de gala, ao som de orquestra”. Sua comissão fundadora foi formada por onze membros: Dâmaso Drummond, Dr. Danilo Cunha, Dr. Antônio de Castro Botelho, Genaro Porfírio de Azevedo, Dr. Geraldo de Paiva Abreu, Jayme Dumont, Dr. José Maria de Lima Torres, Dr. Pedro de Paula Lemos, Dr. Tibúrcio Afonso Teixeira, Dr. Ubaldino Ribeiro e Dr. Walter Santos.

Um ano depois, Araxá carecia de verba para terminar a estrada Araxá-Catiara e apelou para o Governo Estadual, que autorizou que se vendesse o cinema, a um “preço mínimo de cento e cinquenta contos de réis”, a fim de se obter a renda para as obras. Sob concorrência pública, o Clube Brasil adquiriu o imóvel, após vender algumas ações, passando a administrar todas as instalações e a ter sua sede própria (O TREM DA HISTÓRIA, 1997, p.5). A essa altura, o Cine-theatro Municipal passou a ser chamado de Cine-teatro Brasil (Figura 7).

O salão do Clube Brasil foi um diferencial no prédio do cinema, visto que se promoviam bailes de carnaval, de formatura, concursos, desfiles de moda, etc. Entre os anos 1950 e 1960 ocorriam as Horas Dançantes, que eram bailes com música ao vivo feitos após as sessões de sábado, em que a lanterninha aposentada Celuta Rezende se recorda: “O pessoal que ia no baile já descia ali pra Boa Vista e ficava ali naquele movimento até começar o baile, ou senão alguém ia no cinema na primeira sessão e na hora que acabava ia para o baile” (REZENDE, 2017).

Esse movimento se refere ao *footing*, chamado à época de “vai e vem” da Boa Vista, feito pelos jovens à noite, sobretudo nos finais de semana e feriados. Um costume de passeio que se criou em torno daquele ambiente de diversão e que fez parte da história das pessoas que vivenciaram a Araxá daqueles dias. Outra lembrança que a ex-lanterninha Celuta e muitos araxaenses também têm é da matinê no Cine Brasil aos domingos. Ao mesmo tempo, segundo Lima (2007), a antiga Rua Boa Vista crescia em comércio e começava a possuir “[...] bares, cafés e confeitarias celebrizados pela população” (p. 135).

Desde que voltou a circular em 1957, o jornal *Correio de Araxá* somente publicou duas programações do Cine Brasil, no referido ano da sua retomada. Todavia, os dois anúncios são de grande relevância, pois exibem o cartaz dos filmes, diferente do que era comum se publicar, que era apenas uma lista com os nomes. Ademais, tais imagens estampam a grafia Cinemascope, que traz a suposição de que o Cine-teatro Brasil foi dotado desse sistema anos antes da sala do Cine-teatro Araxá do Barreiro, da mesma forma que o Trianon arrendado pela E.T.P também possuiu (Figura 8).

Figura 7: Fachada do Cine-theatro Brasil, no início da década de 1940.



Fonte: FCCB.

Figura 8: Programação do Cine Brasil na semana de 20 de outubro de 1957.

CINE BRASIL-Hoje:
Suplício de Uma Saudade
As 15-17-19 e 21 horas

3.ª Feira —
Ódio entre as grades
Louis HAYWARD — Joanne DRU — Paul KELLY

4.ª Feira —
Vale da Decisão
GREER GARSON GREGORY PECK

5.ª Feira —
Armadado até os dentes
ROBERT MITCHUM JAN STERLING

6.ª Feira —
Pórtico da Glória
— com JOSÉ MOJICA —

Sábado —
CRIMES VINGADOS
— TECHNICOLOR —
John AGAR - Marnie Van DOREN - Richard BOONE

Domingo —
AREIAS DO DESERTO
Ralph MFEKER - Maile ENGLISH - John CARRADINE

CINEMASCOPE
A PERFEIÇÃO do AMOR!
a SUPREMACIA da BELEZA!
o Egito em toda a sua GLORIA!

20th Century-Fox APRESENTA
A PRODUÇÃO DE DARRYL F. ZANUCK
O EGÍPCIO
Color DE LUXE THE EGYPTIAN
FOTOGRAFADO com as NOVAS e REVOLUCIONARIAS LENTES ANAMORFICAS em CINEMASCOPE

Jean SIMMONS Victor Gene MATURE TIERNEY Michael Bella Peter WILDING DARVI USTINOV Edmund PURDOM DIREÇÃO MICHAEL CURTIZ

— **Aguardem... Dia 3 de Novembro** —

Fonte: CORREIO DE ARAXÁ (p. 6).

Nos anos 1980, o fechamento de salas de cinema foi uma tendência no Brasil, em consequência das políticas econômicas, inflação, sucateamento das salas, etc. Em 1984, o Cine Brasil sofria com a baixa frequência e fechou as portas. Em 1998, na administração do prefeito Olavo Drummond, o prédio foi reformado e tombado como Patrimônio Histórico, sendo renomeado como Casa do Poeta. Abrigou a Biblioteca Pública Municipal Viriato Correia, Biblioteca Infantil e de Braille, Academia Araxaense de Letras, Sala Clube Brasil, uma cafeteria (O TREM DA HISTÓRIA, 2000, p. 4), e o Cine-teatro Brasil foi arrendado pelo empresário Sérgio Abreu.

Em abril de 2015, após a abertura do Shopping Boulevard Garden, o contrato de arrendamento da sala não foi renovado pelo município e o cinema foi novamente fechado, permanecendo assim até os dias de hoje. Além disso, a partir de abril de 2019, a Biblioteca Municipal foi transferida em definitivo para sede própria na Avenida Getúlio Vargas, passando a Casa do Poeta a ficar desabrigada por completo. Cerradas permanecem as portas do mais duradouro cinema de rua da cidade de Araxá (Figura 9). Ele teve um começo difícil ante as dificuldades do pós-Depressão, em 1930, e enfrentou o conservadorismo social e religioso no período do Cine-theatro Glória, a primeira centelha da afloração cinematográfica-cultural que viria a ser o Cine Brasil. Com a administração municipal e com a vinda do Clube Brasil, novas páginas férteis foram escritas em sua história, as quais nunca serão apagadas da memória de várias gerações de araxaenses.

Figura 9: Fachada do Cine-teatro Brasil. 2019. Foto de Amanda Gomes.



Fonte: Acervo próprio.

CINE-TEATRO ARAXÁ

O projeto de elaboração da cidade balneária corria desde meados da década de 1920, mas somente foi reativado durante o governo de Olegário Maciel (1930-1933). A essa altura, a cidade passava pela gestão do prefeito Dr. Fausto Alvim (1930-1940) e quem chefiava as estâncias era o engenheiro José de Carvalho Lopes que, juntamente com o hidrólogo Andrade Júnior, desenvolveu o projeto do balneário. Quem assinou o projeto arquitetônico das Termas e do Grande Hotel foi Luiz Signorelli, “já responsável por outros grandes projetos oficiais”. Os jardins e parque foram projetados por Roberto Burle Marx e a Fonte Andrade Júnior, inaugurada mais tarde, foi concebida por Francisco Bologna. Também compunham a equipe alguns artistas, como o pintor Rocha Ferreira (SÁ-FORTES, 2014, p. 270).

As obras começaram a ser efetuadas durante o primeiro governo de Getúlio Vargas e traduziram “os objetivos ideológicos dos governos do Estado Novo: a criação de alternativas na interiorização da economia, ao mesmo tempo em que alimentava o imaginário nacional com visões grandiosas da operosidade e das riquezas da natureza e da história do estado” (Sá-Fortes, 2014, p. 270). Os trabalhos duraram seis anos, de 1938 a 1944, e a inauguração aconteceu no dia 23 de abril de 1944, com a presença do então presidente, do governador Valadares e do prefeito de Araxá, Álvaro Cardoso (FRANÇA, 2015, p. 76). As obras continuaram para a conclusão do Grande Hotel (1945) e da fonte de água sulfurosa Andrade Júnior (1947).

Juntamente com a inauguração do Grande Hotel, Araxá ganhou mais um cinema. Nomeado como Cine-teatro Araxá, a sala está presente dentro do hotel em meio a outros luxuosos salões. Durante seus anos de funcionamento, foi sinônimo de sofisticação tanto para os moradores como para os turistas, possuindo “[...] 403 lugares e poltronas de couro” (FRANÇA, 2015, p. 81), estofadas, diferente dos cinemas do centro da cidade, como afirma Regina Porfírio de Azevedo, neta do maestro Elias, em entrevista. Outro ponto que ela se lembra é que as hóspedes do hotel frequentavam as sessões bem vestidas, de vestido longo, visto que também iam jantar no restaurante (AZEVEDO, 2017).

As programações da semana eram bastante divulgadas na imprensa, sobretudo pelo *Correio de Araxá*, que voltou a circular em 12 de maio de 1957 e permanece de maneira ininterrupta até os dias de hoje. O cinema possuía sessões diárias, às 20h45, ocorrendo de vez em quando sessões duplas aos domingos, vespertinas inclusive.

No começo da década de 1950, uma nova invenção foi criada dentro dos estúdios de Hollywood, muito em vista do aparecimento da TV em cores e do declínio do *studio system*: o Cinemascope. O novo sistema, de lentes anamórficas, tela panorâmica e um só projetor, foi instalado no primeiro semestre de 1959 na sala do Grande Hotel do Barreiro. O filme de estreia foi o faroeste da Warner Bros. “Montanhas em fogo” (*The Burning Hills*, Stuart Heisler, EUA, 1956) (CORREIO DE ARAXÁ, 1959, p. 1).

A Empresa Irmãos Porfírio de Azevedo, arrendatária daquela casa de diversões, atendendo às justas aspirações dos seus frequentadores e não medindo sacrifícios de ordem financeira, adquiriu, por sua própria conta, todo o equipamento necessário, que inclui, além das objetivas apropriadas, tela plástica de material irradiante e conjunto para projeção de alta intensidade luminosa. [...] Eis uma notícia que certamente será recebida com muita satisfação pelos amantes da sétima arte, principalmente agora que se cogita incrementar o turismo na “maior e mais bela estância hidromineral do continente”. (CORREIO DE ARAXÁ, 1959, p. 1).

No final dos anos 1960, conforme depõe a ex-funcionária do Cine-teatro Brasil Celuta Rezende, a sala do Grande Hotel do Barreiro passa a ser administrada pelos mesmos arrendatários do Cine Brasil, os senhores Geraldo Porfírio Botelho, Holmísio de Melo e José Abdanur, e contava com a mesma programação do cinema do centro (2017). Em seu acervo, a lanterninha aposentada guarda uma programação da primeira quinzena de fevereiro de 1979 daquela sala, à época renomeada como Cine Centenário, que menciona, entre outros filmes, a estreia de “A vingança do dragão” (*Xiao Quan*

Guai Zhao, Jackie Chan, Kenneth Tsang, Hong Kong-Coréia do Sul, 1979), o brasileiro “Marcados para viver” (Maria do Rosário, 1976) e o italiano “Pasqualino sete belezas” (*Pasqualino Settebellezze*, Lina Wertmüller, Itália, 1975) (Figura 10).

Atualmente, o espaço é denominado Cine-teatro Tiradentes e é utilizado somente para shows e demais eventos programados pelo Grupo Tauá Resorts. Destaca-se que há alguns anos, entre os dias 10 e 16 de setembro de 2012, a sala comportou o 1º (e único até então) Araxá Cine Festival (Figura 11), idealizado pela produtora-executiva Débora Torres, com a presença de vários realizadores do cinema brasileiro.

Figura 10: Destaque da programação da primeira quinzena do mês de fevereiro de 1979.

Cine Centenário Grande Hotel - Barreiro	Dia 1.º - 5a. feira - 21 horas:	Clinica com Música
	Dia 2 - 6a. feira - 21 horas:	Visitantes na Noite
	Dia 3 - Sábado - 21 horas:	S. O. S. - Submarino Nuclear
	Dia 4 - Domingo - 21 horas:	A Vingança do Dragão Chinês
	Dia 5 - 2.a feira - 21 horas:	Parada 80
	Dia 7 - 4.a feira - 21 horas:	O Maior de Todos
	Dia 8 - 5.a feira - 21 horas:	007 Contra o Homem da Pistola de Ouro
	Dia 9 - 6.a feira - 21 horas:	O Perseguidor Implacável
	Dia 10 - Sábado - 21 horas:	Um Marido Contagante
	Dia 11 - Domingo - 21 horas:	O Lamparina
	Dia 12 - 2.a feira - 21 horas:	Marcadas para Viver
	Dia 14 - 4.a feira - 21 horas:	O Vingador Mascarado
	Dia 15 - 5.a feira - 21 horas:	Pasqualino sete Belezas
	<small>OBSERVAÇÃO: A Empresa reserva o direito de alterar a programação, quando necessário.</small>	

Fonte: Acervo de Celuta Rezende.

Figura 11: Entrada principal do Cine-teatro Tiradentes por ocasião do 1º Araxá Cine Festival.



Fonte: Aurora de Cinema⁵. Foto de Alex Silva.

⁵ Disponível em: <<https://auroradecinema.wordpress.com/tag/taua-grande-hotel-e-termas-de-araxa/>>. Acesso em: 13 de julho de 2019.

CINE-RÁDIO IMBIARA

Uma das primeiras emissoras radiofônicas do estado de Minas Gerais, a Rádio Imbiara foi inaugurada em 6 de agosto de 1946 pelos amigos e sócios fundadores Geraldo Porfírio Botelho, Dâmaso Drummond, Jayme Dumont, Danilo Cunha, Pedro de Paula Lemos, José Maria Santos e Walter Santos. “Antes só existiam, no estado, as Rádios Inconfidência, de Belo Horizonte, e a PR-5, da cidade de Uberaba”, contou a educadora e jornalista Regina Porfírio Botelho de Resende, atual proprietária da rádio, em entrevista à *Araxá em Revista* (RESENDE, 2016, pp. 70-71).

De início, a emissora atuava em um prédio da Rua Mariano de Ávila, esquina com a Rua Olegário Maciel. Na Rua Calimério Guimarães foi inaugurada a sede própria, no ano de 1951, onde funcionava a administração, os estúdios da emissora AM e abrigava um auditório com 450 poltronas em que eram apresentados shows, programas de calouros e festivais de música (JORNAL INTERAÇÃO, 2016). Além de tudo, o local também exerceu o papel de cinema entre 1952 até quase 1960, com programação diária (Figura 12).

No periódico *Jornal de Araxá* é possível encontrar divulgados os programas, que geralmente estão na última página junto de anúncios diversos, como de alfaiatarias, livrarias, bares etc., e charges. Na data do sexto aniversário da emissora, o referido jornal publicou “votos de longa existência para maior progresso intelectual de nossa gente” e apontou as dificuldades do papel cultural da imprensa do interior (JORNAL DE ARAXÁ, 1952, p. 2).

Figura 12: Fachada da sede da Rádio Imbiara, onde em seu auditório funcionou o Cine-rádio Imbiara. Década de 1970.



Fonte: Foto 91,5 FM IMBIARA.⁶

⁶ Disponível em: <<http://radioimbiara.com.br/galeria/link/4/sede-emissora>>. Acesso em: 13 de julho de 2019.

Após alguns anos, Geraldo Porfírio Botelho passou a ser o único proprietário da Rádio Imbiara. Como grande empreendedor que fora, dentre outros envolvimento que firmara no município, ele fundou o Rotary Club de Araxá. Em 2 de setembro de 1957, este clube, ao lado da Sociedade de Medicina e Cirurgia, promoveu uma exposição sobre o câncer que contou com a participação do vice-prefeito de Uberaba, Dr. Hélio Angotti, apresentando cartazes e fotografias e distribuindo folhetos sobre a doença, na Associação Rural, às 19h. No Cine-rádio Imbiara, às 20h, foram projetados “diferentes filmes americanos [...] relativos aos diversos aspectos da terrível moléstia. Apresentações dedicadas ao povo, em geral, e que facilitarão o diagnóstico antecipado do câncer – o maior flagelo deste século, e que vem tomando um vulto descomunal em todo o mundo [...]” (CORREIO DE ARAXÁ, 1957, p. 4).

Tal exposição lembra, de certa forma, “as exposições universais da passagem do século XIX para o XX” onde “fabricantes, cientistas e comerciantes exibiam para o mundo seus novos produtos, serviços e invenções” (COSTA, 2005, p. 24). Quando vemos, por exemplo, as exposições científicas, palestras, conferências e apresentações artísticas variadas feitas no espaço dos cinemas araxaenses, constatamos que, em determinadas circunstâncias, características do “primeiro cinema” estiveram presentes em Araxá durante a primeira metade do século XX. Em suma, isso é completamente compreensível, da mesma forma que Flávia Cesarino Costa (2005) afirma que as datas localizadas por historiadores para se referir aos períodos do “primeiro cinema” não são regras, pois é realmente um momento de mudanças muito aceleradas que apenas viriam a ser estudadas anos mais tarde.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade mineira de Araxá possui história e manifestações culturais ricas, da mesma forma que possui aspectos naturais exuberantes. A constituição de uma estância hidromineral, capaz de servir ao turismo já no início do século XX, fez com que muitas melhorias fossem aplicadas em busca de se apresentar um município próspero aos visitantes e mesmo aos moradores: hotéis, ruas e praças foram construídos, automóveis circulavam atendendo aos “aquáticos”, ligação férrea foi feita, entre outras citadas no decorrer deste artigo.

Em meio a tais melhorias urbanas, foram inseridas opções de lazer, como cassinos, teatros e, sobretudo, cinemas. Nos anos 1950, Araxá era uma cidade que possuía cerca de 20 mil habitantes, com 4 cinemas, 12 hotéis e pensões, além 1 clube recreativo e 2 bandas de música. Com uma população cinco vezes menor do que a existente hoje, a cidade possuía o dobro de salas de cinema. Além disso, é importante colocar que elas se encontravam em espaços distintos, apesar de serem centrais, diferente das duas únicas salas presentes hoje no Shopping Boulevard Garden, que totalizam juntas 365 lugares. Por essa lógica, segundo dados estimativos do IBGE em 2018, que colocam a cidade com 105.083 habitantes, existe uma poltrona para cada 288 habitantes.

Em relação a outros países, o Brasil é o que tem uma das médias mais baixas de salas de projeção de filmes: aproximadamente 7,4% dos municípios possuem cinemas, segundo informe

anual de salas de exibição de 2018, publicado pela ANCINE em 19 de junho de 2019. Apesar disso, a estimativa demonstra um crescimento do parque exibidor, inclusive com aumento de salas nas regiões Norte e Nordeste, mas mantendo a maior concentração no Centro-Sul do país. Notícias de salas sendo reformuladas e reabertas, como os Cines Bijou, Ipiranga e Rex em São Paulo, mostram que o retorno às salas de rua fechadas pode ser uma saída. Desse modo, se descentralizaria a oferta de salas, e se voltaria para as cidades de pequeno e médio porte, muitas no interior dos estados do país, que mantêm prédios desativados.

O hábito de ir ao cinema é realmente um ritual que abarca uma magia, de sair de casa e se encontrar com um mundo novo. Destarte, assistir a uma obra cinematográfica em um cinema de rua, além de contemplar um espaço que é próprio, é exercer democraticamente uma sociabilidade que inclui experimentar a cidade. Um dos aspectos mais importantes que percebemos a partir das entrevistas colhidas é como os narradores sempre se referem aos cinemas araxaenses com nostalgia e, em grande parte, isso se deve a tal processo habitual e comportamental de ir ver um filme, no qual se instituíram modos de relacionamento que somente quem passou por estes ambientes pôde vivenciar.

Por fim, o Cine-teatro Brasil de Araxá, que hoje se encontra fechado, não é só uma contribuição histórica e cultural, dado pela arquitetura e pelo período de sua construção, como também um patrimônio tombado com forte ligação afetiva com a população. Consequentemente, ele ainda pode ser um importante referencial artístico se o município, detentor do prédio por comodato até 2028, perceber sua relevância e valorizar seu passado, agregando-o ao presente por meio de políticas públicas efetivas. A história não termina aqui, pois assim como estampa o brasão de Araxá, essa pesquisa é para que a memória dos cinemas resista, *Ut Omnes Me Meminerint* – “para que seja sempre lembrada”.

REFERÊNCIAS

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

FCCB, Fundação Cultural Calmon Barreto. *Araxá e seus Patrimônios*. Araxá: FCCB, 2010.

FRANÇA, Luiz Humberto. *Araxá, 150 anos: História, Cultura e Desenvolvimento*. Divinópolis: Gulliver Editora, 2015.

FREIRE, Rafael de Luna. *Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói*. Niterói, Rio de Janeiro: Niterói Livros, 2012.

GOMES, Paulo Augusto. *Pioneiros do cinema em Minas Gerais*. Prefácio de Cunha de Leiradella. Belo Horizonte, Crisálida, 2008.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Araxá. In: IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Enciclopédia dos municípios brasileiros*. Rio de Janeiro: IBGE, 1959. v. 24. pp. 100-105. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv27295_24.pdf>. Acesso em: 8 de julho de 2019.

LIMA, Glaura Teixeira Nogueira. *Via de duplo sentido: Araxá cidade-balneário 1920-1940*. 334 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MARQUES, Silvanita França Jordão. *Fábrica de sonhos: o cinema em Araxá e o imaginário modernista na primeira metade do século XX*. 2005. 49 f. Monografia (Pós-graduação em História) - Instituto Superior de Educação, Centro Universitário do Planalto de Araxá, Araxá, 2005.

MATTOS, A.C. Gomes de. *Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. Disponível em: <<https://designvisualuff.files.wordpress.com/2011/08/mattos-a-c-gomes-de-do-cinetoscopiao-cinema-digital.pdf>>. Acesso em: 8 de julho de 2019.

SÁ-FORTES, Rubem. Complexo Hidrotermal e Hoteleiro do Barreiro. In: IEPHA, Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Guia de bens tombados IEPHA/MG*. 2. ed. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014. v. 2. pp. 269-272. Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/images/com_arismartbook/download/7/GBT-V2.pdf>. Acesso em: 8 de julho de 2019.

ENTREVISTAS

AZEVEDO, Rasma Porfírio de: depoimento [7 de novembro de 2017]. Entrevista concedida a Amanda Carvalho Gomes. Araxá, 2017. Acervo pessoal. Suporte digital.

AZEVEDO, Regina Porfírio de: depoimento [7 de novembro de 2017]. Entrevista concedida a Amanda Carvalho Gomes. Araxá, 2017. Acervo pessoal. Suporte digital.

REZENDE, Celuta: depoimento [7 de novembro de 2017]. Entrevista concedida a Amanda Carvalho Gomes. Araxá, 2017. Acervo pessoal. Suporte digital.

JORNAIS

A IMBIÁRA em festas!. *Jornal de Araxá*, Araxá, p. 2, 9 de agosto de 1952.

A REUNIÃO dos empresários cinematográficos do Triângulo. *Jornal de Araxá*, Araxá, p. 1, 13 de novembro de 1927.

ARAXÁ. *Rotary Club de Araxá*, Araxá, p. 4, janeiro de 1956.

ARRENDADO pelo prazo de um ano o Cine-Theatro Municipal. *Renovação*, Araxá, 4 de fevereiro de 1934.

CINEMA. *Almenara*, Araxá, 01 de junho de 1935. *Voz Paroquial*, p. 4.

CINEMA Araxá. *Correio de Araxá*, Araxá, p. 2, 13 de julho de 1913.

CINEMA Araxá. *Correio de Araxá*, Araxá, p. 1, 23 de novembro de 1913.

CINEMA Araxá. *Correio de Araxá*, Araxá, p. 1, 25 de janeiro de 1914.

CINEMA Araxá. *Correio de Araxá*, Araxá, p. 1, 21 de março de 1915.

CINEMA Araxá. *Correio de Araxá*, Araxá, p. 2, 18 de abril de 1915.

CINEMA Araxá. *Correio de Araxá*, Araxá, p. 1, 7 de maio de 1916.

CINEMA Trianon. *Correio de Araxá*, Araxá, p. 2, 12 de março de 1927.

CINEMASCOPE no Barreiro. *Correio de Araxá*, Araxá, p. 1, 29 de março de 1959.

CINE-THEATRO Gloria. *A Opinião*, Araxá, 13 de março de 1932.

COM verba de conservação de rodovias (fornecida pelo governo) iniciou-se a estrada Uberlândia-Araxá. *Correio de Araxá*, Araxá, 5 de junho de 1960.

DE MAL a pior. *Correio de Araxá*, Araxá, p. 1, 25 de janeiro de 1914.

ESTRADA Araxá-Franca. *Correio de Araxá*, Araxá, p. 4, 19 de abril de 1959.

FILMES sobre o Câncer em Araxá. Virá o Dr. Hélio Angotti. *Correio de Araxá*, Araxá, p. 4, 1 de setembro de 1957.

HOJE: Inauguração do CinemaScope no Barreiro. *Correio de Araxá*, Araxá, p. 1, 17 de maio de 1959.

IREMOS pelo progresso afora com botas de sete léguas. *Jornal de Araxá*, Araxá, 6 de setembro de 1952.

NOVAMENTE com Irmãos Porfírio o Trianon. *Correio de Araxá*, Araxá, p. 1, 6 de dezembro de 1959.

O CINEMA. *Almenara*, Araxá, p. 1, 1 de junho de 1935.

PELO progresso de Araxá. *Cidade de Araxá*, Araxá, p. 1, 13 de janeiro de 1929.

PRODUTO do espetáculo cinematográfico. *Correio de Araxá*, Araxá, p. 2, 6 de agosto de 1916.

RÁDIO Imbiara de Araxá completa 70 anos amanhã. *Jornal Interação*, Araxá, 5 de agosto de 2016. Disponível em: <<http://jornalinteracao.com.br/?p=53787>>. Acesso em: 13 de agosto de 2017.

REABERTURA do antigo “Bar e Restaurante Gloria”. *Renovação*, Araxá, 28 de janeiro de 1934.

TEM estado entre nós. *Correio de Araxá*, Araxá, p. 1, 30 de abril de 1916.

X. Araxá III. *Correio de Araxá*, Araxá, 27 de julho de 1913. Notas de um errante, pp. 1-2.

X. Araxá III. Filmando... O cinema falante. *Cidade de Araxá*, Araxá, 6 de janeiro de 1929.

REVISTAS

ARAÚJO, Ênio Braga de. Agenor Braga de Araújo, o caixeiro viajante que construiu o Clube e o Cine Brasil. *Araxá em Revista*, Araxá, 2. ed., pp. 62-63, março de 2016. Disponível em: <<http://araxarevista.com.br/segunda-edicao>>. Acesso em: 20 de setembro de 2017.

CINEMAS e cinematografistas. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 370, p. 37, julho de 1933. Disponível em: <http://mls.bireme.br/_popup_pdf.php?data=c|1933|07|08|0370>. Acesso em: 8 de julho de 2019.

GÉA, Francisco José. Lafitte, o corsário. *Araxá em Revista*, Araxá, 4. ed., pp. 72-73, outubro/novembro de 2016. Disponível em: <<http://araxarevista.com.br/quarta-edicao>>. Acesso em: 20 de setembro de 2017.

RESENDE, Regina Porfírio Botelho de. Geraldo Porfírio Botelho: Líder, visionário e empreendedor. *Araxá em Revista*, Araxá, 2. ed., pp. 70-71, março de 2016. Disponível em: <<http://araxarevista.com.br/segunda-edicao>>. Acesso em: 20 de setembro de 2017.

O TREM DA HISTÓRIA. Araxá: FCCB, ano 6, n. 22, janeiro/abril de 1997.

O TREM DA HISTÓRIA. Araxá: FCCB, ano 10, n. 31, dezembro de 2000.

INVENTÁRIO DAS SALAS DE CINEMA DE RUA DE PATOS DE MINAS

NATÁLIA TELES SILVA E FRÓES¹

INTRODUÇÃO

Não frequentei as salas de cinema de rua de minha cidade, Patos de Minas. Lembro de passar em frente aos portões fechados do Riviera, que foi destruído em um incêndio, e tentar observar pelas frestas escuras a ruína daquela sala que meus parentes falavam com saudades, querendo entender melhor sobre esse passado que não vivi. Essa relação foi semelhante à que travei anos mais tarde nessa pesquisa, redescobrimo minha cidade e ao mesmo tempo me deparando com um lugar completamente diferente do que conheci. Busquei levantar algumas informações básicas, como as datas de abertura e fechamento dessas salas, sua capacidade, as empresas que atuaram ali, alguma noção sobre como era de fato frequentar esses ambientes, e que relações de poder se estabeleceram entre os exibidores e a população. Apesar de ter encontrado uma quantidade grande de informações, ainda tenho mais lacunas do que respostas.

Procurei reproduzir nessa pesquisa o método defendido por Biltereyst, Lotze e Meers (2012), de Triangulação em pesquisas de audiência: atentando aos espaços físicos das salas de cinema, sua programação e à coleta de memória oral, mas o que realmente produzi foi muito lacunar, lidando com uma quantidade de tempo e recursos menor do que essa metodologia sugere². Também foi importante para mim tentar estabelecer relações com outros trabalhos sobre salas de cinema já existentes no país, e em especial na região estudada, pois temia que a natureza microscópica do trabalho o isolasse da possibilidade de inserção em um contexto maior da exibição no Brasil³.

O recorte espacial da pesquisa, a cidade de Patos de Minas, fica na região do Triângulo Mineiro/Alto do Paranaíba e é a segunda maior produtora de leite do país, atrás de Castro - PR (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE). Hoje tem cerca de 150.000 habitantes e é sede da microrregião homônima, que compreende Arapuá, Carmo do Paranaíba, Guimarânia, Lagoa Formosa, Matutina, Rio Paranaíba, São Gotardo e Tiros (*idem*). Surgida às margens da Picada de

¹ E-mail: nataliatelesfroes@hotmail.com.

² Por exemplo, os membros do público que tive oportunidade de entrevistar foram em sua maioria meus familiares. Além disso, entrevistei alguns ex-exibidores e parentes de exibidores.

³ Pude traçar relações principalmente com o trabalho de Amanda Gomes sobre as salas de cinema de Araxá (2017), porque existiu um intercâmbio de companhias exibidoras entre as duas cidades. Queria poder traçar ligações com outras histórias de cinemas, por isso informações sobre as rotas que as películas percorriam, empresas que atuavam em mais de uma cidade e, quando possível, datas de lançamento de filmes, me pareciam importantes pontos de conexão e comparação com outros trabalhos.

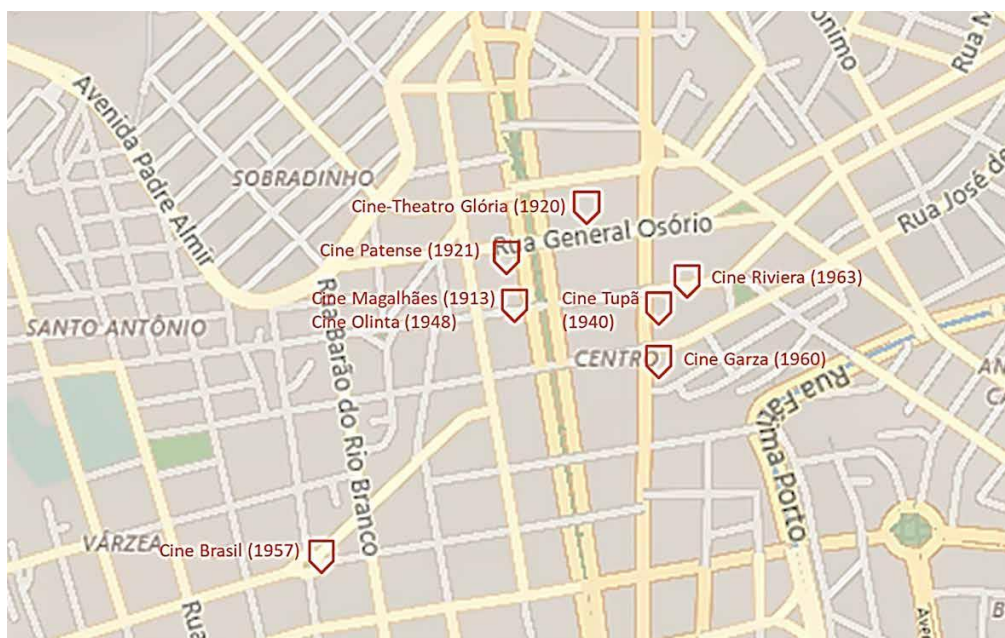
Goiás em uma região de lagoas⁴, vende a imagem de Capital Nacional do Milho, produto que não tem grande expressividade em sua economia, apesar de que é conhecida regionalmente pela Festa Nacional do Milho⁵.

EXIBIÇÃO ITINERANTE

A primeira exibição de que se tem registro em Patos de Minas foi no dia 13 de julho de 1907, através do Biógrafo⁶ de José Rodrigues Zica e José Pecci⁷, em um barracão de endereço desconhecido. Talvez essa não represente de fato a primeira exibição que aconteceu em Patos de Minas, uma vez que a notícia surge no primeiro jornal de circulação local, *O Trabalho*, que começa a circular em 1905. Além disso, é possível que outras exibições tenham acontecido sem que tenham sido noticiadas. Por exemplo, Mello (1977) cita a passagem de circos que faziam projeções cinematográficas pela cidade, mas não menciona datas ou nomes desses circos. Ele chama atenção para novas exibições que aconteceram em 1910, realizadas por Domingos Gomes, no “chalezão do Dr. Euphrasio.”, que acredito ser sua casa e clínica, na Rua Olegário Maciel.

SALAS DE CINEMA DE PATOS DE MINAS

Figura 1: Disposição das salas de cinema de Patos de Minas.



Fonte: Imagem produzida pela autora.

⁴ MELLO, 1977.

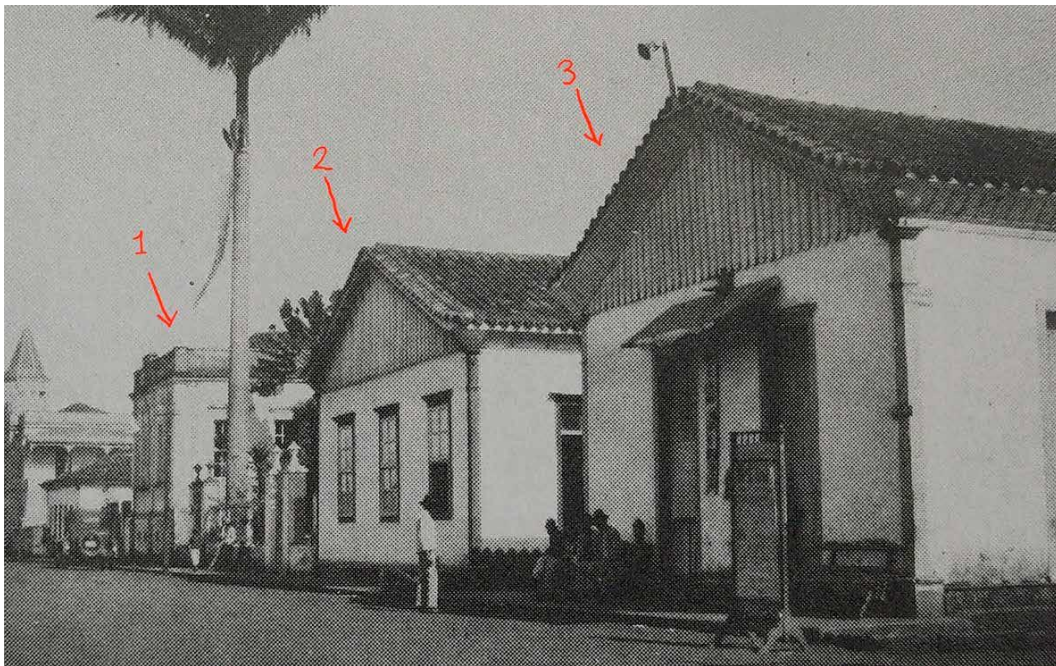
⁵ DA SILVA, 2015.

⁶ Aparelho de projeção de imagens em movimento da empresa American Mutoscope and Biograph Company.

⁷ Jornal *O Trabalho*, 16 de julho de 1907.

O primeiro cinema de Patos de Minas, de propriedade do Cel. Arthur Tomás de Magalhães, foi inaugurado em 1913 em sua própria residência, na Av. Municipal (atual Getúlio Vargas). O *Cine Magalhães* tinha capacidade total para 300 pessoas, com dois camarotes, um para assinantes e outro para membros da família do Cel. Arthur. Das 105⁸ cadeiras restantes não havia divisão entre classes, o que foi mencionado em uma coluna do jornal *Cidade de Patos*, declarando que isso não permite uma seleção “mais natural” da clientela, acusando-o delicadamente de elitismo⁹. Silencioso, acompanhado por pianola, e por vezes violinista ou orquestra, foi adaptado ao sistema Vitafone em 1930 por Joaquim de Castro, exibidor de Formiga, mas a dificuldade de sincronização fez com que o aparelho fosse desativado e o cinema continuou silencioso até fechar¹⁰. A tela era um lençol, molhado nos intervalos das sessões. O aparelho em retroprojeção¹¹, comprado em São Paulo, era o mesmo modelo usado pelo exibidor itinerante Domingos Gomes¹².

Figura 2: Da esquerda para a direita: Casa de Arthur Tomás de Magalhães (1), pavilhão onde ficava o “Bar do Matraca” (2), e finalmente o Cine Magalhães (3), na esquina. Visível um cavalete de cartazes e uma placa afixada na parede (talvez com o nome do cinema?), ambos ilegíveis. Década de 1910.



Fonte: Acervo fotográfico da Fundação Casa da Cultura do Milho.

⁸ FONSECA, 1974, p.264; MELLO, 2008; MACIEL, 200-

⁹ Jornal *Cidade de Patos*, 2 de maio de 1915.

¹⁰ Encontrei duas versões dessa anedota: Na primeira, Arthur Magalhães manda pintar “Cinema Calado” na fachada de seu cinema certo tempo antes da inauguração do aparelho Vitafone, quando a primeira letra é substituída e o Magalhães se torna “Cinema Falado”. A outra versão é de que, quando o aparelho inaugurou, “Cinema Falado” foi pintado na fachada, mas diante de vários problemas de sincronização, Arthur decide se livrar da novidade e manda substituir parte do letreiro, voltando ao “Cinema Calado”.

¹¹ CASTRO, 2018.

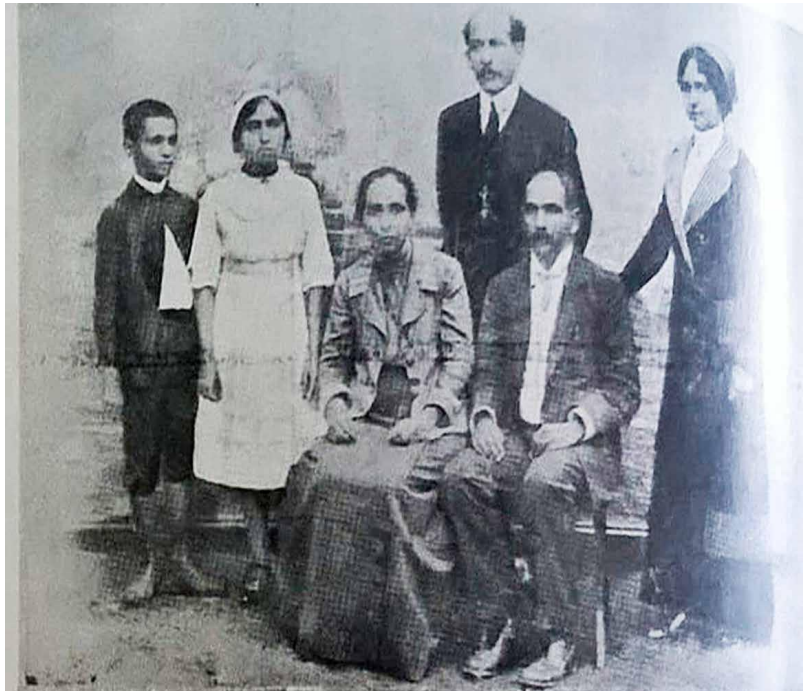
¹² MELLO, 2008.

Isso é interessante aqui, pois Capri (1916) publica uma foto de família onde estão Arthur Tomás de Magalhães com sua esposa Olinta, e à direita atrás, a filha dos dois, Zamita, com o marido Dr. Laudelino Gomes, parteiro, pai do exibidor itinerante Domingos Gomes, e também exibidor que abriu em Araxá, em 1913, a primeira sala de cinema de lá, Cinema-Araxá¹³.

O Cel. Arthur Magalhães esteve envolvido no projeto de modernização de Patos de Minas, que incluiu a abertura e ajardinamento da Avenida Municipal (atual Getúlio Vargas), onde está o Cine Magalhães, e que também foi o primeiro local com iluminação pública da cidade¹⁴.

Manteve antes do cinema o Teatro 11 de Julho, e também foi responsável pela construção de um coreto à frente de seu cinema. Assim, o Magalhães pode ser considerado parte de uma infraestrutura que implica, dentre outras coisas, o surgimento de uma vida noturna e a transformação do espaço público em espaço de fruição, característicos de uma cidade moderna¹⁵.

Figura 3: Arthur Magalhães (sentado à direita) e família.



Fonte: CAPRI, 1916.

Em 1920, o Cine-Theatro, posteriormente chamado *Cine-Theatro Glória* em homenagem ao Cine Glória de Belo Horizonte, foi inaugurado pelo Cap. Juca Santana, na Rua General Ozório¹⁶. A sala

¹³ GOMES, 2017.

¹⁴ Da Silva (2015) chega a descrever a Getúlio Vargas como “versão patense da Champs Élysées.” Mello (2006) cita que Arthur Magalhães, responsável pelo ajardinamento da praça em frente ao Cine Magalhães, recebia um pagamento mensal pelo serviço público de manutenção do jardim.

¹⁵ Sobre o espaço público e o *footing*, ver: FREIRE, 2012. Sobre a modernização do modo de vida patense, Da Silva (2015) também deixa claro que foi um processo de gentrificação, ressaltando a remoção do Cemitério Municipal e da Capela do Rosário (retirada da população negra do centro da cidade) que ficavam exatamente em frente ao Cine Magalhães, onde, inicialmente, se dava o fim da Avenida Municipal.

¹⁶ FONSECA, 1974.

era dividida em Primeira e Segunda Classes, com cadeiras de palhinha e bancos, respectivamente. Silencioso, tinha contrato com a orquestra de Olympio Borges¹⁷. Em 1930 é instalado aparelho Vitafone¹⁸, simultaneamente ao Cine Magalhães, novamente graças ao exibidor de Formiga Joaquim de Castro. Isso, quando a transição para o cinema sonoro, processo caro que exigia reformas arquitetônicas referentes à acústica e sistema elétrico, e resultou em uma onda de fechamentos de salas de cinema por todo o país¹⁹, é no mínimo estranho. No entanto, acredito se tratar de parte de uma campanha de expansão realizada por Joaquim, afinal o Cine-Theatro foi arrendado a sua empresa Cinemas em Circuito em 1935, quando o aparelho Pathé Frères foi substituído por um Centauro²⁰. De acordo com sua denominação, não era exclusivamente cinema, sendo apresentadas ali peças escolares, variedades, lutas de boxe, etc.

Encontrei uma notícia sobre a esperada reabertura dessa sala de cinema após uma grande reforma em 1942, que parece indicar que o Cine-Theatro estava fechado há algum tempo²¹. Essa foi uma dificuldade que encontrei em minhas pesquisas: a maior parte desses cinemas fecharam silenciosamente, e foi quase impossível precisar até quando estiveram abertos. O máximo que pude fazer, em muitos casos, foi trazer aproximações de datas de acordo com levantamento de memória oral.

O prédio onde foi o Cine-Theatro Glória ainda existe e é hoje uma loja de materiais para artesanato. Após o fechamento, foi uma loja de móveis e uma casa de festas, mas está relativamente conservado, as vigas e telhado parecem originais, e, de acordo com funcionária da loja, passou por processos de restauração.

Figura 4: Prédio onde foi o Cine-Theatro Glória.



Fonte: Tirada pela autora em janeiro de 2018.

¹⁷ *Jornal de Patos*, 17 de maio de 1925.

¹⁸ Posteriormente substituído pelo sistema Movietone.

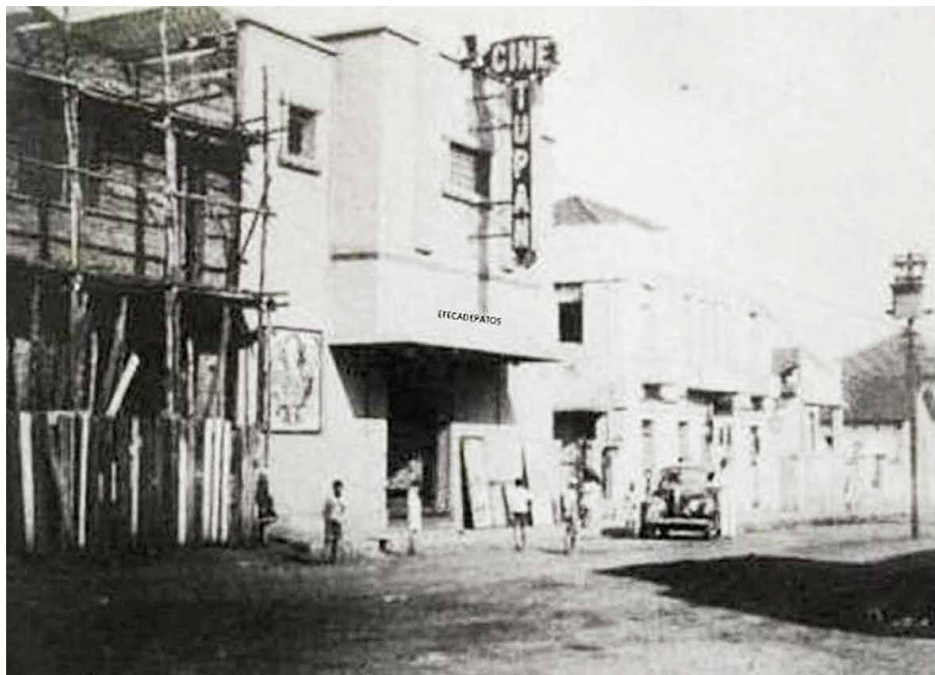
¹⁹ FREIRE, 2012.

²⁰ Projetor cinematográfico de fabricação brasileira.

²¹ *Folha de Patos*, 31 de maio de 1942.

Mello (1977) cita a existência de uma terceira sala de cinema na cidade, de 25 de setembro de 1921 a novembro do mesmo ano, de propriedade de Óscar Rodarte, diretor do Colégio São Geraldo, também fechado atualmente. O *Cine Patense* teria funcionado na Avenida Municipal a menos de um quarteirão do Cine Magalhães, no número 62 (MELLO, 2018)²².

Figura 5: Fachada do Cine Tupan em 1940.



Fonte: <https://www.efecadepatos.com.br/?p=313>. Acessado em 01 de junho de 2019.

Em 1940, Bermudes Affonso Alves e Abner Affonso de Castro abrem o primeiro “palácio” patense, *Cine Tupan*, na Avenida Major Gote, que suplanta definitivamente as decadentes primeiras casas de exibição. Nesse período, o *footing* patense, conhecido na região como vai e vem, migrou para a Av. Major Gote²³, que se tornava o centro comercial da cidade, o primeiro “arranha-céu” que surgia ali. Constroem ao lado, no ano seguinte, o Edifício São Bento, onde funcionou o Patos Social Clube, importante ponto de encontro da elite local. O cinema alardeava ser um dos mais modernos de Minas, perfeitamente comparável às salas de Belo Horizonte, com aparelhagem Zeiss-Ikon 35mm, capacidade para 700 pessoas, um amplo balcão onde ficava a segunda classe, primeira classe na plateia, cadeiras reclináveis, bilheteiros uniformizados, baleiros vendendo doces na plateia, e até fosso de orquestra. Provavelmente, na década seguinte, passa a possuir tecnologia Cinemascope e Perspecta Sound.

²² Não encontrei outras fontes de informação sobre essa sala, embora Fonseca (1974) especule que se tratava de uma sala de cinema que não tinha afiliações políticas, enquanto o Cine Magalhães e o Glória serviam cada um a um dos partidos da elite local, centrados nas famílias Maciel e Borges, respectivamente. Foi difícil encontrar informações também sobre o Colégio São Geraldo. No entanto, encontrei menções de Colégios São Geraldo dirigidos pelo professor Óscar Rodarte em outras cidades da região nas duas primeiras décadas do século XX, como São Gotardo e Patrocínio, mas não tenho informações suficientes para precisar se essas escolas existiram simultaneamente ou se por algum motivo o professor e seu colégio mudaram de endereço diversas vezes.

²³ Dentre os textos que encontrei retratando a vida noturna patense e seu vai e vem, alguns como o publicado no *Jornal dos Municípios*, em 25 de dezembro de 1968, ressaltam sua ligação com a presença de uma sala de cinema na mesma rua.

Entretanto, encontrei artigos de jornal criticando a falta de manutenção do cinema, “empoeirado”, “ensebado”, uma projeção de péssima qualidade que chega a inutilizar películas, calor insuportável causado pela ausência de sistema de ventilação... Um artigo chega a recomendar que o público vá a outras cidades assistir filmes, que valeria mais a pena que sofrer no Tupan ou no Olinta, outro cinema que então existia na cidade²⁴: na prática, parece que estava longe de ser realmente um palácio do cinema.

Figura 6: Edifício Tupan em janeiro de 2018.



Fonte: Foto tirada pela autora.

Após sua desativação, por volta de 1962, quando uma nova e mais moderna sala da empresa Pessoa & Castro foi inaugurada²⁵, o Cine Tupan permaneceu muito tempo fechado e conservado, a ponto que foi elaborado um projeto para torná-lo o Teatro Municipal de Patos de Minas²⁶. O projeto não foi a frente, e hoje o edifício está dividido em ateliês, escritórios e consultórios, duas grandes lojas no térreo, e um café no corredor que era a saída de emergência.

No local onde fora o cinema de Arthur Magalhães, demolido, seu cunhado Amadeu Dias Maciel mandou construir na década de 1940 o *Cine Olinta*, nome em homenagem a sua irmã²⁷, inaugurado em 1948. Com capacidade para 650 e 550 pessoas em diferentes períodos de sua existência, o Cine Olinta possuía aparelhagem Simplex 35mm. Teve uma história conturbada: Amadeu Maciel faleceu antes de sua inauguração, em 1945. Foi arrendado à empresa Irmãos Porfírio de

²⁴ Folha de Patos, 19 de julho de 1942. *Jornal O Patense*, 20 de novembro de 1949. *Jornal O Repórter*, 12 de fevereiro de 1952.

²⁵ Não tenho confirmação dessa data. O Cine Riviera é inaugurado em 1963. Roza (2018), em entrevista, supõe que o Tupan tenha fechado nesse ano.

²⁶ Ribeiro (2018).

²⁷ Esposa de Arthur Magalhães, vide foto “Arthur Magalhães e família”. As fontes que encontrei só indicam que o nome da sala foi em sua homenagem, mas seria interessante pensar qual o papel de Olinta e das mulheres da família na administração das duas salas. Afinal, Mello (1971) afirma que o arrendamento à Irmãos Porfírio de Azevedo se deu a partir de negociação com a viúva de Amadeu, Jorjeta Maciel.

Azevedo, exibidores de Araxá²⁸, já no ano de sua inauguração. Em 1965, foi arrendado à empresa Pessoa e Castro, que administrava o Cine Tupan, quando passou por reforma e foi adaptado aos sistemas Vista Vision e Cinemascope²⁹. Já em 1959 a Rádio Clube se muda para o prédio do Cine Olinta, no segundo andar, e transforma o salão em auditório onde aconteceriam apresentações de teatro, shows musicais e concursos, ficando o cinema desativado³⁰. A sala foi novamente adaptada à projeção de filmes e arrendada à Patos Cinematográfica por volta de 1970 e funcionou até por volta de 1978 regularmente, depois de maneira eventual em Semana Santa ou alugada a eventos do Cineclub Patense³¹, que geralmente fazia suas projeções no Centro de Estudos Supletivos de Patos de Minas (CESU)³². Como auditório da Rádio Clube, permaneceu em estado similar ao original, incluindo cadeiras, espaço da tela e um palco que passou por reformas, até janeiro de 2018³³.

Figura 7: Prédio do Cine Olinta no período em que se tornou sede da Rádio Clube de Patos.



Fonte: GOMES, 2011.

Em janeiro de 2018, o auditório foi transformado em depósito para a loja de móveis Renato Representações, o que representou o desmonte da última sala de cinema de rua de Patos de Minas que tinha suas características relativamente conservadas.

²⁸ MELLO, 1997. Para mais informações sobre a empresa, ver Gomes (2017).

²⁹ Tecnologias de exibição em tela panorâmica. *Jornal dos Municípios*, 04 de novembro de 1956.

³⁰ GOMES, 2011.

³¹ ROZA, 2018. Ele menciona que as reformas foram poucas, mas dentre elas foi necessária a instalação de novos projetores.

³² RIBEIRO, 2018.

³³ Cheguei a assistir um recital de piano ali em 2014.

Figura 8: Desmonte do auditório da Rádio Clube/Cine Olinta.



Fonte: Fotografada pela autora.

O *Cine Brasil*, de propriedade do Sindicato dos Trabalhadores da Construção Civil, foi o único cinema de bairro de Patos de Minas, funcionando de 1957 a 1961³⁴. De caráter popular, foi construído na divisa entre um bairro operário e uma zona boêmia, e teria ingressos mais baratos que as salas do centro. Havia movimentação nos bares da Praça Bandeirantes após a sessão, muitas vezes interrompida e cancelada por dano às películas³⁵. Funcionou predominantemente aos domingos e com grande atraso de lançamento de filmes em relação às salas do centro, que podem ter conspirado para seu fechamento³⁶.

(UM PARÊNTESE SOBRE AS SALAS DE CINEMA AO REDOR DE PATOS DE MINAS)

Montar a crônica da ida ao cinema na cidade de origem do autor é um modelo que se tornou comum para a pesquisa em história das salas de cinema³⁷. Para além da memória afetiva pessoal do pesquisador, se trata de um recorte prático: mesmo com tempo e recursos restritos, é possível situar um equilíbrio entre aprofundamento na história local e levantamento de dados mais abrangente. Mas este recorte da fronteira municipal, que inicialmente parecia estável, foi se

³⁴ MELLO, 1977.

³⁵ TELES, 2018.

³⁶ Mello (1977) afirma que “concorreram deslealmente”, sem demais explicações de como isso se deu. Justifica que o preço mais acessível causava real concorrência às salas do centro. No entanto, Teles (2018) afirma que não se via as elites patenses que frequentavam as salas do centro no Cine Brasil. Rafael de Luna, meu orientador de TCC, propôs que uma razão para essa atitude dos cinemas do centro seja o próprio caráter popular do Cine Brasil. Mello, em entrevista (2018), descreve uma segregação explícita na vida social da cidade, afirmando que o vai e vem “das famílias” era de um lado da Major Gotte, e o “das domésticas” do lado oposto da rua.

³⁷ A Universidade Federal Fluminense (onde estudei), por exemplo, é um local onde foi produzida uma quantidade considerável de trabalhos assim, a ver pelos exemplos de Zapata (2018) e Lima (2017).

tornando uma fronteira pouco natural no decorrer de minha pesquisa. Em Patos de Minas, a relação do centro urbano com os povoados rurais ao redor foi e continua intensa, e por vezes esses cresceram e se tornaram municípios independentes. Alguns o fizeram em datas recentes e supus terem salas de cinema enquanto pertenciam a Patos: Presidente Olegário (que se torna independente em 1938), Lagoa Formosa (em 1962), e Guimarãesia (*idem*)³⁸.

No entanto, essa perspectiva ampliaria muito o escopo de minha pesquisa, de forma que fiz apenas um levantamento muito superficial de dados sobre as salas de exibição que existiram nessas cidades:

Em *Presidente Olegário*, o Cine Paroquial, inaugurado pelo Pe. Clóvis Santana, foi de acordo com Mello (1985) a primeira sala de cinema. Ele teria fechado em algum ponto antes da abertura do Cine Humaitá em 1952, propriedade de Waldemir Juvenal de Almeida, cujo primeiro endereço se localizava na Rua Felisberto Fonseca. O cinema, que também funcionou como clube social, muda de endereço para a Praça 13 de Março, onde tem menos estrutura³⁹, sofre uma diminuição de público e fecha, por volta de 1960. A um quarteirão dali surge em 1962 o Cine Glória, de propriedade dos padres Expedito e José André Coimbra Caldeira, que funcionava também como salão nobre do ginásio vizinho, e como cinema predominantemente aos fins de semana, dirigido pelos padres. Teve projeção 16mm até ser arrendado à empresa Patos Cinematográfica, ocasião em que são instalados projetores 35mm e muda de nome para Cine Rosa. Depois que os padres partem para Paracatu na década de 1970, a sala entra em decadência, chegando a cair parte do teto esculpido. Fecha no final da mesma década.

Figura 9: Palco do Cine Glória preservado no escritório paroquial de Presidente Olegário.



Fonte: Fotografado pela autora em outubro de 2018.

³⁸ De acordo com dados do IBGE. Isso aponta ainda mais possíveis lacunas em minha pesquisa, pois apesar de não encontrar menção a outras salas de cinema nos acervos municipais, não tive a oportunidade de visitar os povoados que ainda fazem parte do município para verificar esse dado.

³⁹ Em conversas com membros da audiência em Presidente Olegário, em outubro de 2018, que não cheguei a gravar como deveria, a Sra. Esterlina mencionou que lá não haviam sequer cadeiras e o público parou de frequentá-lo por isso. As informações sobre o Cine Rosa foram conseguidas em conversas semelhantes.

Em *Lagoa Formosa*, existiu, nas décadas de 1930 e 40, uma sala de cinema⁴⁰ que funcionava com gerador, na orla da lagoa em uma casa particular, sobre a qual não tenho demais informações. O Cine Lagoense, posteriormente Cine Marabá, funcionou em frente à Praça Dona Filomena, com energia fornecida pela fábrica de manteiga Paladina. Possuía serviço de autofalantes na marquise, tornando o vai e vem dali musicado. Mudou de mãos de José Amorim para Carlindo Machado e, em seguida, José Paraná, funcionário do Ponto Chic, sorveteria e cassino patense. Com 127 lugares, era uma sala improvisada, com projetor 16mm e um pano branco como tela. Carlindo Machado abre na Rua Joca Limiro o Cine Vera Cruz, no final da década de 1960, alguns anos após o fechamento do Cine Marabá, com projeção 35mm, em prédio adaptado, que não possuía inclinação no solo ou uma boa acústica. Já na década de 1970, o Cine Vera Cruz muda para o prédio construído para ser cinema, com dois andares, bar na entrada e sistema de som estéreo, na Rua Antônio Cadete, em frente à Matriz. Fecha ainda na mesma década⁴¹.

Figura 10: Segundo endereço do Cine Vera Cruz (prédio vermelho) em julho de 2018.



Fonte: Imagem produzida pela autora.

Guimarânia possuiu duas salas de cinema, empreendimentos de Antônio Camargos Braga. O Cine Guimarânia, aberto em 1953 e com capacidade para 200 pessoas⁴², funcionava com projetor

⁴⁰ FONSECA, 2018. Em 12 de fevereiro de 1952, o jornal patense *O Repórter* cita um Cine Esperança que existia em Lagoa Formosa. Não sei se é o nome dessa primeira sala, ou o primeiro nome do Cine Lagoense.

⁴¹ MACHADO, 2018.

⁴² NUNES, 2012.

16mm aos fins de semana, e durante a semana se tornava projetor itinerante levado por Antônio a escolas e igrejas de povoados próximos, como Cruzeiro da Fortaleza, Serra do Salitre, Pântano e Santana de Patos⁴³. Ao fim da sessão, as cadeiras eram arrastadas para os cantos e a sala se tornava salão de dança. Em 1971, é construído o Cine Teatro Rex na mesma rua, Conselheiro Rufino, dois quarteirões abaixo, maior e com projeção em 35mm, com cadeiras fixas ao solo e que servia somente à função de cinema. A sala fechou ainda na década de 1970, sendo transformada por Antônio Camargos (filho) em uma danceteria, as cadeiras e sistema de som vendidos separadamente para igrejas. No mesmo prédio hoje funciona o bar Degraus, pois o salão do cinema ficava no subsolo.

Figura 11: Endereço do Cine Guimarães em julho de 2018. O prédio foi dividido em uma casa, a sede de uma rádio e um salão de beleza.



Fonte: Fotografado pela autora.

VOLTANDO A PATOS...

As últimas salas de cinema de rua de Patos de Minas fizeram parte da empresa Cine Patos LTDA (também conhecida como Cine Minas ou Patos Cinematográfica), pertencente a Márcio Garcia Roza. Criados por ele, dois grandes circuitos de exibição com centros em Patos de Minas⁴⁴ e Curvelo⁴⁵ atuaram ao redor da região metropolitana de Belo Horizonte e do Alto Paranaíba.

⁴³ BRAGA, 2018.

⁴⁴ De acordo com entrevista com Marcos Garcia Roza (2018), filho de Márcio, esse circuito possuía salas em Patos, João Pinheiro, Carmo do Paranaíba, Ibiá, Unai, Vazante e Patrocínio.

⁴⁵ O circuito possuía salas em: Curvelo, Santo Antônio do Monte, Bom Despacho, Cláudio, Lagoa da Prata, Sabará e Itaúna (ROZA, 2018).

Figura 12: Cine Garza e Avenida Major Gote na década de 1960. Nas placas da esquerda para direita: “Boate Menina Moça”, “Cine Garza”, “Roza” e “Roza Hotel”.



Fonte: Acervo do Museu Municipal.

A primeira sala de cinema aberta por Márcio, o *Cine Garza* (1960, Av. Major Gote) vem se juntar ao empreendimento que tinha com o irmão de um projeto de “cartão de visitas” para a cidade de Patos de Minas. Moderno e apreciado pela elite local, no mesmo prédio contava com o Roza Hotel, a Boate Menina Moça, e a Churrascaria Okey⁴⁶. Genésio Garcia Roza seguiu para a política, tornando-se prefeito de Patos de Minas, enquanto Márcio se mudou para Belo Horizonte para continuar suas atividades de exibidor.

O Cine Garza possuía 1200 lugares, com balcão, projetor Simplex 35mm⁴⁷. Em 1963, com a inauguração do maior e mais luxuoso Cine Riviera, se tornou uma “sala B”, com programa de filmes populares: faroestes, comédias, filmes de kung fu, religiosos e infantis. É associado na memória das pessoas que entrevistei à pornografia, mas conforme as programações que pude analisar, as duas salas exibiam filmes adultos, no último horário da noite, a partir das 20 horas. O Riviera, como sala “lançadora”, era conhecido pelas superproduções estrangeiras, musicais, dramas e suspenses. No Garza ocorriam matinês aos domingos, antes das quais crianças se reuniam à porta para trocar revistas em quadrinhos⁴⁸. O Garza fechou definitivamente em 1985, e já a partir de 1980 sofreu uma redução gradativa de suas atividades, e o Riviera passou a realizar todas as exibições. Seu fim é associado à popularização do videocassete, que causou uma onda de fechamentos de salas de cinema no país inteiro na década de 1980.

⁴⁶ *Jornal dos Municípios*, 9 de fevereiro de 1961.

⁴⁷ FONSECA, 1974.

⁴⁸ MARQUES; SOARES, 2018.

Atualmente, existe um estacionamento onde foi a sala do Cine Garza, e sua entrada e sala de espera foram divididas em lojas. O Roza Hotel, reformado, continua em funcionamento. O chassi de um dos projetores foi doado ao Museu Municipal de Patos de Minas por Eugênio Ribeiro, ex-projeccionista e cineclubista para quem Márcio Garcia deu os aparelhos já muito deteriorados⁴⁹.

O *Cine Riviera* foi inaugurado pela empresa Pessoa & Castro na Rua Olegário Maciel, com 1500 cadeiras⁵⁰ reclináveis Cimo, acústica Eucatex, projetor Phillips 35 mm com tecnologia de projeção analógica e panorâmica, sistema de carvão vegetal que foi substituído em 1985 por lâmpadas Xenônio⁵¹, palco amplo, sala de espera e bombonière⁵². Fez concorrência ao Garza até que, em 1968, Virmondes Affonso de Castro⁵³ entra em sociedade com Márcio Garcia. No ano seguinte, o Riviera é vendido para Márcio. O Patos Social Clube, ponto de encontro da elite patense, se transferiu nessa década do Edifício São Bento, ao lado do Cine Tupan, para o prédio do Riviera.

Figura 13: Edifício do Patos Social Clube e Cine Riviera na década de 1960.



Fonte: <http://www.efecadepatos.com.br/?p=24294>. Acessado em 30 de junho de 2019.

⁴⁹ RIBEIRO, 2018. O projetor remanescente, restaurado com peças canibalizadas de seu companheiro, foi instalado em sala do cineclube, que se tornara Fundação Cultural do Alto Paranaíba (FUCAP), agregando escolas de dança e teatro locais. Com a suspensão das atividades da FUCAP, sua antiga sede foi vendida a uma associação religiosa que não consegui contatar. Acredito que o projetor ainda se encontre ali.

⁵⁰ Que foram reduzindo progressivamente em reformas. Nos seus últimos anos de funcionamento eram 960 cadeiras (ROZA, 2018).

⁵¹ ROZA, 1985. Este mesmo comunicado anuncia o fechamento do Cine Garza.

⁵² Revista *A Debulha*, n. 97, 1961.

⁵³ Filho de Abner Affonso, sócio do Cine Tupan quando este inaugura, que teoricamente teria deixado o cinema com Bermudes Affonso Alves quando a sociedade se desfez. Na prática, parece ter continuado atuando na empresa.

Esse cinema fez vezes de salão nobre, servindo às formaturas da Universidade de Patos de Minas (UNIPAM), bem como escolas municipais, além de palco para as apresentações de final de ano de todas as escolas de dança que então existiam na cidade. Também serviu frequentemente a shows musicais e apresentações teatrais. O preço da inteira nos dois cinemas era em 1982 de Cr\$200,00⁵⁴.

Em 1995 já surgem avisos do fechamento do Riviera. Em um deles foi divulgada uma tabela com as 10 maiores bilheterias de 1989 a 1994. Nessa lista apenas 2 filmes apresentam mais de 10.000 ingressos vendidos, enquanto os últimos títulos da lista têm pouco mais de 5.000 ingressos vendidos. Para uma sala de cinema de quase 1000 assentos num período de 5 anos, isso realmente parece um número muito baixo. Mas a tabela também revela um dado interessante: 6 das 10 maiores bilheterias são filmes brasileiros, apesar do mercado historicamente dominado por Hollywood, com forte presença de Xuxa e os Trapalhães⁵⁵.

Figura 14: Tabela dos 10 maiores sucessos de bilheteria de 1989 a 1995 no Cine Riviera.

Ao longo de 31 anos, muitos filmes se destacaram na programação do Cine Riviera tais como: E o Vento Levou, Romeu e Julieta, O Seminarista, Lagoa Azul, entre outros. Veja abaixo, o ranking das maiores bilheterias a partir do ano de 1989.

	TÍTULO	Público	Ano		TÍTULO	Público	Ano
1	O Casamento dos Trapalhães	10.483	1989	6	Sonho de Verão	6.918	1991
2	Princesa Xuxa e os Trapalhães	10.195	1989	7	Uma Escolha Atrapalhada	6.654	1990
3	Rei Leão	9.816	1994	8	Dança com Lobos	6.134	1991
4	Ghost	8.449	1991	9	Exterminador do Futuro II	5.861	1991
5	Lua de Cristal	8.424	1990	10	O Mist. de Robin Hood	5.246	1991

Fonte: Revista *Phatos*, 1 de março de 1995.

Mas o Riviera não fecha em 1995. Ele funcionou até 15 de dezembro de 1998, quando foi destruído por um incêndio. Estava vazio na manhã de terça-feira quando uma falha no sistema de iluminação adaptado para apresentações de balé começou a chamar⁵⁶. Não houve casualidades humanas, mas tentativas de restaurar o cinema foram abandonadas por se tratar de um projeto caro em uma época que a sala de cinema de rua não era mais financeiramente viável. Hoje existe um estacionamento no local. Isto representou o fim da última sala de cinema de rua de Patos de Minas e a mais duradoura delas, que existiu por 35 anos.

⁵⁴ Cupons de desconto encontrados dentro de uma revista *A Debulha*, no Museu Municipal de Patos de Minas. Não sei informar se os cupons vinham com a revista ou estavam ali por acaso.

⁵⁵ Revista *Phatos*, 1 de janeiro de 1995.

⁵⁶ RIBEIRO, 2018. Uma das atividades da FUCAP nesse período era fornecimento de equipamento de iluminação para shows e apresentações, mas de acordo com Ribeiro, era um equipamento improvisado, na chave da gambiarra. Como as instalações interfeririam na exibição, precisavam ser colocadas e removidas depressa para que não atrapalhassem as demais atividades do cinema.

Figura 15: Incêndio do Cine Riviera.



Fonte: <https://www.efecadepatos.com.br/?p=1985>. Acessado em 30 de junho de 2019.

Embora não tenham originalmente figurado em minha monografia, vale a pena mencionar outras salas de cinema que existiram em Patos de Minas, seja fora do circuito comercial de exibição ou os complexos de salas de cinema de *shopping*. Não consegui me aprofundar muito sobre estas formas de exibição no tempo em que me dediquei à pesquisa, que foi o principal motivo de não ter escrito sobre elas anteriormente. São elas:

O *Cineclube Patense*, que funcionou com projeção 16mm no Centro de Estudos Supletivos, no Cine Olinta ocasionalmente, e então se fundiu à FUCAP, funcionando em sede própria, passando a se chamar Cine-teatro Vincente Nepomuceno, que também fez vezes de galpão para guarda de equipamentos e espaço para ensaio dos grupos de dança, teatro e música associados à fundação⁵⁷. Também encontrei rumores de projeções realizadas em escolas, como a Escola Normal (atual Escola Estadual Professor Antônio Dias Maciel) e o Colégio Nossa Senhora das Graças, mas não encontrei outras informações acerca disso.

Patos conta atualmente com um complexo de salas de cinema de *shopping* da rede *Cinemas*. A empresa possuiu duas salas no *Primeira Via Shopping*⁵⁸, que deu anúncios de fechamento em 2008⁵⁹, quando mudou para o *Pátio Central Shopping*, onde funciona até hoje um complexo com três salas⁶⁰. O Primeira Via Shopping atualmente é ocupado pelo campus da

⁵⁷ RIBEIRO, 2018.

⁵⁸ Acredito, a partir de conversas com Celso Benfica, funcionário do antigo *shopping*, que funcionaram a partir de 2001.

⁵⁹ O antigo *shopping* funcionava por esquema de condomínio, e seu fechamento parece estar atrelado ao fechamento de cerca de metade das lojas na mesma data e a inauguração do novo *shopping*. Fontes:

⁶⁰ <https://www.patoshoje.com.br/noticia/patenses-lotam-o-patio-central-shopping-no-primeiro-fim-de-semana-apos-a-inauguracao-1056.html>. Acessado em 28 de junho de 2019.

Faculdade Patos de Minas (FPM), incluindo as antigas salas de cinema, que se tornaram auditórios. Em 2015, as salas do Pátio Central foram totalmente digitalizadas⁶¹, aposentando os projetores do Cine Riviera, que foram vendidos por Marcos Garcia a Pedro Naves, dono da companhia de exibição uberlandense⁶².

Hoje, a cidade conta com três salas de cinema, que correspondem ao maior número de salas que já possuiu, quando Tupan, Olinta e Brasil, e de novo quando Garza, Riviera e Olinta funcionaram simultaneamente. No entanto, o número total de lugares é bem menor, um total de 500 (duas salas de 150 cadeiras e uma de 200), sendo que a maior quantidade de cadeiras chegou a, pelo menos, 2710 na década de 1970.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Flávio José. *Patrocínio no final da década de 20: apontamentos para a história daquele tempo*. In: <http://patrocinionofinaldadecadade20.blogspot.com>. Patrocínio, 8 de Março de 2013. Acessado em: fevereiro de 2020.

ARAÚJO, Lorrane Stefany; SANTOS, Luiz Gustavo. *História de São Gotardo*. In: http://memorialsg.blogspot.com/2015/08/historia-de-sao-gotardo_27.html. São Gotardo, 16 de setembro de 2015. Acessado em: 10 de fevereiro de 2020.

ARREVOIR, Cine Riviera. In: *Revista Phatos*, 1 de janeiro de 1995.

BILTEREYST, Daniel; LOTZE, Kathleen; MEERS, Philippe. Triangulation in historical audience research: Reflections and experiences from a multimethodological research project on cinema audiences in Flanders. In: *Participations*, v. 9, n. 2, 2012.

BORGES, Domingo Ribeiro. O picolé e o vai e vem. In: *Revista A Debulha*, v. 118, 30 de junho de 1985.

BRAGA, Antônio Camargos. Depoimento [julho de 2018]. Entrevistado por FRÓES, Natália Teles Silva. Guimarães. Mp3. 40min.

CAPRI, Roberto. 1916. *O Cinema Magalhães*. Apud: <https://www.efecadepatos.com.br/?p=3111>. Acesso em: 15 de setembro de 2018.

⁶¹ <https://patoshoje.com.br/noticia/cinema-no-patio-central-shopping-reinaugura-apos-reforma-para-melhor-atender-os-clientes-24680.html>. Acessado em 28 de junho de 2019.

⁶² ROZA, 2018. No Riviera, os dois projetores eram necessários para a projeção, se alternando conforme os rolos de película acabavam durante a projeção de um longa-metragem. Foram instalados nas duas salas do Primeira Via, e depois transferidos para as duas das salas do Pátio Central. Para funcionar apenas um projetor por sala, foram adaptados para permitir rolos maiores, com o filme completo.

CASA Sant'anna de José de Sant'anna. [Anúncio] *Jornal de Patos*, 17 de maio de 1925.

CASTRO, Maria Affonso de. Depoimento [julho de 2018]. Entrevistada por FRÓES, Natália Teles Silva. Patos de Minas. Mp3. 12 min.

CINE Riviera, um dos maiores do estado de Minas Gerais. *Revista A Debulha*, n. 97, 1961.

CINEMA-Glória. *Folha de Patos*, 31 de maio de 1942.

CINEMA no Pátio Central Shopping reinaugura após reforma para melhor atender os clientes. In: Jornal online *Patos Hoje*, 15 de junho de 2015. Apud: <https://patoshoje.com.br/noticia/cinema-nopatio-central-shopping-reinaugura-apos-reforma-para-melhor-atender-os-clientes-24680.html>. Acesso em: 29 de junho de 2019.

CINEMASCOPE em Patos de Minas. *Jornal dos Municípios*, 04 de novembro de 1956.

CINEMATOGGRAPHO. Jornal *O Trabalho*, 16 de julho de 1907.

COM o cinema Tupan. In: Jornal *Folha de Patos*, 19 de julho de 1942.

D. P. [?] Está Errado.... In: Jornal *O Repórter*, 12 de fevereiro de 1952.

DA SILVA, Rosa Maria Ferreira. *A república dos Patos ou a construção da cidade republicana no sertão das Geraes: Representação, memórias e conflito*. Cidade de Patos, 1889 – 1933. Tese de conclusão de curso – Doutorado. UFU. Uberlândia, 2015.

DANNEMAN, Eitel. *Cine Magalhães*. In: <https://www.efecadepatos.com.br/?p=354>. Acesso em: 01 de junho de 2019.

DANNEMAN, Eitel. *Cine Riviera é consumido pelas chamas*. In: <https://www.efecadepatos.com.br/?p=1985>. Acesso em: 30 de junho de 2019.

DANNEMAN, Eitel. *Cine Riviera e Social no final da década de 1960*. In: <http://www.efecadepatos.com.br/?p=24294>. Acesso em: 30 de junho de 2019.

DANNEMAN, Eitel. *Cine Tupã*. In: <https://www.efecadepatos.com.br/?p=313>. Acesso em: 01 de junho de 2019.

EMPREENHIMENTO construído para ser o maior centro comercial da região está com os dias contados. In:Jornal online *Patos Hoje*, 14 de agosto de 2008. Apud: <https://www.patoshoje.com.br/noticia/empreendimento-construido-para-ser-o-maior-centrocomercial-da-regiao-esta-com-os-dias-contados-875.html>. Acesso em: 29 de junho de 2019.

FONSECA, Célio. Depoimento [julho de 2018]. Entrevistado por FRÓES, Natália Teles Silva. Lagoa Formosa. Mp3. 26 min.

FONSECA, Geraldo. *Domínios de pecuários de enxadachins: história de Patos de Minas*. Belo Horizonte: Ingrabrás, 1974.

FREIRE, Rafael de Luna. *Cinematographo em Nictheroy: História das salas de cinema de Niterói*. Niterói: Niterói Livros, 2012.

GOMES, Adamar. *Rádio Clube, setenta anos e suas histórias: 1940 a 2010*. Patos de Minas, Rádio Clube de Patos de Minas, 2011.

GOMES, Amanda Carvalho. *Entre rastros e memórias do cinema de rua em Araxá: um estudo sobre o Cine-Teatro Brasil*. Monografia de conclusão de curso – Graduação. UFJF. Juiz de Fora, 2017.

INAUGURADA a Boate Menina Moça e o Restaurante e Churrascaria Okey. In: *Jornal dos Municípios*, 9 de fevereiro de 1961.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE) – *Patos de Minas – Panorama e Patos de Minas – Pesquisa – Pecuária* In: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/patos-de-minas/panorama>. Acesso em: 21 de agosto de 2018.

LIMA, Otávio Henrique Reis. *Exibidores Brasileiros: breve histórico dos exibidores cinematográficos de Varginha (MG)*. Monografia de conclusão de curso – Graduação. UFF. Niterói, 2017.

MACHADO, Carlindo. Depoimento [julho de 2018]. Entrevistado por FRÓES, Natália Teles Silva. Lagoa Formosa. Mp3. 30 min.

MACIEL, Newton Ferreira da Silva. *Arthur Tomaz de Magalhães [200-?]*, In: <http://www.efecadepatos.com.br/?p=7689>. Acesso em: 31 de agosto de 2018.

MARQUES, Maria Florisbete Silva; SOARES, Renildo Marques. Depoimento [julho de 2018]. Entrevistado por FRÓES, Natália Teles Silva. Patos de Minas. Mp3. 42 min.

MELLO, Antônio de Oliveira. Depoimento [julho de 2018]. Entrevistado por FRÓES, Natália. Patos de Minas. Mp3. 31 min.

MELLO, Antônio de Oliveira. *Patos de Minas: Capital do milho*. Patos de Minas: Prefeitura Municipal, 1971.

MELLO, Antônio de Oliveira. *Patos de Minas, meu bem querer*. 3ª ed. Patos de Minas: Prefeitura Municipal/SEMED, 2008.

MELLO, Antônio de Oliveira. *Patos de Minas: Minha cidade*. Patos de Minas: Academia Patense de Letras, 1977.

MELLO, Antônio de Oliveira. *Presidente Olegário, terra da esperança*. Publicação própria. Presidente Olegário, 1985.

MELLO, Antonio de Oliveira *et al.* *Uma história de exercício da democracia: 140 anos do legislativo patense*. Patos de Minas: Câmara Municipal de Patos de Minas, 2006.

NUNES, Anatildes Francisca *et al.* *História de Guimarães: o que o povo conta e os documentos registram*. Belo Horizonte: Editora Gráfica Silveira, 2012.

O PROPRIETÁRIO do Cinema Magalhães. *Jornal Cidade de Patos*, 2 de maio de 1915.

O CINEMA e o Calor. *In: Jornal O Patense*, 20 de novembro de 1949.

PATENSES lotam o Pátio Central Shopping no primeiro fim de semana após a inauguração. *In: Jornal online Patos Hoje*, 08 de setembro de 2008. *Apud:* <https://www.patoshoje.com.br/noticia/patenseslotam-o-patio-central-shopping-no-primeiro-fim-de-semana-apos-a-inauguracao-1056.html>. Acesso em: 29 de junho de 2019.

RIBEIRO, Eugênio. Depoimento [julho de 2018]. Entrevistado por FRÓES, Natália Teles Silva. Patos de Minas. Mp3. 134 min.

ROZA, Márcio Garcia. Novo Cine Riviera. *In: Revista A Debulha*, 30 de setembro de 1985.

ROZA, Marcos Garcia. Depoimento [julho de 2018]. Entrevistado por FRÓES, Natália Teles Silva. Patos de Minas. Mp3. 57 min.

TELES, Maria das Graças Silva. Depoimento [outubro de 2018]. Entrevistada por FRÓES, Natália Teles Silva. Patos de Minas. Mp3. 13 min.

VAI e vem. In: *Jornal dos Municípios*, 25 de dezembro de 1968. Apud: <https://www.efecadepatos.com.br/?p=2767>. Acesso em: 01 de junho de 2019.

ZAPATA, Natasha Hernandez Almeida. *A noiva da colina vai ao cinema: história da exibição cinematográfica em Piracicaba (SP)*. Tese de conclusão de curso – Doutorado. UFF. Niterói, 2018.

OS CINEMAS DE VARGINHA (MG) E SUAS IMPLICAÇÕES NA VIDA URBANA

OTÁVIO HENRIQUE REIS LIMA¹

Quando eu era criança, era de costume da minha família ir à videolocadora nas sextas-feiras, no início da noite. Às vezes chegávamos atrasados, só no sábado de manhã, quando os grandes lançamentos já tinham sido alugados. Auxiliados pelo dono da locadora, ou por seu filho, levávamos para casa três ou quatro fitas *VHS* para passar o fim de semana. Nesta época, o maior cinema da cidade já havia fechado suas portas e minhas lembranças deste palácio cinematográfico, apesar de escassas, ainda hoje causam-me impacto.

No início dos anos 2000, Varginha recebeu uma sala de cinema. A partir de então, comecei a ser frequentador. Logo a fita *VHS* virou o disco *DVD* e, junto com o avanço das mídias, veio o da internet. Minhas visitas ao cinema ficaram cada vez mais raras. Mas algo sobre as lembranças quase oníricas daquele palácio cinematográfico sempre foram um incômodo para mim, como uma importante pendência a ser resolvida. Que potente experiência fora aquela? Que cinema era aquele? Quais são as histórias por trás de assistir a um filme e o lugar físico deste ato?

Nestas perguntas já vê-se a inclinação pelas abordagens da Nova História do Cinema e o apreço de seus pesquisadores para a consideração do cinematográfico como também sendo, além dos filmes, sua circulação, seu consumo, seu mercado, seus edifícios, seus empresários e tantos outros fatores não-cinematográficos que se inter-relacionam para jogar luz ao fugaz conceito da experiência cinematográfica, conceito este que engloba a compreensão – ou talvez devesse – de que ir ao cinema é mais do que assistir a um filme, é uma experiência social complexa e de difícil análise (BILTEREYST; MEERS, 2016).

No decorrer da pesquisa sobre a história das salas de cinema em Varginha, Minas Gerais, as fontes mais diversas conversam entre si. As “múltiplas histórias” – a história nos arquivos públicos, nos arquivos privados e na memória da população – se unem em uma tentativa de compreender o que significa a experiência cinematográfica. Os dados levantados pelas memórias do povo (sejam aquelas registradas em jornais ou contadas ao autor por entrevistas) invariavelmente convergem para algumas perguntas: O que é a “força do cinema” (CAIAFA, 2000 *apud* FERRAZ, 2012, p. 126)?

¹ E-mail: otaviolima@id.uff.br

Por que se fala em “morte do cinema” e é comum ouvir dos mais velhos que “não se fazem mais filmes como antigamente”?

O texto de Richard Maltby (2011) oferece, dentre muitos outros, o exemplo do trabalho com uma “tipologia da memória cinematográfica”² desenvolvido por Annette Kuhn e que muito revela como as histórias dos cinemas presentes na memória de uma determinada comunidade podem ser usadas. Os três tipos de memória identificados por Kuhn contribuem para a separação de dados na pesquisa e para a referência cruzada.

Nas entrevistas com o público de Varginha (MG), identificam-se o que Kuhn chama de “imagens lembradas” (primeiro tipo de memória cinematográfica identificada por Kuhn) quando alguns espectadores do filme *Titanic* relatam não lembrar quem Jack é ao certo (por vezes não sabem sequer o nome do personagem), nem como ele conheceu Rose, mas lembram-se claramente dos dois vendo golfinhos na proa da embarcação. A “memória situada” pode ser encontrada em um relato do autor, que se lembra de ter assistido a *Sinais* em uma sala de cinema e ter sentado em uma das primeiras fileiras, situação na qual na medida em que o filme prosseguia o cinema ia se esvaziando e o amigo que o acompanhava se contorcia na cadeira com as cenas de terror. A “atividade do cinema-going” pode ser encontrada em um relato de Natalina Bregalda sobre seu primo que, certa vez, deitou em um dos bancos da primeira fileira do Cine Rex e lá dormiu, ficando preso no cinema, já que aquela era a última sessão e nenhum funcionário notou sua presença antes de fechar o estabelecimento.

Nas entrevistas com frequentadores das salas de cinema da década de 1960, o tom é sempre o mesmo ao falar das experiências cinematográficas: tom de fábulas, de sonho, daquilo que o próprio cinema busca evocar e conseguiu transmitir a essas pessoas pela experiência da sala escura. Mas não só da sala escura, afinal é possível ter uma sala escura em casa, com tecnologia melhor do que a de alguns cinemas em funcionamento hoje. O que marcara essas pessoas parece ser algo além do filme e sua imersão.

A sala de cinema de rua é a que parece causar mais efeito nostálgico (comparando o trabalho de pesquisa sobre elas em Varginha com a de outros lugares do Brasil). É recorrente a associação da queda na frequência (e até fechamento) destas salas com a chegada da televisão e posteriormente do *home video*, da televisão a cabo (e o *pay per view*), da internet, do *video on demand* e do já citado *home cinema* ou *theater*. Todas essas tecnologias parecem promover o acesso à imagem.

Neste tocante, podemos ir além. Não é só o acesso a filmes dentro de casa e a possibilidade da tecnologia das salas de cinema em domicílios privados, mas também a invasão da imagem, quando pensamos no crescimento dos veículos publicitários ou nos meios de comunicação classificados como “redes sociais”. A imagem se torna sempre presente, intrusiva, banalizada e genérica.

² Do inglês *typology of cinema memory*.

Figura 1: Cine Rio Branco - Avenida Rio Branco, Varginha (MG).



Fonte: Acervo dos municípios brasileiros IBGE.

Nessas memórias de espectadores, carregadas de grande carga nostálgica, é possível retirar experiências que se externam à sala de cinema e ao filme. Muitos relatam sobre o programa que faziam, como souberam do filme que assistiriam a seguir, como chegavam até o cinema, quais eram os carros que transitavam na rua, o que comiam, com quem saíam e com quem se encontravam, quem conheceram ou enamoraram. Nada disso é alheio à experiência cinematográfica, muito pelo contrário, todo o conjunto é a experiência cinematográfica e, por extensão, o evento da espetação cinematográfica, que no presente trabalho entendo como

Uma ideia abrangente, que engloba todas as etapas da atividade de “ir ao cinema” e não apenas o ato de assistir a filmes dentro da sala. Ou seja, quando aqui falamos em espetação 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 sensorio dos cinemas (tais como o ar condicionado, as luzes que se apagam, a maciez das poltronas, os cheiros) e as comunicações entre os frequentadores. (FERRAZ, 2012, p.123).

As relações impulsionadas pela espetação cinematográfica de que fala Ferraz também levam em conta a rua. A fruição de espectadores e suas causas e consequências estão intrinsecamente ligadas à cidade, seus meios de transporte, sua segregação de classes e raças, e seus aparelhos urbanos (e aqui nos importam os culturais, principalmente). As salas de cinema como monumentos na cidade, com a presença monolítica de sua estrutura arquitetônica no esqueleto da urbe, sua materialidade intrusiva na vida do transeunte, promovem a criação e manutenção de relações, de subjetivações, de sociabilidades, além de mudanças físicas nos equipamentos citadinos do seu entorno.

É com este entendimento do potencial e da participação das salas de cinema na vida urbana que trago as discussões sobre os cinemas de rua de Varginha. A presença destes equipamentos culturais no coração da cidade é investigada aqui sem a presunção de responder qualquer pergunta. O intuito da coleta de dados é deixar a pesquisa ser controladamente levada pelas descobertas ao invés de antecipadamente formular teses que a guiem e que podem engessá-la, além de contribuir para a fuga dos sentidos comuns baseados em explicações teleológicas que beneficiem certas narrativas, como a de que o advento da exibição cinematográfica teria substituído ou causado a extinção das práticas de lanterna mágica.

Portanto, a abordagem proposta busca “eliminar os predecessores, quebrar e abrir a cronologia linear da História do Cinema e suas falsas teleologias” (ELSAESSER, 2017). Por exemplo, o cinema silencioso evolui até o sonoro, o preto e branco para cores e o cinema 2D para o 3D. A ideia de ruptura com a História do Cinema estabelecida e internalizada vai de encontro ao trabalho de pesquisadores como Pedro Butcher. Em seu trabalho, Butcher investiga a instalação dos escritórios dos grandes estúdios de Hollywood, chamados de *majors*, no Brasil entre os anos de 1910 e 1920 (BUTCHER, 2019). Fazendo isso, o pesquisador levanta questões fundamentais que entram na contramão do senso comum lapidado pela História, como o porquê de ter se naturalizado a dinâmica do mercado cinematográfico de Hollywood no Brasil e o porquê do longa-metragem ficcional ter se tornado o padrão da indústria.

Ele ainda aponta a tendência viciosa de que a História precisa de marcos e datas, o que pode levar a erros de interpretação, dando o exemplo do uso das lanternas mágicas para exibições entre as sessões, em uma época em que já havia tecnologia de projeção de imagem bem mais sofisticada. Em outro debate sobre as tecnologias, Butcher cita a Guerra de Patentes de 1907/08, na qual Thomas Edison e seus associados se esforçavam para impor seus inventos como padrões de uma futura indústria, mostrando que, neste período, a noção de propriedade intelectual não era praticada para os filmes (o pesquisador cita exemplos de exibidores *showrunners* que reeditaram alguns filmes com o intuito de fazê-los mais atraentes ao público), mas sim para os equipamentos. O interesse era comercializar os projetores.

Dados sobre as macro-histórias levantadas por Butcher podem ser utilizadas neste trabalho seguindo os apontamentos feitos por Daniel Biltereyst e Philippe Meers (2016) ao escreverem sobre a aplicação do modo comparativo – que se apropria das micro-histórias monocêntricas de pesquisas como esta sobre as salas e espectadores de Varginha – na costura de uma nova historiografia da distribuição e exibição no Brasil. É natural que o modo comparativo descrito no trabalho de Biltereyst e Meers deverá passar por modificações para ser adaptado para a realidade das pesquisas brasileiras.

O método de pesquisa empregado aqui se assemelha a dois conhecidos modelos. Um deles é o paradigma indiciário. Este modelo aplica-se às fontes de pesquisa heterogêneas, de formatos diferentes e com abordagem a diferentes sujeitos. O paradigma indiciário é indicado para pesquisas em locais de crise (como classifica Rick Altman em sua “Historiografia da crise”³) e é potente em

³ ALTMAN, 1992.

fazer conexões através de vestígios para alcançar uma realidade, neste caso, não pré-determinada pelo pesquisador. Esta base metodológica vai de encontro com o modelo de pesquisa e com o tipo de objeto de estudo propostos pelo autor, na medida em que este utiliza uma metodologia multi-situada e interdisciplinar para dar conta da multiplicidade de fontes, espalhadas na história em dados e na memória oral.

Ao modelo do paradigma une-se o levantamento de dados para a reconstrução cartográfica do que se apresenta como o espaço de sociabilidade de Varginha impulsionado pelos cinemas de rua, em um primeiro momento, e depois a mudança deste espaço até o centro urbano sem estes equipamentos culturais. Para tanto será necessário aliar às entrevistas (feitas com recortes etário, de classe social, de bairros e de gênero) e ao levantamento de informações institucionais sobre as salas de cinema (datas, equipamentos, endereços de funcionamento), ferramentas de *mapping*, como o GRASS GIS⁴.

A sala de cinema seria então o equipamento analisado e configura-se, como chama atenção o pesquisador Pedro Lopera (2015)⁵, como campo de atrito e de experiências dos membros de determinada comunidade, sendo este espaço objeto de estudo para estratificação social. Lopera também lança um olhar sobre o cinema e a sala de cinema como meio para propagação e formação de um novo senso comum com bases no ideal de branqueamento. O cinema (e a sala de cinema moderna, confortável e luxuosa) seria então a entidade com autoridade intelectual dotada de capital simbólico para representar e propagar este pretendido senso comum.

Bourdieu chamou atenção para a configuração do *habitus* de um campo artístico e intelectual, ou seja, para “um sistema de esquemas de produção de práticas e um sistema de percepção e apreciação das práticas” (2004: 158), no qual os agentes tomam por evidente o mundo social por eles próprios construído/estruturado. Segundo Bourdieu, a atuação dos agentes/intelectuais no sentido de manter ou mudar o mundo social opera principalmente a partir da transformação das categorias perceptivas desse mundo (isto é, uma mudança no *habitus*) [...] E, para que isso ocorra, os agentes precisam munir-se de capital simbólico que lhes confira um lugar de autoridade/reconhecimento para que a manutenção ou transformação sejam percebidas como legítimas. (LAPERA, 2015, p. 179).

Esta visão sobre o poder do cinema também é pontuada na *Introdução à teoria do cinema* (2003), de Robert Stam. No capítulo 30, *A Ascensão dos estudos culturais*, Stam pontua esta ascensão como uma reação aos estudos focados em veículos, como o filme, trazendo em contrapartida o foco nas práticas sociais. Para ele, “a chave para os estudos culturais é a ideia de que a cultura é local de conflito e negociação dentro das formações culturais dominadas pelo poder e transpassadas por tensões relacionadas à classe, gênero, raça e sexualidade” (ibid., p.248).

⁴ Para mais informações consultar <<https://grass.osgeo.org/>>

⁵ LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. *Rio, 40 Graus, Rio, Zona Norte*: Apresentação do campo do Cinema Brasileiro. Matrizes, v. 9, n. 2, São Paulo, 2015, p. 177. Disponível em: https://www.academia.edu/23768073/Rio_40_Graus_Rio_Zona_Norte_apresenta%C3%A7%C3%A3o_d_o_campo_do_cinema_brasileiro.

Essa visão sobre a participação das salas de cinema na vida em sociedade pode ser inferida do relato de Natalina Bregalda, idosa cidadã varginhense, branca de descendência italiana e portuguesa. Em entrevista ao autor, ela declarou ter frequentado as salas do Cine Rex, considerado “o cinema dos pobres”, em oposição ao “cinema dos ricos”, o Cine Rio Branco, localizado do outro lado da rua. Segundo Bregalda, a praça entre os cinemas era chamada de “arrozal”. Indagada sobre o porquê deste apelido, ela respondeu ser devido aos “pássaros pretos” que ali rondavam, uma referência aos frequentadores negros do local que, segundo ela, iam ao local para ver “as moças que passavam por lá” na saída dos cinemas.

No capítulo seguinte, *O nascimento do espectador*, Stam traz uma nova abordagem dos estudos que, a partir dos anos 1970, começaram a lançar olhar sobre o espectador, visão preconizada por Roland Barthes⁶ em sua ideia de “morte do autor, nascimento do leitor”. Stam completa: “O espectador agora era visto como mais ativo e crítico, não sendo um objeto passivo à ‘interpelação’, mas sim ao mesmo tempo constituindo e constituído pelo texto”. No mesmo capítulo, a partir de discussões sobre espectadorialidade, o autor vai de encontro com a teoria de que a sala de cinema é um local de encontro, experiência e confronto social de que fala Lapera e que se defende nesta pesquisa:

[...] a teoria dos anos 1980 estava começando a reconhecer que a espectadorialidade era também sexualizada, classista, racializada, nacionalizada, regionalizada e assim por diante. A natureza culturalmente variada da espectadorialidade deriva-se dos diferentes locais nos quais os filmes eram recebidos, das lacunas temporais de ver filmes em momentos históricos diferentes e do posicionamento conflituoso do sujeito e das afiliações comunitárias entre os próprios espectadores (STAM, 2003).

Aqui é de importância destacar os contextos tanto da exibição na sala de cinema, quanto do consumo audiovisual feito pela audiência varginhense.

Varginha, cidade do sul de Minas Gerais, tem 120 mil habitantes e é conhecida pelo E.T., mas também é polo regional de atração e importante praça de comercialização e porto seco de café. Fundada em 1763, Varginha começou a crescer em 1888 com o status alcançado de município, com a construção de uma estação ferroviária e com a chegada de imigrantes, sobretudo italianos.

Seguindo a onda da modernidade, Pedro da Rocha Braga, importante “capitalista” da cidade, foi o responsável pela implantação do primeiro cinema, o Cinema Brasil, no início dos anos 1900. Este foi o primeiro cinema encontrado pela pesquisa. Há, ainda, a descrição de o projetor usado por Pedro Braga ser móvel e ele ter passeado com suas exibições pela região.

Depois do Cinema Brasil, mais sete seguiram. Esta é a ficha dos cinemas. Pretendo, em um futuro próximo, preencher essas interrogações. A pesquisa por meio de entrevistas levantou mais possibilidades: o Cine Paroquial e a exibição de – e aqui abro aspas – “filmes de espada” no Colégio dos Maristas, exibição que, segundo entrevistado, era feita com projetor à manivela.

⁶ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 57-64.

Sobre o Paroquial, foi encontrada nos livros de registros da Paróquia do Divino Espírito Santo de Varginha a seguinte anotação do Padre Heriberto Hartmann em 1953. Aqui ele pede à Diocese providências para a manutenção do Cine Paroquial para exibição de filmes, quando estes fossem aprovados pela censura.

No mesmo livro de registros da Igreja encontrei notas sobre um festival de cinema, que chamam aqui de Primeira Semana de Cultura Cinematográfica de Varginha, realizado em fevereiro de 1959 e organizado pelo vigário da Paróquia.

Em 1904, abriu as portas o Theatro Municipal. No mesmo espaço do teatro, funcionava o Íris Cinema, operado pela Empresa Navarra. O entorno do cinema foi gradualmente se transformando no local de agitação noturna da cidade. O próprio Íris Cinema tinha seu bar.

O Íris Cinema / Theatro Municipal foi demolido para a construção do Cine-Theatro Capitólio, inaugurado em 1927 e, dois anos depois, equipado com o aparelho sonoro R.C.A. Photophone. Os talkies chegaram na cidade.

O Cine Rex data de 1938, com lugar para 600 espectadores, som Cinetom e projetor Zeiss Ikon. As empresas Nogueira tomaram a frente dos cinemas da cidade até assumir a Empresa Cinematográfica Prince de Souza, encabeçada por Aristides Prince de Souza.

O Cine Rio Branco, de 1.395 lugares, foi inaugurado em 1956. Com construção imponente na Avenida Rio Branco, verdadeira *boulevard* varginhense, o cinema fez a frequência diminuir no Capitólio. Os Cines Rex e Rio Branco dividiram o público varginhense, o primeiro sendo o cinema do povo e o segundo sendo o “palácio cinematográfico” da elite. Aqui a programação de todos os cinemas da cidade era feita pela empresa Prince de Souza.

O Cine Rio Branco fechou as portas em 1998 e Varginha ficou sem cinemas até 2000, data de inauguração do Cine Princesa, de 245 lugares. Em 2002, abriu o Cine Master. Os dois da sociedade Prinsul. Quando a sociedade acabou, os sócios Paula e Mário Cincoetti realocaram o Cine Master para o endereço e instalações do Cine Princesa.

O Cine Master fechou em 2017, tendo passado pelo processo de digitalização em 2016, ano em que foi inaugurado o primeiro *shopping center* de Varginha e nele um complexo Cinemark.

Em sua história, Varginha teve oito cinemas, somando um total de doze salas de exibição. Os anos entre 1956 e 1982 foram aqueles com o maior número de cinemas em funcionamento concomitantemente, três cinemas (somando três salas), com o maior número de lugares oferecidos. Este período fértil para a especiação cinematográfica nas ruas da cidade mineira, apesar do fechamento das três salas, ainda encontrou algum fôlego – com os novos cinemas inaugurados em 2000 e 2002 – até a primeira década dos anos 2000, antes de entrar em decadência, culminando no fechamento de todos os cinemas de rua em 2017.

Durante os sete anos que precederam a chegada, em 2016, da Cinemark na cidade, Varginha contava com uma sala de cinema – o Cine Master – de pouco mais de 230 lugares, com projeção em película 35 milímetros. Nestes anos, o uso da internet – conexão banda larga acessível, serviços

de *streaming* e compartilhamento de arquivos – e o *home cinema* – casas equipadas com os então modernos televisores de tecnologia Plasma ou LCD (e pouco depois o LED) de tela plana em formato *widescreen* (que muito trazia a ideia do *Scope*, usado e propagandeado como inovação do cinema) e os potentes *home theaters*, que entregavam na sala de casa o potente som *surround* 5.1 – já estavam consolidados e disseminados.

O uso e barateamento destas tecnologias, atrelados à mudança de polo de entretenimento e lazer da cidade e à sensação de insegurança urbana (do centro para lugares mais afastados, como aquele em que o Shopping Via Café, que abriga o multiplex, fora construído), fizeram com que houvesse uma mudança nos hábitos da população varginhense quanto à circulação na cidade. O centro da cidade não era mais atrativo. Ir ao cinema era inseguro e desnecessário.

Neste contexto, uma novidade chega à cidade: o *shopping center*. Uma nova área de lazer, de *footing*, de compras, com promessas de segurança para transitar e estacionar veículos e com um cinema aos moldes mais modernos, como nas grandes capitais. Com a chegada do *shopping* e da Cinemark, a audiência do cinema em Varginha volta seus olhos para a novidade, para as novas tecnologias (o 3D atual, por exemplo), para a estreia dos filmes junto com os grandes centros (o Cine Master, além de ser uma empresa de pequeno porte, utilizava a película em uma era na qual as empresas de distribuição cinematográfica se esforçavam para empurrar o mercado para as cópias digitais em padrão DCI, o que significava para o Master atrasos na distribuição dos lançamentos, quando estes eram disponibilizados).

Hoje, Varginha tem seu menor número de cinemas (apenas um), maior número de salas (quatro), mas menor número de lugares (800), muito menos do que os 2.862 lugares que tinha entre os anos de 1956 e 1982. Em um cenário com múltiplas salas, lugares e cinemas, há maior diversidade de filmes, horários, disponibilidade e preços variados de ingresso, sem contar na massiva presença do cinema, como edifício, na paisagem urbana. Tudo isso exerce influência direta no modo de ver das audiências, das suas escolhas em frequentar ou não estes espaços e do que estes locais têm a oferecer, levando em consideração não só a programação de filmes e horários, mas também as instalações físicas, a comida na *bombonière*, o acesso (se pode ser feito a pé, de transporte público ou se é necessário o transporte particular), a facilidade de estacionar o carro, a segurança e o que o entorno oferece como opção. Esta oferta delimitará ou, ao menos, redirecionará o consumo de conteúdo audiovisual e impactará na circulação de pessoas pelas vias urbanas.

Os cinemas do século passado se concentravam na parte mais importante da urbe. Observa-se também que as salas concentravam-se em um perímetro que englobava a Igreja e a Praça, enunciando um modo de viver e configurando um espaço importante de sociabilidade. E agora, o *shopping center* e o destino dos cinemas de rua de Varginha evidenciam a mudança neste modo de viver. O triunfo da empresa texana de exibição e do vídeo sob demanda evidenciam a mudança no modo de ver do espectador.

A presença dos cinemas na paisagem urbana pode atuar como verdadeira intervenção poética no cotidiano da cidade, impulsionando vontades dormentes na mecanicidade da vida de um transeunte.

Figura 2: Avenida Rio Branco com Cine Rio Branco à direita e Igreja Matriz no fundo ao centro.



Fonte: Acervo Foto Postal Colombo.

Imaginemo-nos no ano 1963. Um morador de alguma cidade menor no entorno chega a Varginha pela rodoviária, que ficava no espigão central da urbe (ponto mais alto do Centro onde hoje é um dos ginásios do Varginha Tênis Clube) e desce em direção à estação ferroviária, onde tomará o trem das 23 horas para outro município. Adiantado, ele desce vagarosamente pela praça da arborizada Avenida Rio Branco, planejando entrar na Rua São Paulo, ao lado da Igreja Matriz, para continuar a descida até a estação de trem. No entanto, algo toma sua atenção.

Ele vê ao longe uma construção bem mais imponente do que as outras, parece maior do que a Igreja que costumava ser sua referência para “entrar à esquerda” a caminho da estação. É começo de noite, no letreiro em neon vermelho ele lê “Rio Branco”. Chegando mais perto, ele vê uma fila de pessoas. Eu imagino que na frente houvesse um novíssimo Aero-Willys 2600, entre outros automóveis da moda. Curioso, nosso homem hipotético chega mais perto e vê o anúncio⁷ para a sessão das 20 horas: “Para quem gosta de filmes emocionantes, para quem gosta de filmes alegres, para quem gosta de filmes ousados, a resposta é uma só: O TESTAMENTO DE UMA MULHER”⁸. Ele, então, entra na fila e decide ver o que o Cine Rio Branco e o cinema japonês têm a oferecer.

Nesta relação entre nosso homem hipotético e o cinema, este último funcionaria no primeiro,

Como uma engrenagem, uma “máquina produtora de novas sensibilidades”, que realizaria [...] um trabalho criador com as formas expressivas, abrindo “brechas nas subjetividades padronizadas, fazendo surgir singularidades” (Caiafa, 2000: 66). Esse trabalho criador

⁷ O Testamento de uma mulher (Jokyô). Direção de Kon Ichikawa, Yasuzô Masumura e Kôzaburô Yoshimura. Japão, 1960.

⁸ Anúncio retirado do periódico “Correio do Sul”. Varginha, 4 de abril de 1963, edição 1690, p. 4.

é precisamente um exemplo do que Guattari (1993: 134-135) chamou de processos de singularização, processos que surgem desse poder da arte de produzir rupturas nas significações dominantes e de sua capacidade de operar também transformações na própria subjetividade. (CAIAFA; ELHAJJI, 2007, p.72).

No conto hipotético usado para ilustrar a interpelação do cinema sobre um sujeito passageiro é possível notar que vários agentes agem em conjunto para fazer com que aquele sujeito perceba, pare, se interesse e entre no cinema. Pelo trajeto do nosso personagem percebemos que o Cine Rio Branco está na região central da cidade, entre o terminal rodoviário e a estação ferroviária. Ele está nas margens de uma praça arborizada na avenida mais importante e perto dele está a Igreja Matriz, marco zero da cidade e ponto de referência. Portanto, o cinema está em uma área de trânsito intenso. Nesta área a fila de espectadores, a praça pública e os carros transitando e parados em frente determinam a área de sociabilidade, que também age para capturar o personagem. Por último, a propaganda que se faz do filme convence o novo espectador. Afinal, que viajante não gosta de filmes emocionantes, alegres e ousados?

CONCLUSÃO

No processo de pesquisa sobre salas de cinema de Varginha, a reconstrução da cidade e seus equipamentos coletivos por meio da cartografia tradicional pode revelar a mancha do cinema, ou seja, o agrupamento dos chamados equipamentos coletivos e dos equipamentos de lazer conduzem à formação de um espaço físico identificável por um grande número de pessoas como espaço de sociabilidade. Esta mancha na Varginha das décadas de 60, 70 e início da década de 1980 irradiava das salas de cinema e dela faziam parte, além dos exibidores, a Igreja, bares, restaurantes e sorveteria.

Como revela a natureza deste objeto de estudo, com poucas e heterogêneas fontes, se torna necessária a adequação de diferentes metodologias de pesquisa, buscando a interdisciplinaridade. Esta busca para agregar outras disciplinas, ao mesmo tempo que permite resolver problemáticas emergentes do estudo, apresenta-se como dificultador para o pesquisador, na medida em que ele deve tratar de assuntos fora de seus conhecimentos específicos.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick. *Outra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis*. Archivos de La Filmoteca, Valencia, fevereiro de 1992.

BILTEREYST, Daniel ; MEERS, Philippe. New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, v. 11, 2016, pp. 13-32. Web. ISSN: 2009-4078.

BUTCHER, Pedro. *Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro: Princípio(s) de uma hegemonia*. Niterói, 2019. 251 p.

CAIAFA, Janice; ELHAJJI, Mohammed (orgs.). *Comunicação e sociabilidade: cenários contemporâneos*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. 216 p.

ELSAESSER, Thomas. Media archaeology as a symptom. In: *Media Archaeologies Evening*, 2017, Barcelona. Thomas Elsaesser, Wolfgang Ernst & DARTS, Barcelona: UOC, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3PX1-7WSP88>. Acesso em: 15 de agosto de 2018.

ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: SESC, 2018.

FERRAZ, Talitha. *A segunda Cinelândia carioca*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012. 240 p.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Rio, 40 Graus, Rio, Zona Norte: Apresentação Do Campo Do Cinema Brasileiro. Matrizes, v. 9, n. 2, São Paulo, 2015, p. 177. Disponível em: <https://www.academia.edu/23768073/Rio_40_Graus_Rio_Zona_Norte_apresenta%C3%A7%C3%A3o_do_campo_do_cinema_brasileiro>. Acesso em: 12 de dezembro de 2018.

MALTBY, Richard. New cinema histories. In: MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe (orgs.). *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Oxford, WileyBlackwell, 2011.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009. 207 p.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

OS GUARDIÕES DA MEMÓRIA: UMA REFLEXÃO SOBRE A PESQUISA EM ARQUIVO NO PROJETO *MINAS É CINEMA*

ALESSANDRA BRUM¹

CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA

O Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora foi criado através do Programa de Reestruturação das Universidades - Reuni, no Instituto de Artes e Design (IAD), e iniciou suas atividades em 2012². Desde então, o curso é o único na região da Zona da Mata, não havendo, entre as Universidades Federais de Minas Gerais, um curso com ênfase específica em Cinema e Audiovisual³. Com um corpo docente constituído de professores não originários da cidade de Juiz de Fora e do estado de Minas Gerais, espontaneamente surgiu o interesse em conhecer a história da atividade cinematográfica da região. Nasce daí a proposta do projeto *Minas é Cinema*, com o objetivo de fomentar e desenvolver pesquisas sobre a história da atividade cinematográfica no estado de Minas Gerais, numa perspectiva regional.

Em 2013, o Grupo de Pesquisa CPCine: História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual iniciou o desenvolvimento do projeto *Minas é Cinema*: um levantamento das atividades cinematográficas de Minas Gerais⁴ que tem por objetivo mapear e disponibilizar ao público informações relativas à atividade cinematográfica no estado de Minas Gerais, no que diz respeito à produção, exibição, distribuição de filmes, recepção, produção crítica e publicações sobre cinema. Trata-se de um projeto de caráter permanente e por sua amplitude vem sendo dividido em etapas.

¹ E-mail: alesbrum@yahoo.com.br

² Em 2012, quando o Bacharelado em Cinema e Audiovisual tem início, ele era uma das cinco opções de cursos de 2º ciclo, junto com Moda, Design, Artes Visuais e Artes Visuais Licenciatura. Para ingressar nos cursos de 2º ciclo era necessário concluir o curso de Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design (1º ciclo). A partir de 2020, os cursos passaram por uma reestruturação e o Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design foi extinto, e a entrada pelo Enem passou a ser direta em cada um dos cursos.

³ A Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais oferece, desde 2009, o curso de Cinema de Animação e Artes Digitais.

⁴ O projeto *Minas é Cinema* é coordenado por mim, Luís Alberto Rocha Melo e Sérgio Puccini, todos professores do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF. Além dos professores, o projeto contou com a inserção de bolsistas de Iniciação Científica, fundamentais no resultado alcançado até o momento.

Na primeira etapa (2013-2016)⁵, iniciamos o levantamento de publicações voltadas ao cinema na região mineira da Zona da Mata, compreendendo o recorte temporal dos primórdios (1897) à década de 1960. As cidades pesquisadas foram: Juiz de Fora, Leopoldina, Muriaé, Carangola e Cataguases. Na segunda etapa do projeto (2016-2019)⁶, fizeram parte do escopo da pesquisa as seguintes cidades: Juiz de Fora, Ubá, Além Paraíba e Cataguases. No momento atual⁷, desenvolvemos a terceira etapa que envolve um tratamento mais aprofundado das cidades até o momento pesquisadas, em especial Juiz de Fora e Cataguases.

A escolha da pesquisa em torno das publicações periódicas leva em consideração três critérios principais: o ineditismo da iniciativa, a viabilidade da execução, e a organização/disponibilização de fontes primárias que servirão de base para pesquisas futuras. Em relação ao ineditismo, ressaltamos que a maior parte das pesquisas relativas às publicações cinematográficas têm se concentrado preferencialmente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, deixando de contemplar as demais regiões do país. Essa concentração das pesquisas nesses espaços reflete um modo de fazer história que está pautado na centralidade do discurso e encontra suas bases na oposição nacional *versus* regional, uma hierarquia que não mais se sustenta. Trata-se, portanto, de pensar a história no plural, conceito elaborado por Reinhart Koselleck (2006; 2014), dando espaço à diversidade de manifestações culturais e sociais, tornando possível a construção de uma História que contemple a pluralidade. Como bem demonstrou Sheila Schvarzman, em seu artigo *Escrever a história do cinema brasileiro no século XXI: desconstruir a história no singular e escrever a história no plural* (2017, p.146),

As histórias devem compor a história hoje. Não mais História, mas Histórias. Histórias que podem abarcar – no caso nacional – uma quantidade expressiva de manifestações que permitam iluminar todas as esferas. A pluralidade detalha, dá tons característicos, contradiz, complementa. Preenche lacunas onde inexistem documentos. São complementares, conflitantes. Instalam tensões e não acordos homogêneos. É parte e é todo. Permite pensar a história no plural. Não só como somatória, mas, ao contrário, como singularidade e experiência, como nos fala Koselleck, desmontando e pondo a nu as construções de “comunidades imaginadas” de que fala Benedict Anderson (2008) ao estudar justamente o nacionalismo. Contraste, tensão, contradição, complementação. Colorido, vivências, rupturas e permanências.

Ao mesmo tempo, ao concentrarmos as pesquisas no campo das publicações, tornou-se possível estabelecer um recorte temporal mais amplo sem deixar de considerar a viabilidade de execução do projeto dentro do prazo de 36 meses ou 24 meses⁸. Por fim, a sistematização dos dados

⁵ Essa etapa do projeto foi financiada pela Fapemig, CNPq e Pró-reitoria de Pesquisa da UFJF através do apoio a Grupos de Pesquisas.

⁶ A segunda etapa foi financiada pela Fapemig e resultou na publicação do livro *Cinema em Juiz de Fora* (UFJF, 2017), organizado por mim, Luís Alberto Rocha Melo e Sérgio Puccini.

⁷ A pesquisa conta apenas com bolsa de Iniciação Científica através de edital da Pró-Reitoria de Pesquisa da UFJF. De 2019-2020 atuou na bolsa Luiza de Amorim Carvalho e de 2020-2021, Janis de Souza. Infelizmente, a política de desmonte das agências financiadoras realizadas pelo governo federal e estadual atingiu diretamente nossa pesquisa.

⁸ Os prazos são definidos levando-se em conta os editais de financiamento.

relativos ao levantamento de publicações periódicas sobre o cinema na Zona da Mata mineira objetiva sua utilização em trabalhos posteriores, servindo como ponto de partida e referência para novas pesquisas voltadas à atividade cinematográfica e audiovisual no país⁹. A ideia é fomentar a pesquisa na área, a partir dessa relação entre Cinema e História, dentro de uma perspectiva complementar, dialética e ampliada entre as disciplinas. O projeto *Minas é Cinema*, com seu escopo heterogêneo em relação às fontes e interessado na atividade cinematográfica como um todo, está também em sintonia com uma abordagem da história do cinema recentemente intitulada *New Cinema History*, que como afirma Richard Maltby, trata-se “uma tendência internacional emergente na pesquisa da história do cinema que mudou o foco do conteúdo dos filmes para considerar sua circulação e consumo, e para examinar o cinema como local de intercâmbio social e cultural” (MALTBY *et al.*, 2011, p. 3). A *New Cinema History* surgiu, em dezembro de 2007, durante as discussões da *The Glow in their Eyes: Global Perspective on Film Cultures, Film Exhibition and Cinema-going Conference*, realizada no Centre for Cinema and Media Studies da Ghent University.¹⁰ Ainda que as discussões sobre salas de cinema e audiências já estivessem sendo feitas há tempos, muitos pesquisadores apontam que a nomenclatura em si data desse evento. Vale ressaltar que, no Brasil, alguns pesquisadores, dentre eles, João Luiz Vieira e José Inácio de Melo e Souza, também vem trabalhando nessa perspectiva muito antes de se nomear como *New Cinema History*. O professor e pesquisador João Luiz vem há algum tempo utilizando o termo *Histórias de Cinemas*, para se referir a pesquisas que tomam como objeto central as salas de cinema e sua audiência.

O projeto *Minas é Cinema* também se inscreve na chamada história pública, procurando ampliar seu alcance para além dos muros da Universidade. Gerald Zahavi chamou atenção para o preconceito nos meios acadêmicos em relação ao termo história pública e lembrou que “para alguns, a história pública evoca o retrato de guardiões provincianos das histórias local e regional, apresentando e mostrando, de forma simples e honesta, os artefatos, as imagens e os documentos do passado de suas comunidades” (ZAHAVI, 2011, p. 53). A constatação de Zahavi apenas demonstra a dificuldade de se dimensionar a importância das pesquisas realizadas fora dos grandes centros urbanos como algo que contribui efetivamente para uma reescrita da história. Os desafios encontrados em projetos como o *Minas é Cinema* não residem, portanto, ao trabalho árduo de pesquisa, mas em ainda ter que provar sua relevância. No entanto, a reflexão sobre a história pública vem se intensificando e ganhando espaço, sendo muito mais abrangente. Como afirmam Juniele Almeida e Marta Rovai (2011, p. 7),

A história pública é uma possibilidade não apenas de conservação e divulgação da história, mas de construção de um conhecimento pluridisciplinar atento aos processos sociais, às suas mudanças e tensões. Num esforço colaborativo, ela pode valorizar o passado para além da academia; pode democratizar a história sem perder a seriedade ou o poder de análise.

⁹ Com objetivo de disponibilizar e tornar público toda a pesquisa realizada foi criado o site *Minas é Cinema* no domínio da UFJF. Acesso pelo link: www.ufff.br/minasecinema

¹⁰ Agradeço ao pesquisador Ryan Brandão por me atualizar nessa discussão.

Consideramos que o *Minas é Cinema* ambiciona ser um projeto que procura ultrapassar o polo acadêmico e contribuir para valorização da história local. Nosso projeto sempre se pautou por um diálogo aberto com representantes e personalidades locais que fazem a história das cidades. No entanto, ao sistematizarmos e incentivarmos as pesquisas na área, procuramos também contribuir para uma nova escrita da história do cinema no Brasil.

NOVAS FONTES, NOVOS DESAFIOS

É importante destacar que a história do cinema tem sido revista nos últimos tempos, não apenas pela ampliação dos espaços territoriais, mas por abordagens que envolvem novos recortes, metodologias, objetos e fontes de pesquisa, em um contato direto com os arquivos públicos e privados, ampliando em muito o escopo dos estudos de cinema. Esses novos recortes trazem questões específicas tanto para o pesquisador quanto para os arquivos.

No domínio do arquivo, fica cada vez mais evidente que esses novos objetos fazem com que os pesquisadores se utilizem de uma ampla gama de fontes documentais, que não se limitam ao filme ou ao livro, como por exemplo, diários de filmagem, roteiros, crítica cinematográfica, correspondências, jornais e revistas, entrevistas, plantas arquitetônicas, em um processo contínuo de descobertas de novas fontes e no desafio da interdisciplinaridade tão cara aos estudos de cinema, mas tão pouco praticada. Na perspectiva de uma história cultural do cinema como aborda Antoine de Bacque (2010, p. 38):

Em termos metodológicos, essa história cultural do cinema exige que o olhar sobre o filme se ancore em toda a diversidade possível de fontes, o filme passa a ser entendido através dos filtros com que ele é visto, com os textos que o acolhem, com os gestos cerimoniais que orientam sua visão, com os acontecimentos políticos e intelectuais que regem sua compreensão, com as reviravoltas sociais que transformam sua significação - inúmeros registros históricos por muito tempo desprezados não em sua especificidade, mas em seu diálogo com o próprio filme.

Muito desse interesse por parte dos pesquisadores e, conseqüentemente, a ampliação do uso de fontes documentais, foi decorrente de uma ampla revisão por parte dos historiadores do cinema e mais recentemente pode também ser atribuído em parte à internet, que nos últimos anos foi uma forte aliada do pesquisador, facilitando em muito seu trabalho. Nesse particular, gostaríamos de salientar que é cada vez mais crescente o número de arquivos que procuram disponibilizar pela internet o seu acervo, como é o caso da Biblioteca Nacional no Brasil, com banco de dados da Hemeroteca, ou a Biblioteca Nacional Francesa, com o banco de dados Gallica, ou ainda a Cinemateca Brasileira, com o Banco de Conteúdos Culturais e Filmografia, só para citar alguns bons exemplos. Mas, como lembra Michel Marie e André Habib (2013, p. 4), “a totalidade do patrimônio mundial audiovisual está longe de estar facilmente disponível ao internauta hoje em dia. Muitas das obras permanecem inacessíveis por razões técnicas, jurídicas ou financeiras”.

A questão da preservação da memória e do patrimônio é um dos grandes desafios, sobretudo no Brasil, o que de certo modo cria um cenário de especificidade que o pesquisador se confronta e precisa refletir para encontrar caminhos, principalmente quando a pesquisa se dá em cidades do interior do Brasil, onde essas condições encontram maiores dificuldades. Nesse particular, no caso dos arquivos visitados no projeto *Minas é Cinema*, localizados no interior de Minas Gerais, falar em acervo disponibilizado na internet é algo ainda muito distante. Portanto, os desafios em relação a pesquisa não se restringem apenas ao tamanho do seu escopo. Ao longo desses anos de pesquisa pelo projeto *Minas é Cinema* nos deparamos com algumas questões, que gostaríamos de compartilhar. Para este artigo, destacamos três desafios encontrados na pesquisa.

1º DESAFIO

Das cidades pesquisadas, Juiz de Fora é a que possui a melhor infraestrutura, sendo considerada pelo censo do IBGE de 2010 a quarta maior cidade do estado de Minas Gerais, com 516 mil habitantes. As demais cidades que integram o projeto *Minas é Cinema* possuem em média de 30 a 100 mil habitantes. Portanto, das cidades em que existe um arquivo público ou “espaços de memória”, boa parte da documentação não possui tratamento arquivístico ou quando tem não abarca toda a documentação. Não é necessário dizer o quanto isso dificulta o trabalho do pesquisador, mas aqui gostaríamos de apontar para outro elemento dessa questão: a importância central dos funcionários responsáveis por esses arquivos públicos. Em geral, esses arquivos ou “espaços de memória” são pouco valorizados e os responsáveis são funcionários destinados ao local, não propriamente por sua formação, mas sobretudo pelo gosto e interesse deles próprios que acabam por ocupar uma função que a maioria não deseja. Esses funcionários exercem o papel de verdadeiros guardiões da documentação desses espaços que reúnem a memória da cidade, no sentido mais amplo do termo. Eles são, portanto, os únicos detentores do saber que aquele lugar guarda. Isso cria uma dependência do pesquisador que fica sujeito à disponibilidade e à memória desses funcionários, já que boa parte da documentação não está indexada ou em banco de dados. Ressaltamos, ainda, a dificuldade muitas vezes da compreensão de que uma determinada fonte primária pode conter e de sua potencialidade para determinadas pesquisas, principalmente as mais especializadas e pouco corrente entre eles, como no caso do cinema.

2º DESAFIO

Pela dificuldade que muitas cidades do interior têm em manter um arquivo ou “espaços de memória”, ou ainda, pela pouca importância que o poder público dá a esses lugares, muitos documentos encontram-se sob a guarda de particulares. Pessoas físicas que por amor à cidade resolveram juntar papéis, revistas, jornais, fotografias, filmes e tudo que diz respeito à história

da cidade. Esses conjuntos de documentos tornam-se elementos de uma coleção. Muitas dessas coleções são constituídas, inclusive, de documentos de atividades públicas, que muitas vezes nem mesmo o município possui. Esse é um dado a ser observado e é uma questão central que a pesquisa *Minas é Cinema* enfrenta.

Por ser objeto de colecionadores, na maioria dos casos, há uma supervalorização da documentação. Essa supervalorização pode ser atribuída a esse papel de guardião da memória local desempenhado frente ao descaso do estado/município, que não foi capaz de salvaguardar os documentos das histórias locais. Nesse caso, essa pessoa física, como detentora desse arquivo particular, escolhe quem deve ter acesso, em que condições, o que pode ser pesquisado e o que deve ser disponibilizado. Importante ressaltar que estes “espaços de memória” não são em sua maioria considerados arquivos privados conforme designação da Lei, mas que na omissão do Estado ganham uma importância central e não podem em hipótese alguma ser negligenciados, uma vez que nas cidades do interior são em muitos casos os únicos e/ou são complementares aos arquivos públicos. Nesse caso, concordamos com Heloísa Belloto quando diz:

Os arquivos privados ainda são, no Brasil, uma questão de “causa”, ainda necessitam que se levantem bandeiras. (...) Trata-se de fomentar o desenvolvimento de uma consciência sobre o valor dos arquivos privados junto a seus detentores, ao grande público, aos historiadores e aos “formadores de opinião” dos meios de comunicação de massa. O sentido de integrar é que a problemática dos arquivos privados esteja unida à dos arquivos públicos e à do desenvolvimento arquivístico”. (BELLOTTO, 2006, p. 259).

3º DESAFIO

Entre os inúmeros desafios de uma pesquisa, existe um deles que está para além das questões técnicas. Estamos nos referindo à relação que se estabelece entre o pesquisador e as entidades públicas ou pessoas físicas das cidades visitadas. Como pesquisadores “estrangeiros”, ou seja, não nascidos ou residentes nas cidades, observa-se certa desconfiança em relação à pesquisa desenvolvida. Para esses funcionários públicos ou pessoas físicas “guardiões da memória” local, é pouco compreensível que uma pessoa que não mora no lugar possa ter interesse nos assuntos relacionados à cidade ou mesmo que aquela documentação guardada possa ter algum valor para além da própria cidade. Há uma enorme desconfiança, que é perceptível e muito compreensível ao mesmo tempo. Esses funcionários ou pessoas físicas disponibilizaram seu tempo e seu esforço para reunir aquele material do passado, isso sem apoio ou, muitas vezes, incompreendidos por seus amigos e familiares que costumam chamá-los de “acumuladores de papéis”¹¹.

Mas, essa desconfiança não está restrita apenas a isso. Muitas vezes os pesquisadores “estrangeiros” que por lá passaram não retornam com os resultados de suas pesquisas que tiveram como fonte aquele material guardado a duras penas. Na maioria das vezes, as pessoas ou mesmo

¹¹ Ouvimos por diversas vezes essa expressão de moradores locais se referindo a pessoas ou funcionários que guardam a memória local.

o arquivo ou “espaços de memória” não são sequer citados ou lembrados nos agradecimentos dos trabalhos acadêmicos que resultaram de pesquisas ali realizadas. Esse é um dos pontos em que mais ouvimos queixa. Portanto, um dos grandes desafios também do nosso trabalho é esse processo de convencimento e de conquista de confiança, sem o qual não se dá a pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo procuramos relatar e compartilhar um pouco da experiência que tivemos no processo de desenvolvimento do projeto *Minas é Cinema*. Procuramos aqui, sistematizar essa experiência com objetivo de nos ajudar a refletir e de lançar uma luz à atividade de pesquisa que está para além dos resultados finais do projeto.

Muitos são os desafios, aqui nos detivemos a apenas três. Não possuímos respostas claras e objetivas para superá-los, muito menos acreditamos que exista uma fórmula para o processo de pesquisa. Nem mesmo foi nosso objetivo aqui encontrar as respostas. A pesquisa em arquivo não se encerra no conjunto de documentos que estão sob sua guarda, nem muito menos se apresenta apenas como fonte para o trabalho. Cada região, cada cidade, cada pessoa envolvida na pesquisa tem sua especificidade e acreditamos que o pesquisador não pode e não deve negligenciar algumas questões que estão para além da materialidade da pesquisa propriamente dita. Nosso trabalho se dá na relação que se estabelece com as pessoas e os lugares, numa igualdade baseada na diferença.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. Invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968. São Paulo: CosacNaify, 2010.

BELOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes*. Tratamento documental. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BORDWELL, David. *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

EDMONDSON, Ray. *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Rio de Janeiro: ASBP; Cinemateca MAM, 2013.

HABIB, André; MARIE, Michel (dir.). *L'avenir de la mémoire: Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2006.

OMELTA, Patrick. *La cinématèque française, de 1936 à nous jours*. Paris: CNRS Éditions, 2002.

SCHVARZMAN, Sheila. Escrever a história do cinema brasileiro no século XXI: desconstruir a história no singular e escrever a história no plural. *In: Revista Rumores*, n. 21, v. 11, , p. 132150, janeiro-junho 2017.

ENTREVISTA COM WALTENCIR PARIZZI

RYAN BRANDÃO¹

Figura 1: Waltencir Parizzi recebe a homenagem de Alessandra Brum e Ryan Brandão.



Fonte: Acervo do *Minas é Cinema*.

Homenageado durante o I Encontro de Pesquisadores em Histórias de Cinema de Minas Gerais, pela sua inestimável contribuição para a história da exibição cinematográfica em Juiz de Fora, Waltencir Parizzi integrou, ao longo de anos, o rol de funcionários da empresa que administrou a maioria das salas do município mineiro. Dentre elas, o Central, o Excelsior, o Glória, o Palace, o Rex e o São Luiz. Na entrevista – realizada, no dia 26 de julho de 2018, por Ryan Brandão –, ele relembra, do alto dos seus 86 anos, várias passagens marcantes da sua trajetória que, por sua vez, se confunde com a trajetória dos cinemas situados na principal cidade da Zona da Mata mineira. Na medida em que a entrevista aborda fatos que ocorreram há muito tempo, é natural que, eventualmente, a memória do entrevistado possa traí-lo. Em algumas ocorrências, alertamos em nota o leitor. Mas, vale ressaltar que concordamos com Ecléa Bosi quando afirma: “a veracidade do narrador não nos preocupou: com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as omissões da história oficial. Nosso interesse está no que foi lembrado, no que foi escolhido para

¹ E-mail: ryan.brandao@hotmail.com.

perpetuar-se na história de sua vida” (BOSI, 1994, p. 37). Como registro de uma vida dedicada ao cinema, além dessa entrevista, convidamos o leitor a conhecer o acervo, que leva o seu nome, depositado no Arquivo Central da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), localizado na Avenida Barão do Rio Branco, nº 3460. Na coleção podem ser encontrados dois grandes álbuns contendo os panfletos publicitários dos filmes exibidos, entre os anos de 1944 e 1957, pelas salas da Companhia Central de Diversões. Um esforço admirável que merece ser descoberto e valorizado pela população da nossa cidade.

O INÍCIO DA CARREIRA²

Eu comecei rapazinho. Tinha 14 anos. Com 14 anos podia trabalhar naquela época. Tinha a carteira vermelha de menor. Eu estudava e trabalhava. E assim ganhava o meu dinheirinho. Então eu comecei a trabalhar com gente que mexia com filmes. A empresa tinha um escritório lá no Central. Foi lá que eu comecei. Nós fazíamos programas pra distribuir nos bairros, pra chamar o público pros cinemas. Cada dia a gente ia pra um bairro diferente. Jardim Glória, Bom Pastor, Alto dos Passos, São Mateus, Poço Rico, Mariano Procópio... Todo dia a gráfica nos entregava os folhetos às nove horas da manhã. Aí os garotos saíam pra distribuir, pra fazer a publicidade dos filmes. No escritório eu aprendi tudo: o jeito de contratar os filmes, de pensar numa programação de acordo com os cinemas, de fazer prestação de contas... Então com 14 anos eu entrei pra Companhia de Cinemas e Teatros de Minas Gerais. A empresa era de Belo Horizonte. Depois, ela foi vendida pra Companhia Central de Diversões, que era da família Caruso. A família Caruso passou a empresa pra Companhia Franco Brasileira. Ela era dos Valansi. O nome é francês. Eram três irmãos: Roberto, Jacques e Maurício Valansi. Cada um tomava conta de uma coisa dentro da empresa. O Roberto era o que tomava conta dos cinemas. Então eu lidava mais com ele³. Fiquei lá até me aposentar⁴.

A AQUISIÇÃO DOS FILMES NAS DISTRIBUIDORAS NORTE-AMERICANAS

Era uma exploração danada do americano. Ele queria tudo pra ele. Os outros que se arrebatem. Se bobear, deve ser até hoje dessa maneira. Naquela época, a gente ia no Rio pra fazer a programação. Tinha todas as empresas americanas lá: a Metro, a Columbia, a Warner, a United...

² A entrevista não seguiu uma cronologia. Ela foi organizada em tópicos.

³ A história da empresa que administrou a maioria das salas de cinema de Juiz de Fora apresenta muitas lacunas. Em 2016, o Arquivo Central da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) divulgou, em seu site, o “Inventário do Arquivo da Companhia Central de Diversões: Juiz de Fora – MG (1926-1994)”. De acordo com esse documento, “a Cia Central de Diversões, antes denominada Empresa Cine Theatral e, posteriormente, Cinemas e Theatros Minas Gerais, era subsidiária da Cia Cinematográfica Franco Brasileira” (p. 3). Nesse sentido, é importante problematizar a fala de Waltencir Parizzi sobre as fases da empresa.

⁴ De acordo com o “Guia da Coleção Waltencir Parizzi”, disponível no site do Arquivo Central da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), o entrevistado trabalhou até o ano de 1995.

Os representantes dessas empresas te entusiasmavam pra você levar os filmes deles. E o que o americano fazia? Ele cobrava da gente 60% da renda líquida. Já ficou com a maior parte, né? O exibidor ficava então com 40%. Desses 40%, nós pagávamos o salário dos funcionários, os direitos do empregado, a luz, a água... Todas as despesas eram pagas com esses 40%. Tá certo, eles gastaram pra fazer o filme, mas eles ganhavam muito. Só sobrava alguma coisa por causa do movimento que dava os cinemas na época. Eu punha no Central 3000 pessoas numa sessão. 3000 pessoas. A quantidade de público é que segurava. Então nós corríamos todas as empresas para buscar os filmes que interessavam pra gente. Aí eu separava qual ia pra cada cinema. Esse era pro Central, esse outro era pro Palace, esse outro pro São Luiz... A gente fazia a programação pra 30 dias. De 30 em 30 dias tinha que voltar no Rio.

A CHEGADA DOS FILMES NOS CINEMAS DE JUIZ DE FORA

De primeiro, eram aqueles rolos grandes dentro de latas. Primeira parte, segunda parte, terceira parte... Eu já vi filme até com 12 partes. Aquelas latas eram muito pesadas. Elas vinham de trem. Chegavam pela Estação Central. Tinha um cara que ia lá buscar com a carrocinha. Chamava Mário Pereira, era um sujeito espetacular. Então a gente contratava os filmes no Rio e eles mandavam pra cá. Aí o Mário trazia tudo pro Cinema Central. Lá, tinha uma senhora que revisava os filmes, parte por parte. Denizete Lopes. Se tivesse uma emenda mal feita, ela raspava e fazia de novo. É esse negócio que tira esmalte... Acetona! Era colada uma fita na outra com acetona. Tinha que fazer a emenda direitinho, porque tinha uns buraquinhos pra engrenagem puxar o filme, né? Era tudo organizado. Aí depois da revisão, a gente distribuía os filmes pros cinemas.

O EQUIPAMENTO DE PROJEÇÃO DOS FILMES⁵

O americano cedia o carvão pra gente, porque as máquinas de projeção não eram iguais às de hoje. As máquinas eram movidas a carvão. Era o negativo e o positivo que armavam contato pra jogar aquela projeção grande lá na tela. Aquela projeção bonita. E aquilo ia queimando e se distanciando. Nós tínhamos o operador e o ajudante na cabine pra checar o carvão. Toda hora tinha que olhar pra não escurecer a tela, pra não parar lá. Esse carvão era importado dos Estados Unidos e eles exploravam bem o preço. Na ocasião da guerra, eu já tinha entrado no cinema. Sabe o que aconteceu? Acabou o carvão. O americano não mandava mais. Mas eu tinha um hábito... O carvão era todo coberto com material de cobre. A voltagem era grande pra jogar a projeção na tela. Ele ia queimando. Quando chegava num tamanho pequeno, o operador tirava e jogava ele

⁵ Segundo Michael Pollak (1992), existem acontecimentos históricos que, de tão marcantes, acabam sendo incorporados pelas pessoas como se fossem memórias individuais, mesmo que elas não os tenham vivenciado de fato. Esses episódios se tornam, praticamente, uma memória herdada. Acredito que isso tenha ocorrido nesse tópico. A Segunda Guerra Mundial terminou em 1945. Nesse mesmo ano, Waltencir Parizzi começou a trabalhar na empresa que administrou a maioria das salas de cinema de Juiz de Fora. Na época, ele tinha apenas 14 anos. Portanto, é provável que ele tenha ouvido essa história de alguém.

dentro do caixote. Aí punha um novo. Chamava ponta de carvão. Eu fui juntando, tinha vários caixotes. Eu falava: “Não joga isso fora não. Deixa aí. Não está atrapalhando ninguém”. Tinha o carvão cobreado e o não cobreado. O não cobreado era pros bairros. Ele era mais barato. Era bom também, mas a voltagem era menor. Tinha essa diferença. Pois bem, quando acabou o carvão, todo mundo ficou maluco. Todo mundo dependia dos cinemas funcionando pra viver. O dono da empresa me chamou: “Nós estamos em uma situação difícil com essa guerra. Não tem carvão”. “Não tem jeito de ir nos Estados Unidos buscar esse carvão não?” “Não tem jeito. Eles não estão fabricando”. “Eu acho que consigo segurar por uns tempos”. “Quanto tempo mais ou menos?” “Isso eu não posso dizer, mas consigo segurar um pouco até o senhor resolver esse problema”. “Mas segurar como?” “Eu tenho uns caixotes com ponta de carvão. A gente podia aproveitar”. “Mas como é que vai encostar uma na outra?” “Então, nós vamos ter que mudar o sistema do projetor. Fazer umas pinças maiores por causa das pontas. Senão elas não vão encostar”. Conseguimos levar ainda por um tempo só com as pontas. A gente aproveitava praticamente tudo. Passaram a minha ideia pro pessoal do Rio. Quem tinha ponta se virou. Quem jogou fora se lascou. Por isso que falam: “quem guarda, sempre tem”. Esse ditado é muito interessante.

O CONTROLE DA BILHETERIA

A gente fornecia os filmes para os cinemas dos bairros e eles faziam o borderô⁶. Aí tirava o percentual do americano e, do que sobrava, dava um pouquinho pra nós. O americano não abria mão da parte dele. Ele tinha fiscal. Ficava na porta do cinema contando as pessoas. Na hora que fechava o borderô, tinha que prestar contas. Podia dar uma diferença de um ou dois. Às vezes, ele tinha contado a mais ou a menos. Às vezes, entrava um convite e ele não via que era convite.

A RELAÇÃO COM OS ESTUDANTES

Os estudantes me davam trabalho. Eles eram manobrados na época pelo DCE. O DCE ficava na Galeria Pio X, quase em frente ao Central. Quando a gente ia aumentar o preço do ingresso do cinema, eles faziam a fila boba. O DCE reunia 100, 200, 300 estudantes e enfiava eles na fila pra comprar ingresso. Mas eles não compravam. Os estudantes vinham andando na fila. Quando chegavam na bilheteria, não compravam e voltavam imediatamente pro final da fila. Ficava aquele rodízio. Chamava de fila boba. Quem queria comprar o ingresso, não conseguia. O DCE tinha muita força na época, eu não sei se ainda tem hoje. Ele tinha uma organização danada. Sem briga, os estudantes ganhavam a causa da gente. Muitas vezes, a empresa deixou de aumentar o cinema por conta deles.

⁶ O borderô é um relatório detalhado da movimentação financeira diária do cinema. Ele contém as seguintes informações: título da obra exibida, preço do ingresso, quantidade e horário das sessões, quantidade de ingressos vendidos, quantidade de ingressos gratuitos e renda auferida.

A CENSURA DOS FILMES

A censura na época era muito rigorosa. Todo cartaz tinha que ter a classificação. Impróprio pra menores de 14 anos. Impróprio pra menores de 18 anos. E não entrava de jeito nenhum. Se entrasse, levava uma multa danada. Podia até fechar o cinema.

A HISTÓRIA DO CINE-THEATRO CENTRAL

O Central tem uma história. Não é da minha época, mas eu li a respeito dela. Você sabe o que é que era no local do Central? Ali era o Polytheama. Ele tinha lona. Pois bem, eu sempre fui muito interessado nas coisas que aconteciam dentro da empresa. Eu pegava no arquivo as reuniões da diretoria do Polytheama e ficava lendo o que eles falavam. Na época, eles faziam as reuniões e escreviam tudo o que era discutido. Um dia, eu peguei um falando pro outro o seguinte: “Nós podíamos trazer pra cá um espetáculo de ópera. Eu queria tanto ver um”. “Como é que nós vamos fazer? Aqui não tem condições de trazer uma ópera de jeito nenhum”. “Por que a gente não desmancha o Polytheama e constrói outro cinema pra dar condições pra isso?” Foi aí que surgiu a ideia do Central. Isso tudo está escrito. O Polytheama tem uma história que ninguém conhece. Infelizmente.

A ESTRUTURA DO CINE-THEATRO CENTRAL

Central lotava de cima abaixo. Tinha a galeria e a torrinha. A galeria era a parte de baixo. Lá em cima era a torrinha. Chamava balcão na época. Tinha uma bilheteria só para ela. A torrinha tinha que ser mais barata porque era um povo mais humilde. As pinturas do Ângelo Biggi são incríveis. Ele não pintava com tinta nossa. Ele pintava com tinta da Alemanha. Por isso que está lá até hoje. Você sabe onde ele morava? Lá na [Rua] Barão de Cataguases. A casa onde ele morava é hoje uma pizzaria⁷. Eu não quero me engrandecer não, mas eu sinto muito prazer de ter feito parte dessa obra. Quebrava uma telha no telhado, eu subia. Eu era jovem, eu ia lá em cima com o pedreiro. A nossa empresa tinha pedreiro, eletricista, bombeiro... Tinha tudo! Cada um com sua função. A nossa empresa era grande. Quebrava uma telha, eu ia lá em cima com o pedreiro pra não dar infiltração nenhuma. Você precisa ver que obra é o Central. Sabe como que é a instalação elétrica? Toda com fusível de porcelana. É a coisa mais linda. No cinema tem 70 janelas, 6 saídas laterais, 2064 lugares, 20 camarotes... Ele tem quase 300m² de palco. Lá dentro do palco tem 12 camarins. O Central tem 1500 bicos de luz. Isso tudo era no meu tempo, né? Eu que mexia com tudo. O Central foi a minha paixão. Não precisava de ar refrigerado naquele cinema. Eu mandava abrir as 70 janelas de manhã. Quando o zelador chegava, a primeira coisa que ele fazia era abrir as janelas pro ar correr, pra não

⁷ Quando Waltencir Parizzi concedeu essa entrevista, o imóvel era ocupado por uma pizzaria. O estabelecimento mudou de endereço em novembro de 2020.

deixar estragar nada. Quando armava chuva, eu fechava todas as janelas. O chão do Central era todo lavado. Eu mandava lavar com creolina. Não tinha esses desinfetantes naquela época. Hoje é tudo moderno. Eu tenho uma paixão enorme por aquele lugar.

Figura 2: Waltencir Parizzi (ao centro) entre os porteiros do Cine-Theatro Central.



Fonte: Acervo de Waltencir Parizzi.

O ESTOFAMENTO DAS POLTRONAS DO CINE-THEATRO CENTRAL

No Central, as cadeiras são todas de madeira. Aquelas cadeiras foram feitas pela Cimo, uma das maiores empresas de móveis do Brasil⁸. Aí começou essa coisa de estofamento. “Todo mundo está estofando no Rio, senhor Waltencir”. “Pode estofar quem quiser, no Central eu sou contra”. “Por quê?” “Senhor Roberto, me escuta pra depois você não se arrepender. Senta aí na cadeira. O senhor está se sentindo bem pra ver um filme de três horas?” “Sim, mas está todo mundo estofando as cadeiras”. “Mas não faz isso. O senhor é o dono, eu sou apenas um empregado, estou dando a minha opinião. O senhor senta na cadeira. O encosto é abaulado. As costas ficam certinhas. As cadeiras foram bem feitas pela Cimo”. Eu não deixei fazer na época. Pois bem, aí depois entrou a prefeitura. Foi a mesma coisa, queriam botar o estofado. Vieram falar comigo. “Eu não aconselho a fazer isso. Se for fazer, faz só no assento, não faz no encosto não”. Você assiste a um filme de duas horas e meia, de três horas, sentado, na cadeira com estofado, você começa a suar logo. O estofado te esquenta. Eles não pensam nisso não. Vai esquentar as costas. O assento acabou sendo estofado. O encosto não porque eu não deixei. Eu salvei aquilo lá.

⁸ As cadeiras de cinema foram, durante décadas, o principal produto fabricado pela Cimo. Segundo Henry Henkels (2007), no ano de 1924, a empresa vendeu aproximadamente 60 mil unidades para as salas de exibição cinematográfica brasileiras.

A PROGRAMAÇÃO DO CINE-THEATRO CENTRAL

O Central funcionava da seguinte maneira: nós passávamos três filmes por semana. Nós passávamos um filme na segunda e na terça, outro na quarta e na quinta, e outro na sexta, no sábado e no domingo. O público era grande. Então o que a gente fazia? Na segunda e na terça, eu colocava um filme de aventura, pra todo mundo. Dava aquelas filas. Na quarta e na quinta, eu colocava um filme pra mulher. Era a sessão feminina. Eu deixava as mulheres pagarem só a metade. Era meia-entrada. A sessão feminina no Central tinha uma coisa impressionante. Você entrava na sala e sentia o perfume das mulheres lá dentro. Eu tenho essa lembrança. Pois bem, na sexta, no sábado e no domingo, eu colocava um filme com imagens bonitas. Tipo os de natação da Esther Williams.

O CINEMA GLÓRIA

O Cinema Glória ficava onde hoje é a Galeria Constança Valadares. Ele chegava até na Rua São João. Era bem grande. Certa vez, o Procópio Ferreira e a Bibi Ferreira fizeram uma temporada comigo lá. Quinze dias. Sabe como é que o Procópio trabalhava? Era uma peça por dia. Hoje o cara fica ensaiando uma peça durante seis meses. O homem tinha uma cabeça... Era impressionante. Nós mandamos fazer na época um busto de bronze dele. Nós pusemos na sala de espera do Glória pra fazer uma homenagem pra ele. O Procópio frequentava muito o Glória. Gostava de fazer teatro lá. Nós trouxemos muitos artistas do Rio. Todas as óperas, companhias líricas, cantores da Rádio Nacional... O Cinema Glória deu muito dinheiro.

O CINEMA EXCELSIOR

O Cinema Excelsior ficava na Avenida Rio Branco. Ele não era da nossa empresa. Nós éramos concorrentes. Numa ocasião, o dono do Excelsior me ligou. “Senhor Waltencir, eu não estou satisfeito com o cinema não. Os funcionários estão me lesando”. “Lesando como?” Eu sabia como, né? Aí eu peguei e falei: “Coloca eles contra a parede: Ou vocês entram no caminho certo ou vão embora”. “O senhor quer vir trabalhar comigo?” Olha o que ele me propôs. Como é que eu ia largar a empresa? A empresa tinha muitos cinemas e eu era um dos braços direitos lá. Ficaria mal pra mim. Maurício. Esse era o nome do dono do Excelsior. Ele virou pra mim e disse: “Quanto é que o senhor está ganhando lá? Eu te dou o dobro do seu ordenado pro senhor vir pra cá. Lá tem que olhar muitos cinemas. Aqui vai olhar só um”. “Eu vou pensar”. “O caso é o seguinte: Se o senhor não vier, eu vou vender o cinema. Não fico com esse pessoal aqui de jeito nenhum”. Passou uns dias. “Já pensou?” Eu já tinha pensado com a minha mulher. Ela me falou: “Você já está lá há muitos anos. Eles gostam muito de você. Você que toca aquilo. O senhor Roberto vai ficar muito contrariado. Mas faz o que você quiser”. Pois bem, eu fui lá e disse: “Não vai dar pra mim. Arruma outro. Eu dou uma

orientação boa pra ele. Eu venho e falo com ele o que tem de ser feito, como é que funciona tudo”. “Eu já tomei minha decisão. Se o senhor não vier, eu vou vender o Excelsior”. Passados uns quinze dias, o senhor Roberto ligou pra mim. “Senhor Waltencir, me pega no aeroporto às nove horas?” Ele vinha de jatinho do Rio. “Eu pego sim. Eu pego um carro de praça e vou lá”. Quando chegamos no Central, ele me falou: “Pega essa mala aqui. Nós vamos sair”. Aí eu saí com ele. Nós subimos a Rua Halfeld e pegamos a Avenida Rio Branco. “Aonde estamos indo?” “Lá no Excelsior”. Ele comprou o cinema. O Maurício ofereceu e ele comprou o Excelsior. Eu fiquei com mais um cinema sob minha responsabilidade. O senhor Roberto me disse: “Aqui está a chave do Excelsior. Faz um levantamento de tudo o que tem aqui dentro. Manda pra mim um relatório com o que tem e o que não tem, com o que precisa e o que não precisa”. A primeira coisa que eu fiz foi mandar embora os funcionários que estavam dando problema. Agora você vê como são as coisas, né? Eu não aceitei a proposta, o dono vendeu e o cinema veio pra empresa que eu trabalhava. Eu acabei tocando o Excelsior também.

O CINEMA SÃO MATEUS

O prédio do Cinema São Mateus era da igreja. A gente alugava ele. O Cinema São Mateus era o único que tinha ali. Era movimentado. Dava uma renda boa. Quando a renda caiu uma vez, eu comecei a divulgar os filmes que iam passar em umas tabuletas pequenas. Eu espalhei essas tabuletas na região. Lá na entrada da Rua Padre Café, no Alto dos Passos, no Bom Pastor. Pra chamar o pessoal pra ver. Deu certo na época. Mas tem uma história do São Mateus que me entristeceu bem. Eu fiquei bem chateado. Numa ocasião, abriu ali o Cine Paraíso. O Paraíso era de uma fundação espírita [Instituto Maria], que ajudava crianças pobrinhas. A renda era pra isso. O final da linha do bonde era no Paraíso. O povo pegava o bonde pra ir lá ajudar. O cinema começou a dar movimento. Quem ia lá, além de ver filme, estava ajudando as crianças. O que o padre da igreja fez? Pra tirar o movimento do Paraíso, ele falou no sermão dele: “Quem for no Paraíso, vai ser excomungado”. Ele não podia fazer isso. Eu fiquei bem chateado com aquilo. Eu ajudava o Paraíso sem ninguém saber. Com uma peça, uma máquina quebrada, um rolete... Porque eu sabia tudo sobre maquinário. Isso arreventou o cinema.

O CINEMA REX

O Cinema Rex ficava lá no Mariano Procópio. Rua Duarte de Abreu, número 58. Você sabe como é que nós lavávamos o cinema? Perto da tela tinha um poço de água. A gente tirava água do poço pra lavar o cinema. O Rex tinha uma sirene bem alta. Aí tinha uma chavinha na bilheteria que ligava e desligava essa sirene. Lá era assim... Quando nós abríamos a bilheteria, a bilheteira ligava a sirene. Pra chamar o pessoal pra ver o filme. O pessoal chegava do Manoel Honório, Santa Terezinha, Monte Castelo, Morro da Glória, daquela região toda. Todo mundo ouvia essa sirene. Quando ela tocava, o pessoal sabia que a bilheteria tinha aberto e corria pro cinema.

O CINEMA FESTIVAL

O Cinema Festival foi o único que quebrou a minha cara. Certa vez, eu fui ao Rio de Janeiro com o senhor Roberto fazer a programação. Pois bem, saí com ele de carro e vi uma fila grande no Odeon. “Você sabe o que é isso, senhor Waltencir? Isso é filme de arte”. “Mas, senhor Roberto, filme de arte em Juiz de Fora? Como nós vamos fazer? Tem que ter um cinema só pra isso lá”. “Vamos pegar o escritório da empresa [que ficava em cima do Cine-Theatro Central] e levar ele pro prédio do Palace. Aí dá pra colocar. Lá é enorme. O senhor se vira”. “Eu que vou fazer o cinema?” “Sim. Tem as entradas do lado do Central. Dá pra ir lá pra cima. De um lado e de outro”. “Senhor Roberto, eu não tenho condições de fazer o cinema”. “Se vira”. Eu olhei, olhei, olhei... Nas minhas contas, daria uns 105 lugares. Não tinha caimento. O escritório era plano. Eu fiz o caimento com escadas de madeira. Fiz a cabine de projeção. O senhor Roberto mandou vir os projetores. Fiz a entrada do cinema no lado esquerdo do prédio. Hoje eles já desmancharam tudo lá. Pois bem, inaugurei o cinema. No dia, eu fiz um coquetel, chamei até o prefeito. Na época, era o Itamar Franco. Cinema de arte. No primeiro dia, seis pessoas. Aí eu já fiquei doido. Seis pessoas na estreia de um filme de arte? Poxa, pensei que ia estourar. Lá no Rio tava lotado. Eu vi filas. Tentei mudar o filme. Botei uns filmes de uns artistas franceses que tinham nome. Francês fazia muito filme de arte⁹. Não sei se ainda faz. Eu enfeitei o cinema todo. Nada, nada, nada. Poxa vida, não ia de jeito nenhum. Fiquei praticamente um ano tentando. Nós quebramos a cara. Um dia, o senhor Roberto virou pra mim e falou: “Como nós vamos resolver isso?” “Eu vou dar um jeito”. “Como é que você vai dar jeito, senhor Waltencir?” “Eu vou botar filme normal”. “Filme normal? O cinema é muito pequenininho, não vai ter uma renda boa não. Não dá pra fazer lançamento aqui”. “Eu vou passar o filme no Central, no Palace e no Excelsior. Na hora que acabar nesses três cinemas, quem perdeu vai poder ver no Festival”. E deu certo. O pessoal brigava pra pegar um lugar no cinema.

COLEÇÃO WALTENCIR PARIZZI

Eu comprei aqueles livros numa gráfica da Rua Halfeld, na parte baixa. Eles estavam lá encostados. Aí fui colando os folhetos. Eu colava com grude. Algum deve estar até soltando, porque colava com grude. Fazia o grude com água quente e polvilho. Naquela época, não tinha essas colas modernas que nós temos hoje. Se tivesse, seria uma maravilha. Você viu quantos artistas que vinham de fora, da Rádio Nacional? Marlene, Emilinha Borba, aquela turma toda. A gente conhecia os artistas pelo cinema. Passava um filme nacional, todo mundo queria ver pra conhecer os artistas.

⁹ O Cinema Festival foi inaugurado em 1969. A ideia de que os franceses faziam muitos filmes de arte deriva, certamente, da influência das obras da Nouvelle Vague, movimento cinematográfico que desponta no final da década de 1950, mais precisamente em 1959. “É nesse contexto do pós-guerra, de descrença na humanidade, que na França aparecem, tanto na literatura quanto no cinema, manifestações artísticas que são marcos de inovações estéticas. Na literatura o exemplo é o Nouveau Roman; no cinema, a Nouvelle Vague. O título de “novo” (nouveau) envolve a noção de algo que não tinha acontecido antes. Sabemos que muitos traços dessas manifestações haviam sido observados anteriormente de forma isolada, mas, nesse momento, o que se nota na França é um conjunto de escritores e cineastas trabalhando dentro de uma mesma proposta: a negação dos formatos tradicionais” (BRUM, 2014, p.23).

Figura 3: Um dos muitos panfletos publicitários que integram a Coleção Waltencir Parizzi.



Fonte: Arquivo Central da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Ryan Brandão: Muito obrigado pela entrevista, senhor Waltencir.

Waltencir Parizzi: Eu que agradeço o convite. Foi ótimo.

REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BRUM, Alessandra. *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2014.

HENKELS, Henry. *Móveis Cimo: sua história (1ª parte)*, 2007. Disponível em: encurtador.com.br/klxW2. Acesso em: dezembro de 2020.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, v.5, n. 10, pp. 200-212, 1992.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA. Arquivo Central. Arquivo Permanente. *Arquivo da Companhia Central de Diversões: Juiz de Fora – MG (1926-1994)*. Inventário. Juiz de Fora, 2016. Disponível em: encurtador.com.br/aegY1. Acesso em: dezembro de 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA. Arquivo Central. Arquivo Permanente. *Coleção Waltencir Parizzi*. Guia. Juiz de Fora, 2008. Disponível em: encurtador.com.br/ilnsU. Acesso em: dezembro de 2020.

SOBRE OS AUTORES

ALESSANDRA BRUM

Professora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design e colaboradora no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Autora do livro *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil* (Annablume, 2014). Coordena o projeto de extensão *Cineclubes Movimento* e a pesquisa *Minas é Cinema*, projetos do grupo de pesquisa CPCine: História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual.

ALINE DA FONSECA CAMPOS

Licenciada em História pela Universidade Federal de Viçosa - MG (2015). Mestre em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania pela Universidade Federal de Viçosa - MG (2018).

AMANDA CARVALHO GOMES

Graduada no Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design (2015) e em Cinema e Audiovisual (2017) pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Atuou como bolsista de Iniciação Científica no projeto *Minas é Cinema*, no qual recebeu prêmio de Menção Honrosa pela pesquisa (2017). Atualmente, é pós-graduanda no MBA em Curadoria, Museologia e Gestão de Exposições pela Universidade Estácio de Sá. Interessa-se por Patrimônio, Pesquisa em Acervo e Preservação.

CHRISTINA FERRAZ MUSSE

Professora associada da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) - MG. Mestre e Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal de Rio de Janeiro, com Pós-Doutorado em Práticas e Culturas da Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Coordenadora do Grupo de Pesquisa/CNPq Comunicação, Cidade e Memória - Comcime.

GILBERTO FAÚLA AVELAR NETO

Jornalista formado pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) - MG - e é especialista em Neuropsicopedagogia pela Faculdade São Luis - SP. Possui experiência em assessoria de imprensa e produção audiovisual. Foi bolsista de iniciação científica CNPq do projeto “Cidade e memória: a construção da identidade urbana pela narrativa audiovisual” da Faculdade de Comunicação da UFJF. Membro do Comcime.

NATÁLIA TELES SILVA E FRÓES

Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF), e mestranda em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Realiza pesquisa na área de História do Cinema Brasileiro, trabalhou na organização da Coleção Carlos Fonseca, do livro *Encontros com Nelson Pereira dos Santos*, e produção de eventos associados ao Laboratório de Pesquisa e Extensão (LABORES). Integra atualmente o projeto *Minas é Cinema*.

OTÁVIO HENRIQUE REIS LIMA

Gestor de programação e marketing na distribuidora de filmes ArtHouse, pesquisador dedicado ao estudo da distribuição e exibição cinematográfica, mestrando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, produtor cultural e cineclubista à frente do Cineclubes Rã Vermelha.

ROSALI MARIA NUNES HENRIQUES

Doutora em Memória Social pela UNIRIO - RJ - e doutoranda em História pela Universidade Nova de Lisboa - Portugal. Pós-doutora pela Universidade de Coimbra - Portugal com bolsa CAPES. Membro do Comcime.

RYAN BRANDÃO

Doutorando em Cinema e Audiovisual no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF) [Linha de pesquisa: Histórias e Políticas]. Mestre em Artes, Cultura e Linguagens (2016) e Bacharel em Comunicação Social (2013) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

VALÉRIA FABRI CARNEIRO MARQUES

Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Cidade e Memória - Comcime.