

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

RODRIGO RIBEIRO DA SILVA FREITAS

O CINEMA CATALISADOR DE MEMÓRIAS:
HISTÓRIAS E MEMÓRIAS DOS CINEMAS DE MARICÁ



Niterói
2021

RODRIGO RIBEIRO DA SILVA FREITAS

O CINEMA CATALISADOR DE MEMÓRIAS:
HISTÓRIAS E MEMÓRIAS DOS CINEMAS DE MARICÁ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Histórias e Políticas.

Orientador:

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez

Niterói
2021

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

F862c Freitas, Rodrigo Ribeiro da Silva Freitas
O CINEMA CATALISADOR DE MEMÓRIAS: : HISTÓRIAS E MEMÓRIAS DOS
CINEMAS DE MARICÁ / Rodrigo Ribeiro da Silva Freitas Freitas. -
2021.
73 f.

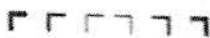
Orientador: Fabián Rodrigo Magioli Núñez Núñez.
Coorientador: India Mara Martins Martins.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2021.

1. Salas de cinema. 2. Memória. 3. Maricá. 4. Produção
intelectual. I. Núñez, Fabián Rodrigo Magioli Núñez,
orientador. II. Martins, India Mara Martins, coorientador.
III. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. IV. Título.

CDD - XXX



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **RODRIGO RIBEIRO DA SILVA FREITAS** na forma em que se segue:

Aos treze dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e um, às 15:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura número 8 (banca realizada por videoconferência), São Domingos, Niterói, instalou-se a banca examinadora da dissertação de mestrado em Cinema e Audiovisual de **RODRIGO RIBEIRO DA SILVA FREITAS** formada pelos seguintes professores doutores: Fabián Rodrigo Magioli Núñez (orientador e presidente da banca - UFF), João Luiz Vieira (UFF), Talitha Gomes Ferraz (UFF) e Theresa Christina Barbosa Medeiros (UFJF). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **"O cinema catalisador de memórias: histórias e memórias dos cinemas de Maricá"**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer: *A Banca ressalta a qualidade do texto, o rigor da pesquisa em seu levantamento de fontes e nos procedimentos metodológicos e saúda a dissertação em uma área de estudos em plena expansão no país e na América Latina, configurando uma identidade ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. A Banca também frisa o potencial da pesquisa e recomenda o seu desdobramento em novos temas e no desenvolvimento de outros produtos.*

Assim, a banca considerou o aluno **APROVADO (X) NÃO APROVADO ()**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Fabián Rodrigo Magioli Núñez, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez (Orientador - UFF)

Prof. Dr. João Luiz Vieira (UFF)

Profa. Dra. Talitha Gomes Ferraz (UFF)

Profa. Dra. Theresa Christina Barbosa Medeiros (UFJF)

AGRADECIMENTOS

Ao professor Fabián Nuñez que a partir do seu acolhimento, paciência e motivação tornou esta dissertação possível.

Ao professor João Luiz Vieira que com o seu trabalho precursor sobre salas de cinema e sua postura de educador, promoveu acolhida tanto acadêmica quanto pessoal que possibilitou a conclusão deste trabalho.

À professora Talitha Ferraz pela valiosa contribuição na qualificação desta pesquisa e pela grande colaboração teórica nos estudos sobre memórias nos cinemas.

À professora Theresa Medeiros pela disponibilidade para banca de defesa desta pesquisa.

Aos meus familiares, Sueli Ribeiro, Marcos Freitas e Rômulo Freitas, por todo o amor e apoio sempre.

À amiga e companheira de projetos Clarissa Nanchery, que desde o ensino médio sempre esteve junta nos sonhos e realizações.

Aos amigos, Wesley Prado, Lucas Reis, João Gohar e André Cavallo por todo apoio e troca durante anos e principalmente nestes dois últimos meses.

À amiga Flávia Neves pelo apoio incondicional e por sempre manter vivo o sonho de sobreviver trabalhando com cinema.

Aos amigos Luiz Garcia e Fabrício Basílio que desde o projeto desta pesquisa, motivaram para dar prosseguimento.

À Ana Sanz por toda parceria e amor, nosso grão, que viva e morra pão.

RESUMO

Em busca das histórias e memórias das primeiras salas de exibição cinematográfica de Maricá, este trabalho realiza um encontro entre as novas correntes de construção historiográfica do cinema, arquivos encontrados em acervos públicos e as memórias que tivemos acesso a partir das conversas com os maricaenses que presenciaram ou frequentaram os primeiros cinemas da cidade. Com base neste encontro, propomos uma construção historiográfica sobre os primeiros cinemas de Maricá e uma reflexão que aborda o cinema como um espaço catalisador de memórias.

Palavras-Chave: Salas de cinema, Memória, Maricá

SUMÁRIO

PRÓLOGO	1
INTRODUÇÃO	3
CAPÍTULO 1 - DELINEAMENTO CONCEITUAL	7
1.1. Pressupostos conceituais	7
1.2 Memórias do cinema	17
CAPÍTULO 2 - MARICÁ E O CINEMA	25
2.1 De Vila a Cidade	25
2.2 - O Primeiro Cinema	36
CAPÍTULO 3 - CINE MARICÁ	41
3.1 - Maricá Moderna	41
3.2 - Trajetória do Cine Maricá	46
3.3 - Memórias do Cine Maricá	52
Considerações Finais	61
BIBLIOGRAFIA	63
LISTA DE FIGURAS.	66

PRÓLOGO

O cinema era cedido, o palco para shows, apresentações, tinha muita coisa além dos filmes que nós projetamos, o filme da história de Maricá se passava ali naquele cinema, na juventude. [Pedro Mendonça Pereira]

Acredito que a pesquisa acadêmica pode situar-se no mundo em que vivemos e nos encontramos. Que o pesquisador parte de um lugar no mundo que invariavelmente afeta os seus interesses e conseqüentemente as suas escolhas para desenvolver o seu trabalho. Neste sentido, inicio esta dissertação com uma tentativa de compreender este lugar que é determinante para as minhas escolhas e curiosidades. Maricá é a terra dos avós da minha mãe, pais do meu avô Gabriel Faustino da Silva. De origem caiçara, a família reside até os dias atuais no bairro de Cordeirinho na região litorânea de Maricá. Frequento a cidade desde a barriga da minha mãe, religiosamente, todos os finais de semana e feriados, a minha família estava veraneando na cidade. Nasci em Niterói, morei até a adolescência em São Gonçalo e nos anos 2000 nos mudamos definitivamente para Maricá. Digo que sou maricaense, foi nesta cidade que me constituí como pessoa e na qual estão os meus maiores vínculos culturais e afetivos.

Foi neste período inicial, no qual frequentava a cidade como veranista, que passei a estar atento para as memórias dos mais velhos da família e para as histórias da cidade. A curiosidade com o cinema surgiu a partir de uma sala de exibição desativada, um prédio que nos anos 1990 já estava com seu uso desvirtuado do proposito inicial, era um hortifruti. O local era um ponto de parada para abastecer a casa de veraneio todo final de semana que chegávamos na cidade. A primeira vez que entrei em um cinema foi no meio de legumes e verduras com meus pais. Em conversa com os mais velhos da família, soube que o prédio que abrigava o hortifruti, tratava do Cine São Jorge, quarto cinema de Maricá, que encerrou suas atividades nos anos 1970. A minha primeira memória de cinema surge a partir deste cinema destituído, subtraído do seu uso original. Maricá, cidade que fica à 60km da capital do estado do Rio de Janeiro, está desde os anos 70 do século passado sem uma sala de cinema regular. Isso sempre foi um ponto de interrogação. Desde da minha infância me pergunto: por que não reativam este cinema? Que filmes passaram aqui? Como devia ser esta outra Maricá?

O prédio destaca-se de qualquer outra construção da cidade, após um pequeno hall de entrada, chegamos a um salão enorme, com pé direito bem alto e no final, um palco. O que me impressiona hoje é lembrar deste momento e perceber que mesmo entrando naquele prédio nos

anos 1990, por volta de vinte anos após o encerramento de suas atividades, o Cine São Jorge ainda estava lá. Era possível identificar o balcão, o palco, a bilheteria, a cabine, conseguia imaginar a projeção saindo do buraco da cabine, o movimento dentro daquele espaço, poltronas lotadas, filas na porta para o próximo lançamento e a cidade assistindo filmes.

INTRODUÇÃO

O interesse pelas salas de cinema da cidade surgiu nesta curiosidade infantil e em agosto de 2016, período no qual compartilhei este interesse com Clarissa Nanchery, amiga de escola que assim como eu, trabalha com cinema e é maricaense. Seguimos em parceria para uma pesquisa preliminar sobre o tema. Neste primeiro momento, foram coletadas as primeiras informações através de duas entrevistas que conseguimos realizar com filhos dos donos dos antigos cinemas da cidade. Na sequência destas entrevistas, realizei uma pesquisa inicial de acervo na Hemeroteca Digital.

Estas informações proporcionaram a formatação do projeto da I Mostra Maricá Cinema e Memória e posteriormente a obtenção de recursos através do Edital de Produção de Mostras e Festivais promovido pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e pela Riofilme. Os recursos adquiridos asseguraram um aprofundamento na pesquisa que sob minha coordenação, passou para uma fase de novas escutas e uma imersão nos arquivos e bibliografia sobre o tema. A I Mostra Maricá Cinema e Memória ocorreu nos dias 23, 24, 25 e 26 de novembro de 2017 no Cine Teatro Municipal Henfil. Na ocasião, o espaço estava em vias de regulamentação com a ANCINE e não possuía estrutura de cinema concluída, bem como equipamento de projeção profissional. Toda estrutura de projeção teve que ser alugada e só foi possível através do auxílio de alguns amigos e da colaboração da Secretaria de Cultura Municipal. Nestes quatro dias, empreendemos uma rememoração do tema a partir de debates, reexibições de filmes que estiveram em cartaz nos antigos cinemas da cidade e exibição de curtas-metragens realizados com o material que conseguimos nesta pesquisa inicial. Incluir fotos em anexo

Encerrada a mostra, a pesquisa prosseguiu e ficou evidente que existiam problemáticas em relação ao número reduzido de documentos que foram encontrados nos arquivos. A cidade de Maricá não foge à regra de um problema que é crônico e ocorre a nível nacional: a falta de apreço e cuidado por parte do setor público com os nossos arquivos. Diante deste impasse e buscando preencher as imensas lacunas provocadas pelas ausências, focamos na realização de novas entrevistas e apostamos na história oral como fonte de memória e um novo campo se abriu. Eis que surgem os objetivos desta pesquisa: pensar em como os primeiros cinemas de Maricá funcionaram como espaços catalisadores de memórias privadas e coletivas, em conjunto com a historiografia possível destas salas.

Em nossa proposta inicial, presente no projeto de pesquisa apresentada na seleção do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF) em 2018, colocamos como um primeiro objetivo a investigação sobre a construção de memórias coletivas nos cinemas de Maricá. Gostaríamos de entender os elementos que constituem estas memórias, os distintos pontos de vista, percepções e experiências provocadas pelos cinemas de Maricá. Nosso segundo objetivo, concentrava-se em, a partir das entrevistas, acervos e bibliografia sobre o tema, realizar uma construção historiográfica das salas de cinema da cidade e, assim, contribuindo para inseri-la no contexto dos estudos de exibição cinematográfica no Brasil. Por último, nossa intenção era a de proporcionar para a população de Maricá um acervo de memórias que facilite um encontro de gerações através da disponibilização dos relatos dos mais idosos.

Quando iniciamos a pesquisa no PPGine-UFF, já no primeiro semestre, participamos da disciplina: “Histórias de Cinemas, Memórias e Experiências das Audiências”.¹ Nesta oportunidade, iniciamos um processo de entendimento em relação às novas correntes da historiografia do cinema que pautaram a busca teórica deste trabalho. Como resultado, a nossa proposta de realizar uma reflexão sobre as memórias dos cinemas de Maricá foi localizada a partir das discussões da Nova História do Cinema, termo sobre o qual vamos nos debruçar mais adiante neste trabalho.

No primeiro capítulo desta dissertação, denominado **Delineamento Conceitual**, realizamos uma divisão em dois tópicos: **Pressupostos Teóricos** e **Memórias do Cinema**. Em **Pressupostos Teóricos**, decidimos aprofundar as motivações e proposições que estão no entorno da Nova História do Cinema. Entender o campo no qual os estudos de salas de exibição ganharam espaço foi o nosso objetivo. Para tanto, a partir dos teóricos Charles F. Altman, David Bordwell, Philippe Gauthier e Robert C. Allen, buscamos elucidar a mudança de perspectiva dos estudos historiográficos do cinema. Questões como a quebra da centralidade dos estudos de cinema nos filmes canônicos, o aumento da presença de arquivos nos estudos e um novo olhar para o público das salas de cinema foram colocadas brevemente nesta parte de embasamento teórico.

Ainda focado neste primeiro objetivo da pesquisa - o trabalho de reflexão das memórias -, buscamos em diversas fontes teóricas, uma metodologia de interpretação destas memórias. No segundo tópico do primeiro capítulo, **Memórias do Cinema**, Richard Maltby nos auxiliou

¹ Ministrada pelos professores João Luiz Vieira e Talitha Ferraz em 2018.

a entender a mudança de direção das pesquisas para as questões de circulação e consumo cinematográficos, propondo em pensar o cinema como um local de intercâmbio social e cultural.

Nesta direção, pretendemos aprofundar na questão da memória do público dos cinemas através das proposições de Annette Kuhn. A professora e pesquisadora é precursora nos estudos de memórias do cinema e como resultado empírico de sua ampla pesquisa *Cinema Culture in 1930s Britain*, articula três modos de memórias de cinema. Debruçamo-nos brevemente nestes modos e acreditamos que esta separação proposta por Kuhn vai nos auxiliar no entendimento das memórias dos cinemas de Maricá. Ainda nesta parte de pensarmos em referências teóricas sobre memória para o nosso trabalho, nos deparamos com a questão dos prédios em desuso, cinemas desativados que influenciam a memória coletiva de uma cidade. Nesta direção, chegamos ao conceito de “mancha”, citado no livro *A Segunda Cinelândia Carioca* por Talitha Ferraz. O conceito na obra de Ferraz é atualizado para “mancha do cinema” e acreditamos que esta reflexão pode nos auxiliar no entendimento da influência dos prédios do cinema na construção da memória coletiva.

Em nosso segundo capítulo, partimos para o objetivo de demonstrar um primeiro resultado do cruzamento entre referências teóricas, memórias de cinema e arquivos. Nomeado de **Maricá e o Cinema**, este capítulo é dividido em duas partes: **De Vila a Cidade** e **O Primeiro Cinema**. Como apontamos no nosso prólogo, observamos que a cidade de Maricá possui uma grande deficiência na preservação dos seus arquivos e, de certa forma, esta questão nos direcionou para o trabalho com memórias. Entretanto, ao começarmos nossas primeiras entrevistas, observamos o potencial deste tipo de abordagem centrado nas memórias e investimos na conjugação destas memórias com os arquivos, historiografia e teoria do cinema. Todavia, ao focarmos nas memórias como movimento inicial do nosso trabalho, o período no qual começaram as exhibições em Maricá não seria contemplado. Neste sentido, no tópico **De Vila a Cidade**, abordamos o contexto sociocultural e artístico de Maricá no final do século XIX e início do século XX, período que antecedeu e funcionou a primeira sala de cinema da cidade. Nestes anos, a cidade passou por diversas transformações com a chegada da ferrovia, o crescimento econômico e da população e a expansão da urbanização do centro. Em **O Primeiro Cinema**, segundo tópico do segundo capítulo, buscamos entender o primeiro cinema de Maricá. A partir das memórias dos maricaenses Milton da Silva Bittencourt e Pedro Mendonça Pereira, buscamos compreender as características desta sala de exibição, a sua localização, a transferência de memórias entre gerações e como se aplica o conceito de “mancha de cinema”.

No terceiro e último capítulo, denominado **Cine Maricá**, iniciamos com o tópico nomeado **Maricá Moderna**, no qual a proposta foi realizar uma exposição das mudanças políticas, sociais e econômicas que ocorreram na cidade no período no qual o Cine Maricá entrou em funcionamento. Abordamos neste tópico desde a evolução do transporte rodoviário, até a abertura para o turismo e a ascensão política do prefeito Orlando de Barros Pimentel, fato que provocou uma onda modernizante no município na qual o cinema estava inserido. Em **Trajectoria do Cine Maricá**, nosso segundo tópico do terceiro capítulo, buscamos um entendimento sobre o início e a permanência desta sala de exibição, contemplando os intervalos nos quais o cinema fechou e as reaberturas provocadas pela insistência do empresário Pedro de Paulo Pereira. Nomeamos o último tópico deste terceiro capítulo de **Memórias do Cine Maricá**, no qual partimos das memórias de Pedro Mendonça Pereira que começou aos 13 anos como projetorista do Cine Maricá.

CAPÍTULO 1 - DELINEAMENTO CONCEITUAL

1.1. Pressupostos conceituais

Quando determinamos o foco da pesquisa no estudo das memórias dos espectadores dos cinemas de Maricá, nas primeiras tentativas de conceituação teórica, ficou claro que seria necessário um breve panorama das linhas de pesquisa que permeiam este tema. Os estudos sobre as salas de cinema e suas particularidades são relativamente recentes e partem de uma concepção metodológica que surgiu a partir dos anos 1970, principalmente na Europa e nos Estados Unidos sob influência da Nova História.

Antes de adentrarmos as questões relativas à historiografia do cinema, precisamos fazer uma breve introdução sobre as mudanças que ocorriam em relação a construção historiográfica. De acordo com Peter Burke², a construção historiográfica tradicional do século XIX, defendida pelos historiadores tradicionais, como o alemão Leopold von Ranke, estava concentrada na busca de uma pseudo objetividade. Realizando uma “narrativa de acontecimentos”, que de acordo com Ranke seria “como eles realmente aconteceram”. Ocorre que estes acontecimentos, prioritariamente, estavam relacionados a questões políticas e aos “grandes feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos. Ao resto da humanidade foi destinado um papel secundário no drama da história”.³

Burke pontua que este modo de construção historiográfica, “história centralizada nos acontecimentos”⁴, foi criticada por historiadores de diversas nacionalidades no início do século XX. Os questionamentos ganharam fôlego, de acordo com Burke, a partir da fundação da revista *Annales: économies, sociétés, civilisations*⁵ em 1929 e com a instauração do movimento historiográfico *École des Annales*, que promoveu a propagação do que seria denominado como

² Peter Burke é um historiador inglês que em 1991 organizou e publicou “New Perspectives on Historical Writing” na Inglaterra, a obra é constituída por 11 artigos no qual diversos pesquisadores, inclusive Burke, apresentam novas perspectivas e abordagens para a escrita histórica. No Brasil, a publicação foi traduzida por Magda Lopes e lançada em 1992 pela editora Unesp sob o título: “A Escrita da História: novas perspectivas”. Em 2011 a mesma editora lançou a segunda edição, por questões relativas ao acesso digitalizado e gratuito da obra, utilizamos neste trabalho a primeira edição lançada no Brasil em 1992.

³ (BURKE, 1992, p.12)

⁴ Termo cunhado em 1900 pelo historiador alemão Karl Lamprecht (idem, p.17)

⁵ A publicação foi inspirada nas ideias e na revista *Année Sociologique* do sociólogo francês Emile Durkhem. Em 1929 a revista *Annales: économies, sociétés, civilisations* foi fundada pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre, nos anos 60 Fernand Braudel comandou a revista e posteriormente George Duby e Jacques Le Goff nos anos 70. (idem, p.9)

“Nova História”. O autor destaca que nos anos 70 e 80 a expressão ganhou maior notoriedade, e que “a reação contra o paradigma tradicional tornou-se mundial, envolvendo historiadores do Japão, da Índia, da América Latina e de vários outros lugares”⁶.

A Nova História estaria mais preocupada com as atividades humanas, no sentido contrário aos fatos imutáveis defendidos pela história tradicional, agora os eventos eram analisados a partir da perspectiva de construção cultural, “A base filosófica da nova história é a ideia de que a realidade é social ou culturalmente construída”.⁷ Portanto, a “narrativa dos acontecimentos”, a “história vista de cima”, começa a perder força frente aos estudos das estruturas, das “histórias vista de baixo”, considerando estruturas e as experiências das pessoas que não estavam em lugares de destaque político e social. Outra crítica da Nova História foi em relação a prática da história tradicional calcar suas pesquisas em documentos oficiais que foram preservados por governos, desprivilegiando outros tipos de fontes históricas. “Os registros oficiais em geral expressam o ponto de vista oficial. Para reconstruir as atitudes dos hereges e dos rebeldes, tais registros necessitam ser suplementados por outros tipos de fonte”.⁸

As proposições da Nova História exerceram um amplo impacto na construção historiográfica do cinema. Em um primeiro momento, a escrita da história do cinema estava muito atrelada a grandes marcos e cânones. O modo tradicional de escrever história no cinema, focado nos acontecimentos, se davam a partir da concentração dos estudos nos filmes canônicos em detrimento da análise das estruturas que permeiam a atividade cinematográfica. A presença de acadêmicos neste contexto foi determinante para um aprofundamento neste processo de novas proposições para a historiografia do cinema. De acordo com David Bordwell,⁹ a partir dos anos 1960 ocorreu um aumento de condições para a realização de um trabalho historiográfico mais sistemático. Considerando que as primeiras versões da historiografia do cinema foram escritas por “aficionados, arquivistas e pesquisadores independentes”, nomes como Georges Sadoul e Jean Mitry, escreveram suas versões a partir de arquivos e bibliotecas pessoais.¹⁰ O reconhecimento do cinema pela academia proporcionou o aumento de pesquisadores do campo historiográfico, trouxe novos ventos da nova metodologia histórica e a disponibilização de novos acervos provocou um ganho considerável na produção

⁶ idem, p.16 e 17

⁷ Idem, p.11

⁸ Idem, p.12 e 13

⁹ BORDWELL, 1996 In RAMOS, 2005, p. 66.

¹⁰ Ibidem.

historiográfica do cinema que culminou no surgimento de diversas “novas histórias do cinema”.¹¹

Acervos importantes de documentos foram microfilmados. Coleções significativas de filmes foram disponibilizadas. No princípio dos anos 1980, vários arquivos já dispunham de moviolas para pesquisadores assistirem os filmes. Os arquivos europeus tornaram-se mais acessíveis. Acadêmicos passaram a atentar para a importância de revistas sindicais e jornais especializados, casos judiciais e outros materiais impressos produzidos pela indústria cinematográfica. (BORDWELL, 1996 In RAMOS, 2005, p. 65)

O professor e pesquisador americano Charles Altman¹² pontua o aumento da produção de obras sobre o cinema estadunidense, para o autor, o fato é consequência de novas descobertas de arquivos e filmes que desconhecidos:

(...) filmes esquecidos são redescobertos ou reconstruídos, documentos são peneirados e publicados, novas hipóteses sobre o desenvolvimento do filme americano são ampliadas e exploradas. (ALTMAN, 1977, p. 1, tradução nossa)¹³

O aumento de material histórico, para Altman, configura um segundo estágio da historiografia cinematográfica, em que os trabalhos historiográficos deveriam reformular as perguntas de “Quem?, O que?, Onde? e Quando?” para “Como? e Porquê?”¹⁴, defendendo a ideia que a escrita da história do cinema a partir deste período deveria ser a partir de uma “teoria da coerência dos eventos filmicos”.¹⁵ Desta maneira, a construção historiográfica do cinema poderia estabelecer uma descentralização em relação aos grandes marcos, que traçavam uma trajetória evolucionar que indicava uma historiografia linear, que em sua maioria foi estabelecida a partir de eventos e filmes canônicos. A descentralização provocada por esta nova corrente historiográfica não negava a importância dos filmes e dos grandes marcos, mas a partir dos novos arquivos, contestava e abria possibilidades para os estudos sobre a circulação, distribuição, consumo e espacialidades da cultura cinematográfica.

Um ano após a publicação de Altman, em 1978, foi realizado em Brighton, o 34º Congresso da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF). O evento é considerado

¹¹ Ibidem.

¹² ALTMAN, 1977, p. 1.

¹³ No original: (...) *forgotten films are rediscovered or reconstructed, documents are sifted and published, novel hypotheses about the development of the American film are extended and explored.*

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Idem, 1977, p. 2.

por alguns teóricos do cinema como o berço desta nova vertente historiográfica que passou a ser nomeada de New Cinema History¹⁶. A partir da curadoria de filmes dos anos 1900 a 1906, o Congresso reuniu 548 filmes oriundos de quinze arquivos de várias partes do mundo. Muitos dos filmes exibidos no Congresso eram desconhecidos e o acesso a eles proporcionou aos acadêmicos e pesquisadores uma reorganização de ideias sobre os primeiros anos do cinema, aumentando o desconforto com a Historiografia Clássica, que se apoiava em grandes cânones.¹⁷

No artigo *The Brighton Congress and Traditional Film History as Founding Myths of the New Film History*, Philippe Gauthier propõe uma revisitada aos estudos historiográficos realizados nas décadas de 1970 e 1980 para refletir sobre o caráter “mítico” do Congresso de Brighton para a eclosão da New Cinema History em oposição a História do Cinema Tradicional.¹⁸ Mesmo ressaltando a importância do Congresso de Brighton para o surgimento de novas formas de fazer história, Gauthier, destaca três eventos que antecederam Brighton nos quais as questões relacionadas à revisão da historiografia do cinema já estavam em discussão.

Este é o caso em particular do 30º congresso da FIAF, realizado em Montreal e Ottawa em 1974 e intitulado “Arquivos de Cinema e Técnicas Audiovisuais / A Metodologia da História do Cinema”; este também é o caso do 31º Festival Internacional de Cinema de Edimburgo em 1977, que incluía o colóquio intitulado “História/Produção/Memória”; e finalmente a Segunda Conferência Anual de Cinema de Purdue, que aconteceu de 17 de março a 19 de março de 1977 na Universidade de Purdue. (GATHIER, 2012, p. 1-2, tradução nossa)¹⁹

Nestes eventos, segundo Gauthier, rótulos como “história revisionista” e “historiador revisionista” já estavam em uso e as críticas à Historiografia Clássica ou Tradicional estavam apontadas para as obras de Rachael Low, Georges Sadoul, Lewis Jacobs e Gerald Mast.²⁰ No hoje clássico livro *Film History: Theory and Practice*, Robert C. Allen e Douglas Gomery defendem a ideia de que ao centrar os estudos históricos do cinema apenas nos filmes, outras áreas de grande valia permaneceram sem o destaque necessário.²¹ A principal dificuldade em

¹⁶ A expressão New Cinema History em tradução livre para o português significa Novas Histórias de Cinema, termo que aqui no Brasil é localizado em outra vertente historiográfica que não coaduna com as mesmas proposições que são indicadas por esta vertente historiográfica que abordamos neste capítulo. Mais adiante vamos elucidar melhor estas diferenças e pontuar como a New Cinema History é abordada aqui no Brasil.

¹⁷ CUARTEROLO et al., 2018, p. 1.

¹⁸ GAUTHIER, 2012, p. 1.

¹⁹ No original: *This is the case in particular with the 30th FIAF congress, held in Montreal and Ottawa in 1974 and entitled “Film Archives and Audiovisual Techniques/The Methodology of Film History”; this is also the case for the 31st Edinburgh International Film Festival in 1977, which included the colloquium entitled “History/Production/Memory”; and finally the Second Annual Purdue Film Conference, which took place from March 17th to March 19th 1977 at Purdue University.*

²⁰ Ibidem, 2012, p. 2.

²¹ ALLEN, GOMERY, 1985, p. 25.

escolher trabalhar os filmes como fonte principal para a história do cinema, para Allen, é a grande perda de exemplares que a dificuldade de armazenamento e a falta de interesse desta guarda provocaram. A manutenção destes rolos de filme é extremamente difícil devido à deterioração do nitrato. Podendo provocar a perda parcial, influenciando algumas características estéticas do filme, ou até mesmo a perda total do rolo, transformando-se em um material gelatinoso altamente inflamável.²² Outra questão colocada por Allen, trata-se do direcionamento na escolha de determinados filmes em detrimento de outros que não foram preservados.

O historiador do cinema poderia se beneficiar mais da preservação daqueles que eram considerados os “melhores” filmes de um período específico, ou o arquivista deveria salvar uma amostragem representativa de trabalho? Obviamente, cada decisão significa que alguns filmes serão condenados ao esquecimento, algumas peças possivelmente vitais da evidência histórica, irremediavelmente perdidas. (ALLEN; GOMERY, 1985, p. 25, tradução nossa)²³

Esta colocação de Allen e Gomery está intimamente alinhada com as ponderações sublinhadas pelos historiadores da Nova História em relação a escrita historiográfica baseada nos arquivos preservados. A escolha somente dos filmes como peça central das pesquisas remete ao modo tradicional de escrita historiográfica e como vimos acima, invariavelmente condena obras ao esquecimento. Introduzindo estas questões no contexto brasileiro e neste intermeio de pesquisa historiográfica do cinema e os acervos, destacamos a atuação do pesquisador e curador Hernani Heffner, atual diretor de conservação da cinemateca do MAM. Em 2005, Heffner promoveu um curso História do Cinema Brasileiro²⁴ no qual, a partir da transcrição do conteúdo abordado no curso, temos a valorização da abordagem estrutural do cinema, considerando outros aspectos além dos filmes. De acordo com Heffner, a construção historiográfica do cinema brasileiro deve considerar a atividade como um todo no sentido que os filmes representam o produto final da atividade, não sua totalidade.

²² Ibidem, 1985, p. 33.

²³ No original: *Could the film historian benefit most from the preservation of what were regarded as the "best" films of a particular period or should the archivist save a representative sample of work? Obviously each decision means that some films are condemned to oblivion, some possibly vital pieces of historical evidence irretrievably lost.*

²⁴ O Curso de História do Cinema Brasileiro, foi promovido entre 2005 e 2006 pelo Tela Brasilis no Cinema Odeon Petrobras, Rio de Janeiro. As aulas foram transcritas e editadas por Rafael de Luna Freire, e revisado por Rachel Ades, em 2011. Infelizmente o site saiu do ar há alguns anos, entretanto as transcrições foram disponibilizadas pelo professor Rafael de Luna Freire neste link: <https://www.dropbox.com/sh/kp48j9ql7pn41n0/AADCU01CwEvTTytvT2a7HX4Da?dl=0>

Há uma grande diferença entre o produto final da atividade, que efetivamente é a expressão cultural – os filmes –, e a atividade em si. Pois fazer uma história da atividade cinematográfica implicaria, por exemplo, em fazer uma história do mercado cinematográfico, fazer uma história das estruturas de produção cinematográfica, fazer uma história da tecnologia cinematográfica, fazer uma história dos públicos etc. E essas são histórias que em relação ao Brasil jamais foram construídas de fato, pois a maior parte dos textos existentes e disponíveis em relação à nossa História é pautada principalmente nos filmes. Resumindo: a História dos filmes é diferente da História do cinema. Isso é um ponto extremamente importante, pois essas Histórias podem ser até mesmo conflitantes. (HEFFNER, 2005, p.3)

No celebre livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro (1995)* de Jean-Claude Bernardet, encontramos um aprofundamento destes questionamentos, o autor critica a construção historiográfica baseada em mitos fundadores do cinema brasileiro, bem como a centralidade dos estudos sobre a produção de filmes em detrimento dos outros aspectos do cinema.

A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público. Pode se ver aqui uma reação contra o mercado: à ocupação do mercado, respondemos falando das coisas nossas. E não é difícil perceber que esta data está investida pela visão corporativa que os cineastas brasileiros têm de si mesmos, e por uma filosofia que entende o Cinema como sendo essencialmente a realização de filmes. (BERNADET, 1995, p.25/26)

A historiografia cinematográfica brasileira, que considera outros aspectos do cinema além dos filmes, tem como um dos marcos fundadores a pesquisa: “Espaços do sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro”. Apresentada pelos professores e pesquisadores João Luiz Vieira e Margareth Campos Pereira à Embrafilme²⁵ em 1983 no escopo do Projeto Cinetema. A publicação investiga as salas de projeção do Rio de Janeiro e localiza-se como “(...) um

²⁵ Embrafilme ou Empresa Brasileira de Filmes S.A. foi uma empresa de economia mista estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes que funcionou de 1969 até 1990.

primeiro passo no sentido de investigar o espaço final que abriga e materializa a projeção de um filme (...)”²⁶.

Os autores acima citados, indicam alinhamento com as questões levantadas pelos pesquisadores europeus e americanos da New Cinema History ao pontuarem a existência de uma centralidade dos estudos sobre as estruturas narrativas dos filmes de ficção em detrimento aos estudos sobre as salas de cinema.

(...) na maioria desses trabalhos tem sido dada ênfase às estruturas de fascinação presentes no próprio filme narrativo de ficção, e no papel da câmara no estabelecimento da identificação entre o sujeito e o aparato técnico. Pouca atenção tem sido dada ao espaço físico da sala de projeção, ou seja, ao próprio cinema enquanto espetáculo. (VIEIRA; PEREIRA, 1983, p. 2)

No artigo “O cinema na cidade: algumas reflexões sobre a história da exibição no Brasil”²⁷, José Inácio Melo Souza, defende que a pesquisa de Vieira e Pereira inspirou a realização da edição 47 da Revista Filme Cultura.²⁸ Esta edição da revista, que foi publicada em agosto de 1986, contava com pesquisas e artigos sobre os cinemas das metrópoles brasileiras e estudos cronológicos sobre as primeiras projeções no Rio de Janeiro e São Paulo. De acordo com o autor, a pesquisa sobre salas de exibição ganha fôlego em 1996, quando Alice Gonzaga, filha do cineasta carioca Adhemar Gonzaga,²⁹ publica o livro *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Na publicação, a autora que é detentora do vasto acervo reunido pelo seu pai na Cinédia, promove um aprofundamento nas pesquisas sobre a exibição cinematográfica. No sentido de abordar o conjunto de práticas comerciais e as especificidades do mercado exibidor da antiga capital federal. A riqueza de detalhes e materiais que foram disponibilizados na publicação de Gonzaga promove um efeito motivador para a valorização

²⁶ VIEIRA; PEREIRA, 1983, p. 1

²⁷ No artigo “O cinema na cidade: algumas reflexões sobre a história da exibição no Brasil”, publicado em 2013, José Inácio Melo Souza realiza um amplo panorama sobre as pesquisas que abordam as salas de cinema no Brasil. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/200-resenhafreire> Acesso em 11/12/2021.

²⁸ Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-47> Acesso em 11/12/2021.

²⁹ Adhemar Gonzaga foi um cineasta brasileiro que nos anos 20 promoveu cineclubes que proporcionavam o estudo do cinema por jovens intelectuais, em 1926 ele fundou a revista Cinearte. Após temporada em Hollywood, retornou para o Brasil e foi responsável pela primeira tentativa de industrialização do cinema brasileiro a partir da fundação da Cinédia em 1930.

da exibição cinematográfica como campo de abordagem nas pesquisas brasileiras sobre cinema.³⁰

No artigo *Panorama da historiografia do cinema brasileiro*³¹ escrito por Arthur Autran em 2007, temos a defesa de uma nova fase de reconfiguração da historiografia do cinema brasileiro denominada pelo autor como *Nova Historiografia Universitária*. Autran pontua que o marco desta fase seria a publicação, em 1995, do livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, de Jean-Claude Bernardet, citado acima. Neste período, os mitos e ideologias oriundos dos setores ligados a produção de filmes passam a ganhar novos questionamentos e a pesquisa começa a trabalhar de forma mais ampla no sentido de analisar as estruturas que permeiam a atividade cinematográfica.

Apesar destes limites defendo a hipótese de que a historiografia do cinema brasileiro nestes últimos anos efetivamente entrou numa nova fase, marcada por trabalhos que têm perspectiva ideológica menos comprometida com a defesa do cinema brasileiro a partir da argumentação tradicional dos setores ligados à produção, do destaque à pesquisa em torno de quadros institucionais – privados ou estatais –, da investigação acurada em torno da(s) ideologia(s) que permeia(m) o campo cinematográfico, do surgimento de análises envolvendo políticas de representação, bem como pela atenção para com a distribuição e a exibição.³²

Na virada do século XXI tivemos um aumento exponencial das pesquisas sobre exibição cinematográfica no Brasil³³, destacamos duas publicações que, como veremos mais adiante, pavimentaram caminhos para a nossa pesquisa. A primeira foi a publicação em 2012 do livro *Cinematographo em Niterói: história das salas de cinema de Niterói* do professor e pesquisador Rafael de Luna Freire. O texto de Freire é construído a partir da análise das estruturas que permeavam a atividade de exibição cinematográfica na cidade de Niterói. A partir de uma rica pesquisa iconográfica, relaciona a história da cidade com o processo inicial das exibições cinematográficas em Niterói, abordando o período mudo e sonoro do cinema a de uma narração fluida, na qual temos a descrição tanto de personagens e episódios locais, quanto a sua própria experiência de cinefilia na cidade. A segunda publicação que nos forneceu rico

³⁰ SOUZA, 2013

³¹ AUTRAN, 2007, p.26

³² Idem, p.27 e 28

³³ Como citamos acima, SOUZA, 2013 realiza um amplo panorama.

escopo metodológico e conceitual foi o livro “*A Segunda Cinelândia Carioca*”, da professora e pesquisadora Talitha Ferraz. Lançado 2012, a obra apresenta a atividade de exibição cinematográfica no entorno da praça Saens Peña, localidade central do bairro da Tijuca, zona norte carioca. A autora inova ao conjugar a pesquisa teórica e iconográfica com as memórias de tijucanos que frequentavam as salas de exibição.

Importante pontuar que as publicações e os pesquisadores destacados acima, circulam em espaços de troca e debates sobre o tema que atualmente estão em franca expansão e nos quais este trabalho também foi influenciado. O primeiro que destacamos é o Seminário Temático Exibição Cinematográfica, Espectatorialidades e Artes da Projeção no Brasil que ocorre desde 2016 nos encontros da “Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual” (SOCINE). O seminário temático destaca-se por consolidar um efervescente intercâmbio entre as pesquisas sobre exibição cinematográfica no Brasil. Atualmente é coordenado pelos pesquisadores João Luiz Vieira, Júlio Bezerra e Wilson Oliveira, mas já contou com a participação de Márcia Bessa, José Cláudio Castanheira e Talitha Ferraz. Ainda no escopo da SOCINE, sob a organização do professor e pesquisador João Luiz Vieira, temos a Pré-SOCINE, programação extra, na qual os pesquisadores do ST percorrem as ruas da cidade que sedia o evento para procurar os antigos cinemas. Em 2018, participamos desta programação em Goiânia, cidade sede da XXII SOCINE e foi possível observar que se trata de uma oportunidade única de ir a campo com os pesquisadores de exibição cinematográfica de todo Brasil. Reunidos em uma caminhada que visita os cinemas, a troca de experiências, o intercâmbio de conteúdos e metodologias de pesquisa são potencializados. Outra iniciativa que se destaca por promover anualmente um encontro de pesquisadores sobre o tema é o grupo de pesquisa: “Modos de Ver: Estudo das Salas de Cinema, Exibição e Audiências Cinematográficas”, coordenado por Talitha Ferraz e Pedro Curi.

Ainda neste escopo, destacamos a publicação da edição 36 da revista acadêmica “C-Legenda” em 2018³⁴. Com o título “Estudos de exibição e públicos cinematográficos” a revista fornece um dossiê a exibição cinematográfica no Brasil, destacamos a apresentação³⁵ do dossiê que foi escrita pelos professores e pesquisadores Rafael de Luna Freire e Talitha Ferraz. Além

³⁴ Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/issue/view/2072>, Acesso em 23/12/2021.

³⁵ “Estudos de exibição e públicos cinematográficos: histórias, memórias e práticas: no encaixo dos modos de ver os cinemas e seus públicos”. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/40110/23109>, Acesso em 23/12/2021.

de indicarem o aumento dos estudos sobre exibição cinematográfica nas últimas quatro décadas, o texto destaca a participação do professor e pesquisador João Luiz Vieira como um dos principais motivadores para o crescimento do campo no Brasil. Vieira, além de contribuir ativamente para a instauração do campo na SOCINE, foi pioneiro a partir da publicação da pesquisa “Espaços do sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro” em 1983 e contribuiu para a consolidação do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF (PPGCine-UFF), em 2017.³⁶ Importante destacar, que este trabalho é oriundo deste espaço acadêmico que além de acolher novas pesquisas sobre exibição cinematográfica no Brasil, ofertou de forma inédita, a disciplina “Histórias de Cinemas, Memórias e Experiências das Audiências” aplicada pelo próprio João Luiz Vieira e pela professora Thalita Ferraz.

No texto de Freire e Ferraz, temos uma observação realizada por João Luiz Vieira em relação as pesquisas de exibição cinematográfica que achamos importante destacar nestas últimas linhas dos nossos Pressupostos Conceituais: “Como orientador, apoiador e promotor entusiasmado das pesquisas ligadas ao que tem chamado de “histórias de cinemas” - em letras minúsculas e enfatizando o plural da palavra “cinema”³⁷. A necessidade do batismo do campo sugerida por Vieira, encontra ecos em uma questão mais abrangente que perpassa pela adaptação no termo *New Cinema History* para o contexto brasileiro.

Em um primeiro momento, como vimos acima, podemos pontuar que a corrente historiográfica estrangeira que promove a variedade de fontes para escrever uma nova historiografia do cinema não contempla somente os estudos da exibição cinematográfica, pertence a um conjunto muito mais amplo de questões. Já em um segundo momento, quando realizamos a tradução da corrente estrangeira temos o termo *Nova História do Cinema*, expressão utilizada por Fernão Ramos e Sheila Schvarzman no importante livro “*Nova História do Cinema Brasileiro*”³⁸. Portanto, a expressão “*histórias de cinemas*”, cunhada por Vieira, estaria dedicada as pesquisas que abordam os espaços de exibição e suas múltiplas possibilidades de abordagem:

³⁶ (FREIRE, FERRAZ, 2018, p.34)

³⁷ Idem, p.36

³⁸ O livro “*Nova História do Cinema Brasileiro*” organizado e publicado em 2018 por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman. Constituído de 25 ensaios divididos em dois volumes, a obra destaca-se por abordar atores e cineastas que foram desconsiderados nas historiografias sobre o cinema brasileiro, dentre eles: mulheres, negros e indígenas.

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).³⁹

1.2 Memórias do cinema

A partir das proposições da Nova História do Cinema, embarcamos em uma busca de fundamentação teórica para o que é imperativo para este trabalho: a memória dos espectadores e seus desdobramentos. Encontramos diversos trabalhos que nos fornecem exemplos de abordagens e metodologias que investigam a experiência de ir ao cinema (*cinemagoing*), as micro histórias do entorno do cinema e as produções de memória dos espectadores. Pretendemos elaborar um caminho teórico que nos ajude a entender a metodologia escolhida para este trabalho.

Como vimos no tópico anterior, a pesquisa historiográfica no cinema passou por diversas críticas, mudando seu status da Historiografia Clássica ou Tradicional focada em filmes e cânones para a Nova História do Cinema, mais ampla e com diversas possibilidades de metodologias e construção historiográfica. Neste sentido, Richard Maltby defende que nas últimas décadas ocorreu um grande aumento das pesquisas que mudaram o foco dos filmes para as questões de circulação e consumo, buscando examinar o cinema como um local de “intercâmbio social e cultural”.⁴⁰ Ouvir as pessoas que frequentavam os cinema ou estavam envolvidas com a atividade de exibição, apostar nestes relatos orais, tornou-se uma prática

³⁹ VIEIRA, 2021, p. 7

⁴⁰ MALTBY, 2011, p. 1.

importantíssima que auxilia no entendimento destas histórias sociais e culturais do cinema. Reforçando esta ideia, Michèle Lagny, citada por Maltby, destaca que a história do cinema deve ser entendida em uma triangulação de abordagens:

(...) como parte de um conjunto maior, a história sociocultural (...) concebida como uma articulação entre três tipos de análise, lidando com objetos culturais, com a estrutura de sua criação, produção e circulação e, finalmente, com seu consumo. (LAGNY, 1994, p. 27 apud MALTBY, 2011, p. 8, tradução nossa)⁴¹

Neste âmbito do consumo, no qual os espectadores estão inseridos, pretendemos daqui para frente, considerar algumas questões teóricas relativas à abordagem de memórias para os estudos sobre salas de cinema e o hábito de ir ao cinema. Importante destacarmos que este campo da memória tem um caráter interdisciplinar e possui diversas correntes que procuramos visitar e selecionar as questões que serão determinantes para a nossa reflexão.

Em *Cinema-going in Britain in the 1930s: Report of a Questionnaire Survey*, Annette Kuhn expõe os primeiros resultados da pesquisa intitulada *Cinema Culture in 1930s Britain*. Partindo de anúncios na mídia, os pesquisadores fizeram um chamado de compartilhamento de memórias aos idosos que estavam por volta dos seus setenta anos e que frequentavam os cinemas nos anos 1930. O retorno foi imediato e a partir de um numeroso volume de possíveis colaboradores, Kuhn decidiu realizar uma primeira coleta de dados através de questionários. Ao todo foram enviados 226 questionários e 186 retornaram preenchidos.

Na busca por entrevistados, o projeto Cinema Cultura foi divulgado em diversas publicações especializadas voltadas para idosos, bem como na mídia impressa e radiodifusão local. Consequentemente, o projeto recebeu centenas de cartas, perguntas e ofertas de informações de toda a Grã-Bretanha, e ficou claro que o projeto havia gerado muito mais interesse do que poderia ser acomodado apenas por meio de entrevistas (...) os espectadores foram convidados a participar de uma pesquisa por questionário postal. (KUHN, 1999, p. 531, tradução nossa)⁴²

⁴¹ No original: (...) as part of a larger ensemble, the socio-cultural history (...) conceived as an articulation among three types of analysis, dealing with cultural objects, with the framework of their creation, making and circulation, and finally with their consumption.

⁴² No original: In the quest for interviewees, the Cinema Culture project was publicized in a wide range of specialist publications directed at the elderly, as well as through local print and broadcast media. In consequence, the project received hundreds of letters, inquiries and offers of information from all over Britain, and it was apparent that the project had generated a great deal more interest than could be accommodated through interviews alone. (...) be interviewed were invited to take part in a postal questionnaire survey.

Das questões colocadas estavam: a idade que foi a primeira vez ao cinema, as fases da vida que costumavam ir ao cinema, a frequência, os filmes favoritos, se frequentavam outros espaços de lazer, os astros preferidos e os filmes que causaram alguma impressão *forte ou duradoura*.⁴³ De posse das respostas, Kuhn realiza uma grande análise dos dados e consegue traçar algumas características importantes para esta primeira fase do projeto. Não é a nossa intenção aprofundar nas particularidades do estudo de Kuhn, o que nos é imperativo neste exemplo é a conclusão que a autora indica ao término do artigo. Coadunando com as proposições da Nova História do Cinema, Kuhn comprova que as memórias dos frequentadores das salas de cinema não estavam somente, em sua maioria, associadas aos filmes ou a um determinado filme e sim a ida ao cinema (*cinema-going*), e como esta prática afetavam suas vidas.

A ida ao cinema, para esta geração certamente, parece ter sido menos sobre determinados filmes, ou mesmo sobre filmes em geral, do que sobre experiências colaterais e parte da atividade de “ir ao cinema”, sobre o lugar dessa atividade no contexto de suas vidas diárias, interações com familiares e amigos, e idas e vindas dentro e fora dos bairros em que viviam. As idas ao cinema e até mesmo o acompanhamento das fortunas das estrelas favoritas são lembradas paralelamente e como parte de outras atividades sociais, passatempos e atividades de lazer. (KUHNS, 1999, p. 9, tradução nossa)⁴⁴

Importante considerarmos que estas memórias são fruto de uma construção, uma espécie de ilha de edição interna que pinça trechos e elementos que estão no entorno pessoal e coletivo das pessoas. Neste sentido, as memórias de cinema por si só produzem um texto que está imbricado com textos de outras memórias da vida pessoal. Como defende Kuhn, as memórias de cinema “(...) criam, retrabalham, repetem e recontextualizam as histórias que as pessoas contam umas às outras sobre os tipos de vidas que levam” (KUHNS, 1995 apud MALTBY, 2011, p. 11, tradução nossa).⁴⁵ Nesta ilha de edição que é a memória, a prática da seleção fragmenta esta recordação de um filme por inteiro, aponta Kuhn, transforma as cenas dos filmes e as experiências da ida ao cinema em elementos da nossa própria narrativa.

⁴³ Ibidem, 1999, p. 7.

⁴⁴ No original: *Cinema-going, for this generation certainly, appears to have been less about particular films, or even films in general, than about experiences surrounding and part of the activity of 'going to the pictures,' about the place of this activity in the context of their daily lives, interactions with family and friends, and comings and goings within and beyond the neighbourhoods in which they lived. Going to the pictures, and even following the fortunes of favourite stars, are remembered alongside and as part of other social activities, hobbies and leisure pursuits.*

⁴⁵ No original: *(...) create, rework, repeat and recontextualise the stories people tell each other about the kinds of lives they lead.*

Essas memórias pessoais afetivas que servem para recordar uma emoção ou sua expressão têm menos probabilidade de circular como narrativas públicas, mas talvez nós também nos lembremos do cinema em fragmentos porque as memórias de filmes inteiros não são particularmente úteis na construção de nossas próprias narrativas, ao passo que as histórias da ida ao cinema são prontamente transformadas em narrativas nas quais estamos no centro dos eventos como criadores de nosso próprio mundo. (KUHN, 1999, p. 11; tradução nossa)⁴⁶

Annette Kuhn, ao comparar as diversas memórias que teve acesso a partir da sua pesquisa *Cinema Culture in 1930's Britain*, identificou repetições em temas e maneiras de narrar dos entrevistados. A partir desta identificação das repetições, Kuhn conseguiu estabelecer três modos de memórias do cinema: “Os modos são, primeiramente, cenas ou imagens lembradas de filmes (memórias do tipo A); segundo, memórias situadas de filmes (memórias tipo B); e, finalmente, memórias da ida ao cinema (memórias tipo C)” (KUHN, 2011, p.87, tradução nossa).⁴⁷ Estes modos de memórias, de acordo com a autora, não aparecem isoladas umas das outras:

A evidência empírica sugere que essas três formas de memória do cinema não são separadas ou distintas uma da outra, mas são mais apropriadamente vistas como ocupando posições ao longo de um continuum, com as memórias do tipo A em uma extremidade e as memórias do tipo C na outra. Em muitos casos reais, esses tipos de memória mesclam ou compartilham características. (KUHN, 2011, p. 87, tradução nossa)⁴⁸

As memórias tipo A, cenas ou imagens lembradas de filmes, aponta Kuhn, estão entre as que menos ocorreram em sua pesquisa e seriam memórias que remetem a sequências curtas, praticamente imagens estáticas que provocaram algum impacto e com isso fixaram uma lembrança. A autora destaca que na maioria das vezes, esta lembrança, nem vem acompanhada com o nome do filme ou qualquer outra referência e que, em alguma medida, este registro “impactante” pode decorrer do fato dela ter sido vivenciada na fase infantil, em um momento no qual o entrevistado ainda não tinha aprendido a separação do mundo da tela para o mundo

⁴⁶ No original: *Those affective personal memories that serve to recall an emotion or its expression are least likely to circulate as public narratives, but perhaps we also remember cinema in fragments because memories of whole movies are not particularly useful in constructing our own narratives, whereas stories of cinemagoing are very readily turned into narratives in which we are at the centre of events as creators of our own world.*

⁴⁷ No original: *The modes are, firstly, remembered scenes or images from films (Type A memories); secondly, situated memories of films (Type B memories); and, finally, memories of cinemagoing (Type C memories).*

⁴⁸ No original: *The empirical evidence suggests that these three forms of cinema memory are not separate or distinct from one another, but are more aptly seen as occupying positions along a continuum, with Type A memories at one end and Type C memories at the other. In many actual instances, these memory types merge or share characteristics.*

real. Filmes de terror ou de guerra costumam marcar estas memórias, em alguns casos provocavam reações corporais, como esconder o rosto.⁴⁹

Associadas aos eventos da vida do entrevistado, a memória tipo B, memórias situadas de filmes, ocorrem de forma que as “(...) cenas ou imagens de filmes são lembrados dentro de um contexto de eventos na vida do sujeito” (KUHN, 2011, p. 6, tradução nossa)⁵⁰ O peso e os detalhes dos eventos da vida do entrevistado em conjunto com as lembranças do filme podem variar dependendo da particularidade de cada entrevistado, afirma Kuhn. Com uma retórica anedótica, é comum o uso de uma narrativa em primeira pessoa no qual o entrevistado se coloca em posição de destaque ao assumir o protagonismo da anedota. Outra característica colocada por Kuhn, é que normalmente como este tipo de memória foi “montada” e contada várias vezes, ocorrem diversas atualizações com novos detalhes e recursos narrativos no decorrer dos anos, diferente da memória tipo A.⁵¹

Lembranças do hábito de ir ao cinema constituem a memória tipo C, memórias de ida ao cinema (*cinemagoing*). Neste modo de memória, Kuhn coloca que os entrevistados recordam diversos detalhes que não se relacionam com o filme. Características do trajeto percorrido até chegar ao cinema, quem acompanhava, comportamentos do público presente, etc. O entrevistado ao informar estas memórias normalmente adota a primeira pessoa do plural: “(...) o que traz consigo uma certa distância pessoal dos eventos narrados, ao mesmo tempo em que transmite um forte senso de envolvimento coletivo” (KUHN, 2011, p. 10, tradução nossa).⁵² Este modo de memória é bem mais recorrente e, como indica Kuhn, prevalece uma retórica repetitiva, com os mesmos assuntos e um modo estereotipado de narração dos entrevistados. Estas características seriam uma forma de demonstrar um pertencimento que decorre da experiência pessoal para o coletivo.⁵³

Importante destacarmos que a maior parte das lembranças dos nossos entrevistados estão concentradas em questões relacionadas ao funcionamento das salas de cinema. Os tipos de memórias que vimos acima não contemplam as memórias ligadas aos envolvidos com a exibição cinematográfica. Neste sentido, nos alinhamos com Thalita Ferraz quando ela sugere um acréscimo de memórias na “memória da ida ao cinema”, tipificada como memória tipo C

⁴⁹ Ibidem, 2011, p. 4.

⁵⁰ No original: (...) *scenes or images from films are remembered within a context of events in the subject's own life.*

⁵¹ Ibidem, 2011, p. 8.

⁵² No original: (...) *which brings with it a certain personal distance from the events being narrated, while at the same time imparting a strong sense of collective involvement.*

⁵³ Ibidem, 2011, p. 11.

por Kuhn. De acordo com Ferraz, neste tipo de memória poderíamos incluir “as memórias institucionais das empresas exibidoras, os dados de arquivos (documentos e imagens) e dados históricos oficiais sobre os equipamentos de exibição cinematográfica.”⁵⁴

Como discorremos na introdução, nosso trabalho concentra-se em uma análise das memórias dos primeiros cinemas de Maricá e em acréscimo um estudo sobre as salas, considerando tanto estas reflexões sobre as memórias quanto o contexto histórico da cidade de Maricá e suas primeiras salas de exibição cinematográficas. Devido às características da nossa pesquisa, fizemos esta escolha que contém um espaço temporal que nos propõe questões teóricas e metodológicas distintas.

Durante a entrevista com nossos entrevistados, Milton da Silva Bittencourt e Pedro Mendonça Pereira, ambos revelaram detalhes sobre o primeiro cinema de Maricá, espaço no qual eles apenas visitaram o prédio desativado do cinema. Portanto, para refletirmos sobre estas memórias, precisamos partir para uma investigação da memória que conseguisse abordar a influência de um cinema desativado no contexto de uma cidade. Esta proposta destoou dos modos de memórias abordados acima. Os agendamentos e práticas são completamente diferentes. Mas o que aguça o nosso intento é conseguir integrar estas memórias e percepções sobre a chegada do cinema na cidade e refletir sobre esta memória que um prédio de cinema pode provocar. Qual o poder que este símbolo, destituído do seu uso original, possui em relação aos habitantes e seus contextos socioculturais?

O conceito de “mancha”, desenvolvido pelo antropólogo José Guilherme Cantor Magnani e atualizado para “mancha do cinema” por Talitha Ferraz no livro *A Segunda Cinelândia Carioca*, nos parece apropriado para pensarmos essas questões das memórias dos prédios de cinema. Ferraz, expondo a reflexão de Magnani, pontua que “Para o autor, a mancha se aglutina em volta desses equipamentos, edificações ou vias e se torna uma mancha na paisagem e no imaginário das pessoas.”⁵⁵

Como veremos mais adiante, os nossos entrevistados que falaram sobre o primeiro cinema de Maricá, relacionaram-se com o prédio do cinema na infância, período no qual não existiam exibições de filmes e mesmo assim foram agenciados pelo passado simbólico daquele prédio e conseqüentemente pela relação do cinema na cidade. Esta troca simbólica com o passado do prédio ocorreu também na experiência que citamos no prólogo, momento no qual o

⁵⁴ FERRAZ, 2017, p. 124.

⁵⁵ FERRAZ, 2012, p. 26.

prédio do Cine São Jorge destinava-se à venda de legumes e verduras. Acreditamos que esta troca ocorre sempre a partir dos relatos das gerações anteriores, que informam este passado do local para as novas gerações e possibilita uma continuidade no ciclo de memórias daquele espaço. É claro que são memórias distintas às de quem assistiu filmes neste local e participou ativamente do ato de ir ao cinema para estas que advêm de relatos e se relacionam com o prédio e as memórias que circulam neste prédio. Entretanto, o que estamos defendendo aqui é que o prédio significa, ele simboliza e acreditamos que a partir de trabalhos que abordam memórias como este que propomos, podemos ajudar na continuidade deste ciclo. Sobre a potência simbólica destes prédios de cinema, Talitha argumenta no seu estudo sobre os cinemas da Tijuca, que existia uma espécie de “infiltração na alma dos prédios”.

No que concerne à arquitetura do exterior destas salas, não é arriscado afirmar que a função de exibição impregnou tais construções. Mesmo depois de desocuparem os edifícios onde funcionaram, os cinemas continuaram presentes, de maneira simbólica, nos espaços agora utilizados para desígnios diferentes. Esta espécie de infiltração na alma dos prédios apoia-se na memória dos moradores e *habitués* da Tijuca, que, ao olhar para os edifícios, os relacionam com os cinemas que neles existiram. (FERRAZ, 2012, p. 108)

Outro referencial teórico que foi importante para compreendermos determinados momentos desta pesquisa, no qual buscamos refletir as memórias compartilhadas pelos nossos entrevistados foi o conceito de “memória coletiva” de Maurice Halbwachs (1990). Ao abordarmos as memórias dos nossos entrevistados neste trabalho, Halbwachs nos auxiliou no entendimento de que essas lembranças fazem parte de um todo, de um local e de um grupo. No sentido que a memória não habita somente na experiência individual, que a memória ocorre em contato com um grupo social:

Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, na realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 1990, p. 26)

As proposições de Halbwachs, também auxiliaram a pensarmos as relações das memórias com o espaço e com as modificações que ocorreram na cidade de Maricá. O autor defende esta conexão entre o grupo social e as características de um determinado local. Na medida que o local interfere no grupo e por ele é afetado também. “Quando um grupo está

inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita, e se adapta às coisas materiais que a ele resistem” (HALBWACHS, 1990, p. 133).

Consideramos a nossa pesquisa como um primeiro passo para o entendimento da atividade cinematográfica em Maricá. Neste sentido, o grande desafio foi conseguir traçar uma metodologia que abarcasse referenciais teóricos da Nova História do Cinema, em conjunto com as particularidades que encontramos em Maricá. As entrevistas que fizemos com o Sr. Milton Bittencourt e com Pedro Mendonça Pereira, como veremos mais adiante, balizaram este trabalho. Em alguns momentos, os tipos de memórias definidos por Kuhn nos auxiliaram para a análise destas memórias, em outros, a quebra destes tipos e os acréscimos de novas interpretações, como as proposições de Halbwachs, ou a ideia de “mancha do cinema” e as “memórias institucionais”, foram necessários. Portanto, ao definirmos os estudos de memórias do cinema de Kuhn como ponto de partida, não significa que esta escolha dos tipos de memórias vai ser totalmente aplicável à realidade que encontramos. Este desafio metodológico perpassa por adaptações e proposições que surgem a partir da nossa realidade local que parte de uma intenção de abordar os primeiros cinemas de uma cidade que não possui acervos públicos nem meios de preservação de sua história.

As ausências de arquivos e de uma quantidade maior de testemunhas destas salas provocaram momentos de silenciamento. Lacunas que buscamos preencher com um olhar mais apurado para determinado documento, analisando detalhes que à primeira vista passariam despercebidos. As ausências que tivemos que conviver, em certa medida, nos direcionou para um olhar adaptado, que por mais que tenhamos alguns referenciais teóricos de outras pesquisas, na lida da escrita desta pesquisa tivemos que instaurar em alguns momentos o nosso próprio método.

CAPÍTULO 2 - MARICÁ E O CINEMA

2.1 De Vila a Cidade

Nos primeiros passos desta pesquisa, um caminho natural foi tentar entender como ocorreu a chegada do cinema na cidade de Maricá. Como vamos ver mais adiante, esta busca se deu a partir das entrevistas, pesquisa em arquivos públicos e bibliografia sobre o tema. Entretanto, destacamos que esta articulação buscou entender o período e as características dessa sala de cinema pioneira e foi feita a partir da contextualização histórica e sociocultural desta Maricá que entrou em contato com o cinematógrafo já nas primeiras décadas do século XX. Neste sentido, estamos alinhados ao que Rick Altman define como momento de crise. Em analogia ao fluxo de águas de um rio, Altman coloca que o método tradicional de construção historiográfica se assemelha a um lago que possui suas águas calmas e a partir deste lago produzimos “histórias contínuas de fenômenos coerentes”. Já a produção historiográfica proposta por Altman parte das crises, do entendimento de uma história descontínua que busca compreender a multiplicidade de um fenômeno.

Existe uma tendência excessiva em considerar o rio como um caso especial de lago: no entanto é uma lógica contrária que se impõe. Mais que estabelecer as regras a partir dos momentos de descanso desse grande curso de água que é o mundo, considerando os momentos de crise como casos especiais que aguardam pelo restabelecimento desse descanso, devemos partir da crise, ver nela o modelo através do qual todo o sistema deve ser compreendido. O rio, devido à força de sua corrente e a inércia das terras que atravessa, encontra-se em estado de crise contínua, como nos mostram cataratas, redemoinhos, corredeiras, outros meandros, braços mortos, pântanos e deltas que encontramos. (ALTMAN, 1996, pp. 1-2, tradução nossa)⁵⁶

Portanto, mesmo com o intuito de discorrer sobre as primeiras exhibições cinematográficas de Maricá, pretendemos fazê-lo considerando as crises, os lapsos de informação e uma aposta nos contextos da cidade. Nesta direção, escolhemos seguir o rumo do

⁵⁶ No original: *Existe una tendencia excesiva a considerar el río como un caso especial de estanque: sin embargo es una lógica contraria la que se impone. Más que establecer las reglas a partir de los momentos de reposo de ese gran curso de agua que es el mundo, considerando los momentos de crisis como casos especiales en espera del restablecimiento del reposo, hay que partir de la crisis, ver en ella el modelo a través del cual todo el sistema debe ser comprendido. El río, debido a la fuerza de su corriente y a la inercia de las tierras que atraviesa, se encuentra en un estado de crisis continuó como muestran las cataratas, remolinas, rápidos, otros meandros, brazos muertos, marismas y deltas que encontramos.*

desenvolvimento econômico e social da cidade, bem como a ocupação urbana e a chegada das novas tecnologias.

Em 1883, o jornal *A Folha Nova* revela as intenções de diversos fazendeiros da cidade na construção da Estrada de Ferro entre Maricá e Vendas das Pedras, em São Gonçalo: “se o trecho da estrada fosse construído muitos lucrariam, principalmente os lavradores e demais moradores que poderiam escoar sua produção agrícola e outros produtos...”⁵⁷

Nesta época, a economia da cidade baseava-se na produção rural, enfrentando grandes dificuldades para escoar sua produção até Niterói e Rio de Janeiro. A falta de um transporte eficiente, que até então era feito por tropas de burro, preocupava os fazendeiros de Maricá. Em 1887, ocorreu uma reunião de um grupo de influentes da cidade que resultou no projeto da Companhia Estrada de Ferro de Maricá. Em dezembro de 1889, a até então Vila de Maricá foi elevada à categoria de Cidade e cinco depois, em 1894, a ferrovia chegou na estação central de Maricá. Considerada um marco na história da cidade e da região, a ferrovia provocou uma série de mudanças para a urbanização do centro da cidade. Nos arredores da estação surgiram ruas, diversos comércios, cartório e agência bancária. Novos moradores e turistas foram atraídos pela facilidade de acesso. Chácaras e fazendas deram lugar a moradias para o fluxo de pessoas que chegava à cidade.⁵⁸

Com a ferrovia, os produtos de Maricá (cítricos, legumes, frutas, pescado fresco, etc) chegavam na metrópole de forma mais rápida, proporcionando um grande impulso no comércio. Os mascates e tropeiros que antes da ferrovia escoavam a produção da cidade de forma rudimentar, passaram a formar armazéns cada vez maiores, propiciando o acúmulo de capital que resultou em uma nova elite de comerciantes na cidade, sucessora da elite rural latifundiária.⁵⁹

Esta nova elite concentrava-se predominantemente no centro da cidade, lugar no qual estavam localizadas as principais ruas, praças, armazéns e, conseqüentemente, as festas religiosas e atrações artísticas da cidade. Para entendermos este movimento de ascensão econômica, vamos fazer um breve recuo, para uma Maricá pré-ferrovia que ainda estava sob domínio da elite latifundiária. Sob a guarda do Arquivo Nacional, temos um mapa de 1837

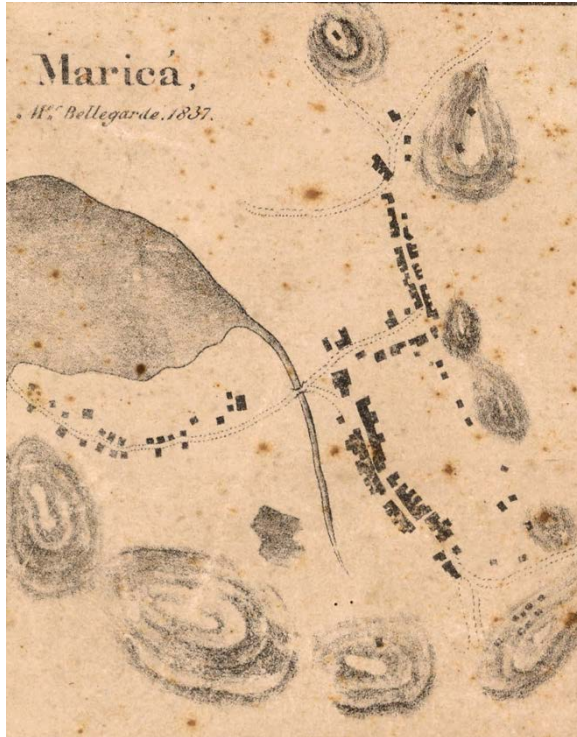
⁵⁷ BRUM, 2016, p. 34.

⁵⁸ MARGARIT, 2009, p. 13.

⁵⁹ SOCHACZEWSKI, 2004, p. 26/27.

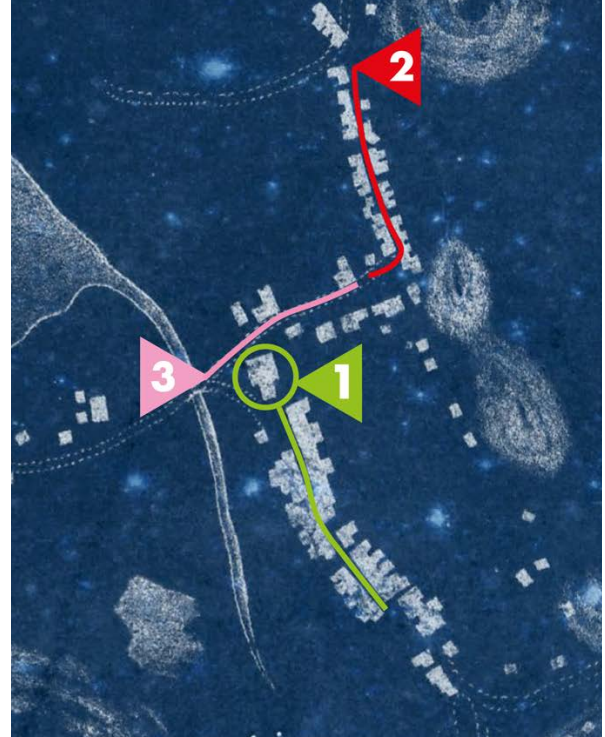
(Figura 01 e 02, página seguinte) que ilustra um primeiro período de povoamento do centro da cidade de Maricá.

Figura 1 - Detalhe do mapa de 1837



FONTE: Arquivo Nacional

Figura 2 - Destaque Igreja e Ruas Nossa Senhora do Amparo (1), Ribeiro de Almeida (2) e Álvares de Castro (3)



FONTE: Arquivo Nacional / destaque nosso

A partir da marcação (Figura 02) que fizemos no mapa de 1837, podemos observar que o povoamento do centro da cidade estava concentrado ao redor da Igreja e na Rua Nossa Senhora do Amparo, (1, em verde), na Rua Ribeiro de Almeida (2, em vermelho) e na Rua Álvares de Castro (3, em rosa). Neste mapa não temos a presença da Estrada de Ferro Maricá, a locomotiva a vapor foi apresentada pela primeira vez pelo engenheiro inglês George Stephenson em 1814 e chegou no Brasil em 1854.⁶⁰ Como relatamos acima, foi em 1894 que a Estrada de Ferro chegou na cidade, portanto 57 anos após este mapa. Para nos ajudar a entender esta Maricá pré-ferrovia, citamos o relato do naturalista e príncipe austríaco Maximiliano de Wied-Neuwied⁶¹. Maximiliano esteve na Freguesia de Maricá em 1815 e ficou surpreso com a reação dos maricaenses:

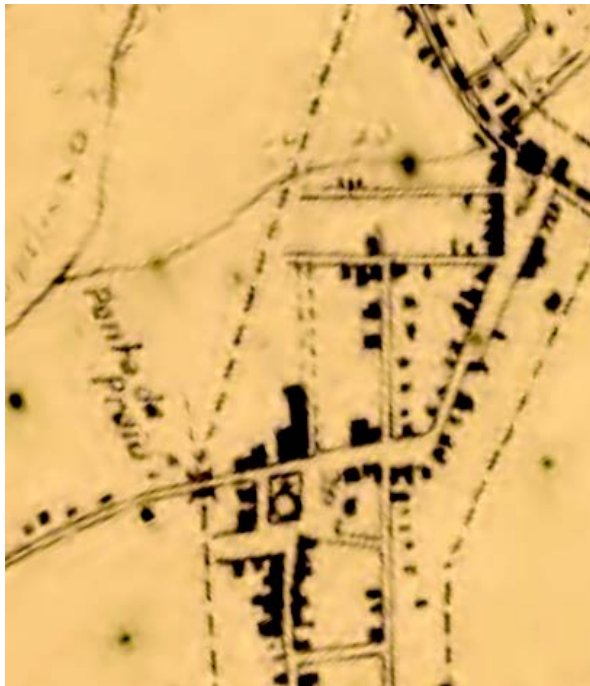
⁶⁰ HISTÓRIA HOJE: Há 23 anos, foi realizada a primeira viagem do trem de alta velocidade na Europa. Agência Brasil, 2017. Disponível em: <https://x.gd/fQYuo>. Acesso em: 20/12/2021.

⁶¹ Naturalista, etnólogo e explorador alemão que publicou Viagem ao Brasil em 1820. O livro foi resultado de suas explorações no Brasil nos anos de 1815 a 1817.

“(…) uma população de 800 almas, gente rústica e ignorante. Os moradores de uma pequena casa um pouco afastada, diante da qual paramos, fecharam as portas cuidadosamente. Todos os vizinhos também se reuniram para nos contemplar embasbacados (...) Compunha-se então Maricá de "casas acachapadas, de uma igreja e de ruas regulares, porém sem calçamento. As construções não possuem janelas de vidro, porém simples aberturas, que como no Brasil inteiro, são fechadas com rótulas de madeira”. (Wied-Neuwied23 apud LAMEGO, 1974, p.143).

Este relato de Maximiliano traz algumas informações importantes, a primeira que salta os olhos é a quantidade de habitantes de cidade, “800 almas”. Também destacamos a reação assustada dos maricaenses em relação aos estrangeiros, neste período, sem a estrada de ferro e com pouca comunicação com a capital, podemos supor que tratava-se de uma população muito humilde, desconfiada com a chegada do novo. Outra informação que destacamos é em relação as características das ruas e construções, tratavam-se de ruas sem calçamento e casas acachapadas sem janela de vidro. Esta Maricá pacata e estritamente rural sobreviveu quase todo o século XIX Este cenário, como adiantamos acima, entraria em transformação com a chegada da estrada de ferro em 1938 Após a chegada a estrada de ferro, a cidade Abaixo trazemos um outro mapa, de 1938, localizado no Arquivo Nacional. Nele encontramos uma outra Maricá

Figura 3 - Detalhe mapa de 1938



FONTE: Arquivo Nacional

Figura 4 - Destaque Igreja e Rua Nossa Senhora do Amparo (1), Rua Ribeiro de Almeida (2), Rua Álvares de Castro (3), Praça de baixo (4), Estrada de Ferro e praça de cima (5) e novas ruas (6/10)



FONTE: Arquivo Nacional / destaque nosso

Na tentativa de visualizarmos esta cidade colonial, encontramos algumas fotografias e um relato do padre peregrino Assis Memória, que visitou a cidade em 1929. Abaixo o relato e as fotos com as legendas encontradas na Revista *Vida Doméstica*:

Foi como um peregrino, em romaria, que, naquela tradicional e formosa festa da Senhora do Amparo, eu me dirigi a Maricá. Era noite fechada quando o trem, resfolegando, exausto, parou na velha estação, então estuante de povo, sonora de musica, cheirosa de flôres. E' que o vigario local, o meu egregio collega, padre Manoel Nascimento (...) Organizou-se o prestito, rumo ao templo, depois ele uma saudação eloquente e cordeal. Um luar mystico envolvia a multidão crente e banhava em prata a cidade evocativa. Ao sair da igreja, em demanda da casa parochial, um vasto prédio, monasticamente collocado fóra do centro da localidade, meu olhar abrangeu do adro a interessante urbs. E tive ante mim, nitida e authentica, a visão perfeita de uma terra acentuadamente colonial, inconfundivelmente manoelina. Ruas características, orladas de sobrados, casarões amplos, afazendados, semelhando, no aspecto e no estylo, solares medievaes, tudo torna Maricá um recanto de tradições e um pedaço histórico no Brasil, hoje, resurgindo, vivaz nos “bungalows”, nos aeroplanos, nos “arranha-céos”.⁶²

⁶² Revista *Vida doméstica: revista do lar e da mulher*, Agosto de 1929.

Figura 5 - Antiga casa comercial

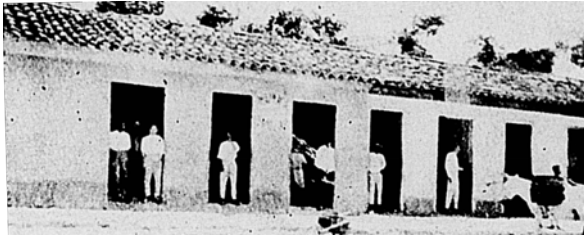


Figura 6 - Casa de três séculos



Figura 7 - A pittoresca e moderna estação da estrada de Ferro

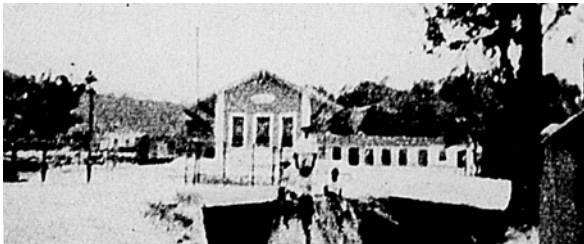


Figura 8 - Uma das mais antigas ruas do Brasil



Legendas originais

FONTE: Revista Vida doméstica: revista do lar e da mulher, Agosto de 1929, Biblioteca Nacional

A combinação de meio de transporte, programação religiosa e uma sociedade em ascensão, colocou a cidade no roteiro festivo do Estado do Rio de Janeiro. Encontramos diversas matérias em jornais da época ovacionando a festa da padroeira Nossa Senhora do Amparo que ocorria anualmente em agosto:

EM MARICÁ

Segundo affirmam todos os que assistiram a grande festa em honra a N. S. do Amparo, este anno a mesma revestiu de um esplendor jamais excedido. Para isso várias factores muito concorreram, alliados aos esforços dos festeiros que muito trabalharam para maior brilhantismo dos festejos (...) Deram extraordinário realce á bella festa maricaense as duas importantes bandas locaes, que não só abrilhantaram todas as solemnidades públicas e religiosas, como também durante quasi toda a noite e mesmo desde a véspera deleitam à multidão de forasteiros com as bellissimas peças de seus ricos repertórios. Em coretos artisticamente ornamentados, as bandas das sociedades musicaes "União Maricaense" e "Recreio do Caju" em verdadeiro torneio, muitíssimo agradaram a todos os que, se divertiam, aplaudindo sempre os afinados conjunctos musicaes. (...) Também aqui algumas palavras de applauso ao serviço de transporte da E. de Ferro Maricá, que foi elogiado por todos.

Transportando milhares de pessoas de ida e volta em poucas horas. Não podia ser melhor o serviço graças aos esforços do digno superintendente Dr. Carvalho Junior e a boa vontade dos funcionarios da Estrada. (Revista Ilustração Fluminense, agosto de 1921)

A presença das bandas “União Maricaense” e “Recreio do Caju”, os elogios aos serviços prestados pela ferrovia ao transportar “milhares de pessoas de ida e volta em poucas horas”, pontua a presença de manifestações artísticas da cidade e o intercâmbio cultural entre maricaenses e moradores das cidades vizinhas. O advento da Estrada de Ferro insere a cidade no roteiro do entretenimento e conseqüentemente das atrações artísticas que utilizavam deste meio de transporte para interiorizar a sua difusão. Neste sentido, Alice Gonzaga afirma que no Rio de Janeiro, as “festas de barraquinha” começaram como manifestações religiosas populares e que a partir de 1890 o formato de entretenimento ganhou as ruas e praças desassociado da questão religiosa, tornando-se uma opção de divertimento e continha “apresentação de animais exóticos, teatro de bonecos, danças e sorteios”, Gonzaga destaca que estes eventos acabaram “abrindo caminho para dentro em pouco receber feiras, exposições e projeções cinematográficas.”⁶³

As trupes teatrais e de atrações de variedades eram em sua maioria itinerantes e percorriam as vilas e cidades do interior do Brasil. A partir de palcos improvisados, ocorriam espetáculos de ilusionismo que utilizavam de técnicas de prestidigitação, lanternas mágicas e brinquedos óticos, para encantar o público. Como dissemos acima, normalmente esta viagem era realizada através das ferrovias. Entretanto, encontramos uma reportagem anunciando um espetáculo de ilusionismo (prestidigitação) em 1886, oito anos antes da inauguração da ferrovia em Maricá.

De Cordeiros escrevem-nos:

Acha-se n’esta freguezia o insigne prestidigitador Baptista, cavalheiro de ameno trato, que se dirige a Villa de Maricá, onde pretende, como aqui, exhibir os seus trabalhos de prestidigitação, o que faz com tanta pericia d’arte, que a todos deixa em completa illusão, parecendo-nos que difficilmente poderá ser excedido; nos dous últimos espetáculos a concorrência foi grande. Apenas três representações nos pode offerecer, mas apreciámo-lo sincera e devidamente e confessamos que os poucos, porém bellos dias que sua amável companhia gozamos, deixam-nos de sua ligeira passagem a mais grata e saudosa recordação, restando-nos ainda a esperança de sua prometida volta. Em louvor ao mérito artista, que carece em todo caso do apoio público, offerecemos-lhe como penhor da nossa gratidão estas poucas linhas, desejando-lhe, a par de prospera felicidade, que seja também como aqui bem aceito no distincto

⁶³ GONZAGA, 1996, p. 30-31.

município para onde vai, o que é de se esperar, pois o povo Maricaense sabe dar valor a quem d'elle é merecedor.⁶⁴

A excursão do prestidigitador Baptista à Maricá ocorreu em uma sexta-feira, 13 de agosto de 1886. Até os dias atuais, todo 16 de agosto a cidade para em um feriado municipal para festejar o dia da padroeira Nossa Senhora do Amparo. Neste ano de 1886, 16 de agosto era uma segunda-feira, portanto, tratava-se de um feriado prolongado e uma grande oportunidade para Baptista realizar suas exibições de prestidigitação. Os artistas itinerantes, com seus espetáculos de variedades, comumente também utilizavam de números de acrobacia, músicos, mágicos, esquetes teatrais e, a partir de 1896, a “principal bugiganga”: o cinematógrafo.⁶⁵ De acordo com notícia de 1898, publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, o cinematógrafo era a invenção do século, que permitia “Pinturas moverem-se, andarem, trabalharem, sorrirem, chorarem, morrerem, com tanta perfeição e nitidez, como se homens, animais e coisas naturais fossem; é o assombro dos assombros! Salve Lumière!”.⁶⁶ O cinematógrafo dos Irmãos Lumière (um aparelho que permitia tanto filmar como exibir imagens em movimento) chegou ao Rio de Janeiro em 1896 e nota-se em notícia publicada no *Jornal do Comércio* que o Kinescópio de Edison já estava nas programações artísticas cariocas.

Todos nós vimos o Kinetoscópio de Edison [mas neste] as figuras eram pequeninas só uma pessoa de cada vez podia apreciá-lo. O *cinematógrafo*, inventado pelos irmãos Lumière, apresenta-nos as figuras em tamanho natural, podendo ser vistas por um número qualquer de espectadores.⁶⁷

Neste contexto itinerante, o espanhol Enrique Moya, após temporada na Capital Federal com sucesso de público, migra para Niterói e em julho de 1897 realiza a primeira exibição do cinematógrafo na nossa cidade vizinha, como aponta Rafael de Luna Freire.⁶⁸ No mesmo ano, a companhia de espetáculos de variedades “Empresa Germano Alves” chega a Niterói e apresenta no Teatro Municipal o cinematógrafo dentro de um espetáculo com quatro partes: “as primeiras e terceiras partes ocupadas por *zazueiras* [i.e., gênero lírico-dramático espanhol, com declamação, dança e canto], e a segunda por uma “grande companhia zoológica, composta de 36 animais”. Ainda de acordo com Freire, Niterói só recebeu “apresentações itinerantes” do

⁶⁴ Jornal *O Fluminense*, n.1283, 13 de agosto de 1886.

⁶⁵ MOURA, Roberto, 1987, p. 16.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Jornal do *Commercio*, 21 jun. 1896, p. 1 apud Araújo 1976, p.74 apud FREIRE, 2012, p. 18.

⁶⁸ FREIRE, 2012 p. 19.

cinematógrafo entre os anos de 1897 e 1907, que após passarem uma temporada na cidade, seguiam para as cidades vizinhas.⁶⁹ Neste sentido, supomos que Maricá, a partir da ferrovia, pode ter recebido alguma apresentação desses primeiros exibidores itinerantes. Ao considerarmos este fluxo de apresentações itinerantes, no qual as ferrovias funcionavam como vetor para a locomoção destes artistas e suas atrações, a cidade de Maricá estava no roteiro e possivelmente as primeiras exibições cinematográficas e a instauração do primeiro cinema da cidade ocorreram nos primeiros anos do século XX.

Neste período, as rodovias eram muito precárias e devido a isso, o principal meio de transporte era o trem. De acordo com Hernani Heffner, a relação entre o surgimento da malha ferroviária e o crescimento da atividade cinematográfica se demonstrou tão próxima que recorrentemente onde existia uma estação de trem surgiu uma sala de exibição. Herffner atenta: “os entroncamentos ferroviários vão determinar muito a formação dos circuitos cinematográficos nas diferentes regiões brasileiras.”⁷⁰ Seguindo nesta direção que Heffner propôs, encontramos uma publicação de 1922 no acervo digital da Biblioteca Nacional que nos fornece uma prova da existência do primeiro cinema de Maricá nas primeiras décadas do século XX. Trata-se de um álbum em comemoração ao centenário da Independência do Brasil, o Estado do Rio de Janeiro publicou este álbum contendo diversas fotos e informações sobre os municípios. Na página 187 encontramos o texto e as fotos com as legendas abaixo:

A sede do município é a cidade de Maricá, edificada em uma planície à margem da lagoa de Maricá. Admirável é o panorama, que dahi se descortina. Conta com 15 ruas, 3 praças, das quaes a “Francisco Portela” e o “Largo da Matriz” estão ajardinadas. Tem hoteis, **cinema**, **theatro**, agência de correio e do telegrapho, 32 estabelecimentos commerciaes e 251 prédios tabellados para pagamento de imposto predial. (ÁLBUM DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 1922, p. 187, o grifo é nosso)

⁶⁹ idem, 2012, p. 21.

⁷⁰ Entrevista concedida ao autor, realizada no dia 09/08/2017.

Figura 9 - Igreja Matriz



Figura 10 - Câmara Municipal



Figura 11 - Estação da Estrada de Ferro Maricá



Figura 12 - Rua no centro da cidade



Figura 13 - Rua Nossa Senhora do Amparo



FONTE: ÁLBUM DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 1922, BIBIOTECA NACIONAL

A partir desta informação, de que em 1922 a cidade já possuía uma sala de cinema e um teatro, podemos levantar algumas questões. A primeira delas é em relação a construção da sala. Sabemos que as primeiras salas de exibição cinematográfica tratavam-se de espaços que eram utilizados também para outras expressões artísticas, ainda não era o cinema como conhecemos hoje. A evolução da narrativa dos filmes, com o aumento da duração dos filmes e o surgimento dos filmes de truques, de atualidade, dramáticos e humorísticos, defende Rafael de Luna Freire⁷¹, que as salas fixas começaram a surgir na primeira década do século XX. Outros fatores que motivaram o fenômeno foram a estabilização do fornecimento de energia, evolução dos aparelhos de projeção, surgimento e organização das empresas produtoras cinematográficas (europeias e estadunidenses) e seus respectivos distribuidores no Brasil.⁷² Em Niterói, os primeiros cinemas surgiram entre 1907 e 1909, de acordo com Freire, em 1907, as exibições tornaram-se fixas no Theatro Municipal de Niterói, ao ar livre no Jardim Icaraí e no Parque Rio Branco, todos utilizando os projetores Pathé.⁷³

De acordo com o jornal *O Fluminense*, a instalação de iluminação pública da cidade de Maricá ocorreu em 1888:

Teve lugar, no dia 24, a inauguração da iluminação pública da Villa de Maricá. Houve música, foguetes e grande concurrencia de povo. A iluminação produziu bonito effeito, mostrando-se o povo alegre e reinando sempre boa ordem.⁷⁴

Entretanto esta iluminação provavelmente utilizava lamparinas a querosene porque segundo o historiador maricaense Cesar Brum, o centro da cidade só passou a contar com o fornecimento de energia elétrica em 1939, a partir de um gerador a diesel que funcionava das 18h às 22h.⁷⁵ A falta de fornecimento de energia elétrica durante as primeiras décadas do século XX não impedia o funcionamento dos cinematógrafos que contavam com geradores “dínamo-motor” para garantir uma boa luminosidade.⁷⁶

⁷¹ FREIRE, 2012, p. 32.

⁷² idem, 2012, p. 33.

⁷³ Idem, 2012, p. 34.

⁷⁴ Jornal *O Fluminense*, n.1651, 1888.

⁷⁵ BRUM, 2016, p. 78.

⁷⁶ FREIRE, 2012, p. 32.

2.2 - O Primeiro Cinema

Papai tinha um comércio ali onde é a Casa da Empada, eram seis portas de frente. Ali que tinha este prédio, mas botaram abaixo, quando papai construiu estas casinhas dele, já não existia mais o prédio não. Depois deste cinema foi depósito, depois o filho assumiu e mudou o depósito para aquela rua da Igreja Nossa Senhora do Amparo. Eles fizeram um prédio grande lá e passaram o depósito para lá. E ali botaram abaixo, tudo para baixo. Só conheci aquilo como depósito, não cheguei a conhecer como cinema não. O prédio era bem na beira da rua mesmo. A fachada era uma entrada normal, com uma porta grande, naquele tempo só tinha uma entrada, tinha o salão, naturalmente aquilo ali era cinema e teatro também. Tanto é que tinha o salão, depois uma descida e vinha o palco no fundo. Na minha época o palco já não dava para ver muito, mas tinha aquela descida e o buraco no lugar do palco. Era um prédio grande, depois foi depósito de bebida, era um prédio muito grande. Devia ter em torno de uns oito metros de frente. Não fomos nós que compramos não, aquilo ali foi destruído e ficou um tempo o terreno baldio, papai construiu do lado. Depois de muito tempo que ficou vazio aquilo, uns anos atrás construíram o Shopping D’Roma, era ali no D’Roma. [Milton da Silva Bittencourt]⁷⁷

Conforme colocamos no tópico anterior, temos evidências da existência de uma sala de exibição na cidade de Maricá nas primeiras décadas do século XX. Entretanto, as informações sobre esta sala não são muito precisas e nossa primeira iniciativa para esta questão foi recorrer às memórias dos nossos entrevistados. A partir destas lembranças que buscamos as informações que contextualizam a cidade e as primeiras exposições. Milton da Silva Bittencourt, mais conhecido como Milton Coronel, nasceu em 29 de agosto de 1928 e estava com 89 anos de idade no dia em que conversamos.

A localização indicada por Milton, trata-se atualmente do Roma Center que fica na Rua Ribeiro de Almeida, nº 146 no centro da cidade. Conforme indicamos nos mapas no tópico anterior, esta rua destaca-se por ser uma das primeiras ruas da cidade, no lado oposto da mesma rua, no número 92, foi construído o segundo cinema da cidade o Cine Maricá que veremos mais adiante.

Sobre as características da memória compartilhada por Milton, podemos refletir o conceito de “mancha de cinema”. Milton não frequentou a sala e se relacionou com o prédio do cinema já em ruínas. Entretanto, o seu relato coaduna com a percepção de que os prédios de cinema significam para a construção de memória em relação à atividade cinematográfica na

⁷⁷ Entrevista concedida ao autor, realizada no dia 04/10/2017.

cidade. A fala de Pedro citando que “O pessoal antigo contava a história” vai no sentido da “marca na paisagem e no imaginário das pessoas”.⁷⁸ Outra proposição que podemos refletir sobre esta parte da fala do Milton é em relação a ideia de “memória coletiva” defendida por Maurice Halbwachs, na qual o autor pontua que a formação da memória de um indivíduo ocorre a partir da combinação das memórias que são compartilhadas no grupo que ele está inserido.⁷⁹ O “pessoal antigo” da cidade de Maricá, neste período das primeiras décadas do século XX, comentavam que naquele prédio grande que era um depósito de bebidas funcionava um cinema. Milton, portanto, fazia parte deste grupo que era detentor desta convivência com o prédio.

Mesmo com o cinema desativado, foi possível perceber na fala de Milton algumas características sobre o prédio do primeiro cinema: “A fachada era uma entrada normal, com uma porta grande, (...) tinha o salão, depois uma descida e vinha o palco no fundo”. Esta fala reforça a percepção de que o espaço também funcionava como um teatro, com o espaço do palco bem delimitado e nos leva a crer que se tratava de um “barracão”, um espaço multiuso que continha estrutura para apresentações teatrais e exibições cinematográficas.

Ficou fechado muitos anos ali, não sei se pertencia ao Alvinho, avô de Carinha. Mas, estes detalhes eu não sei, era adolescente, criança na época, você não estava procurando saber disso. Eu sei que ali tinha e eu entrei algumas vezes, olhei examinei e tinha toda a identificação de um cinema. Mais tarde, talvez quando eu já estava com meus vinte anos, por aí, vinte e poucos anos que eu já tinha saído de Maricá e quando voltei já tinham demolido. Alvinho já se instalou ali com o material de construção, fazia até azulejo, tinha até uma fábrica de azulejo. Agora, quem tem um histórico bom é Milton Coronel, tio de Carinha. Tinha muita madeira, muita coisa caída, muita poeira, como se tivesse sido abandonado ali. Eu lembro que era uma poeirada, eu entrei criança ali e me contavam esta história que ali era o cinema, cinema mudo. Talvez fosse menor que o outro [Cine Maricá], o outro tinha 250, 280 poltronas, esse primeiro cinema talvez coubesse umas cento e poucas pessoas, por aí. Quando você é muito jovem, não tem a mínima noção, você não está preocupado com detalhe. Você ouve a história, o pessoal antigo contava a história. Por isso que uma vez disseram que o primeiro cinema de Maricá foi o de Jorginho, e eu falei que não, não foi o primeiro. Jorginho, pelo meu conhecimento, foi o terceiro, depois deste primeiro cinema teve o Cine Maricá, aquele ali do pai do Carinha no Clube Miramar e depois foi o Cine São Jorge. Então nesta região ficava o primeiro cinema. O Alvinho era aí, nesta região, isso aqui antes tinha uma descida, dentro do prédio tinha uma descida, como é que se chama... tinha um palco já acabado, mas tudo velho, depois isso aqui já é com senhor Alvinho Bittencourt, já fez seu comércio aí.

⁷⁸ FERRAZ, 2012, p. 27.

⁷⁹ HALBWACHS, 1990, p. 82 apud FERRAZ, 2017, p. 17.

O Alvinho faleceu aos 90, eu admirava ele ter chegado nesta idade naquela época. [Pedro Mendonça Pereira]⁸⁰

Neste outro relato, temos Pedro Mendonça Pereira que é um grande nostálgico das salas de cinema de Maricá e colaborador mais presente nesta pesquisa. Ele é filho de Pedro Paulo Pereira ou “Seu Pedro Sapateiro” que era um importante empreendedor da cidade e foi responsável pelo funcionamento do segundo cinema, o Cine Maricá. Pedro nasceu em 1941 e começou a trabalhar no cinema do seu pai com 11 anos de idade em 1952, mas antes mesmo disso, já percorria o prédio do primeiro cinema da cidade. No relato de Pedro, vemos a mesma lembrança de Milton sobre a estrutura do prédio do primeiro cinema, acima Milton destaca o detalhe do piso em declínio em direção ao palco e Pedro fez a mesma observação: “tinha uma descida, dentro do prédio tinha uma descida, como é que se chama... tinha um palco já acabado, mas tudo velho”. Coadunando com a visão de Milton, Pedro nos confirma a característica determinante de uma sala de espetáculo, na qual o piso segue em declínio até o palco.

Outra questão colocada especificamente por Pedro é o período no qual o prédio foi demolido: “Mais tarde, talvez quando eu já estava com meus vinte anos, por aí, vinte e poucos anos que eu já tinha saído de Maricá e quando voltei já tinham demolido”. Ao atentarmos para a data de nascimento de Pedro, 1941 e acrescentarmos vinte anos, chegamos em 1961. Portanto, podemos considerar esta pista para entendermos o período de demolição deste prédio. Considerando que Pedro retornou para Maricá após 1961, o prédio deve ter sido demolido por volta do final dos anos 1950.

Mais um detalhe que podemos destacar em relação às duas memórias é sobre a permanência da identificação do prédio. Milton coloca que chegou a presenciar o prédio em utilização como um depósito de bebidas. Já Pedro não traz essa lembrança, mas expõe que sua memória foi nutrida de relatos dos mais velhos: “Você ouve a história, o pessoal antigo contava a história.”. Tanto na memória de Milton que presenciou o prédio em outro uso quanto na memória de Pedro que percorreu as ruínas do prédio, ali estava o primeiro cinema da cidade. A “mancha de cinema” está presente, reforça a ideia de “infiltração na alma dos prédios” que Talitha Ferraz cita no seu estudo sobre os cinemas da Tijuca.

Sobre a localização, ambos situam o prédio próximo ao comércio do Alvinho. Álvaro Bittencourt era um importante comerciante da cidade e pai de Milton Bittencourt. Esta

⁸⁰ Entrevista concedida ao autor, realizada no dia 03/10/2019.

informação da localização do prédio está mais precisa na fala de Milton: “Não fomos nós que compramos não, aquilo ali foi destruído e ficou um tempo o terreno baldio, papai construiu do lado. Depois de muito tempo que ficou vazio aquilo, uns anos atrás construíram o Shopping D’Roma”.

Quanto ao nome deste cinema, infelizmente nenhum dos nossos entrevistados recordou. Acreditamos que devido já estar descaracterizado e em estado de deterioração, esta informação não estava em evidência na infância de Milton e Pedro. Consultamos o livro *Contando a História de Maricá* do historiador Nilton Cezar Martins Brum. Na obra de Brum, temos um parágrafo dedicado aos cinemas da cidade. De acordo com o historiador, o primeiro cinema da cidade chamava-se “Frões da Cruz” e teria sido inaugurado em 1906. Entretanto, na década de 1930 foi rebatizado para “Cine Teatro Leopoldo Frões”. Neste período, o local estaria sob a administração do Dr. Euclides Silva e da sua esposa, a professora Cacilda Teixeira Carvalho Silva. Os proprietários programavam filmes e espetáculos teatrais que contavam com a participação de alunos do Colégio Estadual Elisiário Matta. De acordo com o depoimento da Sra. Maria Madalena Rangel da Costa, presente na obra de Brum, em dia de apresentação, a Professora Cacilda Teixeira percorria o centro da cidade batendo palmas e gritando “Vai começar o espetáculo”.⁸¹

Sobre a professora Cacilda Teixeira da Costa, fizemos uma busca nos jornais da época e verificamos que ela estava presente na organização de diversos eventos da cidade neste período: “(...) graças a iniciativa da distinta Professora D. Cacilda T. C. e Silva, conceituada directora do grupo Escolar (...) conseguiu realizar com muito brilhantismo a festa da Criança e da Árvore.”⁸² Este tipo de iniciativa, no qual uma professora conhecida na cidade é responsável pela divulgação das sessões do cinema, nos fornece um gancho para refletirmos sobre as estratégias de promoção deste primeiro cinema da cidade de Maricá. Diferente dos cinemas localizados nas grandes metrópoles, nos quais as pessoas anônimas encontram-se para uma sessão, sugerimos que em Maricá, no primeiro cinema da cidade, ocorria um encontro entre conhecidos, uma programação comunitária. Ao imaginarmos esta cena, na qual a divulgação é feita batendo palmas e chamando o público nas ruas para o início do espetáculo, invariavelmente pensamos em uma cidade com características muito específicas, que permitia este tipo de estratégia de divulgação.

⁸¹ BRUM, 2016, p. 73.

⁸² Jornal *O Fluminense*, 17/10/1923.

O cinema que estamos abordando aqui funcionava nesta cidade colonial, que possuía um “luar mystico” que banhava em prata a cidade na qual os frequentadores da sala de projeção eram arregimentados pela Professora Cacilda Teixeira da Costa.

Outro relato que obtivemos através de entrevista, foi com a historiadora maricaense Maria Penha que nos revelou informações que ela conseguiu com o bisneto de Macedo Soares, figura influente e presente na inauguração do cinema. De acordo com Penha, o Dr. Luiz Carlos Fróes da Cruz, pai do famoso ator niteroiense Leopoldo Froes da Cruz, tinha relações estreitas com políticos influentes de Maricá, dentre eles os juristas Joaquim Antônio de Macedo Soares e Antônio Augusto Ribeiro de Almeida. Ambos teriam aconselhado Fróes a construir uma casa de espetáculos em Maricá. Penha afirma que após a reforma de um “casarão grande, com muito mato em volta”, Dr. Luis Carlos Fróes da Cruz, em conjunto com pessoas influentes de Maricá, teria inaugurado o espaço em 1899, que funcionou até os anos 1920.⁸³

Infelizmente estas informações foram difíceis de verificar, buscamos extensamente em arquivos e documentos e não obtivemos nenhuma confirmação. Não se trata aqui de descredibilizar o trabalho tão importante e pioneiro dos historiadores da cidade. Nossa intenção é continuar com esta interrogação e nas próximas investidas nos acervos públicos ou privados, encontrarmos alguma informação que contribua com a história do primeiro cinema em Maricá. Como pontuamos no nosso prólogo, infelizmente a cidade de Maricá não conta com um arquivo público muito extenso. O que existe está em um depósito em conjunto com equipamentos e móveis não utilizados pela administração municipal. Portanto, a partir destes lapsos de informações, retomamos a ideia de Altman na qual devemos “partir da crise, para ver nele o modelo através do qual todo o sistema deve ser compreendido”, continuaremos navegando neste “grande curso de água que é o mundo”.⁸⁴

⁸³ Entrevista concedida ao autor, realizada no dia 14/09/2017.

⁸⁴ ALTMAN, Rick, 1996, pp. 1-2.

CAPÍTULO 3 - CINE MARICÁ

3.1 - Maricá Moderna

A cidade colonial, “inconfundivelmente manoelina”, dos “casarões amplos afazendados”, como vimos no capítulo anterior, estava prestes a passar por mudanças profundas no final dos anos 20 do século passado. Pretendemos contextualizar de forma breve no início deste capítulo os fatores que provocaram estas mudanças e a relação delas com o surgimento do segundo cinema da cidade, o Cine Maricá. Neste breve panorama, o nosso método permaneceu o mesmo do realizado no capítulo anterior, a partir de recortes de jornais e referências bibliográficas, procuramos costurar as informações que possibilitem entender a cidade na qual as memórias do Cine Maricá são instituídas.

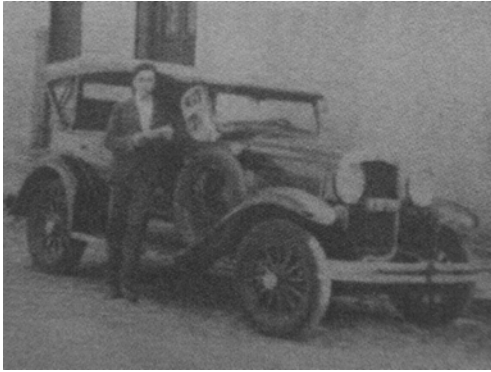
Até a chegada do transporte ferroviário em 1889, o tráfego era feito a partir de tropas de cavalos e como vimos no capítulo anterior, a ferrovia culminou em diversas mudanças econômicas e sociais. Nas primeiras décadas do século XX, em paralelo com a atuação da ferrovia, temos a evolução dos transportes rodoviários como um dos marcos do desenvolvimento deste período. Os caminhos rudimentares foram promovidos a “Estradas de Rodagem”, provocando um aumento da utilização de carros, ônibus e caminhões para a realização de deslocamentos tanto dos maricaenses quanto das mercadorias produzidas na cidade.⁸⁵

Novos empreendedores foram beneficiados pelas possibilidades das estradas. Surgiram linhas de ônibus em 1927 a partir da atuação da empresa Auto Fluminense e, em 1931, o serviço de táxi, possibilitando o tráfego mais autônomo, sem os horários demarcados dos trens da ferrovia e a conexão com outros municípios é dinamizada.⁸⁶ O fluxo continuou predominantemente para Niterói, devido a possibilidade de comunicação com a Capital Federal. Entretanto, os maricaenses fortaleceram rotas que anteriormente eram percorridas por tropas de cavalos, como para o município de Itaboraí e estabeleceram novas rotas de comércio com municípios mais distantes, como Campos dos Goytacazes, no norte fluminense. Deslocando assim, a centralidade que a Estrada de Ferro de Maricá possuía para o progresso da cidade.

⁸⁵ BRUM, 2016, p. 69.

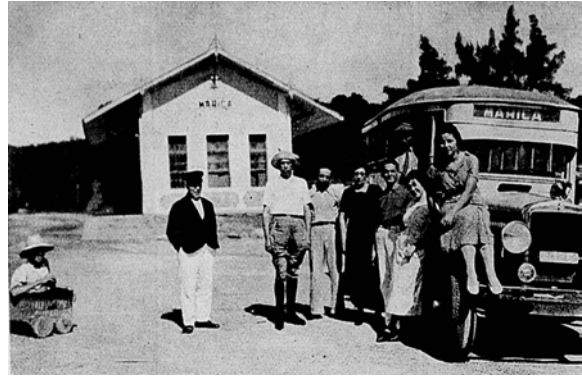
⁸⁶ Idem, p. 68.

Figura 14 - Táxi de Manoel Mattos (Neco Poeira)



Fonte: Contando a História de Maricá, Nilton Cesar Martins Brum, 2016, p.69.

Figura 15 - Ônibus da empresa Auto Fluminense



Fonte: Revista Vida Doméstica, 1935, p. 8, Biblioteca Nacional.

Como vemos nas fotos acima, as tecnologias de transportes conviviam, no fundo, a estação de trem que provocou a primeira onda de modernidade na cidade e na frente o ônibus, que simboliza os avanços do transporte automotivo e das novas estradas. Na revista *O Malho* de setembro de 1928, encontramos a seguinte descrição para as novas estradas recém inauguradas:

Um dos estados que têm procurado traduzir melhor os sentimentos do Chefe da Nação, expressos nos termos de que “governar é abrir estradas”, é o próprio Estado natal do Dr. Washington Luis. A rodovia fluminense tem-se desenvolvido celeremente nos últimos meses, dando-se corpo e realidade ao programa elaborado pelo governo Feliciano Sodré e por ele mesmo iniciado.⁸⁷

Figura 16 - Estrada Nictheroy a Maricá



Fonte: Revista *O Malho*, Setembro de 1928, p.22
Biblioteca Nacional

⁸⁷ Revista *O Malho*, Setembro de 1928.

Na foto acima encontramos novamente a convivência das tecnologias de transportes, os automóveis e os tropeiros dividem o fluxo nas novas estradas. Neste sentido, podemos realizar um paralelo da história da cidade com o contexto histórico do Brasil. O presidente Washington Luís, o chefe da nação que por uma lado defendia a ideia de que “governar é abrir estradas”, por outro foi o último representante da Velha República que perpetuava as práticas coronelistas.

No fim da década de 20 do século XX, o mundo enfrentava a crise da Bolsa de Nova York e tanto o Brasil quanto em Maricá ocorreram alterações nos quesitos econômico e consequentemente político. O café, que até então era um dos principais produtos que a cidade produzia, passou a ter a demanda reduzida devido aos efeitos da crise e isso gerou mudanças na cidade. Os coronéis maricaenses, ligados a República Velha, eram detentores das terras e influenciavam os rumos políticos da cidade através dos votos de cabresto. Neste período de crise do modelo econômico ruralista, os coronéis começaram a ter seu poder reduzido e consequentemente, novos empreendedores ganharam força.

Além das dificuldades com a venda do café, a oligarquia maricaense sofreu mais um baque provocado pelas mudanças da política nacional. Em 1930, Getúlio Vargas chegou ao poder e provocou alternância política a nível nacional que também afetou Maricá. A nova elite que se consolidou com Vargas, com um viés positivista e modernizante, promoveu a quebra do monopólio político e econômico da tradição oligárquica por políticos ligados à valorização do novo, do moderno, da industrialização e da produção nacional. Incentivos à consolidação da indústria brasileira ocorreram por todo país e Maricá neste período sofreu grande influência de novos investidores e gestores públicos ligados a Vargas.

Em 1934, Gustavo Capanema assumiu o Ministério da Educação e Saúde Pública e promoveu a ampliação dos serviços públicos de saúde. Sob o aspecto modernizante e a demanda de melhorias da proteção social do governo de Getúlio Vargas, Capanema organizou diversas frentes de trabalho que buscavam combater doenças como febre amarela, malária, hanseníase e tuberculose.⁸⁸ Neste período, integrando um grupo de técnicos sanitários do Governo Federal, o médico sanitário Orlando de Barros Pimentel chegou em Maricá. O Dr. Orlando de Barros Pimentel tornou-se uma personalidade importante para o município. Representando a visão modernizante do governo Vargas, o médico possuía uma postura austera e assistencialista, na qual promoveu um amplo atendimento médico no município. Destacando-se pelos serviços prestados à sociedade maricaense, diferente dos padrões até então vivenciados a partir da

⁸⁸ HOCHMAN, G., 2005, p. 129

postura dos coronéis da cidade, o Dr. Orlando de Barros Pimentel investiu esforços com influentes da cidade e conseguiu o estabelecimento do primeiro hospital, o atual Hospital Conde Modesto Leal. A atuação do Dr. Orlando conquistou a simpatia dos maricaenses e os serviços prestados pelo médico foram reconhecidos através de uma carta no qual o funcionário público e coletor de impostos da cidade, Sr. Jovino Duarte de Oliveira, solicitou ao presidente Getúlio Vargas a substituição do prefeito Gabriel Henrique de Farias pelo Dr. Orlando de Barros Pimentel. O presidente aceita a sugestão e em 1937 o médico assume a função de interventor do município.⁸⁹

O Sr. Jovino Duarte de Oliveira era coletor de impostos do município e destacava-se pela sua proximidade com as “modernidades”. Ele foi um dos primeiros a ter um rádio na cidade, foi o primeiro projecionista do Cine Maricá e foi o primeiro maricaense a ter uma televisão.⁹⁰ Com este perfil, não nos espantamos que o Sr. Jovino esteja envolvido com a nomeação do Dr. Orlando de Barros Pimentel, que naquele momento simbolizava uma possibilidade de gestão moderna na cidade. Neste sentido, ao abordarmos as questões políticas e sociais do município, em um primeiro momento nos causa a impressão de um distanciamento do tema central deste trabalho. Entretanto, conforme indicamos na introdução, o nosso objetivo com estas amplas contextualizações é também proporcionar um mapeamento das relações que ocorriam entre o cinema e a cidade. A chegada do Dr. Orlando de Barros Pimentel na administração do município, além de ser o primeiro e único prefeito negro da cidade, significou uma nova era modernizante, com melhorias significativas na qualidade de vida dos maricaenses e promoção de um apagamento do passado colonial.

Este apagamento se deu na prática também a partir de um remodelamento do centro urbano da cidade que o médico promoveu. Considerado uma “revolução urbana”, as iniciativas da prefeitura demoliram casas antigas e remodelou as ruas da cidade. As características coloniais até então constituídas pelos sobrados e casarões do núcleo urbano começaram a ser modificadas:

Preocupou-se em realizar o embelezamento da cidade, promovendo o alargamento das Travessas, Ruas e Avenidas, estas até então, antigas vielas e caminhos fedorentos, no centro da Cidade. Determinou a derrubada de prédios velhos e desalinhados, que caindo aos pedaços, representavam perigo de vida aos pedestres. (BRUM, 2016, p. 78)

⁸⁹ BRUM, 2016, p. 78.

⁹⁰ Idem, p.87

Durante a conversa que tivemos com o Sr. Milton Coronel, que forneceu memórias que balizaram o capítulo anterior. Ele nos descreveu esta Maricá colonial que passou por diversas modificações no seu tecido social e urbano:

As casas aqui em Maricá eram todas geminadas, era igual aquelas cidades de Minas, que eles preservam até hoje. Aqui era assim, as ruas eram assim, as casas eram todas coladas umas nas outras. Casa de família, tudo colada. Depois esse prefeito chegou, Dr. Orlando, ele começou a condenar: “Tem que botar abaixo e remodelar tudo”. Começou a remodelar, a botar abaixo tudo. Eram casas, altos e baixos né, sobrados né. Tinham cada sobrado bonito em Maricá, antigo, bonito e ele acabou com tudo. Ele botou tudo abaixo, foi botando abaixo, botando abaixo, teve que reconstruir de novo. A pessoa não tinha o direito de reformar a casa, tinha que acabar, tinha que construir novo. Foi transformando a cidade, acabou com tudo. Aquela rua da igreja era toda de casa geminada igualzinho aquelas cidades de Minas, eles conservam lá, quase todas as cidades são assim. Aqui era igual, tudo na rua, as pessoas passavam e olhava a janela, era muito gozado aquilo. E tem uma coisa, cada casa era uma cor, tudo geminada e cada casa de uma cor. Era assim colorido até por dentro, você pintava um quarto de uma cor, a sala de outra. Hoje pinta tudo com a mesma cor, economia né, naquela época cada cômodo era uma cor. [Milton da Silva Bittencourt]⁹¹

A “revolução urbana” capitaneada pelo prefeito interventor Dr. Orlando de Barros Pimentel, como vimos na fala do Milton, “colocou abaixo” o passado colonial da cidade e concomitantemente, como já indicamos acima, simbolizava a abertura de novos movimentos econômicos, políticos e sociais. Foi neste contexto que o prédio do Cine Maricá foi construído, em uma cidade que os ventos da modernidade chegaram de forma mais contundente a partir da atuação do prefeito interventor nomeado pelo governo Vargas. Provocando com sua remodelação, a construção de novos prédios e calçamento de ruas, além de outras melhorias:

Maricá, o próspero município fluminense, está em fase de maior remodelação (...) Essa antiga urb muito tem lucrado com a direção do atual prefeito, cujos esforços merecem os mais francos aplausos. (...) Basta enumerar, em rápido bosquejo, alguns melhoramentos introduzidos em Maricá, pela visão prática e moderna do Dr. Orlando de Barros Pimentel. São eles: o abastecimento de água, rede de esgotos, quase concluída, o próximo calçamento a paralelepípedos e a instalação da luz elétrica. (...) A gestão do prefeito dr. Orlando de Barros Pimentel tem sido das mais fecundas para Maricá, que há seis anos vê uma vida nova em todos os seus departamentos e um novo surto de progresso nas suas energias.⁹²

⁹¹ Entrevista concedida ao autor, realizada no dia 04/10/2017.

⁹² Revista *Nação Brasileira*, 1945, p. 22.

Foi neste contexto, de uma cidade em remodelação, com novos prédios em construção, abastecimento de água, esgoto e ruas em processo de calçamento, que surge o Cine Maricá.

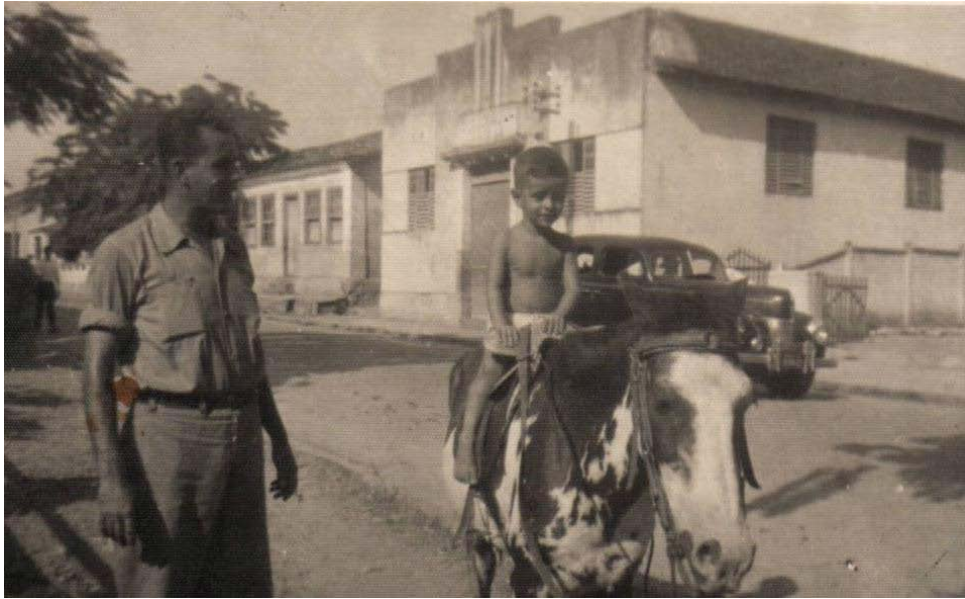
3.2 - Trajetória do Cine Maricá

Lá pela década de 40, papai comprou o cinema de um senhor chamado Pimentel, antes era de um tal de Oscar. Papai apanhou o cinema, mas o cinema não dava muito lucro, tinha 200 a 250 cadeiras. O cinema era ali onde era a Muniz Móveis e hoje é Objetiva. Mas aí papai viu que o cinema não dava lucro e aí vendeu para Danilo Benaton, que ficou mais ou menos um ano e aí não aguentou e papai comprou novamente e reabriu o cinema, porque Maricá não tinha nada. Papai comprou duas ou três vezes até que no último que ele vendeu foi para Walter Di Giorgi e Eduardo Pinto, que era gerente do Banco Predial, dali eu trabalhei com eles até o cinema fechar e eu fui estudar em Niterói. [Pedro Mendonça Pereira]⁹³

Contar a história do Cine Maricá perpassa por contar, em certa medida, a história da família de Pedro Mendonça Pereira. O pai de Pedro, o Sr. Pedro de Paulo Pereira, era conhecido como Pedro Sapateiro por ser dono de uma loja de sapatos no centro da cidade. Além do comércio de sapatos, empreendia no Cine Maricá, sendo o responsável pela continuidade da sala durante anos. Pedro Sapateiro foi o terceiro proprietário do cinema e se destacou na cidade por participar ativamente das atividades sociais que reuniam a nova elite maricaense. Foi um dos fundadores da Associação Comercial, do Colégio Maricá e do Esporte Clube Maricá. Nos primeiros anos que esteve à frente do cinema, contou com a ajuda do seu filho Nildo Mendonça Pereira, que aprendeu e assumiu a projeção aos 11 anos de idade e posteriormente, com 13 anos, foi Pedro Mendonça Pereira que começou a realizar as projeções no Cine Maricá.

⁹³ Entrevista concedida ao autor, realizada no dia 03/10/2019.

Figura 17 - Cine Maricá



Fonte: Acervo pessoal Pedro Mendonça Pereira, data desconhecida)

Batizado inicialmente de Cinema Maricá, a sala de projeção iniciou suas atividades nos primeiros anos da década de 40 e fechou nos últimos anos da década de 50 do século XX. Não foi possível precisar a data da inauguração, todavia, a partir dos relatos e arquivos, conseguimos traçar a trajetória desta sala de exibição. De acordo com as memórias de Pedro Mendonça Pereira e a partir dos arquivos que encontramos, procuramos entender a participação de Pedro Sapateiro e de outros empreendedores envolvidos na sala de exibição. A foto acima foi fornecida pelo nosso entrevistado e apesar de não conseguirmos mais informações sobre sua data, sugerimos que se trata de um registro realizado após o encerramento das atividades do cinema. Mais adiante vamos realizar uma análise mais apurada desta fotografia e em conjunto com outra fotografia que foi feita nos primeiros anos do Cine Maricá, vamos observar diversos pontos neste tópico. O primeiro indício que encontramos em relação ao período inicial deste cinema foi um anúncio publicado no jornal *O Fluminense* de 1943:

Excursão artística

A caravana organizada pelos aplaudidos Jack Correa e Moacyr Ventura, fez domingo último mais uma excursão ao Município de Maricá, exibindo-se em várias sessões do Cinema Maricá. Os espetáculos tiveram grande concorrência, figurando no programa Lili, a menor cantora do mundo. Domingo, será realizado mais uma excursão.⁹⁴

⁹⁴ Jornal *O Fluminense*, 26/10/1943, p. 1.

Neste anúncio acima, além de observarmos o cinema como este espaço de múltiplos encontros e manifestações artísticas, que vamos comentar mais a frente, constatamos que em outubro de 1943 temos o pleno funcionamento do Cinema Maricá. De acordo com o relato de Pedro Mendonça Pereira que vimos acima, o primeiro proprietário do cinema seria uma pessoa chamada Oscar. Em nossa pesquisa não conseguimos encontrar indícios do sobrenome do Oscar e do seu envolvimento com a cidade. Mas a partir da data do anúncio, sugerimos que se trata dos primeiros anos do cinema e que estava sob a administração deste primeiro proprietário Oscar. Retornando ao relato de Pedro, temos a informação que o cinema posteriormente a este período foi vendido para o Pimentel e depois foi repassado para seu pai, o Sr. Pedro Sapateiro.

Neste lastro, fizemos uma pesquisa com as palavras “Pimentel” e “Maricá” nos arquivos da Hemeroteca Digital e encontramos publicado no jornal *O Fluminense* no dia 30 de outubro de 1947 o seguinte anúncio:

Cine Maricá

Vende-se, em terreno de 13 x 30, e prédio construção nova com 10 x 20 sem aparelhagem cinematográfica, preço cr\$ 150.000,00, qualquer informação, no local, com Carmen Pimentel, proprietária.⁹⁵

O anúncio nos revela algumas informações: a primeira que destacamos é em relação às medidas do cinema. Temos um prédio com 10 metros de frente e 20 de comprimento. Outra informação é em relação a falta de aparelhagem destacada no anúncio. Como Pedro nos informou, o Cine Maricá sobreviveu a vários encerramentos e reaberturas devido a ser um negócio que não dava lucro. Carmen Pimentel, que assina o anúncio acima, era a esposa do Pimentel, citado por Pedro, conforme sugerido por Nildo Pereira em uma conversa informal. Portanto, em um primeiro momento, temos o cinema sob a administração do Oscar, funcionando e recebendo excursões artísticas. Quatro anos após temos o cinema sem a aparelhagem e posto à venda. Ainda no campo das hipóteses, podemos compreender que o término do período no qual Pimentel esteve à frente do cinema foi o primeiro encerramento da sala de exibição. Encontramos no *Jornal do Brasil* em 20 de novembro de 1948, o seguinte anúncio:

Cabine Fotográfica - Maricá

Vende-se uma cabine cinematográfica, com 2 projetores “Guament” sonoro, amplificador e alto-falante novos, uma tunga francês, enroladeira manual,

⁹⁵ Idem, 30/10/1947, p. 6.

vitrola, etc... cabine completa. Motivo: o dono ter que retirar-se para outro Município. Preço Cr\$ 80.000,00. Informações no local, Cinema Maricá, ou vende-se o cinema por Cr\$ 180.000,00. Sendo o próprio prédio 10 x 20 terreno 13 x 30, na rua principal. Informações no local com o próprio dono.⁹⁶

A partir deste anúncio, encontramos o Cinema de Maricá equipado com a cabine completa, fato que nos leva ao entendimento no qual um novo proprietário comprou o prédio vazio da família Pimentel e equipou o cinema para uma nova temporada, empreitada que durou apenas um ano. Nosso entrevistado Pedro Mendonça Pereira, além de ser filho do Sr. Pedro Sapateiro, é advogado e proprietário de um dos mais antigos e principais escritórios de contabilidade da cidade. A partir do seu escritório, Pedro administra os contratos de aluguel de alguns dos principais imóveis da cidade. Devido ao seu ofício e por ser um grande entusiasta da história da cidade, coleciona fotos antigas, documentos, recorte de jornais e foi durante a nossa entrevista que Pedro buscou nos seus arquivos a carta que firmava o aluguel do Cinema de Maricá entre o seu pai Pedro Sapateiro e o proprietário do cinema, Jacintho Luis Caetano.

Maricá, 18 de junho de 1949

Ilmo. Sr. Jacintho Luis Caetano

Acuso o recebimento da sua carta aceitando em me alugar o prédio de sua propriedade à Rua Ribeiro de Almeida, onde existe o Cinema de Maricá sendo o aluguel mensal cr\$ 500.00 (Quinhentos cruzeiros) pagos até o dia 5 de cada mês seguinte ao vencido; anotei s/ dizeres de que o aluguel inclui o prédio móveis e maquinarias, aparelhagem, etc., tudo devendo ser devolvido como está nesta data, vencido o prazo.

Segundo suas explicações, o aluguel não poderá ser alterado até dois anos, mostre progresso, justificado aumento do aluguel, o amigo poderá, se julgar justo, aumentar mas sempre de acordo com o razoável, respeitando a lei em vigor.

Concordando com suas explicações, firmo-me com estima e apreço,

Pedro Pereira

O novo proprietário do Cine Maricá representava a ascensão da nova elite da cidade. Jacintho Luiz Caetano iniciou sua trajetória como tropeiro, levando mercadorias para Niterói no lombo de cavalos. Em poucos anos, começou a utilizar a Estrada de Ferro de Maricá para escoar a produção da cidade, tornando-se um dos principais atacadistas através de seu Armazém Espírito Santo.⁹⁷ Em associação com o industrial Lucio Thomé Feiteira, adquiriu grandes

⁹⁶ *Jornal do Brasil*, 20/11/1948, p. 13.

⁹⁷ SOCHACZEWSKI, 2004, p. 28.

extensões de terras para a retirada de lenha que abasteciam os fornos da indústria vidreira de Lúcio que localiza-se em São Gonçalo.⁹⁸ A extração de lenha abriu caminho para Caetano iniciar no ramo imobiliário da cidade, parcelando as grandes extensões de terras desmatadas e instaurando os primeiros loteamentos em grande escala na cidade.⁹⁹ Outro grande feito de Caetano foi a construção de diversos prédios novos no centro de Maricá, no lugar dos antigos casarões, novos empreendedores erguiam construções modernas.¹⁰⁰ Como vimos acima, a pista que seguimos sobre o primeiro proprietário do Cine Maricá é que tratava-se do Sr. Oscar, entretanto, suspeitamos que o empresário Jacintho Luiz Caetano possa ter exercido algum tipo de participação na construção do cinema. Infelizmente, para esta etapa da pesquisa que concluímos aqui nesta dissertação, não conseguimos aprofundar nesta suspeita, mas é uma linha de investigação que pretendemos seguir em uma fase futura da pesquisa. A influência do Caetano era tanta que em 1950, o empresário começou no serviço de transporte e fundou a Viação Nossa Senhora do Amparo, que permanece até hoje como uma das maiores empresas da cidade.

Tudo que era feito aqui naquela época eu acho que era mais iniciativa empresarial. Tinha outros empresários aqui também, não foi só papai. Estou contando a história dele, porque para criar dez filhos, papai se envolvia com várias coisas. Papai nem assistia o filme, ele chegava, ligava tudo comigo e ia para rua. Ele não assistia, ele só passava para os outros. E eu era obrigado a assistir dois, três, quatro vezes ao mesmo filme. [Pedro Mendonça Pereira]¹⁰¹

Como vimos no início deste tópico, o período no qual o Cine Maricá esteve em funcionamento foi marcado por grandes mudanças na cidade e o Sr. Pedro Sapateiro estava envolvido com outros empreendedores que faziam parte da elite de novos empreendedores da cidade. No jornal *Tribuna da Imprensa* de 14 agosto de 1952, encontramos uma página inteira do jornal realizando uma grande divulgação da festa de Nossa Senhora do Amparo, com o intuito claro de atrair visitantes: “O grande templo católico engalanado pelos religiosos da paróquia acolhe e enche de fé os forasteiros”. Em conjunto com o convite para a festa tradicional, temos a valorização do atual momento econômico, social e político da cidade.

O município de Maricá, atualmente em grande evolução econômica, social e política é servido pela E.F.C.B. - Ramal de Maricá e pela Auto Viação 1001 e Viação Nossa Senhora do Amparo. (...) A cidade de Maricá, pela sua

⁹⁸ BRUM, 2016, p. 67.

⁹⁹ SOCHACZEWSKI, 2004, p. 33.

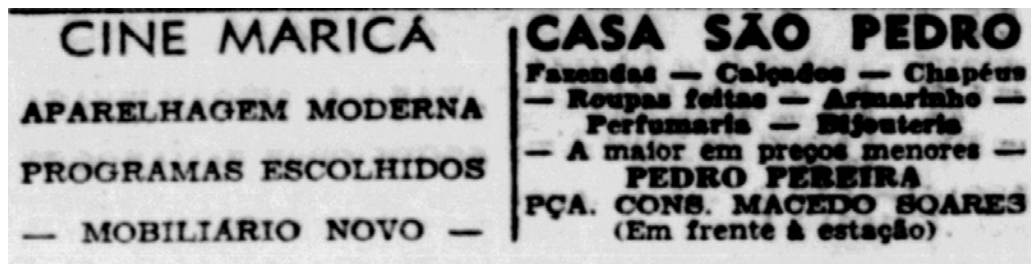
¹⁰⁰ BRUM, 2016, p. 67.

¹⁰¹ Entrevista concedida ao autor, realizada no dia 03/10/2019.

característica aprazível, de clima salutar, terras fertilíssimas, e a lagoa de Maricá, com suas extraordinárias belezas e excepcional riqueza piscosa, despertou desusado interesse de pessoas que vivem nos grandes centros para instalarem aí “residências de campo”, sendo grande o movimento de compra de terrenos, chácaras e sítios. Nos fins de semana, Maricá apresenta aspecto dos grandes centros de turismo.¹⁰²

Na mesma página temos diversos anúncios dos empreendimentos que ocorriam no município. Propagandas de novos loteamentos enaltecendo as lagoas da cidade em conjunto com os horários dos ônibus que saíam de Niterói, acompanham anúncios de outros estabelecimentos como confeitaria, banco, salão de bilhar, hotel, escritório de arquitetura, construtoras, açougue, armazém de bebidas, material de construção, posto de gasolina e do cinema. O anúncio do Cine Maricá está ao lado do anúncio da Casa São Pedro, loja do Sr. Pedro Sapateiro:

Figura 18 - Anúncio Cine Maricá



Fonte: *Jornal Tribuna da Imprensa*, 14/08/1952, p.7

A cidade, que durante as suas primeiras décadas teve o seu desenvolvimento atrelado aos oligarcas, a partir das décadas de 40 e 50 do século XX, convida novos moradores e turistas. Este movimento foi motivado pela proposta do governo “modernizante” de Amaral Peixoto, interventor do Estado do Rio de Janeiro, de repaginar a Região dos Lagos para o turismo de veraneio e empreendimentos imobiliários.¹⁰³ A Maricá modernizada pelo prefeito Orlando de Barros Pimentel e propagandeada nos jornais como detentora do “aspecto dos grandes centros de turismo” atraiu além de turistas, novos empreendedores. Como vimos no depoimento de Pedro Mendonça, o Sr. Pedro Sapateiro vende o cinema para Danilo Benaton. Tratava-se de um economista e empreendedor de fora da cidade, que logo depois desiste de manter a atividade de

¹⁰² *Jornal Tribuna da Imprensa*, 14/08/1952, p. 7.

¹⁰³ MARTINS, 1996, p. 21 apud SOCHACZEWSKI, 2004, p. 28.

exibição. Novamente, o Sr. Pedro Sapateiro, sem aceitar que o único cinema da cidade encerrasse suas atividades, compra novamente o Cine Maricá e reativa a projeção. Por último, a sala foi repassada por Pedro para os senhores Eduardo Pinto, que era gerente do Banco Predial, e pelo dentista Walter D'Giorgio e, em poucos meses, fecha em definitivo no final da década de 50 do século XX.

3.3 - Memórias do Cine Maricá

A Luz de Maricá, depois do lampião, veio um gerador já no tempo de Dr. Orlando de Barros Pimentel. O gerador ficava onde hoje é a Guarda Municipal, ali tinha uma área e tinha um senhor chamado Sr. Fio. Era ele quem comandava este gerador. Este gerador era bem grande, ele ocupava quase todos os espaços ali, este gerador só se ligava depois das 18h. Quando chegava às 20/21h Sr. Fio desligava e encerrava tudo, então nós ligávamos o nosso gerador, que o cinema já tinha. Então quando ligava, a Rua Ribeiro de Almeida ficava como se fosse um dia, né. Nós tínhamos uma luz na frente que ele clareava desde o Itaú, até o outro lado. Então ali, quando escurecia, o pessoal ficava passando de um lado para o outro. Eu ficava assistindo a rapaziada tudo namorando, eu ficava de cima pelo basculante assistindo eles passarem para lá e pra cá, igual mariposa. Aqueles que não entravam no cinema, ficavam passeando por ali. O resto era tudo escuro, só o dia de lua que mudava a coisa. [Pedro Mendonça Pereira]¹⁰⁴

Pedro Mendonça Pereira assumiu a projeção do Cine Maricá aos treze anos de idade, portanto, em 1952 e permaneceu até o encerramento das atividades do cinema. Ao selecionarmos esta primeira memória de Pedro Mendonça Pereira para iniciar este tópico, o primeiro ponto que destacamos foi o impacto que provocou a chegada da energia elétrica na cidade de Maricá. Uma cidade que até então os moradores utilizavam seus lampiões e lamparinas para iluminar a noite escura. A partir de 1888, como vimos no capítulo anterior, Maricá já contava com iluminação pública, entretanto, a claridade que iluminava as ruas da cidade era composta por lamparinas a querosene ou óleo de mamona que os maricaenses apelidavam de “não perfumadas”. Os moradores chamavam de “lampista” o funcionário da prefeitura que acendia as luminárias através de um cartucho que arremessava um líquido inflamável.¹⁰⁵ Neste tempo das lamparinas, a outra fonte de luz para circular a noite na cidade só ocorria no “dia de lua”, a partir de “um luar mystico” que “banhava em prata a cidade evocativa”, como vimos no capítulo anterior na descrição do padre peregrino Assis Memória.

¹⁰⁴ Entrevista concedida ao autor, realizada no dia 03/10/2019.

¹⁰⁵ BRUM, 2016, p. 67.

Foi necessário nos transportamos para este tempo das lamparinas para entender o que significa esta fala de Pedro acima. Entender este local, neste período, nos aproxima da concepção de “memória coletiva” de Halbwachs, no sentido de que Pedro pertencia a este grupo dos moradores da cidade que começava a usufruir a energia elétrica. Pedro traz consigo em sua fala este grupo, dos que viveram esta passagem da cidade das lamparinas para a cidade da luz elétrica. Do grupo que presenciou este local ser modificado e também foi afetado pelas modificações.

Como vimos no tópico anterior, o prefeito Dr. Orlando de Barros Pimentel, representante do Estado Novo e diretamente ligado ao governo de Amaral Peixoto, simbolizava um surto “modernizador” em Maricá. Governando a cidade em três oportunidades, de 1937 a 1945, de 1947 a 1950 e de 1955 a 1958, o prefeito foi responsável pela implementação da energia elétrica na cidade. Entretanto, tal feito não se deu sem a colaboração de empreendedores locais. O Sr. Jacintho Luiz Caetano, que era proprietário do prédio do Cine Maricá no período no qual Pedro Sapateiro esteve a frente do cinema, foi o responsável pela doação de um gerador:

Graças a colaboração do velho Jacintho, a partir do final da década de 30, o município que não era dotado de Rede de Energia Elétrica convencional, recebeu um motor de origem Alemã marca “Lentz”, movido a óleo diesel. Apenas entre 18 às 22h e 30 min, o aparelho fornecia energia pelas principais ruas e residências da cidade quando o relógio marcava 22:00h, todas as lâmpadas piscavam três vezes seguidas, era a “senha” que avisava que após 30 minutos terminaria o fornecimento de energia. (BRUM, 2016, p. 67)

Como comenta Pedro Mendonça Pereira, o Sr. Fio era responsável pela organização e distribuição da energia na cidade. Tratava-se de Celestino Gomes, funcionário da prefeitura que cuidava do gerador que ficava localizado na Rua Barão de Inoã, número 35, atual sede da Secretaria Municipal de Segurança.¹⁰⁶

Outra consideração que podemos pontuar em relação a esta fala do Pedro Pereira é sobre o simbolismo que o prédio do Cine Maricá possuía ao assumir este lugar de ser o único local da cidade que a energia elétrica permanecia após a “senha” que piscava três vezes e desligava o gerador. Como Pedro comenta: “eles passam para lá e pra cá, igual mariposa. Aqueles que não entram no cinema, ficavam passeando por ali.”. Neste ponto recorreremos ao conceito de “mancha do cinema”, desenvolvido no nosso primeiro capítulo. A “mancha do cinema” do Cine Maricá também era estabelecida através deste ponto de luz, que permanecia aceso após às 22h.

¹⁰⁶ BRUM, 2016, p. 67.

O único local da cidade que a energia elétrica permanecia, iluminando não só as projeções realizadas dentro do cinema, mas a convivência dos moradores da cidade.

Nós tínhamos um gerador chamado Deutz, alemão, tinha um primeiro, papai comprou um segundo e eu me lembro que o nome era Deutz. Ele para acender este motor nós tínhamos que colocar um cigarro, aquele cigarro aquecia e o empregado tinha que rodar a manivela e ele pegava, as vezes nós sofríamos para botar aquilo para funcionar. O projetor era Bell & Howell não sei se era americano ou inglês. Para ligar o motor, você tinha que preparar o gerador, era 2020 a voltagem. Uma vez eu fui ligar sozinho, porque eu chegava antes e fui pegar em um abajur de luz, quando peguei tomei um choque e fiquei preso. Fiquei tremendo tremendo e ninguém para me salvar, sorte que consegui sair sozinho. Tinha esta abajur cromado na mesa e não sei quem deixou ele ligado e quando fui ligar fiquei agarrado. O cinema tinha a cabine e do lado tinha uma espécie de balcão que algumas pessoas especiais ficavam ali, de vez em quando os casais pediam para ficar ali. Nós ficávamos tomando conta para não deixar eles se animarem muito. Quem me ensinou a projetar foi Jovino de Oliveira. Sr. Jovino era muito amigo de papai e ele não queria mais. Ele já era funcionário público da Coletoria e não queria mais. Aí papai botou meu irmão, mas ele não quis e me botou. Tinha 13 anos e ele me botou lá e já tinha Renato que era filho de Jovino. Eu chegava cedo e desmontava aquela máquina de pedaço em pedaço, deixava tudo pronto. Sabia tudo, conhecia aquela máquina. Botava filme com rapidez. [Pedro Mendonça Pereira]¹⁰⁷

O gerador Deutz citado por Pedro foi fabricado pela Motores Deutz Otto Legítimo Ltda. A empresa alemã, com representação na Rua da Alfândega, número 103, era responsável pela difusão de motores de combustão interna a quatro tempos.¹⁰⁸ Sobre o projetor Bell & Howell, em uma outra conversa, Pedro nos informou que tratava-se de um projetor que utilizava filmes 16mm. Encontramos diversas publicações anunciando o projetor “Bell & Howell Filmo 16mm”¹⁰⁹ que possuía os modelos de 8 e 16mm, com opção de ser silencioso ou sonoro e seria “O que há de mais perfeito em aparelhos de cinema”.¹¹⁰ A marca americana, além de fabricar projetores, era especialista em câmeras cinematográficas: “A Bell & Howell Company, fabricante da mais reputada camara cinematográfica standartizada do mundo para os mais apurados gêneros de trabalho profissional.”¹¹¹

Outro ponto que podemos destacar na fala de Pedro é em relação ao balcão que tinha no cinema e a preocupação com os namorados. O “escurinho do cinema” possibilitava novas

¹⁰⁷ Entrevista concedida ao autor, realizada no dia 03/10/2019.

¹⁰⁸ *O Jornal*, 03/05/1925, p.14

¹⁰⁹ *A noite*, 24/03/1936, p.7

¹¹⁰ *Revista de Educação Física*, Ed. 36, 1937, p.6

¹¹¹ *Cineart*, Ed X, 1937, p. 31

formas de sociabilidade, que em um contexto de cidades mais desenvolvidas significava um encontro entre estranhos, assemelhando-se à sociabilidade provocada pelos transportes públicos.¹¹² Entretanto, ao analisarmos o contexto do Cine Maricá, observamos que tratava-se de um espaço no qual existiam poucos estranhos. De acordo com o censo de 1950, a cidade possuía 18.976 habitantes.¹¹³ Todavia, grande parte dos frequentadores do cinema residiam no centro da cidade. O encontro com estranhos que vemos nas salas de cinema de cidades mais populosas, como Rio de Janeiro e Niterói, não ocorria com tanta intensidade em Maricá. Portanto, os casais que Pedro Mendonça vigiava ainda menino para “não se animarem muito”, eram pessoas conhecidas, que pertenciam, em sua maioria, às famílias do centro da cidade.

Nesta fala de Pedro, encontramos uma menção ao Sr. Jovino Duarte de Oliveira, coletor de impostos do município. Além de ser funcionário público na prefeitura, como vimos no tópico anterior, Jovino atuou diretamente na nomeação do prefeito Orlando de Barros Pimentel e destacava-se na cidade por ser um maricaense curioso com os aparelhos modernos. Ele foi um dos primeiros da cidade a ter um aparelho de rádio e encontramos correspondências enviadas por ele para a sessão “Conheça o seu rádio” da Revista *Carioca* em 1936. Jovino buscava entender alguns aspectos técnicos do rádio: “Solicita informes sobre um receptor de crystal, lamentando a falta de selectividade do mesmo e pede também esclarecimentos sobre o detector Carborundum.”¹¹⁴ Nas conversas que tivemos com Pedro Mendonça, ele sempre destacava a atuação de Jovino na administração do projetor do cinema desde o início das primeiras projeções do Cine Maricá, ainda sob a direção do primeiro dono do cinema, o Sr. Oscar. Em 1959, Jovino foi o primeiro da cidade a adquirir um televisor. A marca era Admiral, com tela Super Cascod e 21 polegadas. Possivelmente influenciado pelo hábito das projeções no cinema, Jovino posicionava sua TV nos fundos da sua casa e abria o seu quintal para os maricaenses desfrutarem a novidade.¹¹⁵

Nós recebíamos os filmes da RKO, da Metro, da Republic, Fox Filme, era tudo naquela época que comandava os filmes, eram as distribuidoras né. E é o seguinte: um filme para trazer para uma cidade do interior, ele só podia trazer depois de dois anos rodando no Brasil e mesmo antes, quando eles vinham para o Brasil, eles já estavam com um desgaste né. O cinema não pagava o custo. Você para alugar um filme você tinha que se compromissar dois anos antes, e um contrato com cada empresa. A Fox entrou pouco aqui, foi quase no final. A Metro entrava bem, a Republic né, esses três. E os filmes que iam

¹¹² FREIRE, 2012 p. 85.

¹¹³ BRUM, 2016, p.86

¹¹⁴ *Revista Carioca*, Ed. 37, 1936, p. 49

¹¹⁵ BRUM, 2016, p. 91

muito bem aqui eram o faroeste americano, filmes de drama era muito chato, o pessoal não gostava de assistir como hoje vemos novela. Quando tinha bang bang, aquilo era uma maravilha, flechas, tiroteio aquilo que dava renda no cinema. [Pedro Mendonça Pereira]¹¹⁶

Acreditamos que esta memória de Pedro, nos fornece a possibilidade de abordarmos de forma breve, sobre a influência dos estúdios estadunidenses no Brasil. A segunda década do século XX foi determinante para os estúdios estadunidenses, a partir do abalo que a Europa sofreu no período da primeira guerra mundial, 1914 a 1918, ocorreu uma redução da produção cinematográfica europeia que até então circulava aqui no Brasil.¹¹⁷ A entrada dos filmes americanos no mercado exibidor brasileiro ocorreu a partir da distribuição dos títulos das *majors*: Paramount, Fox, MGM (Metro-Goldwyn-Mayer), Warner Brothers e RKO (Radio-Keith-Orpheum) e das *minors*: Universal, Columbia e United Artists.¹¹⁸ A Republic Pictures citada por Pedro, caracterizada pela produção e distribuição de filmes B, principalmente faroestes e seriados, foi fundada em 1935 e não fazia parte deste primeiro grupo de empresas estadunidenses que começaram a distribuição de filmes no Brasil nas primeiras décadas do século XX. A difusão de filmes destas empresas em solo brasileiro fazia parte de uma estratégia traçada pelo governo dos Estados Unidos e associações empresariais. Analisando as correspondências entre Will Hays, presidente da MPPDA¹¹⁹, e Jalmor Bowden, missionário americano que estava no Brasil, Pedro Butcher destaca a importância da distribuição dos filmes estadunidenses para ampliação da influência comercial dos Estados Unidos em outros países:

Em sua extensa defesa dos filmes americanos, Hays sugeria que por trás das reclamações vindas do exterior estavam disputas comerciais provocadas pelo papel do cinema americano no estímulo à venda de produtos do país. Hays abordava uma ideia recorrente quando se discute a hegemonia hollywoodiana e sua influência cultural e econômica: a de que “primeiros vêm os filmes, depois os produtos” (na versão em inglês, “*trade follows film*”). (BUTCHER, 2019, p. 119)

De fato, a influência dos filmes estadunidenses no Brasil foi e permanece grande. Como vimos no tópico que iniciou este capítulo, a Maricá estava em pleno período de modernização, tanto do centro urbano quanto da ascensão de novas formas de empreendimentos que ganhavam força frente ao passado rural. Entretanto, grande parte dos moradores da cidade ainda conviviam

¹¹⁶ Entrevista concedida ao autor, realizada no dia 03/10/2019.

¹¹⁷ GOETZINGER, 2020, p. 30.

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ *Motion Picture Producers and Distributors Association* (MPPDA), associação que representa as maiores empresas de cinema estadunidense. A partir de 1945, adota o nome de *Motion Picture Association of America* (MPAA). Em 2019, é rebatizada de *Motion Picture Association* (MPA).

com aspectos rurais. Em conversa com Pedro, ele mencionou que existia um fluxo de frequentadores do cinema que residiam em bairros mais afastados do centro da cidade. Eram trabalhadores das fazendas e vinham a cavalo para o cinema. Se por um lado os filmes estadunidenses possibilitaram a influência cultural e o acesso à modernidade de outros países, por outro, o espectador maricaense possuía um distanciamento brutal em relação ao que eles assistiam na tela do Cine Maricá. Pedro Butcher aborda este distanciamento ao pontuar que o espectador latino-americano permanecia em uma posição de *voyer* da modernidade dos países estrangeiros. Esta ideia de *voyer* da modernidade é desenvolvida em uma citação de Ana López, presente na obra de Butcher:

Por um lado, o cinema alimentou a autoconfiança nacional de que sua própria modernidade estava “em progresso” ao permitir que os espectadores compartilhassem e fizessem parte da experiência da modernidade desenvolvida em outro lugar, participando dessa emoção. Por outro lado, ao proporcionar isso, o sujeito nacional também foi pego na dialética do olhar: o público precisava assumir a posição de *voyeur* da modernidade e se tornar um espectador, em vez de participante. (LÓPEZ, 2000, p. 53 apud BUTCHER, 2019, p. 35)

Neste sentido, sugerimos que o sucesso citado por Pedro Pereira dos filmes de faroeste e bang bang com flechas e tiroteio pode estar relacionado, em alguma medida, com esta realidade rural que os maricaenses ainda conviviam. A identificação com estes tipo de filmes americanos perpassava por esta realidade compartilhada em detrimento dos filmes de “drama”, que provavelmente possuíam alguns aspectos mais reflexivos e eram considerados chatos pelos espectadores da cidade. Ainda sobre os filmes de detetive e bang bang, Pedro destacou em conversa informal, o sucesso que os filmes de Dick Tracy faziam na cidade. Dick Tracy é um detetive que protagonizava seriados policiais que foram produzidos em 1937, 1938, 1939 e 1941 pela Republic Pictures e em 1945 e 1946 pela RKO. Pedro Pereira começou nas projeções do Cine Maricá aos 13 anos em 1952, portanto supomos que os filmes exibidos na cidade foram estes últimos. Entretanto, ao considerarmos outro ponto na fala de Pedro, no qual ele coloca que: “um filme para trazer para uma cidade do interior, ele só podia trazer depois de dois anos rodando no Brasil”, não foi possível precisar quais foram os títulos exibidos na cidade. O lançamento na cidade era realizado com o material de divulgação fornecido pela distribuidora, como cartazes e fotografias com cenas do filme que Pedro fixava na porta do cinema. A orientação da distribuidora era devolver estes materiais junto com os rolos dos filmes no momento de devolução. Mas o sucesso de Dick Tracy era tanto que Pedro conseguiu guardar como lembrança uma das fotografias de divulgação do seriado.

Figura 19 - Fotografia de divulgação do seriado Dick Tracy



Fonte: Acervo pessoal Pedro Mendonça Pereira

Os filmes quando viam destas empresas, então às vezes os filmes vinham cortados. Eles botavam no rolo, o filme todo no sentido, as fitas que eram de celulóide na época, então nós só passava na hora. Jogávamos aquela fita da maneira que vinha e às vezes, de repente, vinha um branco na tela, isso acontecia quase sempre. Aí tinha que remendar na hora. Isso acontecia porque não tínhamos condições de revisar, ligar o gerador para revisar e preparar, saía muito caro, o cinema não dava lucro. Voltando ao filme, quando a tela ficava em branco, eu era operador, fui operar no cinema com 13 anos. Eu e Renato, filho de Jovino. Jovino de Oliveira era o operador, ele não queria mais porque ele trabalhava na Coletoria, e o cinema era à noite e sempre se estressava muito e eu fui trabalhar com 13 anos e Renato com 14. Mas sabe como é, né, criança, tem sono, brincava no colégio e ficava com sono à noite. Então nós tínhamos uma combinação que era a seguinte: cada dia um ia ficar tomando conta do filme até o final. E eu deixei nesta época o Renato, era o dia dele. Estava passando *Tarzan e as Amazonas* e veio faltando um pedaço, não teve continuação. Eles mandaram o filme, eu não sei se era de propósito, a empresa era americana daquela época, mandaram o filme sem continuação. O pessoal ficou doido, gritavam: “e o final?”. Eu tinha deixado o Renato cuidando, era

o dia dele, estava cochilando e ele dormiu também, acordei com os gritos. Porque ficávamos naquela cabine atrás. Em uma cadeira alta olhando pelos dois buraquinhos, assistindo pelo buraco da cabine. Quando arreventava, tinha que colar rápido e eu tinha uma boa rapidez. Eu estava tão acostumado que eu pegava o filme. Eu jogava aquela coisa, pegava o carretel, colava, tinha uma caixinha assim que tinha uma lâmpada de aquecimento, jogava uma espécie de colante e botava na engrenagem. Em cinco minutos colocava o filme novamente, mas desta vez não deu. Eram cinco minutos que pareciam uma eternidade, as pessoas ficavam esperando, o pessoal no escuro, gritava, assobiava... Aí desta vez aconteceu o seguinte: as cadeiras eram bonitas, eram de madeira velha, mas eram bonitas. Madeira bem trabalhada, hoje estariam em um museu. Mas papai já tinha comprado cadeiras novas em São Paulo chamadas Branford, tinha encomendado. Para substituir, para modernizar o cinema. E nesse filme aconteceu uma coisa trágica em Maricá, porque o último rolo não veio, eles não mandaram o final. Não sei se era RKO, República, Metro, eles não mandaram, veio o filme sem a continuação, por falta de energia não revisamos o filme, não vimos que estava sem. Jane passou para um lado da montanha, Tarzan pegou e jogou a madeira por cima do precipício, Chita atravessou para o outro lado e Jane não voltou para o outro lado, acabou, não tinha outro rolo. Isso causou uma tragédia, a sociedade de Maricá que estava e não vou dizer o nome porque pode ter gente viva ainda, participou da destruição do cinema. Eu só via a cadeira voando, eles arrancavam com uma força. Gente de todos os lados arrancando as cadeiras. O cinema foi todo destruído. Uma cena trágica no cinema. Então papai pediu para adiantar lá em São Paulo as cadeiras novas. Depois ficaram dizendo que papai trocou por causa disso. Mas não foi, elas já estavam encomendadas, até que quinze a vinte dias depois chegaram as cadeiras e renovou todas. Então isso foi uma coisa trágica do cinema. [Pedro Mendonça Pereira]¹²⁰

O primeiro aspecto que destacamos é sobre a dinâmica de transporte dos rolos de filme. A cidade de Maricá fica distante do centro do Rio de Janeiro, cerca de 58 quilômetros. Hoje em dia, o acesso ocorre a partir da Ponte Rio- Niterói e Rodovia Amaral Peixoto. A ponte foi inaugurada em 1974, portanto neste período que Pedro comenta, começo da década de 1950, as viagens para o centro do Rio de Janeiro eram feitas através das estradas que contornavam a Baía de Guanabara, prolongando o percurso para 120 quilômetros ou através de barcas, que ligavam o centro de Niterói ao centro do Rio de Janeiro. Pedro Mendonça, em conversa por telefone, comentou que para buscar os filmes era necessário separar o dia todo para a jornada e que o retorno para Maricá, carregando as latas de filme era sempre mais cansativo. Neste sentido, em uma situação como esta relatada por Pedro, a falta de um rolo do filme, além de gerar toda a confusão que vemos descrita acima, ir realizar a troca demandava um certo planejamento.

¹²⁰ Entrevista concedida ao autor, realizada no dia 03/10/2019.

Nesta memória de Pedro, podemos identificar aspectos que se relacionam aos tipos de memórias que discorremos no primeiro capítulo. De acordo com Annete Kuhn, como já pontuamos anteriormente, a memória que contém cenas de filmes que se relacionam em um contexto da vida da pessoa seria uma memória tipo B. Neste caso acima, a cena do filme está em relação direta com um evento marcante na vida de Pedro e da própria sala de exibição. Portanto ao pensarmos aqui sobre esta memória, propomos que além dela estar categorizada nesta perspectiva da memória tipo B de Kuhn, ela também pertence ao tipo de memória que seria uma extensão da memória tipo C (memória da ida ao cinema), no sentido que consideramos esta memória de Pedro como uma “memória institucional”. Na lembrança de Pedro, temos acesso as particularidades da cabine de projeção, as rotinas de divisão do trabalho e características sobre o impacto da realidade da cidade na rotina do projetorista. O acesso restrito a energia elétrica, fato que dificultava a revisão dos filmes, a distância desta sala de projeção das empresas distribuidoras e até o perfil do público que frequentava o Cine Maricá, provocaram determinadas situações que são específicas deste contexto. Por mais que estes problemas pudessem ocorrer nas salas de exibição mais centrais, acreditamos que a reação não deva ter sido tão devastadora quanto esta que ocorreu no Cine Maricá. Portanto, a partir destas informações peculiares do Cine Maricá, sugerimos que esta memória além de nos trazer uma relação direta com cena de um determinado filme, nos fornece informações sobre os bastidores deste cinema, sobre a força do engajamento que o filme exercia nos seus espectadores em Maricá.

O filme *Tarzan e as Amazonas* foi lançado em 1945 pela RKO. Estrelado por Johnny Weissmuller e Brenda Joyce, no papel de Tarzan e Jane, foi exibido em Maricá após 1952. Não foi possível sabermos a data precisa da exibição e do acontecimento que destruiu o cinema, entretanto, esta diferença de no mínimo sete anos, revela o distanciamento que existia entre o lançamento nos Estados Unidos, nas capitais do Brasil e nos cinemas mais afastados como o Cine Maricá. Acima, Pedro Mendonça nos informa que “para alugar um filme você tinha que se comprometer dois anos antes”, revelando um sistema no qual os cinemas do interior não pertenciam a lógica de lançamento dos filmes que os cinemas centrais estavam inseridos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas primeiras páginas desta dissertação pontuamos nossos três objetivos com este estudo, o primeiro seria uma investigação sobre a construção de memórias dos primeiros cinemas de Maricá, o segundo seria a realização de uma historiografia sobre os cinemas da cidade e um terceiro, a constituição de um acervo de memórias. Esta ordem não significa um critério de importância, os objetivos foram se intercalando no decorrer da escrita deste texto.

O nosso objetivo inicial da pesquisa na sua primeira fase, foi de abordar todos os cinemas da cidade de Maricá. Portanto, a partir de 2017 conseguimos entrevistar diversos maricaenses que com suas memórias nos auxiliaram no processo de entendimento sobre os cinemas e os caminhos que precisariam ser explorados nas buscas bibliográfica e historiográficas. As contribuições a partir das entrevistas foram diversas, o Sr. Pedro Mendonça Pereira, Milton e Luiz Carlos Bittencourt, Albertinho, Jorge, Wagner e Henrique Silva, Derly, Maria da Penha, César Brum, dentre outros, contribuíram muito para a nossa primeira etapa da pesquisa.

Partindo das entrevistas que foram realizadas, em 2018 trabalhamos na contextualização teórica do campo de estudos de salas de cinemas. O entendimento sobre a Nova História do Cinema que está presente em nosso primeiro capítulo foi resultado deste processo. A partir das considerações defendidas neste embasamento teórico, partimos para os estudos das memórias de cinema e nossas contextualizações históricas sobre a cidade.

O nosso intuito inicial era de abordar de forma ampla as memórias dos cinemas de Maricá e a partir dos arquivos encontrados realizar uma conjugação que proporcionasse o entendimento sobre os primeiros movimentos de exibição cinematográfica na cidade. No fim de 2019 conseguimos encontrar novos arquivos, o entendimento que a programação religiosa da cidade, concentrada na festa da padroeira Nossa Senhora do Amparo, seria um vetor de novos visitantes e novidades, veio neste período. Já no fim de 2019, agendamos novas

entrevistas com maricaenses e incursões nos arquivos públicos, Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, dentre outros, estavam em nosso horizonte para o início de 2020.

Começamos esta dissertação defendendo no prólogo a ideia de que o pesquisador parte de um lugar no mundo e que invariavelmente este lugar afeta seus interesses e escolhas. Retomo esta ideia agora nestas considerações finais para analisar a necessidade de novas estratégias a partir das limitações provocadas pela pandemia.

O resultado desta dissertação foi diretamente afetado pela impossibilidade de conseguirmos cumprir o nosso planejamento inicial. As entrevistas agendadas com maricaenses que frequentaram os cinemas tiveram que ser canceladas e não foi possível o acesso aos arquivos públicos. Portanto, com o material que conseguimos levantar antes deste período, tivemos que encarar um “plano b” para a entrega deste texto. Fato que gerou diversas inseguranças e desconfortos no processo de encerramento deste trabalho.

Entendendo que a entrega desta dissertação não coloca um ponto final na pesquisa, procuramos trabalhar no recorte dos primeiros cinemas. O nosso foco se concentrou no entendimento da chegada do cinema na cidade e no Cine Maricá. Para tanto, escolhemos as memórias de Pedro Mendonça Pereira e Milton Bittencourt como base.

Retornando aos nossos objetivos, acreditamos que em certa medida, conseguimos um entendimento de como a Nova História do Cinema nos fornece um amplo espectro de possibilidades de pesquisa, como as memórias de cinema podem ser inseridas neste espectro e da mesma forma, as contextualizações históricas do ambiente no qual a sala de exibição está inserida nos auxilia o entendimento do papel do cinema na cidade. De frente com a necessidade de adaptações que este trabalho precisou passar para entregarmos este primeiro resultado, tivemos que compreender que uma pandemia instaura dificuldades tanto no campo pessoal quanto da pesquisa que até então desconhecíamos.

Partindo de características muito peculiares, esta pesquisa ocorre em uma cidade que pouco se sabe sobre seus cinemas. As novas gerações desconhecem este passado e a ausência de iniciativas públicas que preservem e promovam acesso ao passado da cidade torna este quadro ainda mais agravante. Neste sentido encerramos este primeiro resultado exposto nesta dissertação com a convicção que este é um começo. Um primeiro resultado de um trabalho que

terá continuidade e que promoverá este encontro entre as novas gerações de Maricá com as histórias e memórias dos seus cinemas.

BIBLIOGRAFIA

ALLEN, Robert C. GOMERY, Douglas, *Researching film history*. In: ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas (Orgs). *Film History - Theory and Practice*. New York- Knopf, pp. 25 - 42, 1985.

ALLEN, Robert C. “*From exhibition to reception: Reflections on the audience in film history*”. In: *Screen*, V 31, pp. 347-356, 1990.

ALTMAN, Charles F., *Towards a historiography of American Film*. In: *Cinema Journal*, Vol. 16, N. 2, p. 1-25, 1977.

ALTMAN, Rick. *Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis*. In: *Revista de Estudiosos Históricos sobre La Imagen*, pp.7-19, 1996.

AUTRAN, Arthur. *Panorama da historiografia do cinema brasileiro*. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, pp. 17-30, janeiro/junho 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995

BORDWELL, D. *Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria*. In Ramos (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Senac, p. 25-70, 2005.

BUTCHER, Pedro. *Hollywood e o mercado de cinema brasileiro: princípio(s) de uma hegemonia*. Niterói, [s.n.], 2019.

BRUM, Nilton Cesar Martins, “*Contando a História de Maricá*”. Maricá: Smart Printer, 2016.

CUARTEROLO, Andrea, *et al.* *A 40 años de Brighton, 1978 Latinoamérica en el 34º Congreso de la FIAF “Cinema 1900-1906”*. In: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, Año 4, n. 4, p. 312-356, 2018.

FERRAZ, Talitha. *A Segunda Cinelândia Carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

_____. *A memória da ida ao cinema e a mobilização das audiências no caso do Cine Belas Artes Artes*. In: XXVI Encontro Anual da Compós, São Paulo, 2017.

_____. *As potências da “nostalgia ativa” na luta pela salvaguarda do Cine Vaz Lobo*. In: *Revista Eco-Pós - UFRJ*, Rio de Janeiro, 2017

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

GAUTHIER, Philippe, *The Brighton Congress and Traditional Film History as Founding Myths of the New Film History*, 2012.

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

GOETZINGER, Camila, *Conexões Brasil-Hollywood: o mercado cinematográfico brasileiro e as majors na Associação Brasileira Cinematográfica (1930-1944)*. Florianópolis, [s.n.] 2020.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990.

HOCHMAN, G. *Reformas, instituições e políticas de saúde no Brasil (1930-1945)*. In: *Educar*, Curitiba, n. 25, p. 127-141, Editora UFPR, 2005.

KUHN, Annette. *Cinema-going in Britain in the 1930s: Report of a questionnaire survey*. In:

Historical Journal of Film, Radio, and Television, pp. 531-543, 1999.

KUHN, Annette. *What to do with Cinema Memory?*. In: MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe (orgs.). *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 85-97, 2011.

MALTBY, Richard. *New cinema histories*. In: MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe (orgs.). *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Oxford, Wiley-Blackwell, 2011.

MARGARIT, Eduardo. *A Estrada de Ferro Maricá e seus reflexos na Região Dos Lagos*. Niterói, [s.n.], 2009.

MOURA, Roberto. *A Bela Época*. In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Art Editora, 1987.

SOCHACZEWSKI, Jacques, *Contexto Do Desenvolvimento Adotado Pelo Município De Maricá, Rj*. Niterói, [s.n.], 2004.

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

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Detalhe de Carta Cartográfica de 1837.....	Erro! Indicador não definido.
Figura 2 - Detalhe de mapa de 1938	Erro! Indicador não definido.
Figura 3 - Igreja Matriz	34
Figura 4 - Câmara Municipal.....	34
Figura 5 - Estação da Estrada de Ferro Maricá.....	34
Figura 6 - Rua no centro da cidade.....	34
Figura 7 - Rua Nossa Senhora do Amparo	34
Figura 8 - Antiga casa comercial.....	30
Figura 9 - Casa de três séculos.....	30
Figura 10 - A pittoresca e moderna estação da estrada de Ferro	30
Figura 11 - Uma das mais antigas ruas do Brasil.....	30
Figura 12 - Táxi de Manoel Mattos (Neco Poeira)	42
Figura 13 - Ônibus da empresa Auto Fluminense	42
Figura 14 - Estrada Nictheroy a Maricá.....	42
Figura 15 - Cine Maricá	47
Figura 16 - Anúncio Cine Maricá	51
Figura 17 - Fotografia de divulgação do seriado Dick Tracy	58