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

HELENA DE ARAUJO ZIMBRÃO

O CINEMA COMO ESPAÇO DE ENCONTRO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE O GRUPO ESTAÇÃO



Niterói
2026

HELENA DE ARAUJO ZIMBRÃO

O CINEMA COMO ESPAÇO DE ENCONTRO:
UM ESTUDO DE CASO SOBRE O GRUPO ESTAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Linha de pesquisa: Histórias e Políticas

Orientadora: Profª. Drª. Talitha Ferraz

NITERÓI

2026

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 da mestranda **HELENA DE ARAUJO ZIMBRÃO,** na forma em que se segue:

Aos 06 (seis) dias do mês de abril de dois mil e vinte e seis às 14:30 horas, no Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Campus do Gragoatá - Bloco J, Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n, São Domingos – Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **HELENA DE ARAUJO ZIMBRÃO** formada pelos seguintes professores doutores: Talitha Ferraz (orientadora - presidente da banca - UFF), Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF), Maria Teresa Mattos de Moraes (UFF), João Luiz Vieira (UFF) e Pedro Butcher (ESPM). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado**: "O CINEMA COMO ESPAÇO DE ENCONTRO: Um estudo de caso sobre o Grupo Estação"**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, 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 destaca a qualidade e a fluidez do texto apresentado e a organização temática dos capítulos. Ressalta também a metodologia multissituada do trabalho, que valoriza o caráter implicado da pesquisa, traduzindo o processo dialógico da pesquisadora com o objeto e o campo investigados. Os avaliadores elogiam a robustez da coleta de dados e a forma como a autora dá visibilidade no texto aos registros feitos durante o trabalho de campo e a consulta a arquivos. Por fim, salienta o mérito e o fôlego da dissertação, sugerindo o desdobramento da pesquisa e sua publicação.

Assim, a banca considerou a aluna APROVADA (X) NÃO APROVADA ( ).

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Profa. Dra. Talitha Ferraz, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

gov.br Documento assinado digitalmente
TALITHA GOMES FERRAZ
Data: 07/04/2026 19:16:30-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Talitha Ferraz
(Orientadora - presidente da banca - UFF)

Documento assinado digitalmente
gov.br
FABIAN RODRIGO MAGIOLI NUNEZ
Data: 07/04/2026 19:46:05-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF)

Documento assinado digitalmente
gov.br
MARIA TERESA MATTOS DE MORAES
Data: 07/04/2026 20:19:12-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Maria Teresa Mattos de Moraes (UFF)

Documento assinado digitalmente
gov.br
JOAO LUIZ VIEIRA
Data: 10/04/2026 19:06:46-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. João Luiz Vieira (UFF)

Documento assinado digitalmente
gov.br
PEDRO BUTCHER
Data: 07/04/2026 21:26:41-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Pedro Butcher (ESPM)

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

Z71c Zimbrão, Helena de Araujo
O CINEMA COMO ESPAÇO DE ENCONTRO: : UM ESTUDO DE CASO SOBRE O GRUPO ESTAÇÃO / Helena de Araujo Zimbrão. - 2026.
243 f.: il.

Orientador: Talitha Gomes Ferraz.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2026.

1. Cinema de rua. 2. Cineclube. 3. Produção de sociabilidade. 4. Produção de subjetividade. 5. Produção intelectual. I. Ferraz, Talitha Gomes, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

AGRADECIMENTOS

A realização desta pesquisa contou com a colaboração de muitas pessoas, que gentilmente concederam depoimentos e compartilharam suas memórias, experiências e reflexões sobre o Grupo Estação. Sem essa multiplicidade de vozes, esse trabalho não seria o mesmo: Adhemar Oliveira, Adriana Rattes, Cavi Borges, Claudia Gorgulho, Christian Jafas, Diego Alexandre, Dudu Azevedo, Edson Ribeiro, Fátima Saadi, Gabriel Carvalho, Gabriela Posada, Hernani Heffner, Kaio Caiazzo, Larissa Oliveira, Lilian Hargreaves, Luiz Carlos da Silva, Luiz Eduardo Souza, Marcelo Mendes, Nathan Machado, Nelson Krumholz, Nuno Lindoso, Pedro Butcher, Regina Chiradia e Tereza Cristina de Almeida; a vocês, meu mais profundo obrigada!

Sou especialmente grata à minha orientadora, Talitha Ferraz, pela parceria, generosidade e pelo acompanhamento cuidadoso ao longo de todo o processo de pesquisa. Estendo esse agradecimento aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), cujo ambiente de formação e troca tornou essa trajetória mais estimulante e acolhedora. Agradeço também à Cinemateca do MAM/RJ, especialmente a Hernani Heffner e Alexandre Berçott, que auxiliaram na coleta de materiais fundamentais para o desenvolvimento do trabalho.

Aos meus pais, Renata e Geraldo, agradeço pelo apoio constante, pelo incentivo e por todo o carinho. Sou grata por todas as vezes que vocês me levaram ao cinema quando criança, tornando esse um hábito tão importante em minha vida e que, de certa forma, me trouxe até a realização deste trabalho. Ao meu querido Bernardo, agradeço por ser um companheiro tão especial em todos os momentos e por trazer amor, leveza e simplicidade aos meus dias. À minha família e aos meus amigos, agradeço pela presença, afeto e companheirismo, que tornam a vida mais significativa. A Henrique, Eloy, Luisa e Fernando, agradeço pela atenção profissional e sensibilidade, que foram essenciais para atravessar as muitas etapas do processo de pesquisa. Ao Coral Latinoamericano, agradeço pelas noites de cantoria, que me ajudaram a respirar e a externalizar, pela música, a turbulenta nuvem de pensamentos que atravessa a rotina de escrita. Por fim, mas não menos importante, agradeço aos que me acompanham nas esferas do imponderável e às águas, por esfriarem minha cabeça e acalmarem meu coração.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo reconstituir a trajetória do Grupo Estação, empresa exibidora e distribuidora sediada na cidade do Rio de Janeiro. Suas origens remontam a 1985, quando funcionava como Cineclube Estação Botafogo. Partimos da hipótese de que o caráter cineclubista presente em sua formação se mantém até hoje, ainda que reconfigurado pelas responsabilidades empresariais assumidas ao longo de sua existência. Argumentamos que esse elemento se manifesta na singularidade de suas práticas contemporâneas, perceptível na curadoria de sua programação e distribuição, na promoção de eventos variados e na manutenção de uma comunidade formada por diferentes agentes. Analisamos como as subjetividades e os discursos identitários são produzidos e articulados no que se refere aos vínculos afetivos e aos sentimentos de pertencimento que se efetivam por meio do compartilhamento de espaços e experiências nos cinemas dessa rede. Para isso, recorremos a uma coleta de dados em periódicos, redes sociais e material de arquivo, além de uma pesquisa de campo de inspiração etnográfica, englobando observação participante e entrevistas com frequentadores e diversos indivíduos ligados ao Grupo Estação.

Palavras-chave: *cinemas de rua; cineclube; produção de sociabilidade; produção de subjetividade; Grupo Estação; Botafogo (Rio de Janeiro)*.

ABSTRACT

This dissertation aims to reconstruct the trajectory of Grupo Estação, an exhibition and distribution cinema company based in the city of Rio de Janeiro. Its origins date back to 1985, when it operated as Cineclube Estação Botafogo. We assume that the film club character present in its formation remains today, even though it has been reconfigured by the business responsibilities assumed throughout its existence. We argue that this element manifests itself in the uniqueness of its contemporary practices, noticeable in the curation of its programming and distribution, in the promotion of various events, and in the maintenance of a community formed by different agents. We analyse how subjectivities and identity discourses are produced and articulated in relation to the emotional bonds and feelings of belonging that are created through the sharing of spaces and experiences in the cinemas of this circuit. To this end, we gathered data from newspapers, social networks, and archival material, in addition to conduct

Keywords: sidewalk *cinemas; film club; production of sociability; production of subjectivity; Grupo Estação; Botafogo (Rio de Janeiro)*.

Sumário

INTRODUÇÃO **9**

Metodologia 15

Dos encontros que vivi no cinema 18

Estrutura da dissertação 22

1. A FORMAÇÃO DO CINECLUBE ESTAÇÃO BOTAFOGO **25**

1.1 A profissionalização da atividade cineclubista 30

1.2 Estratégias de formação de público, práticas cinéfilas e o jornal TABU 42

1.3 O circuito Estação: arrendamento de novas salas e delineamento de contornos empresariais 62

2. GRUPO ESTAÇÃO: O CRESCIMENTO DA EMPRESA E O FORTALECIMENTO DA MARCA **72**

2.1 Filmes do Estação: o braço distribuidor e a inserção no mercado 72

2.2 A ampliação do circuito exibidor e os "espaços de cinema" como conceito 86

2.3 O Festival do Rio e a identidade cultural carioca na marca Estação 99

2.4 Reconfigurações do circuito Estação na virada do milênio 107

3. MOBILIZAÇÕES SOCIAIS E A PRODUÇÃO DE SENTIDOS COMUNITÁRIOS EM CONTEXTOS DE ADVERSIDADE **117**

3.1. "histórias do Estação" 124

3.2. "De volta para o futuro do Estação": a fase de retomada e as estratégias de engajamento por meio da "nostalgia ativa" 134

3.3. Os impactos da pandemia, a ordem de despejo e a patrimonialização do Estação NET Rio 149

4. IR AOS CINEMAS DO CIRCUITO ESTAÇÃO: UM EXERCÍCIO DE OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE **164**

4.1. "Cinema é a própria esquina" 165

4.2. Expedições Arqueológicas em Busca do Cinema Perdido: uma visita ao Estação NET Ipanema 181

4.3. "Um cineclube moderno" 189

4.4. Carnavalizar o cinema 202

4.5. Souvenirs do Estação 221

CONSIDERAÇÕES FINAIS **231**

Listagem dos depoimentos coletados em pesquisa de campo **235**

Referências bibliográficas **237**

Lista de figuras

Figura 1 – Gráfico "Complexos cinematográficos e centros culturais com atividade regular de exibição no município do Rio de Janeiro por região e tipo de estabelecimento (2026)" 11
Figura 2 – Mapa "Complexos cinematográficos e centros culturais com atividade regular de exibição no município do Rio de Janeiro por região e tipo de estabelecimento (2026)" 13
Figura 3 – Público total por ano cinematográfico no Brasil em março de 2026 21
Figura 4 – Foyer do Estação NET Botafogo em março de 2026 25
Figura 5 – Verso e frente do convite para a inauguração do Cineclube Estação Botafogo 27
Figura 6 – Público da inauguração do Cineclube Estação Botafogo (12/11/1985) 27
Figura 7 – Fachada do Cineclube Coper Botafogo em junho de 1985 35
Figura 8 – Foyer do Cineclube Estação Botafogo (1986) e foyer do Estação NET Botafogo (2025) 37
Figura 9 – Parte da equipe integrante do Cineclube Estação Botafogo (1989) 40
Figura 10 – Capa da primeira edição do jornal TABU (1986) 47
Figura 11 – Questionário “Você é um cinéfilo?”, publicado no TABU (1988) 58
Figura 12 – Diversidade de públicos no Cineclube Estação Botafogo (1986) 61
Figura 13 – Primeira e última página de carta com sugestões de filmes a serem exibidos no Cineclube Coper Botafogo (1985) 64
Figura 14 – Convite de inauguração da Sala 16 (1986) 65
Figura 15 – Videolocadora do Cineclube Estação Botafogo (1989) 66
Figura 16 – Fachada do Estação Botafogo em 1985, 1989 e 2025 68
Figura 17 – Primeira página da programação da mostra Uma Homenagem ao Cinema (1985) 74
Figura 18 – Capa da reedição do TABU como catálogo da Mostra Banco Nacional de Cinema (1989) 77
Figura 19 – Capas de fitas VHS lançadas pela Filmes do Estação 83
Figura 20 – Comunicado sobre mudança na direção do Espaço Unibanco de Cinema (RJ – 1998) 95
Figura 21 – Reprodução da capa do Segundo Caderno d’O Globo (1998) 98
Figura 22 – Frente e verso do flyer de divulgação do Mercado Odeon (2005) 109
Figura 23 – Frente e verso do flyer de divulgação da Miscelânea Odeon (2006) 110
Figura 24 – Ranking e participação dos grupos exibidores nas capitais brasileiras – 2010 119
Figura 25 – Ranking de grupos exibidores por renda (R$) - 2010 120
Figura 26 – Encontro Cultural: Apoio ao Grupo Estação 134
Figura 27 – Postagem de Marcelo Mendes em agradecimento à comunidade do Facebook Apoio ao Grupo Estação! 140
Figura 28 – Capa e contracapa do álbum de figurinhas da Mostra Anos 80 – 80 Filmes 142
Figura 29 – Capa, interior e contracapa da Revista TABU nº50 143
Figura 30 – Fachada do Estação NET Botafogo durante a pandemia da COVID-19 151
Figura 31 – Frames dos registros em vídeo feitos durante a ocupação “Fica Estação NET Rio” (2021) 158
Figura 32 – Mapa "Complexos cinematográficos e centros culturais com atividade regular de exibição no bairro de Botafogo por tipo de estabelecimento (2026)" 168
Figura 33 – Saguão do Cinesystem Belas Artes Botafogo (2025) 174
Figura 34 – Saguão do Estação NET Rio (2025) 175
Figura 35 – Saguão do Cinemark Botafogo entre 2024 e 2025 177
Figura 36 – Saguão do Estação NET Gávea em 2025 179

Figura 37 – Letreiro do antigo Estação NET Ipanema em 2025 182
Figura 38 – Corredor central onde ficavam o antigo Sebo Luzes da Cidade e a bilheteria do Estação NET Ipanema, em 2025 183
Figura 39 – Igreja Universal do Reino de Deus, onde era o antigo Cine Irajá, e sala de exibição da Cinemateca do MAM 185
Figura 40 – Salas 1 e 2 do antigo Estação NET Ipanema, transformadas em um único salão para a Nova Igreja 186
Figura 41 – Par de poltronas do antigo Estação NET Ipanema 187
Figura 42 – Área elevada ao fundo do salão, onde era a cabine de projeção do Estação NET Ipanema 188
Figura 43 – Remanescências do foyer do antigo Estação NET Ipanema 188
Figura 44 – Registros da Mostra Terrível no Estação NET Botafogo entre 2024 e 2025 193
Figura 45 – Público aguardando no foyer do Estação NET Rio antes da sessão Sociedade do Medo (Adriana Dutra, 2022) 197
Figura 46 – Registros do concurso de sósias do Selton Mello no Estação NET Rio (2024) 207
Figura 47 – Transmissão do Oscar no Estação NET Rio (2025) 209
Figura 48 – Registros do Cinema de Pijama: O Fim no Estação NET Rio (2025) 213
Figura 49 – Registros da festa Me Chama de POP no Estação NET Rio (2026) 215
Figura 50 – Registros do Cine Drag no Estação NET Botafogo (2025) 216
Figura 51 – Registros do aniversário de Eunice Gutman no Estação NET Rio (2025) 218
Figura 52 – Registros do aniversário de Cavi Borges e Luiz Carlos no Estação NET Rio (2025) 218
Figura 53 – Registros do velório de Paulo César Pereio no Estação NET Rio (2024) 221
Figura 54 – Produtos exclusivos comercializados pelo Grupo Estação 223
Figura 55 – Frames das vinhetas exibidas nos cinemas do circuito Estação (2024) 225
Figura 56 – Materiais promocionais de filmes e mostras disponibilizados nos cinemas do Estação, entre 2024 e 2025 227
Figura 57 – Registros da sessão de abertura da Mostra Truffaut Por Completo no Estação NET Botafogo (2025) 228

INTRODUÇÃO

Cinema é grupo, cinema é time.
É um lugar de encontro[1].

Este trabalho é fruto do percurso traçado durante dois anos de curso de mestrado no PPGCine-UFF, onde desenvolvi uma pesquisa sobre o Grupo Estação, empresa exibidora e distribuidora de filmes, situada na cidade do Rio de Janeiro há quarenta anos – a caminho dos quarenta e um. O Grupo Estação tem suas origens em 1985, quando um grupo de jovens cineclubistas se vê frente à oportunidade de arrendar e revitalizar uma antiga sala de cinema em situação precária. É assim que o Cine Coper (ex Cine Capri), localizado no fundo de uma galeria na rua Voluntários da Pátria, n°.88, dá lugar ao Cineclube Estação Botafogo. Em pouco tempo, a atividade cineclubista é reconfigurada em um empreendimento comercial e o Grupo Estação se torna uma importante empresa brasileira de exibição e distribuição cinematográfica, principalmente no que tange o chamado cinema de arte[2] (Gonzaga, 1996; Mendes, 2022).

Essa pesquisa parte da hipótese de que o caráter cineclubista presente na formação do Grupo Estação é preservado até hoje, ainda que contenha novos contornos devido às suas responsabilidades empresariais. Acreditamos que essa característica está intrinsecamente ligada à forma como a empresa se singulariza atualmente, seja pela sua curadoria de programação e distribuição; seja pela promoção e recepção de eventos como festivais, estreias, pré-estreias, debates, festas etc.; ou seja pela construção de uma rede de apoio composta por diferentes agentes, capaz de forte mobilização social frente às crises financeiras e jurídicas pelas quais a empresa já passou. Partimos da premissa de que os cinemas do Grupo Estação operam como vetores nas produções de subjetividades e sociabilidades entre seus públicos, seja no campo da fruição artística, do lazer, do trabalho ou até mesmo da apropriação de um espaço comum. Nas palavras de Talitha Ferraz (2012, p.138), esses cinemas são "agentes

[1] Fala de Cavi Borges em entrevista cedida a Luciana Ponso. OCA-UFF, jan. 2023. Disponível em: https://oca.observatorio.uff.br/?p=3102 . Acesso em julho de 2025.

[2] Segundo Alice Gonzaga (1996), a expressão "cinema de arte" designa não apenas um conjunto de filmes, mas também um gênero cinematográfico e um tipo específico de espaço de exibição. No Brasil, a consolidação do termo passa pela atuação cineclubista nos 1950, que se dedicava a formar um público especializado e engajado em debater os aspectos estéticos, políticos e intelectuais do cinema. No campo da exibição, os cinemas de arte são salas especializadas que priorizam obras reconhecidas menos por seu valor comercial e mais por seu conteúdo estético, abrangendo uma ampla variedade de gêneros, linguagens, nacionalidades etc., em oposição às produções padronizadas da indústria hollywoodiana. Embora se apresentem como alternativas ao circuito comercial dominante, a maioria desses espaços não estão isentos de operar segundo vieses mercadológicos, funcionando, assim, como um nicho dentro do próprio mercado exibidor.

fomentadores de bons encontros", isto é, locais onde os corpos de transeuntes estão suscetíveis a diferentes afecções.

Atualmente, o Grupo Estação possui três complexos cinematográficos[3]: o Estação NET Botafogo (3 salas), o Estação NET Rio (5 salas) e o Estação NET Gávea (5 salas). Enquanto os dois primeiros ocupam as calçadas do bairro de Botafogo, o terceiro se localiza no último piso do Shopping da Gávea, no bairro da Gávea, também situado na Zona Sul carioca. Cada um desses três espaços de exibição possui singularidades que estão relacionadas às suas respectivas localizações, às estruturas de seus prédios e salas, à sua programação, ao perfil de seus públicos etc.

Neste trabalho, voltamos nosso foco para o Estação NET Botafogo e para o Estação NET Rio, ambos localizados na Rua Voluntários da Pátria, a 200 metros de distância um do outro. Em 2008, essa área recebeu o título de Polo Cinematográfico de Botafogo pela Lei n.º 4.946[4]. Em um raio de 1,5 quilômetros, encontram-se também o Cinesystem Belas Artes Botafogo, na calçada da Praia de Botafogo, o Cinemark Botafogo, no interior do Shopping Botafogo e o Kinoplex Rio Sul, no Shopping Rio Sul. Todo esse perímetro pode ser compreendido como uma "mancha de cinema" (Ferraz, 2012), isto é, uma área urbana marcada pela significativa concentração de equipamentos voltados a uma mesma atividade – neste caso, a exibição cinematográfica –, configurando-se como um importante ponto de referência na cidade. Além disso, a região concentra três dos quinze complexos cinematográficos do munício do Rio de Janeiro que ainda estão situados das ruas.

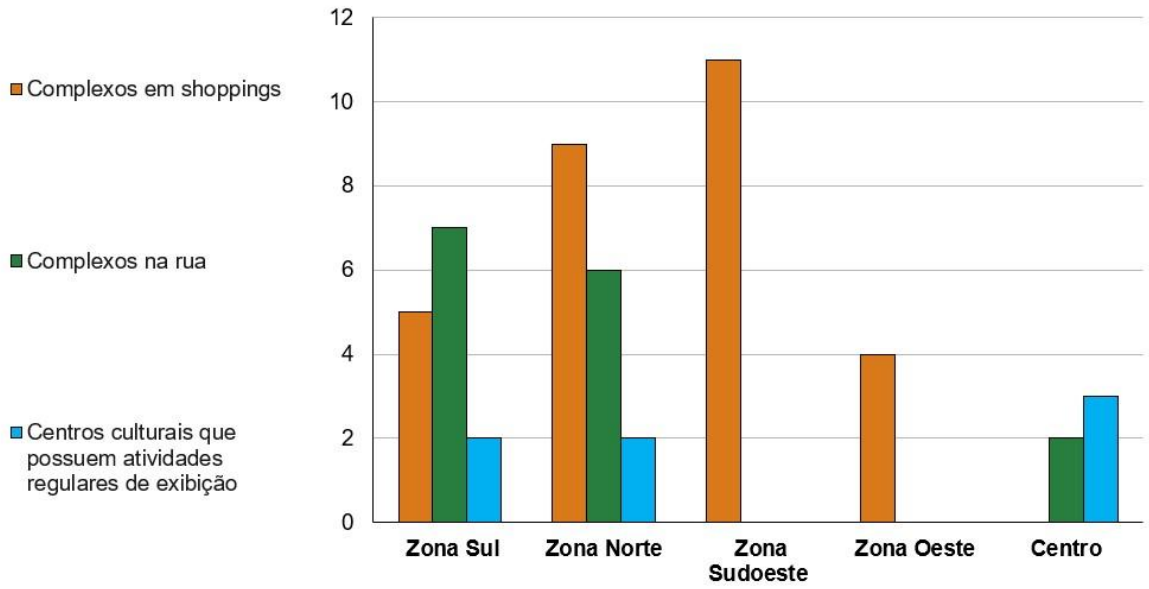
Na Figura 1, apresentamos um gráfico elaborado com base em dados abertos disponibilizados pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Nesse levantamento, consideramos apenas os complexos cinematográficos em funcionamento atualmente. Optamos por incluir no gráfico os cinemas cuja programação se dedica exclusivamente a filmes pornôs. Esses espaços estão devidamente cadastrados na listagem da ANCINE e representam um terço dos complexos localizados nas calçadas, indicando como o setor de exibição foi reconfigurado ao longo do tempo para atender a formas específicas de usos e apropriações da sala de cinema. Além disso, foram incorporados centros culturais que mantêm

[3] Entende-se por "complexo cinematográfico" a definição utilizada pela ANCINE em Instrução Normativa N.º 170, de 23 de julho de 2024: "unidade arquitetônica e operacional, organizadora de um conjunto de serviços, estruturados a partir de uma ou mais salas de exibição, em geral com programação divulgada de forma unificada". Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/acesso-a-informacao/legislacao/instrucoes-normativas/instrucao-normativa-170 . Acesso em julho de 2025.

[4] Disponível em: https://e.camara.rj.gov.br/Arquivo/Documents/legislacao/html/L49462008.html. Acesso em dezembro de 2024.

atividades regulares de exibição cinematográfica[5], como a Cinemateca do MAM/RJ, o Centro Cultural Banco do Brasil e a Caixa Cultural, uma vez que esses equipamentos desempenham papel relevante no circuito de exibição da cidade, ampliando a oferta de sessões e contribuindo para a formação e a circulação de públicos.

Figura 1 – Gráfico "Complexos cinematográficos e centros culturais com atividade regular de exibição no município do Rio de Janeiro por região e tipo de estabelecimento (2026)"



Fonte: Gráfico elaborado pela autora a partir de dados abertos fornecidos pela ANCINE[6]

Como podemos ver na Figura 1, nota-se uma presença mais diversificada de equipamentos de exibição na Zona Sul da cidade, região historicamente dotada de uma maior presença de capital simbólico e econômico. Nessa mesma área, centros culturais, cinemas de rua e de *shopping* coexistem, o que confere a seus moradores e frequentadores maior possibilidade de escolha a respeito dos diferentes modos de vivenciar a experiência cinematográfica – seja em termos de ambiência, programação, acessibilidade e demais rituais sociais que envolvem o ato de ir ao cinema. Em contraste, os espaços de exibição da Zona Oeste e Sudoeste[7] estão exclusivamente inseridos em centros comerciais. A Zona Norte, por

[5] Seguindo esse critério, optamos por não incluir o Cine Odeon – Centro Cultural Luiz Severiano Ribeiro, uma vez que essa sala de exibição realiza apenas sessões de caráter eventual, diferentemente de espaços como Cinemateca do MAM/RJ, o Centro Cultural Banco do Brasil e a Caixa Cultural, que mantêm uma programação mensal regular.

[6] Disponível em: https://dados.gov.br/dados/conjuntos-dados/salas-de-exibicao-e-complexos-registrados-na-ancine . Acesso em março de 2026.

[7] A Zona Sudoeste é a mais nova região geográfica da cidade do Rio de Janeiro, criada pela Lei Complementar nº 286/2025.

sua vez, conta com nove cinemas localizados em *shoppings* e seis com acesso direto à via pública, sendo dois deles cinemas pornôs: o Cine Regência, em Cascadura, e o Cine Astor, em Madureira.

Nesse caso, consideramos o Kinoplex São Luiz, no Catete, o Ponto Cine, no Shopping Guadalupe, e o Cinecarioca Penha, no Penha Shopping como cinemas de rua. Ainda que esses complexos estejam localizados em galerias comerciais, entendemos que eles se inserem em uma concepção ampliada de cinema de rua por manterem uma relação direta com o espaço urbano e dialogarem com os fluxos de pedestres das calçadas. Reconhecemos, no entanto, que essas terminologias – cinema de rua, de *shopping*, de galeria, de calçada etc. – estão sujeitas a debate e dependem do contexto local em que os espaços de exibição se encontram.

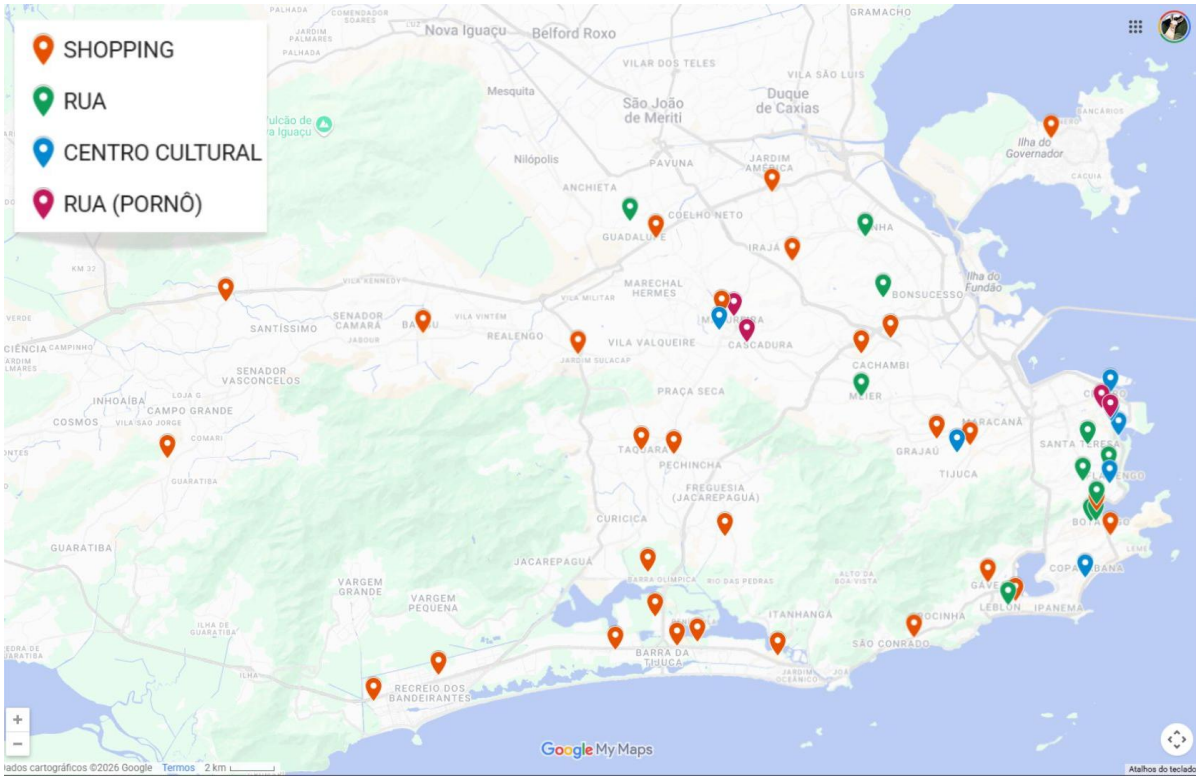
No que diz respeito aos equipamentos culturais situados no centro da cidade, é interessante observar que as classificações se tornam ainda mais difusas. Espaços como o CCBB, Caixa Cultural e Cinemateca do MAM/RJ realizam exibições regulares de filmes por meio de mostras temáticas, mas seu perfil institucional os aproxima mais de centros culturais do que de cinemas convencionais. Por outro lado, o Cine Odeon e o Cine Íris, palácios cinematográficos remanescentes da época em que o cinema ocupava predominantemente as ruas, hoje atuam de formas singulares: o primeiro sedia apenas eventos pontuais – e por isso, não foi incluído no gráfico –, como festivais e estreias; e o segundo tem uma programação voltada exclusivamente para filmes pornográficos.

A partir desses dados, elaboramos um mapa através da plataforma *Google My Maps*, que permite uma melhor visualização da distribuição espacial desses complexos na cidade do Rio de Janeiro (ver Figura 2). O cenário demonstra que a fruição cinematográfica se encontra cada vez mais desvinculada das práticas de sociabilidade urbana, sobretudo em áreas da cidade marcadas pela escassez de investimentos públicos em cultura, segurança, mobilidade e infraestrutura. Nesse contexto, os cinemas de rua que ainda sobrevivem como experiências heterogêneas, mais abertas e conectadas ao cotidiano da cidade, parecem estar restritos a uma parcela limitada da população.

Falamos em sobrevivência dos cinemas de rua, pois, desde meados dos anos 1970, observa-se um expressivo deslocamento das salas de exibição para o interior de ambientes privados voltados para o consumo, como os *shoppings* centers. Tal fenômeno reflete um processo de reconfiguração do espaço urbano e de mudanças nos hábitos de espectação

cinematográfica[8], nos quais a fruição é progressivamente mediada por lógicas de mercado uniformizantes e por dispositivos de controle característicos dos espaços privados, conforme já apontado em estudos anteriores por autores como Talitha Ferraz (2012); Rafael de Luna Freire e Natasha Almeida (2017); Márcia Sousa e Wilson Oliveira Filho (2019).

Figura 2 – Mapa "Complexos cinematográficos e centros culturais com atividade regular de exibição no município do Rio de Janeiro por região e tipo de estabelecimento (2026)"



Fonte: Mapa elaborado pela autora a partir de dados abertos fornecidos pela ANCINE[9]

Inserido nas complexas disputas que atravessam o espaço urbano e seus significados simbólicos, o Grupo Estação ocupa um papel relevante na cena cultural carioca, uma vez que sua proposta de atuação sempre foi, e continua sendo, ir além do viés comercial que envolve a exibição e a distribuição cinematográfica. Com um projeto político voltado à formação de público, o Grupo Estação busca adotar, em seus cinemas, formas de democratização do acesso à cultura, que incluem por exemplo a oferta de ingressos a preços reduzidos, bem como

[8] Com base em Talitha Ferraz (2012, p.24), entendemos por "espectação cinematográfica" "uma determinada forma de apreensão do filme, que encontra na sala de cinema a cristalização de um modelo e de uma dinâmica espacial de consumo audiovisual".

[9] A versão interativa do mapa pode ser acessada em: https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?hl=pt-BR&mid=1zmMMCk6hFPsY6Z1FTY8tJtqgDXe0qbo&ll=-22.911643145685698%2C-43.369359499999995&z=11 .

parcerias com instituições de ensino e organizações da sociedade civil, possibilitando uma maior diversidade de frequentadores em seus espaços de exibição – não por acaso, os dois cinemas de rua localizados em Botafogo possuem mais liberdade para desenvolver esse tipo de iniciativa do que o cinema do *shopping* da Gávea. Ademais, o circuito Estação, alinhado à distribuidora Filmes do Estação, desempenha um papel estratégico como janela de visibilidade para obras que permanecem à margem das redes exibidoras hegemônicas, sobretudo no que tange às produções brasileiras.

Entretanto, é importante reconhecer que, apesar da evidente paixão cinéfila que move e sustenta o Grupo Estação, a empresa não deixa de operar dentro de uma lógica econômica, desde a curadoria dos filmes e a gestão das salas até a realização de parcerias e eventos especiais. Tudo ali é valorado, não apenas em termos financeiros, mas também simbólicos e culturais. O ideal de democratização do acesso à cultura, portanto, convive com a necessidade de viabilizar financeiramente a manutenção dos cinemas, o que se expressa em colaborações com produtoras e festivais, na busca por editais e patrocínios, e na adaptação constante às dinâmicas de mercado.

A existência dos cinemas de rua depende não apenas de viabilidade econômica, mas também de articulações com políticas culturais, engajamento comunitário e ações que reafirmem seu valor histórico-cultural. Dito isso, este estudo de caso possui como objetivo geral contribuir para o vasto campo de pesquisa sobre a exibição e a distribuição cinematográfica brasileira, de forma a estimular discussões sobre a ida ao cinema[10] enquanto prática social e sobre os espaços de exibição enquanto dispositivos de produção de sentido, memória e subjetividade. Buscamos analisar de que maneira o Grupo Estação está inserido em um "agenciamento coletivo" (Deleuze e Guattari, 1995), no qual se articulam discursos identitários, vínculos afetivos e sentimentos de pertencimento, mediados pela experiência compartilhada da fruição cinematográfica. A partir dessa perspectiva, elencamos três pontos centrais que consideramos como objetivos norteadores desse trabalho:

[10] Segundo Talitha Ferraz e Pedro Curi (2018), a expressão "ida ao cinema" corresponde a uma tradução de termos como *cinemagoing* e *aller au cinéma*. No âmbito dos estudos associados à perspectiva teórico-metodológica da New Cinema History, essas noções são mobilizadas para investigar os contextos da exibição cinematográfica e as práticas sociais que envolvem o ato de frequentar salas de cinema. Os autores chamam atenção para o fato de que a própria formulação da expressão enfatiza o caráter ativo dessa prática, sugerindo deslocamentos e trajetos realizados pelos espectadores em direção às salas de exibição. A partir dessa perspectiva, busca-se compreender de que maneira os públicos organizam suas experiências de espectação e, nesse processo, constroem vínculos afetivos, memórias e formas de identificação associadas ao cinema.

1. Analisar como são construídas, nos cinemas do Grupo Estação, as sociabilidades e subjetividades entre diferentes sujeitos, sejam eles frequentadores, colaboradores, funcionários, sócios etc.;

2. Compreender de que maneira as experiências vividas por esses agentes se entrelaçam entre si e com a história desses cinemas, criando experiências compartilhadas e modos colaborativos de operacionalização;

3. Discutir sobre como o Grupo Estação utiliza-se dessas características como estratégias de diferenciação, que atuam em seu benefício não só do ponto de vista comercial, mas também em suas esferas culturais, políticas, artísticas, patrimoniais e comunitárias.

Metodologia

Por muitos anos, os estudos no campo do Cinema e do Audiovisual tiveram como principal objeto o texto fílmico, concentrando-se em métodos de análise formal e estética das obras cinematográficas. Quando se pensava em história do cinema, a esfera da produção estava, na maioria das vezes, em posição de destaque e os trabalhos na área colocavam ênfase nos contextos de realização, nos movimentos artísticos, nas trajetórias de cineastas e em seus *modos de fazer*. Segundo Rafael de Luna Freire (2023, p.10), é sobretudo a partir do final dos anos 1970 que a "sala de cinema como foco de interesse ganhou novo impulso" de estudo, devido à "acirrada crise do circuito exibidor [...], quando se acentuou o fechamento de muitas salas e, pouco depois, a transformação de tantas outras em cinemas pornográficos". Desde então, a distribuição, a exibição e a recepção passam a ocupar um lugar mais central nas pesquisas, instigando reflexões sobre o cinema enquanto prática cultural e considerando também os *modos de ver, de viver, de lembrar etc*.

Nesse contexto, nosso estudo de caso é guiado por uma estratégia metodológica que João Luiz Vieira (2021) denomina como "histórias de cinemas", isto é, uma abordagem voltada para os públicos, para eventos e experiências locais, cotidianas e subjetivas, "onde o circuito fílmico não exclui e nem poderia excluir os filmes, mas vai além para incorporar suas complexas e variadas condições de recepção" (Vieira, 2021, p.7). Sob esse aspecto, foi adotada uma rotina de idas a campo – ou melhor, idas aos cinemas do Estação –, de forma a coletar dados qualitativos fundamentados em pressupostos etnográficos, mobilizando estratégias como a observação participante e a realização de entrevistas semiestruturadas. Segundo Janice Caiafa (2007), a observação participante requer uma postura ativa e disponível às alteridades e surpresas com as quais podemos nos deparar durante a pesquisa. Trata-se de um método que "mobiliza diferentes sentidos" e "leva em conta toda a profusão de impressões

e informações que encontramos no campo" (Caiafa, 2007, p.138). Diante disso, a autora recorre ao conceito de "simpatia" ou "co-funcionamento" proposto por Gilles Deleuze:

> A simpatia é o afeto que nos permite entrar em ligação com os heterogêneos que nos cercam, agir com eles, escrever com eles. O co-funcionamento ou simpatia difere tanto da identificação quanto da distância, que Deleuze (1977:67) menciona como "duas armadilhas". Porque a distância nos indica "o olhar do entendimento", "um olhar científico asseptizado", enquanto a identificação nos leva ao contágio, à confusão com o outro. Nos dois casos perdemos a força da alteridade, a oportunidade de entrar em composição com os heterogêneos. [...] Aqui não é questão de distanciar-se para compreender o outro, nem tampouco de tomar-se por esse outro, mas de ter algo a ver com ele, "alguma coisa a agenciar com ele". (Caiafa, 2007, p.152)

Uma vez que a prática da "simpatia" enquanto método exige "uma disposição para se deixar afetar pelo que nos cerca" (Caiafa, 2007, p.154), tais proposições estão intimamente relacionadas à noção do encontro. Esse conceito norteia o nosso trabalho no mesmo sentido que Ferraz o articula a partir de Deleuze, Espinosa e Caiafa, vinculando-o à apropriação produtiva dos espaços urbanos e produções de subjetividades que os cinemas de rua ensejam (Ferraz, 2012). A partir dessas inspirações, entendemos que o encontro implica uma afecção, ou seja, um efeito causado em um corpo por algo ou alguém, que pode aumentar ou diminuir a potência de agir dos sujeitos envolvidos (Deleuze, 2002). Pensar o cinema como um espaço de encontro é considerá-lo como parte integrante de um contínuo processo de agenciamento, no qual as pessoas, as imagens, os sons, os cheiros, a arquitetura, as comidas, os rituais, as memórias, dentre tantos outros fatores, se entrelaçam em uma produção compartilhada de sentidos (Ferraz, 2012).

Considerando isso, percebo que estou de fato criando *situações de encontro* nas idas à campo, ao estabelecer uma relação – ainda que breve – com pessoas que até então eu não conhecia. Por vezes, essas situações emergem espontaneamente, "me encontrando" no percurso e me conduzindo por caminhos inesperados. Essa percepção foi algo que me veio durante o processo investigativo: o encontro alarga-se para além de um conceito, apresentando-se também como um método, um modo de produzir matéria de pesquisa a partir do diálogo, da presença e da disponibilidade em estar com o outro.

No que tange à coleta de entrevistas, foi adotada uma abordagem ancorada na história oral, cujo interesse não está na busca por uma verdade científica e universal, mas sim nas experiências particulares de cada indivíduo (Alberti, 2004). O enfoque, aqui, está nas narrativas elaboradas pelos sujeitos a respeito daquilo que viveram, ainda vivem ou pretendem viver. O modelo de perguntas utilizado foi semiestruturado a partir de um roteiro orientador

que, embora forneça uma direção inicial, permanece flexível diante dos temas que possam vir à tona no decorrer do encontro com os interlocutores. Assim, a entrevista se assemelha mais a uma conversa, na qual a espontaneidade e a sensibilidade orientam o ritmo e a profundidade dos depoimentos. Nesse contexto, ao conduzir cada entrevista, procuro ter atenção para minha "responsabilidade enquanto coagente na criação do documento de história oral" (Alberti, 2004, p.23), pois existem diversos fatores capazes de afetar o discurso produzido pela pessoa entrevistada – como o modo de formular as perguntas, o ambiente da entrevista, o tempo disponível, o estado emocional dos sujeitos envolvidos na conversa etc.

Os desafios de uma metodologia pautada na oralidade e na memória envolvem a compreensão de que estamos trabalhando com dados imprecisos, compostos, em grande parte, por pontos de vista extremamente pessoais e lembranças fragmentadas. Sabemos que o ato de narrar demanda uma organização, na qual certos elementos ganham destaque em detrimento de outros. Parafraseando o poeta Waly Salomão (1996), em nossa ilha de edição interna, cortamos trechos que não queremos exibir, reorganizamos sequências que parecem confusas, redesenhamos imagens com pouca nitidez, apagamos arquivos originais etc. Ainda que essa memória fabulada possa tensionar uma suposta veracidade dos eventos, esta pesquisa se interessa menos pela objetividade dos fatos e mais pela reflexão sobre os modos como o passado é elaborado. Ao mesmo tempo, é preciso cuidado para que essas narrativas não sejam tomadas apenas como retrospectivas celebratórias de trajetórias e experiências. Procuramos, portanto, nos atentar também para as contradições, disputas e rupturas que atravessam os discursos aqui proferidos.

Muitas foram as pessoas que deixaram – e ainda deixam – suas marcas na história do Grupo Estação. A cada depoimento coletado ao longo desta pesquisa, novos nomes surgiam entre aqueles que contribuíram para a construção desse legado. Reunir as perspectivas de todos esses sujeitos seria, sem dúvida, um exercício valioso – e talvez essa seja uma tarefa ainda por fazer. No entanto, para que este trabalho pudesse ganhar forma, foi necessário estabelecer alguns recortes. Nesse sentido, o conjunto de interlocutores deste trabalho reúne sócio-fundadores, funcionários, colaboradores e frequentadores, isto é, sujeitos que se relacionam com esses espaços a partir de experiências e temporalidades distintas.

O uso de entrevistas como fonte de pesquisa envolve não apenas desafios de ordem metodológica, mas também contingências práticas que incidem sobre o andamento e a organização do cronograma de trabalho. A dificuldade de conciliar agendas com os interlocutores, por exemplo, foi um dos fatores que mais limitou a realização de determinados encontros. Outros tipos de imprevistos também ocorreram ao longo da pesquisa. Um deles

resultou na perda de uma entrevista realizada com o curador e crítico de cinema Ricardo Cota e sua filha Eduarda – duas gerações de frequentadores dos cinemas do Estação: ele, nos anos 1980, e ela, na atualidade. Antes que eu pudesse realizar o *backup* em nuvem, meu celular foi roubado, e o arquivo acabou sendo perdido. Em razão do tempo disponível e de outras demandas da pesquisa, não foi possível refazer a entrevista.

Para analisar os depoimentos reunidos neste trabalho, seguimos os princípios expostos por Michel Foucault (2014), que orientam para uma visão crítica do discurso enquanto um fenômeno social e coletivo. Para o autor, os discursos não necessariamente compõem um todo coeso ou linear e "devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem" (Foucault, 2014, p.49). Evitamos atribuir um sentido fixo aos relatos recolhidos, de forma a não transformá-los em um "jogo de significações prévias" (Foucault, 2014, p.50) a ser decifrado ou traduzido por nós. Dessa forma, concentramos nossa análise no discurso em si e reconhecemos não ser possível extrapolar sua materialidade sob a expectativa de acessar um suposto "núcleo interior e escondido" (Foucault, 2014, p.50) do sujeito que fala. Nessa linha de pensamento, Stuart Hall (2006, p.41) nos lembra que as palavras "sempre carregam ecos de outros significados", que por sua vez são instáveis e estão "constantemente escapulindo de nós". Apesar de nossos esforços para encerrar o sentido dos discursos em nossas interpretações, "existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos e estávéis" (Hall, 2006, p.41).

Retomando as observações de Janice Caiafa (2007), a postura da simpatia busca deslocar da pessoa pesquisadora qualquer pretensão de autoridade sobre o campo ou sobre o tema de estudo. Essa perspectiva recusa o uso dos depoimentos coletados como mera validação de hipóteses prévias, privilegiando uma escuta que reconhece a pluralidade e a complexidade dos sujeitos envolvidos na pesquisa. O que se propõe de fato é uma polifonia, uma enunciação coletiva entre as diferentes vozes em constante diálogo. Nas palavras de Caiafa (2007, p.165), "ao colorir-se com as outras, ao ser uma entre outras, a linguagem do autor está mais próxima daquelas que relata, não acima delas".

Dos encontros que vivi no cinema

É importante reconhecer que essa é uma pesquisa implicada, ou seja, minha atuação como pesquisadora jamais será neutra. Afinal, existe de fato alguma pesquisa absolutamente imparcial e objetiva? Sobre essa questão, Sandra Harding (2019) argumenta que a ideia de objetividade deve ser encarada como algo mutável, pois estará sempre atrelada a um contexto

histórico específico e seus respectivos tensionamentos político-sociais. A autora sugere que a verdadeira objetividade de uma pesquisa reside em sua capacidade de acolher as múltiplas subjetividades que lhe dizem respeito. Uma pesquisa objetiva deve ser coerente consigo mesma, com seus processos, métodos e caminhos percorridos. Sendo assim, entendo que em meu caso, tentar assumir um distanciamento em prol de uma suposta imparcialidade seria algo completamente fabricado e incoerente com esse trabalho. O desafio, nesse caso, é me colocar em interlocução direta com o campo, do qual também faço parte e com o qual coproduzo matéria de pesquisa, porém sempre tomando os devidos cuidados para que a centralidade do trabalho não esteja apenas na minha vivência, mas sim nas *relações* estabelecidas ao longo do processo.

Em várias das conversas que tive com os agentes que compõem esse trabalho, foi comum que me perguntassem: "Mas por que fazer uma pesquisa sobre o Estação?". Entendo que toda escolha por um tema de pesquisa envolve um encantamento por um determinado assunto. Luiz Antônio Simas (2021a, p.65) define o ato de encantar-se como "um campo fecundo para se pensar as artes da alteridade, [...] da necessidade de se relacionar com o outro". Nesse sentido, ir ao cinema é algo que me encanta.

Alinhado a autores como Talitha Ferraz (2012) e Roland Barthes (1980), entendo a prática da espectação cinematográfica como uma experiência que abrange todo o aspecto cerimonial de se frequentar uma sala de exibição. A escolha do filme, da sala, das companhias e até mesmo da vestimenta. O deslocamento, a compra de ingressos, pipocas, doces, balas e bebidas. A preventiva ida ao banheiro. A procura pelos assentos na sala à meia luz, os sussurros antes da projeção começar. As luzes que se apagam lentamente, nos seduzindo ao sonho. As expectativas com os *trailers* que antecedem ao filme, nos instigando para a próxima ida ao cinema. É claro, o filme em si. As reações do público, os créditos, quem sabe aplausos... As luzes que se acendem devagar, trazendo cada um de volta à sua realidade, que por um período, esteve suspensa em prol de uma experiência compartilhada. A saída da sala, os comentários, sensações. O filme que carregamos conosco para outro local – "Que tal um bar ou restaurante?". O prolongamento da sessão.

Será que de fato continuamos os mesmos depois de todo esse ritual? Barthes (1980) caracteriza a saída do cinema como um estado de torpor, uma espécie de transe levemente hipnótico que, quando analisado sob um viés psicanalítico, pode se assemelhar aos processos curativos. "O sujeito que aqui fala tem a reconhecer uma coisa: gosta de sair do cinema. [...] Seu corpo tornou-se algo sopitado, doce, tranqüilo [...]. Enfim, é evidente, ele acaba de sair

de uma hipnose. E da hipnose [...] o que ele percebe é o mais antigo dos poderes: a cura" (Barthes, 1980, p.121).

Essa evocação, trata-se, evidentemente, da minha trajetória pessoal, atravessada por afetos e memórias específicas. Na infância, ir ao cinema era o passeio de quase todo fim de semana com meus pais. Na adolescência, o cinema era um espaço de liberdade, relativamente seguro para que eu e meus amigos ficássemos algumas horas longe dos adultos. Ao longo desses anos, a ida ao cinema fez parte da minha rotina de forma inconsciente. Era algo simplesmente natural. Um hábito[11]. Seria fantástico para a introdução desse trabalho se eu conseguisse descrever o que senti ao entrar em uma sala de cinema pela primeira vez na vida. Porém, a única cena minimamente nítida que minha memória é capaz de reconstituir não se passa dentro da sala de cinema, mas sim após a sessão – curiosamente em consonância com os apontamentos de Barthes (1980).

Imagino que tenha sido em 2003, quando eu tinha seis anos de idade e fui com meu primo, minha mãe e minha tia, assistir *A Viagem de Chihiro* (Hayao Miyazaki, 2001)[12]. Morávamos no Grajaú e o cinema mais próximo da nossa casa era no antigo Shopping Iguatemi[13] Lembro de sair da sala de cinema desperta por uma tremenda curiosidade. Caminhava com os ouvidos atentos ao som dos meus próprios passos e me perguntava por que, ao pisar nos corredores do *shopping*, não conseguia reproduzir aquele ruído tão marcante dos passos de Chihiro no filme. Eu ainda não sabia, mas naquele momento, estava descobrindo o poder da sonoplastia.

Desde que optei por fazer a graduação em Cinema e Audiovisual na UFF, aquilo que era um simples lazer ganhou outras camadas. Ir ao cinema virou motivo de estudo, trabalho e inspiração. No cinema, fiz contatos profissionais e vivi a emoção de ver na tela grande os resultados de produções nas quais trabalhei. No cinema, tive o primeiro lampejo para o recorte dessa pesquisa e conheci pessoas que me despertaram a atenção para temas que, a princípio, eu não considerava abordar. Salvo algumas exceções, a maioria dos depoimentos que compõem esse texto foram coletados no saguão de algum cinema.

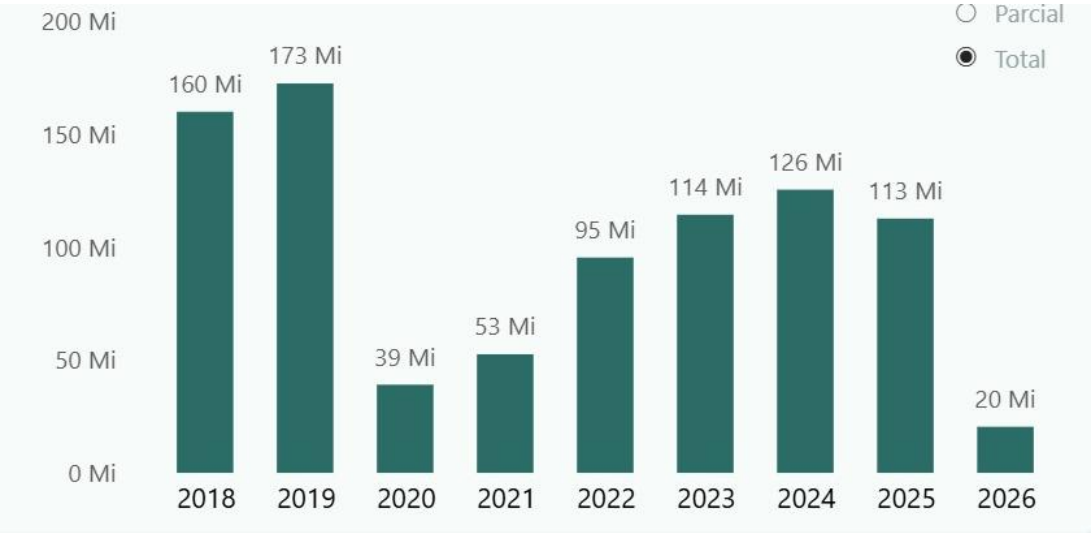
Me recordo de uma das primeiras aulas que tive na graduação em Cinema e Audiovisual na UFF, em que o professor João Luiz Vieira chamava a atenção da turma para a dimensão ritualística da ida ao cinema. Já na disciplina de História do Cinema Brasileiro,

[11] Me parece indispensável reconhecer que, infelizmente, ter a ida ao cinema como um hábito é algo que se restringe a uma parcela privilegiada da população. Por mais que o acesso à cultura seja considerado um direito de todo cidadão brasileiro, sabemos que a prática ainda não reflete a teoria.
[12] Embora o filme seja de 2001, sua estreia no Brasil só aconteceu no ano de 2003.
[13] Hoje Shopping Boulevard, em Vila Isabel, Zona Norte do Rio de Janeiro.

ministrada pelo professor Rafael De Luna, realizamos um trabalho de campo pelo centro do Rio de Janeiro, cujo percurso contemplava antigos espaços de exibição da cidade. Retomo esses episódios a fim de argumentar que meu interesse de pesquisa dialoga não apenas com uma motivação pessoal, mas também com um movimento mais amplo de estudos que vêm sendo desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine – UFF). Nos últimos anos, esse campo de pesquisa vem ganhando densidade e identidade própria dentro do PPGCine – UFF, reunindo uma série de trabalhos voltados para a exibição, distribuição e experiências de expectação cinematográfica.

Em um contexto mais contemporâneo, penso que minha motivação para realizar esse estudo passa por um desejo de valorizar uma atividade cultural pela qual eu cultivo um fascínio e um vínculo afetivo. Talvez esse desejo tenha se tornado ainda mais consciente e pulsante durante os dois anos que passei sem usufruir dessa atividade, devido à pandemia da COVID-19. Neste momento, o mercado exibidor brasileiro ainda se recupera dos impactos sofridos com o *lockdown*. Segundo dados da ANCINE, o número total de público no ano de 2025 é quase 35% menor do que em 2019 – ano que antecede o período de isolamento social, no qual os cinemas estiveram fechados (ver Figura 3).

Figura 3 – Público total por ano cinematográfico no Brasil em março de 2026



Fonte: Reprodução de gráfico disponível no Painel Indicadores do Mercado de Exibição da ANCINE[14]

[14] Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/paineis-interativos-1/paineis-interativos-subsecao-mercado-audiovisual/painel-indicadores-do-mercado-de-exibicao . Acesso em março de 2026.

Em meio a tantas opções de lazer e possibilidades de fruição audiovisual, as empresas de exibição e distribuição se utilizam de diferentes meios para atrair os públicos de volta aos cinemas[15]. O que me desperta interesse no Grupo Estação é como suas estratégias parecem apostar na construção de vínculos com seus frequentadores. É claro que eu não me excluo dessa dinâmica. Minha relação com esses cinemas vem se transformando à medida que, além de frequentadora, passo a ser alguém que se dedica a estudá-los. É o desafio da redescoberta, no qual procuro exercitar um olhar de estranhamento – e não de distanciamento – por algo que já é familiar para mim.

Segundo Gilberto Velho (1978), "o processo de conhecimento da vida social sempre implica em um grau de subjetividade e que, portanto, tem um caráter aproximativo e não definitivo" (p.6). A familiaridade, nesse contexto, não é um obstáculo, mas sim um ponto de partida para perceber as camadas de sentido que muitas vezes passam despercebidas no cotidiano. Essa concepção não anula o compromisso com o rigor analítico, mas assume um estudo situado, consciente de seus próprios limites e enraizamentos, reposicionando a ideia de objetividade como verdade absoluta. O exercício de estranhar o familiar "torna-se possível quando somos capazes de confrontar intelectualmente, e mesmo emocionalmente, diferentes versões e interpretações existentes a respeito de fatos, situações" (Velho, 1978, p.8). Essa multiplicidade de perspectivas possibilita a desconstrução de automatismos de pensamento e abre espaço para uma apreensão mais generosa e crítica daquilo que nos cerca, acolhendo possíveis nuances e contradições.

Estrutura da dissertação

Além desta introdução e das considerações finais, este texto se organiza em quatro capítulos, nos quais traçamos um percurso cronológico da trajetória do Grupo Estação, com base em dados coletados em jornais, revistas e nos depoimentos reunidos ao longo deste trabalho. Cabe destacar que não estava no projeto inicial desta pesquisa reconstruir de forma detalhada a trajetória do Grupo Estação. Naquele momento, nosso intuito era concentrar a análise no período pós-pandemia, bem como abordar de maneira mais geral o bairro de Botafogo, seu histórico cultural e algumas de suas especificidades que poderiam contribuir para a concentração de quatro complexos cinematográficos na região.

[15] Nesse cenário, é importante considerar a popularização das plataformas de *streaming* no Brasil, serviço que ainda carece de regulamentação específica e que segue operando de maneira assimétrica em relação ao cinema e à televisão, especialmente no que diz respeito a obrigações tributárias, mecanismos voltados a cotas para obras nacionais nos catálogos e medidas de amparo ao circuito exibidor – a exemplo da definição de intervalo mínimo entre a estreia nas salas de cinema e a disponibilização dos filmes nas plataformas digitais.

No entanto, ao longo do desenvolvimento do trabalho, percebemos que o próprio campo indicava para a necessidade de registrar de maneira mais detalhada a história do Grupo Estação. Essa percepção emergiu também a partir do contato com as bibliografias existentes que, embora relevantes, ainda oferecem poucas abordagens mais aprofundadas sobre determinados momentos da trajetória da empresa. Esse deslocamento foi igualmente estimulado pelas orientações da professora Talitha Ferraz, que, desde o início da pesquisa, incentivou a ida a campo como estratégia para compreender o que o próprio objeto de estudo poderia revelar.

Dessa forma, no primeiro capítulo, analisamos a cena cineclubista carioca dos anos 1980, acompanhando o percurso que vai das primeiras experiências do Cineclube Estação Botafogo à constituição inicial do circuito Estação. Consideramos que esse contexto prévio ao surgimento formal da empresa é essencial para compreendermos as bases conceituais e operacionais que norteiam a atuação do Grupo Estação até hoje. Tecemos essa análise de maneira articulada a discussões teóricas acerca de temas como a cinefilia, o cinema de arte e o movimento cineclubista no Brasil.

Em seguida, no segundo capítulo, abordamos o processo de consolidação do Grupo Estação enquanto instituição empresarial. Essa fase é caracterizada por reformulações em seu circuito exibidor ao longo dos anos 1990 e 2000, destacando-se a inauguração dos complexos que hoje conhecemos por Espaço Petrobras de Cinema, em São Paulo, e Estação NET Rio e Estação NET Gávea, no Rio de Janeiro. Abordamos a criação da distribuidora Filmes do Estação, em 1990, e do Festival do Rio, em 1999, iniciativas que ampliaram significativamente o alcance e a influência do Grupo Estação no mercado cinematográfico nacional e internacional. É também nesse período que ocorre a primeira ruptura no corpo de sócios da empresa, com a saída de Adhemar Oliveira.

No terceiro capítulo, percorremos o crítico processo de recuperação judicial enfrentado pela empresa, durante os anos de 2010 a 2015; abordamos a fase de “retomada” com o patrocínio da NET e o afastamento de Marcelo Mendes do quadro societário; adentramos os anos 2020, a chegada da pandemia e seus impactos nos cinemas do circuito Estação, bem como a ordem de despejo do Estação NET Rio, movida pelo Grupo Severiano Ribeiro. Nos debruçamos, sobretudo, em discorrer sobre a expressiva atuação de uma comunidade composta por frequentadores, funcionários, colaboradores e sócios, na sustentação simbólica e material do Grupo Estação durante esse período de instabilidade financeira e jurídica.

No quarto e último capítulo da dissertação, trazemos um registro do momento contemporâneo do Grupo Estação, com base nas idas a campo realizadas entre 2024 e 2026. A inspiração etnográfica dá o tom desse capítulo, no qual abordamos alguns eventos e práticas a fim de analisar os meios pelos quais o Grupo Estação se singulariza na atualidade, articulando-se em torno de uma rede colaborativa e mobilizando estratégias de atração e fidelização de seus públicos. Incluímos registros fotográficos e depoimentos coletados em pesquisa de campo. Com um intuito comparativo, trazemos apontamentos sobre o Estação NET Gávea, bem como o Cinemark Botafogo e o Cinesystem Belas Artes Botafogo, de forma a refletir sobre as especificidades que distinguem os cinemas do Estação de outros espaços de exibição da cidade, considerando as diferentes formas de espectação cinematográfica em locais públicos (as ruas) e privados (os *shoppings)*

Com essa organização, buscamos dar conta da trajetória do Grupo Estação até o presente momento, abarcando aspectos históricos, sociais e institucionais. Combinaremos a fundamentação teórica com dados empíricos, articulando diferentes discursos, experiências, memórias e percepções, de forma a construir uma análise que integre tanto os episódios factuais da atuação da empresa quanto as dimensões simbólicas e afetivas que atravessam sua relação com os públicos e com a cidade.

1. A FORMAÇÃO DO CINECLUBE ESTAÇÃO BOTAFOGO

No filme *A Dupla do Barulho* (Carlos Manga, 1953), os atores Grande Otelo e Oscarito interpretam Tião e Tinoco, uma dupla de artistas de teatro que percorre uma trajetória marcada por sonhos e percalços na busca pela fama. O pôster do longa-metragem retrata os dois homens de *smokings*, com expressões alegres e poses idênticas, em um gesto de saudação ou agradecimento. Ampliado ao tamanho de uma parede por Fernando Pimenta[16], esse mesmo cartaz foi escolhido para decorar o saguão do Cineclube Estação Botafogo, inaugurado em 12 de novembro de 1985, em uma galeria na Rua Voluntários da Pátria, nº88. Desde 1985, a imagem de Grande Otelo e Oscarito recebe os públicos do cinema, que hoje funciona como Estação NET Botafogo – espaço que compõe o horizonte investigativo desta dissertação.

Figura 4 – *Foyer* do Estação NET Botafogo em março de 2026



Fonte: Imagem produzida pela autora.

Diante do desafio de começar a contar a história do Grupo Estação – que completou quarenta anos em 2025 e permanece em plena atividade –, optamos por iniciar esta narrativa a partir da imagem icônica que homenageia um importante período e dois baluartes da cinematografia brasileira. Segundo João Luiz Vieira e Leonardo Macario (2017), as chanchadas – comédias musicais que ganharam ampla popularidade entre os anos de 1940 e 1960 – contribuíram para que os espectadores brasileiros formassem um imaginário nacional

[16] Fonte: Depoimento de Adhemar Oliveira coletado em pesquisa de campo.

comum. Por meio de seus papéis de azarões e anti-heróis, Grande Otelo e Oscarito representavam as massas urbanas negras e brancas triunfando sobre figuras de poder. Nas palavras dos autores: “se fosse preciso escolher uma única imagem icônica para resumir o cinema popular brasileiro, ela certamente seria a desses dois comediantes” (Vieira e Macario, 2017, p.111, tradução nossa).

Reconstituir o passado é sempre uma tarefa árdua, principalmente quando nos guiamos mais pelas experiências subjetivas do que por fatos objetivos. Tendo em vista o caráter metodológico aqui adotado, que prioriza as vivências dos atores sociais inseridos nessa história – incluindo o meu próprio envolvimento como pesquisadora-participante –, seria impossível abarcar todos os nomes, datas, eventos e detalhes que compõem essa memória compartilhada. Resta-nos imaginar o que as figuras de Grande Otelo e Oscarito, que assistem ao vai-e-vem do saguão do Estação NET Botafogo há tantos anos, testemunharam ao longo do tempo, quais nuances teriam captado, quais risos, silêncios, aplausos e ecos de conversa guardaram. E o que os dois atores nos contariam se pudessem falar através da fotografia?

Não por acaso, esse retrato ilustra a frente do convite para a sessão inaugural do Cineclube Estação Botafogo. A Figura 5 foi feita a partir de imagens compartilhadas por Marcelo Mendes – sócio-fundador do Grupo Estação – em seu perfil do Instagram[17]. Podemos ver a frente e o verso do cartão, que informava a data e a programação do evento. O público seria recebido com um coquetel de abertura, seguido da exibição de *Barbe-bleue* (Georges Méliès, 1902) com direito a música ao vivo. A atração principal da noite era a pré-estreia do filme *Eu Sei que Vou Te Amar* (Arnaldo Jabor, 1986). A combinação desses dois títulos simboliza o que viria a ser a orientação curatorial do Grupo Estação: enquanto o curta do pioneiro Méliès representava uma reverência aos primórdios do cinema, o lançamento do filme de Jabor evidenciava o compromisso com a difusão de obras contemporâneas, sobretudo nacionais, articulando memória e presente, repertório e descoberta.

[17] Disponíveis em: https://www.instagram.com/p/Cbal58XJhhD/ e https://www.instagram.com/p/Cbalyi6JjlS/ . Acesso em outubro de 2025.

Figura 5 – Verso e frente do convite para a inauguração do Cineclube Estação Botafogo



Fonte: Montagem feita pela autora.

Figura 6 – Público da inauguração do Cineclube Estação Botafogo (12/11/1985)



Fonte: Raimundo Neto em reportagem para O Globo[18].

A sala de exibição do Cineclube Estação Botafogo dispunha de 362 lugares[19]. A julgar pela fotografia capturada por Raimundo Neto para *O Globo* (Figura 6), a sala estava lotada na inauguração do cineclube. A imagem é estática, mas imprime movimento, graças às

[18] Disponível em: https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/cineclube-estacao-botafogo-24739001 . Acesso em dezembro de 2025.
[19] Fonte: NUM ANTIGO espaço, um novo jeito de ver cinema no Rio. O Globo, 12/11/1985. Disponível no acervo Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

posturas variadas dos corpos em cena. Quantas vezes já não presenciamos esse fluxo que antecede ao instante em que a atenção coletiva será convocada pela projeção? Há pessoas entrando na sala, outras abrindo espaço nas fileiras para acomodar quem chega; algumas se viram para trás ou inclinam-se sobre alguém do lado para conversar. Nosso olhar circula por esse emaranhado de gestos até repousar naquele que interrompe a lógica interna da cena: o menino que encara diretamente a câmera. Quebrando a quarta parede, ele nos insere no momento registrado, como se reconhecesse nossa presença. Nós vemos, mas também somos vistos, reproduzindo a dinâmica basilar da espectação cinematográfica coletiva, que tem como elemento central a sociabilidade.

O cinema sempre foi um local onde as tendências e costumes se exibem tanto quanto os filmes (Gonzaga, 1996; Ferraz, 2012). Ali se ensaiam encontros inesperados, paqueras, comentários sobre o último sucesso em cartaz, e até pequenos rituais identitários: o casal que chega de mãos dadas, o grupo que ocupa fileiras inteiras, o espectador solitário que busca um canto discreto, estudantes tentando abrir portas profissionais, conversas que evoluem para convites, parcerias, trocas de contatos ou ideias sussurradas à saída da sessão. E, como todo espaço público, o cinema também é palco para eventuais fricções, como desavenças que se cruzam no corredor, desentendimentos provocados por barulhos fora de hora ou por incômodos com o serviço.

Assim, a experiência coletiva de ir ao cinema envolve um conjunto de afetos, negociações e gestos sociais. A dinâmica do “ver e ser visto” manifesta-se desde as primeiras exibições em feiras, cafés e teatros de variedades, atravessa a consolidação das salas fixas e a padronização dos modos de recepção e, na contemporaneidade, desdobra-se em práticas híbridas que articulam presença física e participação digital. Conforme argumenta Talitha Ferraz (2012), os comportamentos desses indivíduos são constantemente (re)orientados pelas mudanças do mercado, das formas de consumo, das dinâmicas urbanas e dos contextos socioeconômicos.

O Cineclube Estação Botafogo nasce justamente em um momento de reconfiguração dos espaços de exibição. Entre o final dos anos 1970 e o começo dos anos 1980, observa-se um fechamento em massa de salas em todo o país. Segundo Rafael de Luna Freire e Natasha Almeida (2017), nesse período, o número de cinemas despenca de cerca de 3.500 para menos de 2.500. Ao longo das décadas de 1980 e 1990, essa quantidade oscila entre 2.000 e 1.000 salas. Apenas na virada do milênio inicia-se um movimento de retomada, levando o parque exibidor a se aproximar novamente de 3.000 salas a partir de 2011.

O curta-metragem de Abrão Berman, intitulado *Os Cinemas Estão Fechando*[20] (1982) nos traz pistas sobre a leitura que se fazia na época acerca da situação. Rodado em 1977, o filme registra os vestígios que essas salas de cinema deixavam pela cidade de São Paulo, compondo um inventário dos espaços em processo de extinção. Vemos fachadas degradadas e abandonadas, salões interiores em estado de demolição e até mesmo os novos estabelecimentos que passaram a ocupar seus prédios, como supermercados, lojas, *shoppings centers* e salões de festas. Intercaladas a essas cenas, também somos apresentados a recortes da imprensa que noticiavam o fechamento dos cinemas em outras cidades do estado de São Paulo, assim como no Rio de Janeiro e em Porto Alegre. A narração se encarrega de trazer os motivos para o fenômeno:

> Encantado com o conforto da poltrona de casa diante de uma tela exclusiva de seu televisor, o público começou a arrastar os cinemas à falência [...] Mas além da TV, outros fatores também foram responsáveis: a falta de filmes verdadeiramente bons e atraentes; a má projeção, agravada com a falta de qualidade das cópias dos filmes estrangeiros copiados no Brasil; a péssima conservação da maioria das salas, sem ar condicionado e conforto; o baixo nível do poder aquisitivo e carestia de vida, que apertaram os recursos de grande parte da população. (*Os Cinemas Estão Fechando*, Abrão Berman, 1982)

O filme argumenta que, mesmo com incentivos fiscais oferecidos pelas prefeituras[21], os proprietários dos cinemas cederam à especulação imobiliária e à oferta de negócios aparentemente mais rentáveis. Além disso, a ida ao cinema se mostrava como pouco atrativa aos públicos mais jovens, devido à "concorrência dos enlatados da televisão e do vídeo cassete", assim como "o rigor da censura", que restringia boa parte dos filmes para maiores de 18 anos[22]. Em uma análise posterior e mais aprofundada, Alice Gonzaga (1996) acrescenta outros elementos a esse quadro: a hiperinflação que o Brasil atravessava, cujo impacto sobre o poder de compra da população reduzia a frequência ao cinema e promovia uma elitização dos públicos; e, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, a escalada da violência urbana, que fazia do medo um componente naturalizado no cotidiano, moldando comportamentos, relações sociais e a própria paisagem da cidade.

O surgimento dos *shopping centers* respondeu de forma precisa ao anseio de uma população que buscava locais seguros, controlados e isolados do ambiente urbano externo. Os cinemas acompanharam esse movimento, concentrando-se nos *shopping centers* e atendendo

---

[20] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UJY4QLM7o4c . Acesso em novembro de 2025.
[21] Nas palavras do narrador: "Ciente do problema, a prefeitura de São Paulo, Rio e Salvador, além de algumas cidades do interior resolveram reduzir o imposto de serviço de 10 para 5%".
[22] Segundo Abrão Berman, em texto publicado na revista Filme e Cultura nº47 (1986), o próprio filme foi censurado na sua primeira versão, de 1977. A parte cortada foi justamente a fala sobre "o rigor da censura".

predominantemente aos públicos que podiam arcar com os custos de acesso a esses locais. Enquanto isso, as tradicionais salas de rua – os palácios cinematográficos construídos entre os anos 1920 e 1950, com suas decorações luxuosas e capacidade para três, quatro, cinco mil espectadores – pareciam perder espaço nesse novo modelo de cidade, à medida que eram fechadas, abandonadas ou divididas em salas menores. Nas palavras de Gonzaga (1996, p.18), "o cinema e a sala de cinema não morreram, transformaram-se".

1.1 A profissionalização da atividade cineclubista

Com a consolidação de um parque exibidor cada vez mais alinhado aos interesses do mercado e às expectativas de consumo, havia outros espaços que buscavam se afastar das rotinas convencionais de programação, mediação e fruição cinematográfica. Esse chamado circuito alternativo se distinguia dos exibidores tradicionais por priorizar a formação crítica e a circulação de filmes pouco presentes no circuito dominante. Nesse cenário, os cineclubes se apresentavam como locais estratégicos de discussão, onde não apenas se refletia sobre as dimensões políticas, estéticas e pedagógicas do cinema, mas também se ensaiavam práticas de resistência cultural e democrática em meio à severa repressão imposta pela ditadura civil-militar (Gonzaga, 1996; Ramos e Miranda, 2000; Butruce 2003).

O movimento cineclubista se articulava nacionalmente em federações e conselhos. Após ter sido extinto em 1969 pelo regime, o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) é reorganizado em 1973. No ano seguinte, o movimento elaborava a Carta de Curitiba, documento que estabelecia diretrizes para a ação cineclubista durante a ditadura civil-militar. Segundo Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda (2000, p.166) "entre as principais propostas dessa carta estavam o engajamento dos cineclubes em prol do cinema brasileiro e o combate à censura". Para concretizar essa iniciativa, foi criada, em 1976, a Dinafilmes, uma distribuidora destinada a suprir a escassez de cópias cinematográficas em 16 milímetros – a chamada "bitola cineclubista" – e fomentar o circuito de exibição não comercial. Enquanto a Dinafilmes representava uma ação articulada pelo próprio movimento cineclubista, a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme)[23] viria, no ano seguinte, a institucionalizar parte desses esforços como política pública. Assim, em 1977, a empresa estatal criou um departamento de distribuição em 16 milímetros, cuja chefia estava a cargo de Marco Aurélio Marcondes, um

[23] Criada em 1969, a Embrafilme fez parte de um projeto de centralização estatal voltado à estruturação do cinema como atividade industrial no Brasil. A empresa atuava em diversas frentes da atividade cinematográfica: produção, financiamento, distribuição, exibição, regulação, documentação, formação profissional etc. Como veremos no capítulo seguinte, a Embrafilme foi descontinuada em 1990 (Chalupe, 2010; Carvalho, 2023).

dos fundadores do Cineclube Glauber Rocha e presidente da Federação de Cineclubes do Rio (FCERJ) (Moretz-Sohn, 2025).

De acordo com Débora Butruce (2003, p.122), o cineclubismo adquire uma "feição extremamente popular nessa fase, expandindo-se para quase todos os estados e principais capitais do país por meio de sindicatos e associações. No Rio de Janeiro, por exemplo, o Cineclube Glauber Rocha e o Cineclube Macunaíma eram considerados "células" do Partido Comunista Brasileiro (PCB). No início dos anos 1980, dentre os administradores do Macunaíma, estava Nelson Krumholz, que também ocupava a presidência do CNC. Na conversa que tivemos, o sócio-fundador do Grupo Estação compartilhou sua análise sobre aquele período:

> O que mais existiu no Brasil em termos de combate à ditadura, tirando, evidentemente, o combate físico feito pelos grupos guerrilheiros, não foi na área política, foi na área cultural, com música, com teatro, com cinema. E aí sim estava a resistência real em conjunto com a sociedade civil. Quando você tem uma ditadura, você tem vários elementos para combatê-la. Um deles é físico, de guerra, como um grupo tentou fazer e se deu mal. Não tinha os espaços políticos para ocupar. A parte sindical também era proibida completamente. E a imprensa, que seria um elemento de participação, era muito censurada. Então, o que sobrava? Uma coisa que no Brasil tem muito: a resistência cultural. Tudo foi feito muito em cima da atividade cultural, no nosso caso, cinematográfica. (Nelson Krumholz, 2025)

Em 1981, a atividade cineclubista é regulamentada por meio da Resolução nº64[24], editada pelo Conselho Nacional de Cinema (Concine), que definia as características institucionais de um cineclube: uma "sociedade civil, sem fins lucrativos" cujos objetivos são "a promoção da cultura cinematográfica através, principalmente, da exibição de filmes, conferências, cursos, inclusive de formação técnico-profissional cinematográfica, produção de filmes para veiculação não-comercial, e atividades correlatas" (Concine, 1981 apud Souza, 2021, p.19). A resolução também estabelecia normas para o registro de cineclubes na Embrafilme.

Ramos e Miranda (2000) argumentam que, com a redemocratização do país a partir de 1985, a instrumentalização dos cineclubes por partidos políticos deixa de ser necessária e o movimento se descaracteriza dos ideais adotados durante a ditadura civil-militar, isto é, "conscientizar o povo através do cinema" e "ajudar a derrubar o regime" (Ramos e Miranda, 2000, p.166). Fato é que o cineclubismo caminhava para uma fase de profissionalização com

[24] Substituída pela Instrução Normativa n.º 63, publicada pela ANCINE em 2007. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/acesso-a-informacao/legislacao/instrucoes-normativas/instrucao-normativa-no-63 . Acesso em janeiro de 2026.

preocupações menos partidárias e mais culturais, conforme comentado por Adhemar Oliveira, sócio-fundador do Grupo Estação:

> Toda a política estava enrustida de cineclubista, porque era uma ditadura. Quem queria falar, entrava para um cineclube. Era a cultura a serviço da política. Aí, quando chega ali em 85, 88, cai isto e quem fica era mais ou menos quem era cinéfilo e/ou tinha eleito aquela coisa como profissão, que era o meu caso. (Adhemar Oliveira, 2024)

No que tange à distribuição de cópias em 16 milímetros feita pela Embrafilme, Claudia Moretez-Sohn (2025) explica que a relação entre a estatal e os cineclubes era permeada por tensões. A empresa cobrava valores considerados altos pelo aluguel dos filmes, e os cineclubes que atrasavam os pagamentos eram incluídos em uma lista de devedores, ficando impedidos de realizar novas locações até quitarem suas pendências. Moretz-Sohn (2025) acrescenta que diversos cineclubistas vinculados à FCERJ foram contratados para trabalhar na Embrafilme, o que acabou enfraquecendo a Federação. Já a iniciativa de distribuição pela Dinafilmes não prosperou, devido à inviabilidade econômica e às apreensões das cópias cinematográficas por parte do governo militar.

A escassez de cópias no formato 16 milímetros levou muitos cineclubes a adotarem o uso de projetores de 35 milímetros, formato padrão utilizado pelos cinemas comerciais, possibilitando o acesso a um número maior e mais variado de filmes. Segundo Izabel Melo (2018), os cineclubes passam a assumir contornos mercadológicos, perdendo parte de seu caráter político e pedagógico para se integrarem a um sistema alternativo de distribuição, especialmente voltado aos filmes brasileiros. Esse momento de profissionalização da atividade cineclubista é marcado não apenas pela transição tecnológica, mas também pela incorporação de sessões diárias em salas de cinema tradicionais, em contraste com as sessões esporádicas realizadas em sindicatos, igrejas e outras instituições.

O Cineclube Cauim, fundado em 1979 em Ribeirão Preto (SP), é considerada a primeira experiência nesses novos moldes, seguida pelo Cineclube Bixiga, criado em 1981, na capital paulista (Ramos e Miranda, 2000; Butruce, 2003). Adhemar Oliveira trabalhou como programador do Bixiga durante um ano. Em nossa conversa, recordou-se de alguns elementos que conferiam maior estrutura e organização à atividade do Bixiga. O cineclube funcionava em uma sala de cinema que dispunha de 120 lugares numerados, uma roleta e uma bilheteria equipada com máquina registradora de ingressos. Dentre outras singularidades do espaço, Adhemar se lembrou de um detalhe que despertava a atenção dos pedestres:

> A arquitetura era linda. Tinha um projetor 35 e um 16. Como a cabine era de vidro, o projecionista jogava a projeção pro lado de fora. Projetava para dentro em 35 e para fora em 16, no toldo. Você passava na rua e todo mundo ficava olhando para a projeção no lado de fora. Era uma graça! (Adhemar Oliveira, 2024)

Em 1982, Adhemar se mudou para o Rio de Janeiro e passou a programar o Cineclube Macunaíma, cujas sessões eram realizadas aos sábados, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). O local ficava no centro da cidade; tinha como diferencial as exibições em 35 milímetros e seu espaço físico "com aspecto de cinema", que dispunha de "510 lugares [...], poltronas acolchoadas e ar-condicionado" (Moretz-Sohn, 2025, p.61). O Macunaíma também se distinguia por adotar uma programação mais diversificada e menos vinculada a pautas estritamente políticas, promovendo, por exemplo, pré-estreias e lançamentos de filmes brasileiros.

Segundo a sócio-fundadora do Grupo Estação, Adriana Rattes, o Cineclube Macunaíma era como um polo de convergência da cena cineclubista carioca, reunindo dirigentes e participantes de cineclubes de bairro e até de outras cidades do estado do Rio de Janeiro – a própria Adriana era cineclubista em Petrópolis e, ao se mudar para a capital para cursar a faculdade, passou a frequentar regularmente o Macunaíma. Durante nossa conversa, Adriana recordou que as sessões costumavam se prolongar nos bares e espaços culturais do entorno da ABI: "Depois do debate, a gente ia tomar um chopp no Amarelinho. Ia para a Lapa... Ficava zanzando por ali, às vezes ia para a Praça XV, Circo Voador... É desse caldo que surge o Estação".

A equipe do Macunaíma tinha interesse em operar em uma sala de cinema de fato, em que fosse possível obter resultados financeiros mais robustos e exercer a atividade cineclubista de modo profissional, semelhante ao do Cineclube Bixiga. Como recorda Adriana Rattes: "A ideia era ter um cinema profissional para passar os filmes que a gente gosta. É legal também lembrar que foi uma época, no final da ditadura, que a programação de filmes no Brasil era muito restrita. Naquele momento especificamente, era muito fechado, só passava filme americano".

No mesmo período, Marcelo Mendes exercia a função de tesoureiro da FCERJ e chegou a atuar na programação do Cineclube Macunaíma, simultaneamente a Adhemar Oliveira. À época, Marcelo morava em Botafogo, ao lado do antigo Cinema Capri, um local descrito por ele como "insalubre":

> Não tinha aquele saguão que tem hoje. Você já entrava direto nas cadeiras. Era alagado! Hoje em dia é difícil imaginar um cinema funcionando com uma cordinha separando metade da plateia, porque tinha água. E se tinha água, tinha mosquitos! Tinha umas oito pessoas em cada sessão e eu era uma delas. É meio inexplicável eu ter voltado lá pra ver outros filmes, foi uma coisa de encantamento mesmo. (Marcelo Mendes, 2024)

Inaugurado em 1968, o Capri ficava no fundo de uma galeria na rua Voluntários da Pátria, nº 88. De 1969 a 1979, o cinema integrou parte do circuito Severiano Ribeiro. Já em 1982, foi reaberto temporariamente pela London Empreendimentos Cinematográficos para exibir os jogos da Copa do Mundo da FIFA, fazendo do Capri a primeira sala de vídeo de funcionamento regular na cidade (Gonzaga, 1996). Entre 1984 e 1985, a sala de exibição da Voluntários foi arrendada pela Cooperativa Brasileira de Cinema, um consórcio de realizadores cinematográficos, que gerenciava também o Coper Tijuca (1983 – 1988), na rua Conde de Bonfim. A empreitada exibidora da Cooperativa teve vida curta e, em junho de 1985, a turma do Macunaíma passou a administrar o cinema de aproximadamente 400 lugares sob a razão social de Cineclube Pau Brasil. Vinculado ao endereço do cinema, o CNPJ permanece ativo até hoje e tem Adriana Rattes e Nelson Krumholz como presidente e diretor, respectivamente[25].

Cineclube Pau Brasil era um dos nomes cogitados para batizar o espaço, mas, por falta de verbas para reformar os letreiros da fachada, a denominação anterior foi provisoriamente mantida, acrescentando apenas a palavra “cineclube” nos materiais de divulgação. Durante três meses, a sala funcionou como Cineclube Coper Botafogo, como relembra Adriana Rattes:

> A gente abriu o cinema como ele tava. A gente mesmo pintou, a gente mesmo limpou, a gente mesmo que operava a bilheteria. Fazia folheto de programação, mimeógrafo, aquelas coisas assim. Era um bando de garoto trabalhando num cinema. Mas ele estava funcionando. [...] Era uma galeria que tinha salão de cabeleireiro, manicure, pedicure; o boteco do Seu Miguel, que ficava na frente, onde hoje é o café; tinha um depósito de bebida, um estofador, umas coisas assim, aleatórias. Era uma galeria decadente com um cinema decadente, num bairro decadente… Mas foi ali que tudo aconteceu. (Adriana Rattes, 2024)

A primeira sessão do Cineclube Coper Botafogo aconteceu no dia 4 de junho de 1985. Na ocasião, foi exibido o filme *Jonas que Terá Vinte e Cinco Anos no Ano 2000* (Alain Tanner, 1976). O filme ficou em cartaz por duas semanas, com quatro sessões por dia (ver Figura 7). Há quem considere esse evento como o marco inicial do Grupo Estação, anterior à sessão em

[25] Disponível em: https://solucoes.receita.fazenda.gov.br/Servicos/cnpjreva/Cnpjreva_Comprovante.asp . Acesso em dezembro de 2025.

novembro de *Eu Sei que Vou Te Amar* (Arnaldo Jabor, 1986), que inaugurou o Cineclube Estação Botafogo. Não é nossa intenção argumentar, aqui, qual desses episódios deve ou não ser considerado como o "verdadeiro" início. Retomando o argumento que abre este capítulo, narrar implica escolher um ponto de partida entre múltiplas possibilidades, reconhecendo a pluralidade de discursos e interpretações que constituem a trajetória do Grupo Estação.

Figura 7 – Fachada do Cineclube Coper Botafogo em junho de 1985



Fonte: Acervo pessoal de Marcelo Mendes.

Marcelo Mendes (2022) conta em seu livro *Eu que amava tanto o cinema* que as primeiras semanas do Cineclube Coper Botafogo tiveram baixa adesão dos públicos. O cenário começou a melhorar com a organização de uma mostra dedicada ao diretor Ingmar Bergman. Paralelamente, o cineclube exibia *blockbusters* que haviam recebido pouca atenção no circuito comercial, como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e fazia retrospectivas de cineastas brasileiros, como Ozualdo Candeias, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. Desde esse momento inicial, delineava-se uma estratégia programática baseada na combinação entre filmes de caráter mais autoral e produções de maior apelo popular, equilibrando o compromisso formativo do cineclubismo com a sustentabilidade econômica do projeto

exibidor – fórmula que já havia se mostrado bem-sucedida durante o ano em que Adhemar Oliveira esteve programando o Cineclube Bixiga.

Com um financiamento de juros subsidiados do Banco Nacional, que somava 180 milhões de cruzeiros, foi possível reformar a sala de exibição e o *foyer* do antigo cinema. A instituição financeira também se comprometia com uma mensalidade de 9 milhões de cruzeiros para a manutenção do cineclube[26]. Como lembra Adhemar Oliveira, o montante "não dava pra muito, dava pra pintar, trocar carpetes, só que não dava pra trocar som nem trocar projetor". Os recursos eram limitados, mas suficientes para revitalizar o ambiente. Nas palavras de Adriana Rattes, foi o bastante para deixar o espaço com "uma cara de cinema moderno, legal, descolado".

Uma reportagem feita em 1986 pela *Revista de Domingo*, vinculada ao *Jornal do Brasil*[27], caracterizava o *foyer* do Estação como um "verdadeiro acontecimento cultural, por si só". O pequeno saguão contava com um balcão onde se vendiam lanches, bebidas, livros, cartazes e postais relacionados ao universo cinematográfico. Também dispunha de dois monitores televisivos que exibiam vídeos de produção independente, de forma paralela às sessões na sala escura, promovendo uma experiência de multitelas, ainda incipiente na época, e sinalizando a aposta do Estação em integrar novas mídias ao universo do cinema – movimento que, poucos anos depois, se intensificaria com a abertura de uma videolocadora no local. Como se recordou Marcelo Mendes, o investimento no *foyer* foi fundamental para reafirmar o cinema como espaço de convivência:

> Tudo meio que convergia para ali. As pessoas marcavam de ir lá no Estação sem saber que filme estava passando. Era a coisa acertada do Ademar que ele sempre frisou: tem que ter um saguão, tem que ser um ponto de encontro, porque o cinema funciona se for ponto de encontro. Se for só ver o filme e ir embora... A pessoa tem que encontrar alguém pra conversar sobre o filme, saber que vai encontrar alguém pra conversar sobre o filme. Então foi uma coisa muito acertada. Naquela época, a gente tirou, sei lá, 150 lugares da Sala 1 para fazer aquele saguão. E, naquela época, o cinema fazia mil pessoas em um dia. Hoje, mil pessoas na semana já é legal. Então, tirar 150 lugares doía, mas era acertado para o projeto como um todo. (Marcelo Mendes, 2024)

A Figura 8 apresenta um mosaico composto por duas fotografias do *foyer* do Cineclube Estação Botafogo: a primeira realizada em 1986 pelo fotógrafo Cícero Rodrigues e

[26] Fonte: BARBOSA, Alaor. Um cineclube com apoio do Nacional. Gazeta Mercantil, São Paulo, 12/11/1985. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).
[27] CARONE, Helena. No escurinho do cinema. Revista de Domingo, Jornal do Brasil, ano 11, nº 541, 14 de setembro de 1986. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

posteriormente publicada na página do Facebook *Apoio ao Grupo Estação*[28]; a segunda registrada por mim em 12 de novembro de 2025 – optei por deixá-la em preto e branco a fim de facilitar a comparação com a fotografia de Cícero Rodrigues. Podemos observar que pouca coisa mudou na estrutura e na decoração; ainda estão mantidos os bancos baixos em formato de V e o piso quadriculado em preto e branco. A emblemática fotografia de Grande Otelo e Oscarito permanece, agora não mais como um cartaz colado sobre a parede, mas como um painel incorporado à arquitetura do espaço.

Figura 8 – *Foyer* do Cineclube Estação Botafogo (1986) e *foyer* do Estação NET Botafogo (2025)



Fonte: Montagem feita pela autora

Entre as possibilidades cogitadas para batizar o novo cinema estavam Cineclube Pau Brasil – que correspondia ao nome registrado no CNPJ da sociedade – e Cineclube Mico-Leão-Dourado – uma referência à espécie ameaçada de extinção. As propostas faziam eco a um imaginário tropicalista, que também caracterizava o Cineclube Macunaíma, evocando uma ideia de brasilidade culturalmente influente na década de 1960. Contudo, nenhuma das sugestões parece ter agradado ao Banco Nacional, financiador do projeto. Aproveitando a proximidade com a recém-inaugurada estação de metrô do bairro de Botafogo, optou-se por batizar o cinema de Cineclube Estação Botafogo, ideia creditada a Ilda Santiago.

A relevância dessa escolha ultrapassa a mera referência geográfica: a presença do metrô significava um diferencial estratégico, facilitando o acesso de espectadores de diferentes regiões da cidade. A linha havia chegado à Botafogo poucos anos antes, em 1981, tornando o bairro o ponto final do ramal na Zona Sul – situação que permaneceria até 1998, com a

[28] Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=10152239458825680&set=oa.1393705597563593 . Acesso em novembro de 2025.

abertura da estação Cardeal Arcoverde, em Copacabana. O novo modal conectava diretamente as Zonas Sul e Norte da cidade, já que a linha seguia até a Tijuca, cujo terminal final era a estação Saens Peña. O nome "Estação Botafogo" não apenas situava o cineclube no território urbano, mas também simbolizava um ponto de encontro e de circulação cultural. Retomaremos essa discussão no quarto capítulo, no qual analisaremos como a articulação entre o cinema e o metrô contribuiu para transformar a paisagem e a dinâmica do bairro, além de constituir um diferencial para o Estação e para a sua continuidade ao longo dos anos.

A escolha do filme *Eu Sei que Vou Te Amar* (Arnaldo Jabor, 1986) para a sessão inaugural do Cineclube Estação Botafogo não foi por acaso: a obra havia sido financiada justamente pelo Banco Nacional, patrocinador do novo espaço de exibição. A diretora do Banco Nacional para assuntos culturais, Ana Lúcia de Magalhães Pinto, declarou à *Gazeta Mercantil*[29], em 1985, que a parceria com o Estação traria resultados positivos ao conferir maior flexibilidade ao banco na programação dos eventos culturais sob seu patrocínio, especialmente em um contexto no qual a exibição se configurava como "um problema crítico para o cinema brasileiro, a ponto de prejudicar algumas mostras alternativas".

Em novembro de 1988, o Cineclube Estação Botafogo comemorava seu terceiro aniversário com a Semana do Cinema Nacional. Ao longo de sete dias, foram exibidos quatorze títulos brasileiros, sendo treze longas-metragens e um curta, entre obras inéditas e já lançadas, todas contempladas com apoio da instituição financeira. São eles: *Um Trem para as Estrelas* (Cacá Diegues, 1987), *Churrascaria Brasil* (Fred Confalonieri, 1987), *Feliz Ano Velho* (Roberto Gervitz, 1987), *A Dama do Cine Shanghai* (Guilherme de Almeida Prado, 1987), *Leila Diniz* (Luiz Carlos Lacerda, 1987), *Eternamente Pagu* (Norma Bengell, 1988), *A Cor do Seu Destino* (Jorge Durán, 1986), *Sonho Sem Fim* (Lauro Escorel, 1986), *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *A Dança dos Bonecos* (Helvécio Ratton, 1986), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *Nunca Fomos Tão Felizes* (Murilo Salles, 1984)[30].

Uma matéria de 1985, publicada em *O Globo*[31], detalhava a estrutura organizacional do Cineclube Estação Botafogo, composta por três categorias de associados: "os mantenedores, responsáveis pela administração e programação"; os colaboradores, que

[29] BARBOSA, Alaor. Um cineclube com apoio do Nacional. Gazeta Mercantil, São Paulo, 12/11/1985. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).
[30] Fontes: Convite para o coquetel de abertura do evento, endereçado a Cosme Alves Netto e anúncio na Revista de Domingo, do Jornal do Brasil, em 6/11/1985. Ambos disponíveis no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).
[31] NUM ANTIGO espaço, um novo jeito de ver cinema no Rio. O Globo, 12/11/1985. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

participavam da elaboração dos programas sem vínculo empregatício, e os sócios-contribuintes, que poderiam participar de todas as atividades promovidas pelo cineclube mediante o pagamento de uma taxa de inscrição. Estima-se que, em menos de um ano de funcionamento, o Cineclube Estação Botafogo já contava com 300 sócios-contribuintes[32].

Já em 1988, o *Jornal do Brasil*[33] informava que a equipe do cineclube contava com 35 membros "em graus variáveis de contribuição e remuneração (geralmente universitários ou cursando pós-graduação) e 10 empregados com carteira assinada". Em outra publicação do mesmo jornal[34], registrava-se que a trimestralidade para sócios tinha o valor de 10 mil cruzados. Os associados tinham acesso gratuito à programação regular do cineclube e podiam participar de pré-estreias exclusivas. O jornalista e professor de cinema Pedro Butcher lembra ter sido um dos primeiros a adquirir a carteirinha do Cineclube Estação Botafogo. A credencial também oferecia descontos nos cursos de formação cinematográfica promovidos pela instituição:

> Você tinha direito a descontos, tipo, pegava um ingresso e ganhava outro. Tinha prioridades de algumas coisas, tinha muito desconto nos cursos. Era quase uma identidadezinha, parecia uma carteirinha de identificação de entrar em escola, tinha uma foto sua, o nome. Era bem simples. Depois ela foi ficando um pouco mais abandonada, eles desistiram dessa ideia. (Pedro Butcher, 2025)

De acordo com os relatos coletados ao longo desta pesquisa, a equipe do Estação era composta por um grupo de amigos, parentes, cônjuges, ou seja, pessoas unidas por afinidades. Embora existissem lideranças reconhecidas, a dinâmica cotidiana se dava de modo colaborativo, com fronteiras pouco nítidas entre responsabilidades e papéis. Em razão disso, é difícil determinar com precisão quantos e quais foram os envolvidos no Cineclube Estação Botafogo, tampouco especificar as funções desempenhadas por cada participante. No entanto, os depoimentos convergem ao identificar que o núcleo central das atividades do projeto gravitava em torno de Adriana Rattes, Adhemar Oliveira, Nelson Krumholz, Marcelo Mendes, Patrícia Durães, Eliane Monteiro, Lúcia Houaiss e Ilda Santiago – posteriormente, com a formalização do cineclube em empresa, os oito integrariam o quadro societário do Grupo Estação. Durante as conversas que tive com os agentes desta história, também foram citados outros nomes que tiveram participação importante na consolidação do Grupo Estação; muitas

[32] CARONE, Helena. No escurinho do cinema. Revista de Domingo, Jornal do Brasil, ano 11, nº 541, 14/09/1986. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).
[33] SCHILD, Susana. A nave louca não pára. Jornal do Brasil, 14/12/1988. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).
[34] MORIER, Luiz. O Estação vai à luta. Jornal do Brasil, 10/02/1988. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

dessas pessoas estão presentes em uma fotografia feita pelo jornalista Cícero Rodrigues, em 1989, que registra parte da equipe do Cineclube Estação Botafogo (ver Figura 9).

Figura 9 – Parte da equipe integrante do Cineclube Estação Botafogo (1989)



Fonte: Reprodução Cícero Rodrigues

A imagem reproduzida na Figura 9 foi compartilhada na comunidade do Facebook *Apoio ao Grupo Estação!*[35], criada em 2011 frente a uma crise financeira e jurídica pela qual a empresa passava – tema que será abordado com mais detalhes no terceiro capítulo deste

[35] Disponível em: https://www.facebook.com/photo?fbid=402782440679&set=a.402782235679 . Acesso em dezembro de 2025.

texto. Com base nos comentários dessa publicação, é possível identificar os integrantes presentes na foto e algumas das funções que exerciam no Cineclube Estação Botafogo.

Na primeira fileira, no canto inferior direito, está Marcelo Mendes. O rapaz à sua esquerda é o eletricista Marcus Vinicius Cezar. Ao lado de Marcus, vemos Isabela Santiago – então funcionária da livraria do cinema –, seguida por Guilherme Whitaker, Eliane Monteiro, Oswaldo Lopes Jr. e Nelson Krumholz. A criança próxima a Nelson é Daniel Durães, ao lado deste, está Lúcia Houaiss. Atrás de Lúcia, vemos Adriana Rattes seguida, da esquerda para a direita, de David França Mendes, Ilda Santiago, Luciene e Eunice – ambas trabalhavam na bilheteria. Atrás de Luciene aparece Ivana Bentes; à esquerda de Ivana está Patrícia Durães. Voltando para Eunice, à sua direita está Claudia Oliveira, segurando o gatinho Pantera – também conhecido como Murnau[36]. À direita de Claudia está Maria Helena Monteiro e Frederico Roriz, funcionário da videolocadora. Logo atrás de Frederico, vemos Adhemar Oliveira, com a mão apoiada no queixo. À esquerda de Adhemar está Maria – funcionária da livraria –, seguida por Adrienne Capdeville, Gil Vicente, Getúlio, Joel e Celso – esses três atuavam como projecionistas. O bebê no colo de Joel é Ana, filha de Adhemar e Patrícia. Atrás de Celso, vestindo uma camisa onde se lê "RAN", está Marcus Vinícius Ferreira. E, por fim, da esquerda para a direita, estão Roberto Houaiss, o projecionista Gonçalo, Ricardo Soneto, Lenilson e Júlio.

Não se pode ignorar que a criação do Cineclube Estação Botafogo representou também o enfraquecimento do Cineclube Macunaíma. Como observa Claudia Moretz-Sohn (2025), as equipes dos dois cineclubes se sobrepunham em grande medida. Além disso, o deslocamento não era só de equipe, mas também dos filmes: as cópias com maior potencial de público passaram a ser direcionadas prioritariamente para Botafogo, provocando longos períodos sem exibições no Macunaíma. Os públicos – em grande parte compartilhado pelos dois cineclubes – deixou de frequentar as sessões na ABI, justamente quando a entidade também ensaiava cobrar aluguel pelo uso do auditório. Entre dezembro de 1986 e maio de 1987, o Macunaíma chegou a permanecer fechado. Sem condições de se reestruturar, encerrou suas atividades de maneira melancolicamente discreta em novembro de 1987, sem registro na imprensa ou qualquer ritual de despedida. Décadas depois, o cineclube foi retomado em meio ao contexto pandêmico, realizando sessões no formato online entre 2020 e 2022.

[36] Ao longo da história do Grupo Estação, muitos gatos viveram no cinema da Voluntários da Pátria, nº88. Como veremos no capítulo quatro, a figura desses felinos representava mais do que mascotes, tornando-se um importante símbolo da marca.

1.2 Estratégias de formação de público, práticas cinéfilas e o jornal *TABU*

O jornal *Tribuna da Imprensa*[37] noticiou a inauguração do Cineclube Estação Botafogo, destacando-o como uma iniciativa promissora para a exibição de filmes brasileiros, então negligenciados pelos grandes circuitos comerciais. O periódico citava como exemplo o filme *Rei da Vela* (Zé Celso e Noilton Nunes, 1982), que teve "carreira curta nas telas de Luis Severiano Ribeiro e Livio Bruni". A matéria acrescentava que o preço do ingresso no cineclube era "abaixo do circuito comum" e que o público-alvo eram os adolescentes, caracterizados como um "público em formação". Para esse nicho, o Estação planejava organizar uma mostra dedicada ao diretor Nelson Pereira dos Santos. Em depoimento coletado para esta pesquisa, Pedro Butcher recordou que, aos 14 anos de idade, sua concepção sobre o cinema brasileiro mudaria graças a essa mostra:

> Eu me lembro que, especialmente na Folha [de São Paulo], eu lia todo dia que o cinema brasileiro era uma porcaria e que a Embrafilme era um antro de corruptos[38] [...]. Então, eu cresci achando que o cinema brasileiro era uma porcaria. Até que eu fui ver um filme da mostra Nelson Pereira dos Santos, que foi uma das primeiras desse comecinho do Estação. O primeiro filme que eu vi foi *O Amuleto de Ogum*. Eu falei: "Caramba, esse filme é meio esquisito, meio precário, mas ele é sensacional!". Aí, no dia seguinte, passou *Memórias do Cárcere*. Aí, eu falei: "Que isso, gente?!". Aí, depois, *Vidas Secas*. Aí, eu falei: "Não, tem alguma coisa muito errada com tudo que eu tava lendo sobre cinema brasileiro". (Pedro Butcher, 2025)

O comprometimento do Estação com a formação de público estava ancorado na tradição cineclubista, cuja atuação foi decisiva para a constituição de uma cultura cinematográfica no Brasil, sobretudo em um período em que o ensino na área ainda não era institucionalizado no país. Até meados da década de 1960, quando são criados os primeiros cursos de cinema em universidades públicas – na Universidade de Brasília (1965), na Universidade de São Paulo (1967) e na Universidade Federal Fluminense (1968) –, as atividades formativas aconteciam principalmente em cineclubes e cinematecas por meio de cursos livres, seminários, publicações de impressos e exibições de filmes de difícil acesso – sempre associados a discussões e contextualizações de ordem artística, histórica ou política.

---

[37] AS ARTES de um cineclube. *Tribuna da Imprensa*, 12/11/1985. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

[38] Em consonância com o depoimento de Pedro Butcher, Arthur Autran (2004) destaca a *Folha de São Paulo* como um dos veículos que, a partir da década de 1980, adotaram uma postura particularmente hostil em relação à Embrafilme. A estatal enfrentava um verdadeiro desgaste institucional, que resultou na sua extinção em 1990. Nesse contexto, a cobertura jornalística passou a difundir um discurso acusatório, contribuindo para a deslegitimação da intervenção do poder público no setor audiovisual, em sintonia com a expansão de tendências neoliberais na economia brasileira.

Segundo Ramos e Miranda (2000, p.165) “os cineclubes funcionaram como verdadeiras escolas de cinema para seus frequentadores”. No contexto da ditadura civil-militar, Rose Clair Matela (2007) entende que o papel político-pedagógico do cineclubismo residia na possibilidade de construir um pensamento crítico, fundado em práticas dialógicas, em contraste com o tecnicismo, a rigidez e a censura, presentes nas instituições de ensino da época. Seguindo essa linha de argumentação, Marialva Monteiro (2020) observa que a atividade cineclubista rompe com o modelo tradicional de aprendizagem, pois os saberes são produzidos de forma compartilhada, mediados pelo ato de assistir a um filme coletivamente. Esse “ver junto” iguala os participantes e favorece a horizontalidade das discussões, diferenciando-se da dinâmica convencional que se estabelece em sala de aula, na qual o conhecimento é passado de professor para aluno de forma verticalizada.

Conforme discutido anteriormente, a década de 1980 foi marcada por mudanças nos hábitos de consumo audiovisual – com a popularização do vídeo doméstico e da televisão – bem como pelo esvaziamento e fechamento das salas de cinema. No esforço de responder às transformações do mercado exibidor, reafirmando o papel formativo do cineclubismo e, ao mesmo tempo, renovando a relação dos públicos jovens com a experiência cinematográfica, o Cineclube Estação Botafogo desenvolveu o Projeto Escola no Cinema. Coordenada por Patrícia Durães e Eliane Monteiro, a iniciativa oferecia sessões matinais dedicadas a alunos da educação básica, articulando práticas educativas e ampliação de repertório – com ênfase em filmes brasileiros –, e estimulando que a fruição cinematográfica viesse acompanhada da reflexão e do debate desde as primeiras etapas da escolarização.

Em depoimento concedido no âmbito desta pesquisa em 2024, Adhemar Oliveira relatou que as sessões do Projeto Escola no Cinema eram comercializadas para instituições particulares e complementadas por turmas de escolas públicas, que participavam gratuitamente. O modelo já havia se mostrado exitoso anteriormente, quando desenvolvido no Cineclube Bixiga em São Paulo. Tal arranjo não apenas assegurava a viabilidade econômica da iniciativa, como também ampliava seu alcance social.

Sobre a programação do Projeto Escola no Cinema, Nelson Krumholz me informou que os títulos exibidos abrangiam filmes “educativos, curta metragens, desenhos animados e filmes de história”. Na ocasião de nossa entrevista, Nelson relembrou um episódio emblemático: “uma escola de segundo grau veio ver um filme chamado *O Incrível Exército de Brancaleone*. Alguns alunos disseram que foi a melhor aula de história que tiveram na vida”. As cópias eram obtidas por meio de garimpos em acervos cinematográficos de

consulados, do Centro Técnico Audiovisual (CTAV), da Cinemateca do MAM/RJ e do Instituto Goethe.

Para além dos filmes cedidos pelos parceiros institucionais, o Projeto Escola no Cinema articulava-se também à atuação da distribuidora Filmes do Estação, fundada em 1990 pela equipe do Cineclube Estação Botafogo com o objetivo de ampliar o catálogo do circuito exibidor e inserir novos títulos no mercado nacional – tema que será aprofundado no segundo capítulo deste trabalho. Em sua atuação, a distribuidora considerava igualmente obras passíveis de incorporação ao Projeto Escola no Cinema. O exemplo mais emblemático desse arranjo é o longa-metragem tchecoslovaco *Um dia, um gato* (Vojtěch Jasný, 1963), adquirido em uma das muitas viagens realizadas a Cannes, no âmbito do Mercado de Filmes que ocorre paralelamente ao Festival. O filme foi exibido inúmeras vezes nos cinemas do circuito Estação – não apenas no contexto do Projeto Escola –, tornando-se um título capaz de mobilizar significativamente a memória afetiva dos públicos da rede, como veremos no quarto capítulo.

A atual coordenadora de eventos do Grupo Estação, Lilian Hargreaves, iniciou sua trajetória profissional na empresa em 1996, atuando como assessora de imprensa. Entretanto, sua relação com os cinemas do Estação remonta à sua adolescência, quando passou a frequentá-los como espectadora. Lilian compartilhou comigo algumas de suas lembranças sobre o Projeto Escola no Cinema:

> Eu tinha uns 16 anos, uma coisa assim. Eu vi uma sessão aqui de *Eles Não Usam Black Tie*. Tudo que era novidade e falava com uma linguagem jovem, o Estação tava envolvido. Os professores entravam em contato com o Estação ou vice-versa, o Estação entrava em contato com os professores, com vários colégios. E aí, tinha sessão de manhã de filmes que estavam em cartaz ou não. Aí, o colégio vinha pro cinema e depois tinha o debate ou tinha discussão no próprio colégio. E o Projeto Escola continuou por muito, muito tempo. Quando eu vim trabalhar aqui, também tinha o Projeto Escola e era muito forte. Só que a coisa diluiu com a chegada do DVD. As escolas também não tinham mais dinheiro para trazer os alunos de ônibus. (Lilian Hargreaves, 2025)

Segundo André Gatti (2008, p.67), o Projeto Escola no Cinema desenhava um "projeto claro de inserção social e de formação de público", estabelecendo "uma ponte clara de relação com o cinema nacional, antiga bandeira do cineclubismo". Uma reportagem publicada no *Jornal do Brasil*[39], em 1991, descrevia o entusiasmo dos alunos de Ensino Infantil após assistirem cinco curtas-metragens "sobre folclore e cultura popular brasileira" – dentre eles, *A Velha a Fiar* (Humberto Mauro, 1964). Segundo o periódico, "as 150 crianças

[39] A PRIMEIRA sessão de cinema. Jornal do Brasil, 02/10/1991. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22projeto%20escola%20no%20cinema%22&id=1079405110895&pagfis=54493 . Acesso em novembro de 2025.

de quatro escolas municipais [...] nunca tinham entrado em um cinema". Além do curta de Humberto Mauro, seria exibido *Marvada Carne* (André Klotzel, 1985) para turmas da 5ª à 8ª série, reforçando o compromisso em aproximar os públicos infanto-juvenis de obras nacionais. A matéria informava ainda que o Grupo Estação havia firmado um convênio com a Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro. O acordo objetivava a realização de sessões no Cineclube Estação Botafogo e em outros dois cinemas então arrendados pelo grupo: o Paissandu, no Flamengo, e o Cinema 1, em Copacabana[40]. Com o objetivo de descentralizar a programação para além da Zona Sul da cidade, a iniciativa pretendia transportar, de caminhão, projetores, telas e filmes para escolas na Zona Oeste.

Em 1991, seis anos após sua criação, o Projeto Escola no Cinema reunia 2.200 escolas cadastradas[41]. Além das exibições para alunos da educação básica, o projeto promovia seminários de formação para professores interessados em explorar a linguagem cinematográfica como recurso pedagógico em sala de aula. Também eram desenvolvidos cursos teóricos e práticos sobre cinema, voltados principalmente aos públicos jovens. O projeto foi conduzido por Patrícia Durães e Eliane Monteiro até meados de 1998, quando houve reestruturações no quadro societário do Grupo Estação. De maneira não mais vinculada à empresa, Patrícia e Eliane continuaram a desenvolver o Projeto Escola no Cinema em São Paulo.

No Rio de Janeiro, as ações formativas do Grupo Estação passaram a ser coordenadas por Felícia Krumholz. A iniciativa, agora intitulada de Oficina cine-escola, organizava não só sessões especiais para crianças e adolescentes, mas também programas específicos para pré-vestibulandos de baixa renda, pessoas com deficiência visual e pacientes em acompanhamento psiquiátrico[42]. Duas das experiências iniciadas nesse período permanecem em curso até hoje. A primeira é o Programa Geração, atualmente vinculado ao Festival do Rio, que promove a exibição de curtas-metragens realizados por crianças e adolescentes, além de encontros e atividades voltados à formação de educadores. A segunda é o Domingo é Dia de Cinema, que promove sessões a preços reduzidos para estudantes de pré-vestibulares comunitários, seguidas de debates mediados por convidados.

---

[40] Retomaremos a discussão sobre o arrendamento de novas salas pelo Grupo Estação de forma mais detalhada na seção seguinte.

[41] CINEMA no museu – Estação vai ter sala no Catete. Jornal do Brasil. 07/08/1991. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=%22projeto%20escola%20no%20cinema%22&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=49212 . Acesso em novembro de 2025.

[42] Fonte: WANJBERG, Daniel. Cinema Para Todos – Estação Botafogo vem sediando importantes projetos sociais. *Tribuna da Imprensa*, 14/10/2000. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_06&Pesq=%22fel%c3%adcia%20krumholz%22&id=997007484095&pagfis=4731 . Acesso em novembro de 2025.

A democratização do acesso ao cinema e a formação de público estiveram presentes, com maior ou menor intensidade, ao longo de toda a trajetória do Grupo Estação. Atualmente, em grande parte das iniciativas, é o cineasta Cavi Borges quem estabelece a interlocução entre a empresa e colégios, ONGs e outras instituições, viabilizando cursos, debates e sessões vinculadas a contrapartidas sociais. No quarto capítulo deste trabalho, descrevo de forma mais detalhada minha experiência de pesquisa durante uma exibição destinada a pessoas em situação de rua no Estação NET Rio, a fim de analisar como tais práticas se materializam no cotidiano da rede exibidora.

Outra importante estratégia de formação de público adotada pelo Cineclube Estação Botafogo foi o jornal *TABU*. O tabloide era distribuído mensalmente e de forma gratuita no *foyer* do cinema, reunindo toda a programação do Cineclube Estação Botafogo – e das salas que o grupo arrendaria posteriormente –, bem como as sessões do Cineclube Macunaíma – até seu encerramento em 1987 –, do Cine Arte UFF e da Cinemateca do MAM/RJ. Nas páginas do *TABU*, os leitores também encontravam entrevistas, críticas, ensaios e notícias sobre cinema, que estimulavam discussões e estendiam a experiência cinematográfica para além da sessão na sala escura. Segundo me relatou Marcelo Mendes:

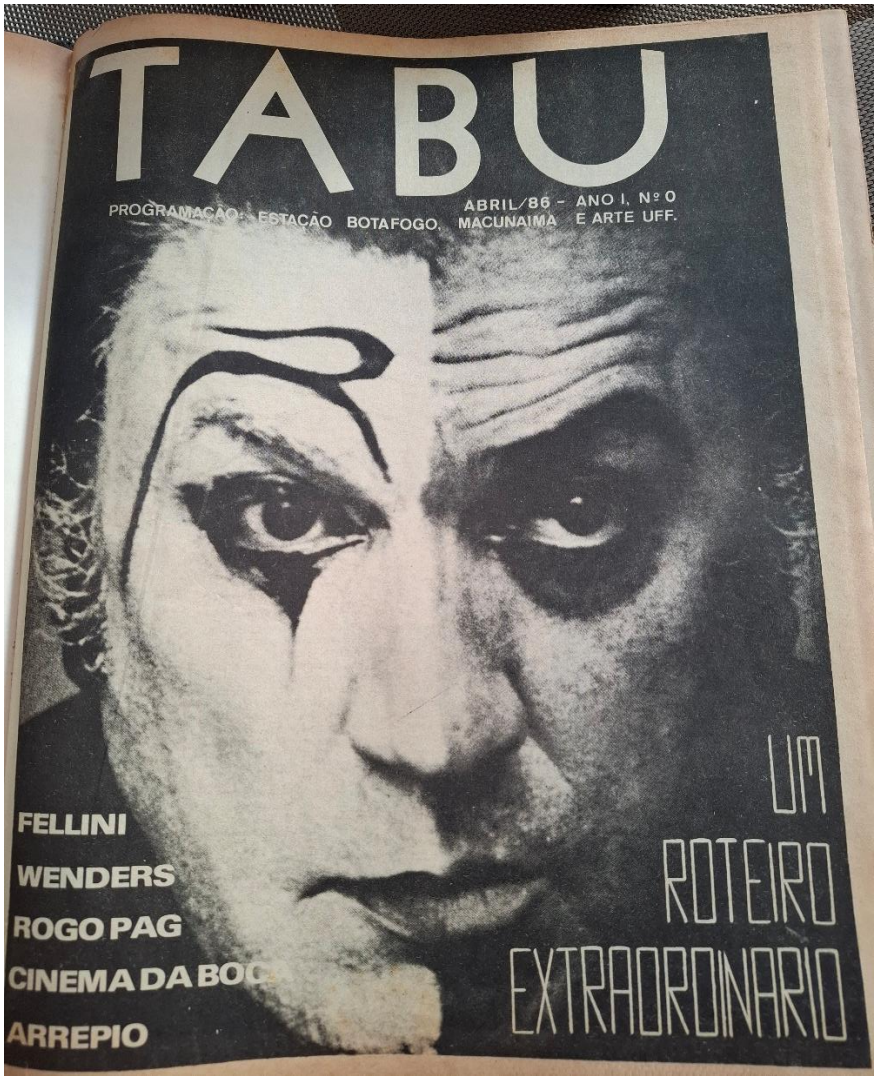
> A base do *TABU* era a programação do Estação. Por exemplo, ia ter uma mostra de cinema da Finlândia, aí o *TABU* falava de filme finlandês. Inclusive o título da matéria fez muito sucesso: "Descoberto o cinema na Finlândia". Então, era centrada na programação, mas tinha notas sobre acontecimentos da época. A gente começou a ter acesso a filmes brasileiros, então tinha uma parte chamada "A Primeira Crítica", sobre os filmes que estavam sendo lançados. (Marcelo Mendes, 2024)

Os conteúdos publicados no *TABU* eram fruto de um trabalho colaborativo e artesanal. Como expresso em um dos editoriais do tabloide[43], não se tratava de "um jornal pronto, mas um jornal que se constrói a cada número", cujas páginas estavam abertas "para idéias e informações de todas as cores". O *TABU* tinha a ambição de "elaborar propostas concretas que tenderão – num futuro próximo – a dar nova face à programação cultural de cinema não só do Rio como de todo o Brasil". Seja de forma regular ou esporádica, as contribuições eram assinadas por jornalistas, críticos de cinema, professores, programadores e pelos próprios membros do Cineclube Estação Botafogo. Os textos originais eram re-datilografados por Adhemar Oliveira, a fim de padronizá-los antes da diagramação, que era feita manualmente por João Juarez Guimarães e Denise Ohara. A edição ficava por conta de

[43] O exemplar consultado não apresentava indicação de número de edição. Disponível no acervo pessoal de Marcelo Mendes.

David França Mendes e Ivana Bentes – a quem se atribui o crédito pela escolha do nome *TABU* (Mendes, 2022).

Figura 10 – Capa da primeira edição do jornal *TABU* (1986)



Fonte: Acervo pessoal de Marcelo Mendes.

O *TABU* teve periodicidade mensal entre 1986 e 1988. Na década de 1990, retornou brevemente como revista e, em 2015, foi reeditado novamente. Os exemplares aos quais tive acesso revelam-se, hoje, quase como itens de colecionador: cuidadosamente preservados por seus proprietários, que lhes atribuem forte valor afetivo. O material é vasto e certamente merece um estudo aprofundado, dedicado especificamente à sua análise. Aqui, concentro-me em observar como o *TABU* articula-se a um projeto de formação de público ao se inscrever em uma tradição cinéfila cultivada pelo Estação. A essa cinefilia estão vinculados não só um regime de práticas de ver, interpretar, debater e produzir sentido sobre os filmes (De Baecque,

2010), mas também um gesto colecionista de preservação material, que fazem da experiência cinematográfica algo tangível e prolongável na memória (Ferraz e Curi, 2018).

Para Antoine De Baecque (2010, p.36) "a cinefilia é um sistema de organização cultural que engendra ritos de olhar, de fala, de escrita". Trata-se de um modo de se relacionar com o cinema que não se esgota no ato de ver um filme, mas pressupõe um conjunto de práticas discursivas e interpretativas, que fazem a obra circular dentro de uma rede de referências, sentidos e mediações. É importante destacar que De Baecque (2010) se refere a um específico contexto francês – sobretudo parisiense – entre 1944 e 1968, marcado pela reivindicação do cinema enquanto uma forma de arte. Nessa perspectiva, delineia-se a figura do cinéfilo enquanto um crítico especializado, empenhado em sustentar posições, defender preferências estéticas e legitimar culturalmente o cinema por meio de debates, leituras e textos de circulação pública.

Em diálogo com De Baecque (2010), Fabián Núñez (2009) observa que o acúmulo de saberes cinematográficos é um instrumento fundamental para conferir autoridade intelectual a esse cinéfilo-crítico que, nas palavras de Núñez (2009, p.120), torna-se um "espectador profissional; uma pessoa que, graças à sua erudição acumulada pela assiduidade às salas de exibição e à leitura sobre os filmes e os diretores, passa a defender ou criticar, apoiado em sua opinião respeitada". Núñez (2009) também chama atenção para o fato de que essa cinefilia francesa abordada por De Baecque (2010) trata-se de uma cultura marcadamente masculina – e branca –, fruto de conjunturas muito particulares, que esteve por muito tempo canonizada como o único modelo de cinefilia possível.

Acerca dessa problemática, destaco um texto publicado por Carol Almeida na revista *Fora de Quadro*, intitulado *Contra a velha cinefilia: uma perspectiva feminista de filiação ao cinema*[44], no qual a autora argumenta que a "arte do olhar" – isto é, a essência do cinema – é algo historicamente concedido aos homens[45]. Utilizando exemplos da mitologia, Carol Almeida demonstra como as mulheres são punidas quando se permitem olhar ou "dar a ver". A autora propõe ainda um deslocamento desse modelo excludente em direção a uma cinefilia mais aberta e menos hierarquizada, que reforce práticas horizontais e coletivas, menos centradas no distanciamento do prazer visual e mais conscientes de que as imagens nos atravessam, "que o cinema toca, de fato, na nossa pele".

---

[44] Disponível em: https://foradequadro.com/2017/09/19/contra-a-velha-cinefilia-uma-perspectiva-feminista-de-filiacao-ao-cinema/ . Acesso em novembro de 2025.

[45] Nessa mesma toada, Laura Mulvey em *Prazer visual e cinema narrativo* – artigo disponível na antologia *A experiência do cinema*, organizada por Ismail Xavier (1983) – também problematiza as condições culturalmente atribuídas às mulheres como imagens e aos homens como "donos do olhar".

Lisandro Magalhães e Fabrício Cordeiro (2012) também tensionam o imaginário concebido pela cinefilia clássica, segundo o qual a experiência legítima de fruição fílmica se realizaria primordialmente na sala de cinema. Os autores argumentam que atrelar a prática cinéfila exclusivamente ao espaço exibidor significa condicioná-la não apenas às obras disponíveis nesses circuitos, mas também a quem pode, de fato, acessá-los. "Uma vez que programações tão ricas e diversas são privilégios de grandes metrópoles, uma cinefilia dependente do cinema enquanto espaço é uma cinefilia refém do progresso avançado e da urbanidade" (Magalhães e Cordeiro, 2012, p.519). Em um contexto contemporâneo marcado por redes de compartilhamento de arquivos online, comunidades virtuais de discussão e acervos disponíveis em plataformas de *streaming*, a cinefilia passa a se definir pela diluição de fronteiras, pela curiosidade, pela abertura estética e pela recusa de hierarquias rígidas entre formatos, épocas ou modos de produção.

Discussões contemporâneas já sugerem a utilização do termo "cinefilias", no plural, na tentativa de abarcar os diferentes modos pelos quais os cinéfilos experimentam, expressam e compartilham o amor pelo cinema (Ferreira, 2010; Jullier & Levaratto, 2012; Pires, 2019). Com o intuito de compreender como o próprio campo de pesquisa poderia nos inspirar sobre essa questão, perguntei a alguns dos entrevistados o que eles entendiam por cinefilia. Nas palavras do jornalista e professor de cinema, Pedro Butcher:

> São experiências únicas, diferentes, que cada um vai atravessar de uma forma, mas ela tem um senso de coletividade. Para mim, a cinefilia passa por uma experiência de ver um filme na sala de cinema com pessoas ao meu lado, com essa possibilidade de sair da sessão e precisar desesperadamente falar sobre aquilo que você viu. E aí, não tem outra saída senão você sentar no bar ali do lado para conversar ou nem que seja pegar uma carona junto, pegar o ônibus junto, e ficar falando, no trajeto, o tempo inteiro sobre aquilo que a gente viu. (Pedro Butcher, 2025)

Interessa para nossa análise esse entendimento da cinefilia como uma urgência de exteriorizar a experiência cinematográfica, uma necessidade de fazer o filme transbordar para além de nós em um gesto de partilha. Como afirma De Baecque (2010, p.32): "o cinema exige que se fale dele. As palavras que o nomeiam, os relatos que o narram, as discussões que o fazem reviver – tudo isso modela sua existência real". No caso do Cineclube Estação Botafogo, percebemos que a criação do jornal *TABU* atendia justamente a essa pulsão de troca e reflexão coletiva sobre o cinema, funcionando como um espaço para elaborar e difundir ideias, reflexões e inquietações. Como recorda Nelson Krumholz:

> A gente também era cinéfilo. Então, a gente se perdia, com muito prazer, em debates sobre a questão do cinema propriamente dito. Discussão sobre cinema brasileiro,

> discussão sobre estética, discussão sobre linguagem. O grupo em si era muito proativo nesse debate. Por mais que a gente tivesse uma praticidade muito grande, a gente gostava também de colocar ideias na pauta. (Nelson Krumholz, 2025)

Cinefilia e produção escrita se entrelaçam às primeiras experiências cineclubistas organizadas no Brasil. Argumenta-se que o marco inicial da intelectualidade cinematográfica no país tenha sido o Chaplin Club, criado em 1928, cujos membros fundaram a revista *O Fan*. O periódico circulou entre 1928 e 1930; além de publicar críticas e reflexões teóricas, dedicava-se à defesa do cinema silencioso diante da chegada do som. Ainda que marcado por um discurso profundamente elitista – que condicionava a apreciação do "cinema puro" a um espectador devidamente preparado –, a historiografia reconhece a importância do Chaplin Club e do *Fan* para as práticas cinéfilas e cineclubistas no Brasil durante as décadas seguintes (Ramos e Miranda, 2000; Butruce 2003; Pires, 2019). Já na década de 1960, a Cinemateca do MAM/RJ passou a produzir os *Informativos*, publicações voltadas à formação de público que, segundo Bianca Pires (2019, p.50) "traziam informações sobre as obras, sobre o conjunto dos filmes que compunham os ciclos, sobre os diretores que eram pela primeira vez apresentados na cidade". Pires (2019) aponta que a principal referência para criação dos *Informativos* era a *Cahiers du cinéma*, um dos mais influentes veículos de crítica no contexto da cinefilia clássica francesa – precisamente aquela abordada por De Baecque (2010).

É nesse mesmo horizonte que Alice Gonzaga (1996) situa a consolidação da expressão "cinema de arte" no Brasil. A atuação cineclubista, engajada em debater os aspectos estéticos, políticos e intelectuais do cinema, contribuiu para a formação de um público considerado "qualificado", responsável por atribuir a determinadas obras e realizadores – especialmente aqueles vinculados ao cinema europeu – um estatuto de distinção cultural. A esses chamados "filmes de arte" atribuía-se um valor artístico supostamente superior ao dos filmes de maior apelo popular, frequentemente reduzidos à condição de mero entretenimento. Não se pode ignorar que essa lógica tende a hierarquizar determinadas linguagens e modos de ver, reproduzindo formas de elitismo cultural.

As instituições culturais vinculadas às artes modernas – como o MAM/RJ – figuraram como peça-chave na consagração do cinema de arte ao chancelarem não só os filmes, mas também os espaços de exibição. Desse modo, a nomenclatura "cinema de arte" passa a caracterizar um produto, um gênero e um circuito específico de salas que vão dedicar sua programação exclusivamente a esse segmento do mercado cinematográfico. Segundo Gonzaga (1996, p.229), a Cinemateca do MAM/RJ "programaria em parte e por algum tempo quase todos os chamados 'cinemas de arte' da cidade, até fins da década de 70". Dentre eles,

estava o Cinema Paissandu, localizado no bairro do Flamengo e programado pela Cinemateca do MAM/RJ entre 1964 e 1973, sob a curadoria de Fabiano Canosa e Cosme Alves Netto.

O Paissandu pertencia à cadeia exibidora da família Valansi, proprietários da Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, uma distribuidora especializada em filmes franceses. Assim, a programação do Cinema Paissandu era voltada principalmente para pré-estreias e ciclos dedicados à *Nouvelle Vague* francesa, contribuindo para que essa filmografia se consagrasse como predominante entre os cinéfilos cariocas. O Paissandu também era uma importante janela de exibição para a produção nacional, especialmente os filmes associados ao Cinema Novo – cujos cineastas figuravam eles próprios como frequentadores da sala. Em pleno contexto de ditadura civil-militar, o cinema da Senador Vergueiro, nº35 desempenhou um papel fundamental na formação de público e de novos realizadores, que ali encontravam um espaço fértil para refletir sobre o fazer cinematográfico e para promover debates políticos e intelectuais, sobretudo alinhados a ideais de esquerda (Gonzaga, 1996; Durst, 1996).

A chamada Geração Paissandu protagoniza o documentário *Cine Paissandu: histórias de uma geração* (Christian Jafas, 2022). No filme, os entrevistados rememoram a atmosfera político-cultural que permeava o Cinema Paissandu nos anos 1960, destacando sua importância para a cinefilia carioca. Dentre essas falas, o cineasta Walter Lima Jr. ressalta o caráter dialógico da experiência cinematográfica: "você sai do cinema e você vai trocar uma ideia, e aí começa o cinema: quando você começa a conversar com o outro, e o filme nasce ali". Essa dimensão formativa, mediada pela troca e pela discussão, reverbera no depoimento de Lahire Marinho, que atribui ao Paissandu a descoberta de um novo modo de se relacionar com o cinema:

> O Paissandu me transformou num ser pensante. Eu era um ser que ia assistir filmes. Eu via filmes um atrás do outro, eu não tinha escrúpulos, eu assistia qualquer coisa. O Paissandu me refinou. Eu devo tudo ao Paissandu. Talvez hoje, eu nem gostasse mais de ir ao cinema. O meu amor ao cinema foi pela verdade, pela discussão, pela possibilidade de você criar, de você fazer alguma coisa parecida. (Lahire Marinho, psicólogo, 2024)

Com uma tiragem mensal de 15.000 exemplares, o *TABU* trazia aos públicos do Estação as novidades e tendências do cinema nacional e internacional. Em 1986, por exemplo, Ivana Bentes e David França Mendes entrevistaram, para o tabloide, o jovem cineasta Pedro Almodóvar – à época, em fase inicial de reconhecimento pelo grande circuito. De acordo com André Gatti (2008, p.68), o *TABU* contribuiu "para a construção de um significante segmento na cinefilia brasileira que se consagrou com o epíteto de 'geração Estação'". A Geração

Paissandu e a Geração Estação Botafogo são frequentemente colocadas em relação comparativa, tanto na bibliografia especializada quanto nos veículos de imprensa, além de emergirem nos depoimentos coletados para esta pesquisa. O jornalista e crítico de cinema Rogério Durst fazia parte do Cineclube Estação Botafogo como espectador, balconista e colaborador do jornal *TABU*. Em seu livro *Geração Paissandu*, o autor destaca que:

> O Paissandu dos anos 60 foi o Cineclube Estação Botafogo numa situação mais radical. Nos dois momentos históricos, políticos e culturais bem diferentes do Rio de Janeiro aconteceu a mesma situação básica: uma sala de exibição atraiu, cativou, e formou público, programando filmes bem diferentes de tudo o que oferecia o circuito comercial. Nos dois casos, o público era jovem, curioso, informado (na medida do possível pré-lançamentos cinematográficos internacionais, TV a cabo, revistas importadas do mês em cada esquina, Internet) e voraz. Também nos dois casos, o que se fez foi mostrar a produção estrangeira próxima ou contemporânea, consagrada de alguma forma lá fora, mas sem espaço em nosso circuito de exibição. Além de tratar cinema, ritual e linguagem como algo mais que apenas diversão descartável. (DURST, 1996, p.16)

A edição nº 541 da *Revista de Domingo*[46], publicada em setembro de 1986, estampava na capa o título "A Geração Estação Botafogo". Em uma extensa matéria sobre o Cineclube Estação Botafogo, o cinema era caracterizado como um "Paissandu modernizado". A nova geração era descrita como "menos angustiada" que a anterior, vinculando tal diferença ao contexto de redemocratização pós-ditadura e ao clima de expectativa no setor cultural diante da prometida renovação política e da diminuição da interferência repressiva. Nas fontes analisadas, percebemos serem comuns enunciados que opõem uma suposta densidade político-ideológica da cinefilia dos anos 1960 àquela praticada nos anos 1980. Contudo, consideramos que tal leitura pode incorrer em certo reducionismo, principalmente se partirmos do entendimento de que o cinema é sempre atravessado por relações políticas – seja nas escolhas relacionadas a formas, estéticas e conteúdos, seja nas dinâmicas que operam nos circuitos de exibição, distribuição e no acesso aos modos de fruição. A ideia de que haveria uma geração "mais politizada" e outra marcada por um desinvestimento crítico se torna um tanto quanto problemática e pode revelar eventuais disputas de narrativas. Além disso, cabe observar que o próprio conceito de "geração", nesse caso, implica temporalidades distintas: enquanto a Geração Paissandu esteve circunscrita a um período de aproximadamente uma década, é possível considerar que a Geração Estação Botafogo se estende, com transformações, até os dias atuais.

[46] CARONE, Helena. No escurinho do cinema. Revista de Domingo, Jornal do Brasil, ano 11, nº 541, 14 de setembro de 1986. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

Mais do que nos deter nas diferenças e semelhanças entre Cinema Paissandu e Cineclube Estação Botafogo, importa notar que, apenas um ano após a criação do Estação, a imprensa já mobilizava a ideia de uma "geração", evidenciando a rapidez do cineclube em se afirmar como símbolo da cinefilia carioca na segunda metade dos anos 1980. Uma matéria publicada n'O Dia[47], em 1988, ressaltava que o Cineclube Estação Botafogo havia se tornado presença obrigatória nos segundos cadernos, firmando-se como pauta recorrente no jornalismo cultural. Observamos que, tanto nos anos 1960, com a Geração Paissandu, quanto nos anos 1980, com a Geração Estação Botafogo, os veículos midiáticos tiveram papel decisivo na produção e legitimação de identidades cinéfilas. Em ambos os casos, a imprensa não apenas registrava os fenômenos emergentes, mas contribuía ativamente para moldá-los.

O esforço de construir uma identidade partia também da própria equipe do Estação. Um artigo publicado no *TABU* em 1986, intitulado "Cineclube Faz Um Ano"[48], retomava a trajetória do espaço desde as primeiras experiências no antigo Cineclube Coper Botafogo. Em um discurso auto celebratório, o texto relembrava a renovação do "cinema poeira" que, mesmo com poucos recursos, tinha como objetivo "exibir bons filmes" e se tornar "um agradável ponto de encontro dos cinemaníacos da cidade". Ao completar seu primeiro ano de atividade, o cineclube já reivindicava suas próprias tradições, entre elas as Maratonas Noturnas: "sessões ininterruptas de filmes durante toda a noite até o sol nascer". A primeira edição do evento ocorreu em abril de 1986, ocasião em que também foi lançado o jornal *TABU*. Posteriormente, as Maratonas passaram a integrar oficialmente a programação do Estação, realizadas sempre na primeira sexta-feira do mês.

Segundo Marcelo Mendes (2022), com um ingresso de valor regular, o público poderia assistir a três filmes consecutivos: o primeiro à meia-noite – geralmente uma pré-estreia –, o segundo às duas horas – que normalmente era um filme surpresa – e, em geral, um filme *trash* às quatro horas – afinal, nesse horário "não se poderia exigir muito da plateia" (MENDES, 2022, p.86). A sessão se encerrava às seis horas da manhã, com direito a bolo e café oferecidos aos "sobreviventes". Mendes (2022) relata que o público reagia com euforia aos filmes-surpresa, chegando a explodir em aplausos assim que a primeira imagem surgia na tela. Um caso emblemático foi a sessão de *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), que estava ausente do circuito de exibição brasileiro havia muitos anos. Quando as Maratonas Noturnas foram retomadas nos anos 2000, no Cinema Odeon, Mendes (2022, p.87) observa

[47] HOINEFF, Nélson. A galeria do cinema. O Dia, Rio de Janeiro, 30/10/1988. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).
[48] O exemplar consultado não apresentava indicação de número de edição. Disponível no acervo pessoal de Marcelo Mendes.

que se tornou mais difícil mobilizar o mesmo entusiasmo da plateia, pois a facilidade de ver e rever um filme sem depender de sua exibição no cinema diminuíam "o sentimento de oportunidade única" que marcara as primeiras edições.

Vale lembrar que as sessões à meia-noite, maratonas e mostras temáticas já eram uma prática exercida pelo Cinema Paissandu nos anos 1960, que o Estação buscava resgatar e reinscrever em um novo contexto, na segunda metade da década de 1980. Como narra Rogério Durst (1996), esses programas especiais do Paissandu eram percebidos como verdadeiros eventos de socialização, que ofereciam, além do filme, "o atrativo extra da possibilidade de uma animada noitada de discussões nos bares ao lado" (DURST, 1996, p.46). No quarto capítulo deste texto, retomaremos as Maratonas Noturnas do Estação em sua configuração contemporânea, agora realizadas sob o nome de Cinema de Pijama.

Em entrevista concedida para esta pesquisa em 2025, Hernani Heffner, gerente da Cinemateca do MAM/RJ, sublinhou que, embora a Geração Paissandu tenha exercido forte influência no projeto do Estação, "o grande mentor" do cinema de arte no Rio de Janeiro era Alberto Shatovsky. Enquanto nos anos 1960, a programação do Cinema Paissandu focava majoritariamente na filmografia francesa, na década de 1970, Shatovsky distribuía, no Circuito 1[49], obras do Leste Europeu, Ásia e América Latina, estruturando uma visão de programação que de fato dialogava com a amplitude do cinema de arte internacional.

De acordo com Alice Gonzaga (1996, p.253), a estratégia curatorial de Shatovsky "consistia em 'absorver aqueles filmes mais difíceis de comunicabilidade', mesclando-os com produtos acessíveis e de categoria". Trata-se de uma lógica de segmentação de mercado, na qual caberia aos programadores "a responsabilidade de selecionar os filmes bem nivelados artística e culturalmente, revezando gêneros e estilos para promover um equilíbrio indispensável" (Gonzaga, 1996, p.254). Como afirma Marcelo Mendes (2022, p.50), é justamente esse caminho que a programação do Estação vai seguir, fisgando os públicos para aquilo que julgavam como "o bom cinema", por meio da combinação de "filmes cabeçudos com outros mais populares".

Na década de 1990, Shatovsky passa a atuar como consultor de programação do Grupo Estação, contribuindo também com o braço distribuidor da empresa, a Filmes do Estação – tema que será abordado no próximo capítulo. Em 25 de setembro de 2025, após a notícia do falecimento de Shatovsky, o Grupo Estação prestou uma homenagem ao crítico e programador de cinema em seu perfil do Instagram. No texto, a equipe do Estação descrevia

[49] O Circuito 1 era composto, no Rio de Janeiro, pelos Cinema 1 e Cinema 2, em Copacabana, e pelos Studio Tijuca e Cinema 3, na Tijuca (Gonzaga, 1996).

Shatovsky como “nosso grande amigo, pai, mentor”, cujo acolhimento e orientação foram “uma sorte imensa, e uma das principais forças que nos trouxe até aqui”[50].

Para além da expressão “cinema de arte”, outro conceito caro para a cinefilia é a ideia de “filmes de repertório”. Em linhas gerais, os filmes de repertório são aqueles considerados culturalmente relevantes – seja por seu valor histórico e/ou estético –, e essenciais para a formação do “espectador profissional” – para usar o termo de Núñez (2009, p.120). São obras revisitadas, redescobertas e, muitas vezes, recuperadas que retornam aos espaços de exibição – sejam eles comerciais ou não – por meio de mostras, ciclos ou retrospectivas, atendendo tanto a espectadores já familiarizados quanto a novas gerações de públicos. Contudo, o conceito de “filmes de repertório” é sempre sujeito a revisões, uma vez que o prestígio atribuído a essas obras pode ser reavaliado ao longo do tempo, sobretudo à luz de questionamentos contemporâneos sobre práticas antes naturalizadas – como modos de produção marcados por exclusões, narrativas e representações que reforçam discursos estigmatizados etc.[51]

Fato é que o repertório cinéfilo combina tanto experiências subjetivas quanto a incorporação de critérios coletivos, situando-se em um universo de referências compartilhadas. A produção do gosto e do olhar é orientada não só por interesses pessoais, mas também por discursos de legitimação que indicam *o que* deve ser visto e *como* deve ser visto. Como aponta De Baecque (2010):

> Em termos metodológicos essa história cultural do cinema exige que o olhar sobre o filme se ancore em toda a diversidade possível de fontes, o filme passa a ser entendido através dos filtros com que ele é visto, com os textos que o acolhe, com os gestos cerimoniais que orientam sua visão, com os acontecimentos políticos e intelectuais que regem sua compreensão, com as reviravoltas sociais que transformam sua significação – inúmeros registros históricos por muito tempo desprezados não em sua especificidade, mas em seu diálogo com o próprio filme. (De Baecque, 2010, p.38)

A formação cinéfila clássica tratada por De Baecque (2010) visa não apenas ampliar o contato dos públicos com filmes pouco acessíveis, mas também fornecer ao espectador – por meio de discussão verbal e/ou escrita – chaves interpretativas que ampliam sua

[50] Disponível em: https://www.instagram.com/p/DPCSmY8EWhh/ . Acesso em dezembro de 2025.
[51] Em uma série de cinco textos disponibilizados em português pela *Revista Cinética*, o autor Girish Shambu defende a ideia de uma “nova cinefilia”, tensionando a cinefilia tradicional – ou “velha cinefilia” –, marcada pelo privilégio de certos critérios formais, como o longa-metragem narrativo de ficção, e por recortes ideológicos que historicamente centralizam perspectivas associadas ao universo heterossexual, branco e cisgênero masculino. Texto disponível em: http://revistacinetica.com.br/nova/traducao-de-por-uma-nova-cinefilia-girish-shambu/ . Acesso em março de 2026.

compreensão da obra cinematográfica, ao mesmo tempo em que criam condições para o desenvolvimento de competências próprias de análise e apreciação. Essa dimensão formativa pode ser percebida nas memórias dos frequentadores do Cineclube Estação Botafogo. Em depoimento concedido para esta pesquisa, Pedro Butcher relatou que sua experiência com o Estação era indissociável da leitura do *TABU*. O tabloide, com sua linguagem descomplicada e divertida, foi um elemento constitutivo na sua formação como crítico de cinema:

> O *TABU* é uma parte muito essencial do Estação, no sentido de o cineclube ser também uma produção de conhecimento. No cineclube, nenhuma sessão é descontextualizada ou não está acompanhada de algum texto crítico. Não era só ver filmes, era principalmente, talvez, ler sobre os filmes. Eu descobri livros por causa do *TABU*. O meu gosto pela crítica começou muito por conta do *TABU*. (Pedro Butcher, 2025)

O ensaio intitulado "...E o Cinema Dançou"[52], escrito por Ivana Bentes e publicado no *TABU* nº24, ilustra como o tabloide desempenhava uma função de mediação entre as obras e os públicos. O texto faz referência a uma mostra homônima, programada pelo Cineclube Estação Botafogo em abril de 1988, cuja curadoria consistia em filmes musicais. Mais do que divulgar a mostra, o ensaio de Ivana Bentes trazia observações sobre a forma e a estética do gênero que, parafraseando a autora, transforma o mundo em espetáculo. Aos leitores, era apresentado um breve panorama histórico dos tempos áureos dos musicais – os anos de 1930 e 1940 – bem como notas críticas sobre alguns dos títulos que faziam parte da mostra; são eles: *O Picolino* (Mark Sandrich, 1935), *Ginger e Fred* (Federico Fellini, 1986), *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman,1975), *Chorus Line – Em Busca da Fama* (Richard Attenborough, 1985), *All That Jazz – O Show Deve Continuar* (Bob Fosse, 1979) e *Tangos – O Exílio de Gardel* (Fernando Solanas, 1985) – esse último acompanhado da notícia de que o coreógrafo do filme estaria presente no Estação durante a mostra.

Em seu ensaio, Ivana Bentes não só comenta sobre os filmes de maneira isolada, mas estabelece diálogos entre eles, evidenciando que o exercício curatorial vai além da seleção de obras, ele também articula entre essas obras aproximações estéticas, temáticas, históricas etc. A autora destaca, por exemplo, a "dobradinha" formada por *Ginger e Fred* (Federico Fellini, 1986) e *O Picolino* (Mark Sandrich, 1935). Embora o filme de Fellini não seja propriamente um musical, ele homenageia Ginger Rogers e Fred Astaire, justamente a dupla que protagoniza o longa de Sandrich.

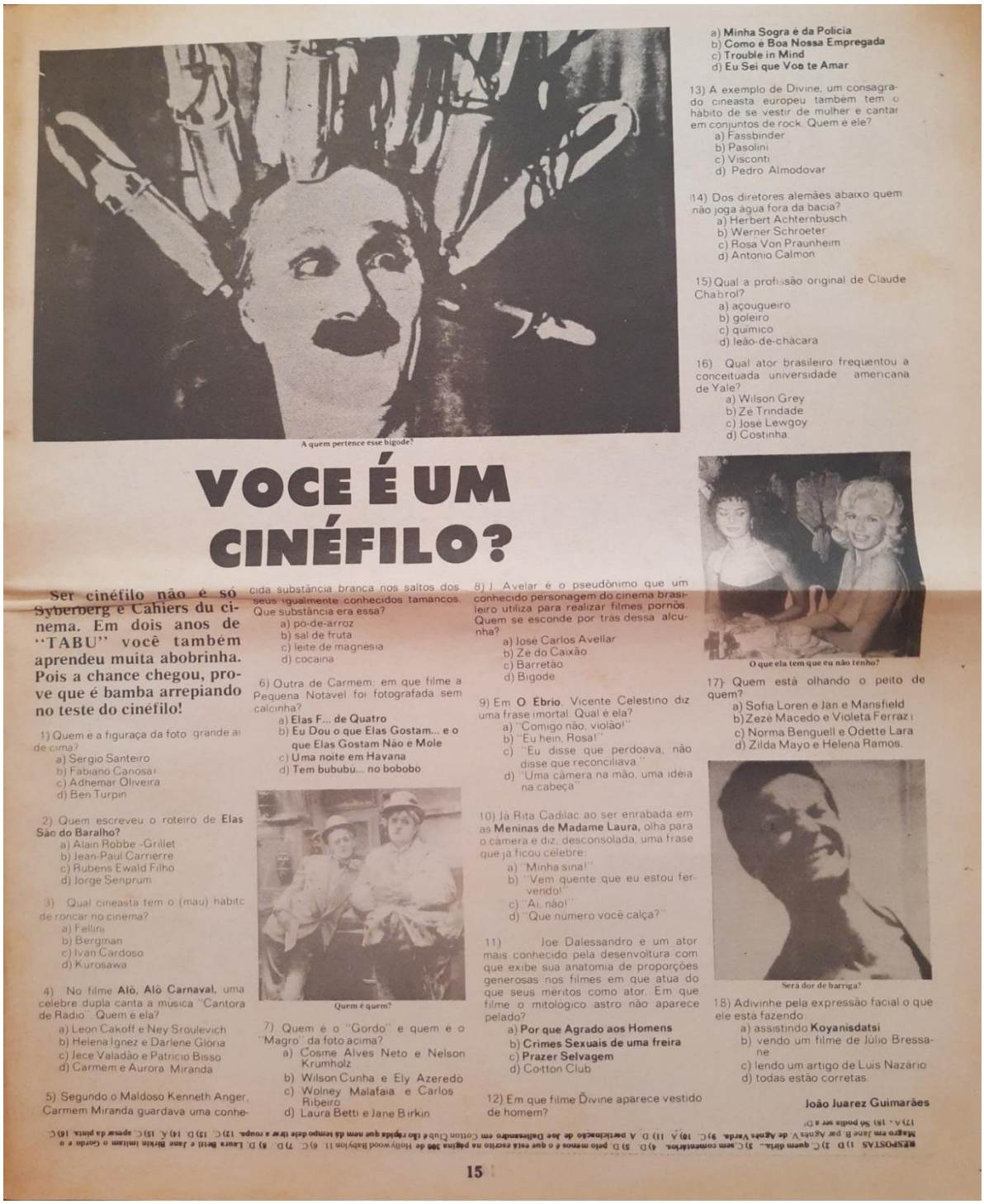
[52] BENTES, Ivana. ...E o Cinema Dançou, TABU, Rio de Janeiro, ano III, nº24, abril, 1988. Disponível no acervo pessoal de Pedro Butcher.

O *TABU* funcionava como um canal de comunicação direto entre o Cineclube Estação Botafogo e seus frequentadores, no qual, além de divulgar projetos e eventos, a equipe podia responder a eventuais queixas dos públicos e prestar esclarecimentos sobre limitações técnicas do circuito exibidor independente. Um artigo chamado "Essa projeção está uma m...", escrito por Marcelo Mendes e publicado no tabloide, visava mostrar aos leitores as razões pelas quais muitas cópias antigas chegavam às salas em condições precárias. O texto tratava de elementos que normalmente escapavam ao espectador comum, contribuindo para a formação de um público mais atento não só ao conteúdo dos filmes, mas também para as dinâmicas técnicas de exibição cinematográfica. Dentre suas explicações, Marcelo detalhava como era feito o sistema de exibição com dois projetores: cada rolo de filme indicava seu momento de troca por meio de pequenas marcas na película – as famosas "bolinhas". Quando os frequentadores do Estação tomaram conhecimento dessa curiosidade, iniciou-se uma verdadeira "caça às bolinhas" durante as sessões. Marcelo Mendes (2022) narra o episódio em seu livro *Eu que amava tanto o cinema*, contando que a descoberta produziu reações diversas: enquanto alguns se divertiam à procura das marcações, outros se incomodavam com o fato de que as bolinhas desviavam a atenção do filme.

O tom de irreverência parece ter sido costumeiro nos textos do *TABU*. O questionário "Você é um cinéfilo?"[53] trazia dezoito perguntas de múltipla escolha dedicadas justamente às "abobrinhas" do mundo cinematográfico, frisando que ser cinéfilo "não é só Syberberg e *Cahiers du cinéma*" (ver Figura 11). As questões iam do teste de conhecimento mais convencional – como identificar cenas e personalidades – a perguntas improváveis sobre o cinema brasileiro, pseudônimos usados por diretores conhecidos para assinarem filmes pornôs ou provocações do tipo "qual cineasta tem o (mau) hábito de roncar no cinema?". O resultado era um jogo de piadas internas que se estabelecia entre quem escrevia e quem lia – algumas, inclusive, de cunho machista, infelizmente naturalizado na época. Mesclando repertório, trivialidades e humor autorreferencial, o questionário ressaltava que a paixão pelo cinema também se alimenta dessas pequenas histórias, microculturas afetivas que circulam pelas salas e pelos corredores.

[53] GUIMARÃES, João Juarez. Você é um cinéfilo?, TABU, Rio de Janeiro, ano III, nº24, abril, 1988. Disponível no acervo pessoal de Pedro Butcher.

Figura 11 – Questionário “Você é um cinéfilo?”, publicado no *TABU* (1988)



A quem pertence esse bigode?

VOCE É UM CINÉFILO?

Ser cinéfilo não é só Syberberg e Cahiers du cinema. Em dois anos de "TABU" você também aprendeu muita abobrinha. Pois a chance chegou, prove que é bamba arrepiando no teste do cinéfilo!

1) Quem é a figuraça da foto grande ai de cima?
a) Sérgio Santeiro
b) Fabiano Canosa
c) Adhemar Oliveira
d) Ben Turpin

2) Quem escreveu o roteiro de **Elas São do Baralho?**
a) Alain Robbe -Grillet
b) Jean-Paul Carrierre
c) Rubens Ewald Filho
d) Jorge Senprum

3) Qual cineasta tem o (mau) hábito de roncar no cinema?
a) Fellini
b) Bergman
c) Ivan Cardoso
d) Kurosawa

4) No filme **Alô, Alô Carnaval**, uma celebre dupla canta a musica "Cantora de Radio". Quem é ela?
a) Leon Cakoff e Ney Sroulevich
b) Helena Ignez e Darlene Gloria
c) Jece Valadão e Patricio Bisso
d) Carmem e Aurora Miranda

5) Segundo o Maldoso Kenneth Anger, Carmem Miranda guardava uma conhecida substância branca nos saltos dos seus igualmente conhecidos tamancos. Que substância era essa?
a) po-de-arroz
b) sal de fruta
c) leite de magnesia
d) cocaina

6) Outra de Carmem: em que filme a Pequena Notavel foi fotografada sem calcinha?
a) **Elas F... de Quatro**
b) **Eu Dou o que Elas Gostam... e o que Elas Gostam Não é Mole**
c) **Uma noite em Havana**
d) **Tem bububu... no bobobo**

Quem é quem?

7) Quem é o "Gordo" e quem é o "Magro" da foto acima?
a) Cosme Alves Neto e Nelson Krumholz
b) Wilson Cunha e Ely Azeredo
c) Wolney Malafaia e Carlos Ribeiro
d) Laura Betti e Jane Birkin

8) J. Avelar é o pseudônimo que um conhecido personagem do cinema brasileiro utiliza para realizar filmes pornôs. Quem se esconde por trás dessa alcunha?
a) Jose Carlos Avellar
b) Zé do Caixão
c) Barretão
d) Bigode

9) Em **O Ebrio**, Vicente Celestino diz uma frase imortal. Qual é ela?
a) "Comigo não, violão!"
b) "Eu hein, Rosa!"
c) "Eu disse que perdoava, não disse que reconciliava."
d) "Uma câmera na mão, uma idéia na cabeça"

10) Já Rita Cadilac ao ser enrabada em as **Meninas de Madame Laura**, olha para o câmera e diz, desconsolada, uma frase que já ficou célebre:
a) "Minha sina!"
b) "Vem quente que eu estou fervendo!"
c) "Ai, não!"
d) "Que número você calça?"

11) Joe Dalessandro é um ator mais conhecido pela desenvoltura com que exibe sua anatomia de proporções generosas nos filmes em que atua do que seus meritos como ator. Em que filme o mitologico astro não aparece pelado?
a) **Por que Agrado aos Homens**
b) **Crimes Sexuais de uma freira**
c) **Prazer Selvagem**
d) Cotton Club

12) Em que filme Divine aparece vestido de homem?
a) **Minha Sogra é da Polícia**
b) **Como é Boa Nossa Empregada**
c) **Trouble in Mind**
d) **Eu Sei que Vou te Amar**

13) A exemplo de Divine, um consagrado cineasta europeu também tem o hábito de se vestir de mulher e cantar em conjuntos de rock. Quem é ele?
a) Fassbinder
b) Pasolini
c) Visconti
d) Pedro Almodovar

14) Dos diretores alemães abaixo quem não joga água fora da bacia?
a) Herbert Achternbusch
b) Werner Schroeter
c) Rosa Von Praunheim
d) Antonio Calmon

15) Qual a profissão original de Claude Chabrol?
a) açougueiro
b) goleiro
c) químico
d) leão-de-chácara

16) Qual ator brasileiro frequentou a conceituada universidade americana de Yale?
a) Wilson Grey
b) Zé Trindade
c) José Lewgoy
d) Costinha

O que ela tem que eu não tenho?

17) Quem está olhando o peito de quem?
a) Sofia Loren e Jan e Mansfield
b) Zezé Macedo e Violeta Ferraz
c) Norma Benguell e Odette Lara
d) Zilda Mayo e Helena Ramos.

Será dor de barriga?

18) Adivinhe pela expressão facial o que ele está fazendo:
a) assistindo **Koyanisdatsi**
b) vendo um filme de Júlio Bressane
c) lendo um artigo de Luis Nazário
d) todas estão corretas

João Juarez Guimarães

RESPOSTAS 1) D 2) C quem diria... 3) C sem comentários 4) D 5) D pelo menos é o que está escrito na página 366 de Hollywood Babylon II 6) C 7) D 8) D Laura Betti e Jane Birkin trocam o cordão e o Magro em Jane B. par Agnès V. de Agnès Varda. 9) C 10) A 11) D A participação de Joe Dallesandro em Cotton Club é tão rápida que nem da tempo dele tirar a roupa. 12) C 13) D 14) A 15) C apesar da pista. 16) C 17) A 18) Só podia ser a D

15

Fonte: Acervo pessoal de Marcelo Mendes.

Conforme exposto no início dessa seção, acreditamos que o *TABU*, para além de sua função formativa, também se inscreve em práticas de colecionismo que fazem parte do universo da cinefilia. Rodrigo Ferreira (2010, p.33) caracteriza o consumo cinéfilo como uma busca insaciável “pelo que ainda não foi experimentado”, “pelo prazer que pode vir do

desconhecido, da raridade, do que ainda não foi visto [...]". Em diálogo com as reflexões de Jean Baudrillard em *O Sistema dos Objetos* (2002 apud Ferreira, 2010), o autor argumenta que os filmes assistidos – ou consumidos – pelos cinéfilos são como itens colecionáveis aos quais são atribuídas conexões afetivas. Esse gesto colecionista manifesta-se tanto na voracidade de ver uma quantidade sempre maior de obras quanto na aquisição material de suportes como rolos de filmes, fitas de vídeo e DVDs. Nesse sentido, Lisandro Magalhães e Fabrício Cordeiro (2012) consideram o papel arquivista da cinefilia, que se dedica a preservar aquilo que não deve ser esquecido e a difundir aquilo que merece ser conhecido ou reconhecido – processo que, como vimos anteriormente, é guiado ao mesmo tempo por critérios pessoais e coletivos de legitimação.

Para além dos filmes, os elementos passíveis de consumo e colecionismo cinéfilo abrangem saberes, experiências, informações, livros, revistas, vestimentas, objetos decorativos, utensílios domésticos, cartazes – e, por que não, no contexto contemporâneo, incluir postagens online, curtidas, listas no Letterboxd e outras formas virtuais de cultuar e legitimar? Como observa Sabrina Monteiro (2024), o gesto colecionista é movido por uma sensação de completude sempre provisória: a cada nova aquisição, o colecionador experimenta uma prazerosa sensação de conquista, encerrando momentaneamente a busca por aquele item. No entanto, essa satisfação rapidamente dá lugar a um novo desejo por outra peça, distinta ou complementar, que inaugura um novo ciclo de procura e expansão de seu acervo. Monteiro (2024) problematiza essa dinâmica ao apontar que o colecionismo cinéfilo não deixa de estar inserido em uma lógica capitalista, baseada na promessa constante de novidade, exclusividade e atualização, e direcionada a um nicho capaz de arcar financeiramente com a manutenção desse hábito. Essa prática mercadológica acaba por reforçar um modelo insustentável de produção e consumo, estimulado tanto por estratégias de mercado quanto por dinâmicas afetivas e simbólicas.

Igualmente orientados pela perspectiva baudrillardiana, Talitha Ferraz e Pedro Curi (2018) analisam como o gesto colecionista pode se manifestar durante a experiência de fruição cinematográfica, isto é, a coleta e guarda de objetos associados não necessariamente ao universo fílmico, mas ao ato de ir ao cinema. Os ingressos, programas e catálogos, óculos 3D, baldes de pipoca e copos de refrigerante temáticos, são exemplos de artigos vinculados à vivência de uma sessão específica que "ensejam um tipo de prolongamento criativo da experiência sociocultural, estética, sensorial e afetiva que se realiza em espaços coletivos de exibição (Ferraz e Curi, 2018, p123).

No tocante ao tema da memorabília, Ferraz e Curi (2018) argumentam que esses objetos não só nos remetem a momentos passados, mas parecem atenuar o caráter fugidio da experiência cinematográfica. A materialidade desses artigos oferece um contrapeso simbólico à efemeridade das imagens e sons que pululam no interior da sala escura, bem como às emoções transitórias e às interações sociais passageiras que vivenciamos durante a ida ao cinema. Contudo, os autores sugerem que as práticas colecionistas não devem ser compreendidas apenas como um simples acúmulo de lembranças traduzidas em itens materiais; trata-se de operações que revelam a maneira como o passado continua a repercutir no presente. Guardar esses artefatos é uma forma de fazer com que certas vivências cinematográficas – sensoriais, afetivas, sociais – persistam e se atualizem, ressignificando nossa relação com aquilo que já vivemos.

Sob esse prisma, os acervos pessoais compostos pelas edições do *TABU* parecem evocar em seus colecionadores lembranças das experiências vividas nos primeiros anos do Cineclube Estação Botafogo, em especial aquelas relacionadas ao contato inicial com determinadas filmografias, às descobertas na forma de olhar, perceber e refletir, e ao desenvolvimento de suas trajetórias cinéfilas de maneira geral. À luz de Ferraz e Curi (2018), podemos nos indagar se o *TABU* não representaria um ponto de ancoragem para seus "guardiões", que condensa, em sua materialidade, histórias, afetos e momentos compartilhados, frente às constantes reconfigurações de fruição cinematográfica e às formas cada vez mais virtualizadas de experimentar a cinefilia – mediadas por algoritmos e interações fragmentadas. Ao ser guardado, revisitado, folheado, o tabloide permite reativar memórias de ida ao cinema referentes a um período em que assistir a um filme ainda implicava deslocamentos e encontros presenciais.

Cabe ressaltar que a dimensão nostálgica, nesse caso, não se limita ao desejo de recuperar o que deixou de existir, mas sim de mobilizar o passado para produzir novos sentidos no presente. Segundo Ferraz e Curi (2018), aquilo que selecionamos para resguardar "diz respeito ao que do passado nos é útil nas operações do plano atual, do presente vivido". Dessa forma, o *TABU* também projeta, na contemporaneidade, sentidos que contribuem para desenhar a identidade do Grupo Estação, reafirmando sua presença no imaginário de seus frequentadores como uma referência significativa para a formação cinéfila carioca.

Esse aspecto se torna ainda mais evidente com a reedição do *TABU* em 2015, quando o Grupo Estação completou trinta anos. No terceiro capítulo, veremos como as publicações desse período assumem fortes contornos nostálgicos ao recapitular a trajetória da empresa e reafirmar sua importância cultural em um momento particularmente crítico, marcado por uma

severa crise financeira e jurídica. Já no quarto capítulo, voltaremos a discutir sobre as materialidades capazes de mobilizar a memória da ida ao cinema e como elas são adotadas pelo Estação como uma estratégia de prolongamento da experiência cinematográfica, mantendo a marca Estação inscrita em objetos que acompanham o espectador em seu cotidiano.

A fim de concluir esta seção, reproduzimos na Figura 12 três imagens publicadas na *Revista de Domingo*[54], em 1986, que ilustram o ecletismo dos frequentadores do Cineclube Estação Botafogo. A primeira fotografia, à esquerda, registra as sessões infantis do Projeto Escola no Cinema; à tarde, filmes voltados a estudantes normalistas; e, à meia-noite, a plateia vestida a caráter para assistir *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975).

Figura 12 – Diversidade de públicos no Cineclube Estação Botafogo (1986)



Fonte: Reprodução *Revista de Domingo*.

Entendemos que as estratégias de formação de público adotadas pelo Cineclube Estação Botafogo se fundamentam na amplitude e na diversidade de sua programação. A multiplicidade de sessões ofertadas não só estimula a aproximação dos espectadores com repertórios cinematográficos distintos, como também favorece a circulação de sujeitos heterogêneos no espaço de exibição, reafirmando a concepção do cinema como um local propício a pluralidade de encontros, no qual a fruição coletiva produz experiências compartilhadas. Nesse sentido, o Estação se consolidou como um agente central na constituição de práticas cinéfilas urbanas, cuja influência se projeta de modo duradouro no imaginário cultural do Rio de Janeiro.

[54] CARONE, Helena. No escurinho do cinema. Revista de Domingo, Jornal do Brasil, ano 11, nº 541, 14 de setembro de 1986. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

1.3 O circuito Estação: arrendamento de novas salas e delineamento de contornos empresariais

Conforme abordado anteriormente, a cidade do Rio de Janeiro experienciou uma significativa carência de salas de cinema – sobretudo aquelas dedicadas ao circuito de arte – ao longo da década de 1980. A programação regular de filmes da Cinemateca do MAM/RJ foi interrompida entre 1978 e 1987, devido ao incêndio que afetou toda a estrutura do Museu de Arte Moderna. O Cinema Paissandu, que mudou de nome diversas vezes nesse período, sobrevivia de maneira intermitente. O Circuito 1, implantado por Alberto Shatovsky nos anos 1970 – com duas salas em Copacabana e duas na Tijuca, além de unidades em São Paulo e Santos – foi descontinuado no início da década de 1980. O Circuito Gaumont, também idealizado por Shatovsky, teve existência breve, não ultrapassando três anos de funcionamento (Gonzaga, 1996; Durst,1996).

Nesse contexto, o Cineclube Estação Botafogo nasce sob a expectativa de preencher uma lacuna do parque exibidor carioca, se afirmando, em um dos editoriais do *TABU*[55], como um esboço "de um circuito alternativo de cinema, que atue de forma profissional, possibilitando o aparecimento de novas cinematografias (brasileira, chinesa, australiana e... venha de onde vier) e aumentando o leque de imagens que bate em sua retina, prezado leitor". Segundo Nelson Krumholz, o cineclube se empenhava em programar aqueles filmes que sequer chegavam aos espaços de exibição tradicionais ou, quando chegavam, ficavam em cartaz por tempo reduzido, sem alcançar uma visibilidade significativa. Na conversa que tivemos, Nelson descreveu com mais detalhes como se configurava esse déficit de títulos alternativos ao circuito comercial:

> Quem mandava eram as grandes redes de cinema com as suas grandes redes de distribuição, como a Columbia, Warner, a Fox, a Sony, a Universal. Só se exibia isso. E havia umas paralelas que exibiam mal [...]. Chegava um filme do Fellini, no início dos anos 60; era exibido numa cadeia independente que não ligada às grandes *majors*[56] americanas. Passava lá quatro ou cinco semanas e sumia, não exibia mais. Havia alguns cineclubes que exibiam eventualmente, mas você não pode atribuir ao grande público ter visto esses filmes. Aí, nós começamos a colocar esses filmes, organizar em mostras baseadas em informações que tínhamos de mostras internacionais. (Nelson Krumholz, 2025)

[55] O exemplar consultado não apresentava indicação de número de edição. Disponível no acervo pessoal de Marcelo Mendes.

[56] No contexto cinematográfico, as *majors* são grandes empresas que monopolizam o tripé da produção, distribuição e comercialização de filmes no mercado internacional. Essas empresas possuem forte poder econômico e político, estruturando grande parte da indústria cinematográfica global.

Durante depoimento coletado para este trabalho em 2024, Marcelo Mendes atribuiu parte significativa do sucesso do Cineclube Estação Botafogo à negociação de um valor fixo pelo aluguel dos filmes, em contraposição ao modelo predominante no mercado, baseado no repasse de uma porcentagem da bilheteria às distribuidoras. De acordo com Marcelo, ainda que o montante acordado parecesse elevado à primeira vista, esse arranjo mostrava-se financeiramente mais vantajoso, assegurando maior previsibilidade orçamentária e viabilizando a prática de ingressos mais baratos.

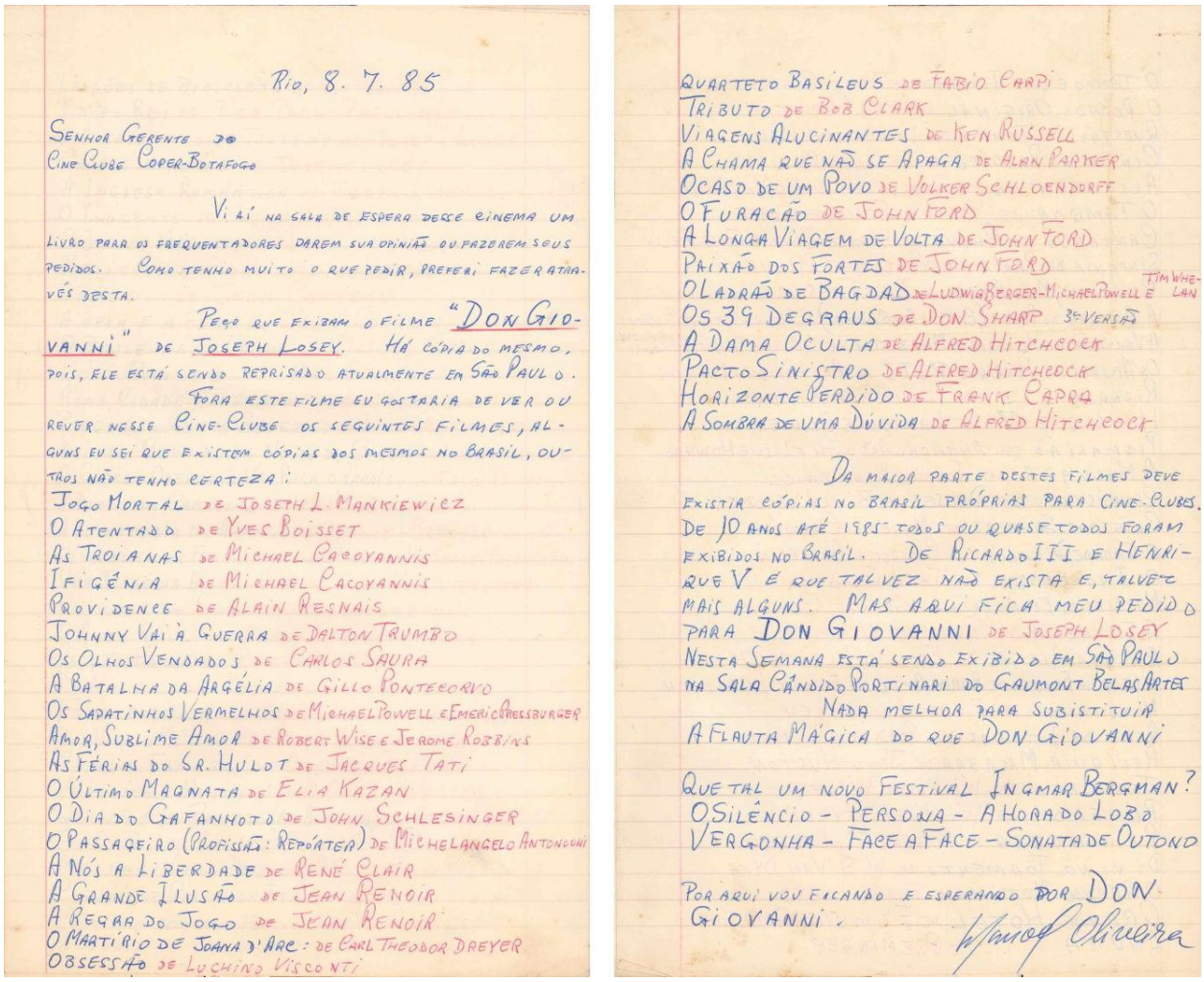
De acordo com a *Revista de Domingo*[57], o Cineclube Estação Botafogo registrava uma média mensal de cinco mil espectadores e sessenta títulos diferentes programados. As cópias provinham de fontes variadas: aluguéis em distribuidoras, acervos de cinematecas, materiais disponibilizados por embaixadas e consulados[58], além de arquivos particulares de colecionadores. Os desafios envolvidos na obtenção desses filmes revelavam o caráter quase arqueológico do trabalho de programação; em certos casos, era preciso juntar trechos de cópias distintas para montar uma versão projetável das obras. Somava-se a isso a complexa logística no transporte dos pesados e volumosos rolos de 35mm.

A reunião de filmografias de difícil acesso era um exercício colaborativo. Na edição de outubro de 1987 do *TABU*[59], a equipe do Estação fazia um apelo para localizar uma cópia de *Stranger Than Paradise* (Jim Jarmusch, 1984). Paralelamente, mantinha-se no *foyer* do cinema o Livro de Sugestões, no qual os públicos podiam indicar filmes para futuras sessões – prática habitual no cineclubismo e presente desde os tempos do Cineclube Coper Botafogo. Ao consultar o material relativo ao Grupo Estação no Centro de Conservação José Carlos Avelar (Cinemateca do MAM/RJ), me deparei com uma carta endereçada à gerência do Cineclube Coper Botafogo – naquele momento já composta pela equipe que posteriormente constituiria o Estação (ver Figura 13). O documento escrito à mão reúne em quatro páginas mais de cem recomendações de títulos a serem exibidos no cineclube – em sua maioria, filmografias europeias. O remetente, que assina pelo nome de Manoel Oliveira, ainda especifica a versão desejada de algumas obras: “terceira versão”, “versão de 1932” etc. Chama atenção o fato de que as sugestões são acompanhadas de observações sobre a disponibilidade das cópias no país. No caso de *Don Giovanni* (Joseph Losey, 1979), título central do pedido,

[57] CARONE, Helena. No escurinho do cinema. Revista de Domingo, Jornal do Brasil, ano 11, nº 541, 14 de setembro de 1986. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).
[58] Além da Cinemateca do MAM/RJ, outras duas instituições muito recorrentes nos depoimentos coletados são o Consulado da França e o Instituto Goethe.
[59] TABU, Rio de Janeiro, ano II, nº18, outubro, 1987. Disponível no acervo pessoal de Pedro Butcher.

Manoel registra que havia uma cópia em circulação sendo reprisada na Sala Cândido Portinari do Gaumont Belas Artes, em São Paulo.

Figura 13 – Primeira e última página de carta com sugestões de filmes a serem exibidos no Cineclube Coper Botafogo (1985)



Rio, 8. 7. 85

Senhor Gerente do
Cine Clube Coper-Botafogo

Vi aí na sala de espera desse cinema um livro para os frequentadores darem sua opinião ou fazerem seus pedidos. Como tenho muito o que pedir, preferi fazer através desta.

Peço que exibam o filme "Don Giovanni" de Joseph Losey. Há cópia do mesmo, pois, ele está sendo reprisado atualmente em São Paulo.

Fora este filme eu gostaria de ver ou rever nesse Cine-Clube os seguintes filmes, alguns eu sei que existem cópias dos mesmos no Brasil, outros não tenho certeza:

Jogo Mortal de Joseph L. Mankiewicz
O Atentado de Yves Boisset
As Troianas de Michael Cacoyannis
Ifigênia de Michael Cacoyannis
Providence de Alain Resnais
Johnny Vai à Guerra de Dalton Trumbo
Os Olhos Vendados de Carlos Saura
A Batalha da Argélia de Gillo Pontecorvo
Os Sapatinhos Vermelhos de Michael Powell e Emeric Pressburger
Amor, Sublime Amor de Robert Wise e Jerome Robbins
As Férias do Sr. Hulot de Jacques Tati
O Último Magnata de Elia Kazan
O Dia do Gafanhoto de John Schlesinger
O Passageiro (Profissão: Repórter) de Michelangelo Antonioni
A Nós a Liberdade de René Clair
A Grande Ilusão de Jean Renoir
A Regra do Jogo de Jean Renoir
O Martírio de Joana d'Arc: de Carl Theodor Dreyer
Obsessão de Luchino Visconti

Quarteto Basileus de Fabio Carpi
Tributo de Bob Clark
Viagens Alucinantes de Ken Russell
A Chama que não se Apaga de Alan Parker
O Caso de um Povo de Volker Schloendorff
O Furacão de John Ford
A Longa Viagem de Volta de John Ford
Paixão dos Fortes de John Ford
O Ladrão de Bagdad de Ludwig Berger-Michael Powell e Tim Whelan
Os 39 Degraus de Don Sharp 3ª versão
A Dama Oculta de Alfred Hitchcock
Pacto Sinistro de Alfred Hitchcock
Horizonte Perdido de Frank Capra
A Sombra de uma Dúvida de Alfred Hitchcock

Da maior parte destes filmes deve existir cópias no Brasil próprias para Cine-Clubes. De 10 anos até 1985 todos ou quase todos foram exibidos no Brasil. De Ricardo III e Henrique V é que talvez não exista e, talvez mais alguns. Mas aqui fica meu pedido para Don Giovanni de Joseph Losey. Nesta semana está sendo exibido em São Paulo na Sala Cândido Portinari do Gaumont Belas Artes.

Nada melhor para subistituir a Flauta Mágica do que Don Giovanni

Que tal um novo Festival Ingmar Bergman?
O Silêncio - Persona - A Hora do Lobo
Vergonha - Face a Face - Sonata de Outono

Por aqui vou ficando e esperando por Don Giovanni.

Manoel Oliveira

Fonte: Mosaico feito pela autora a partir de documento disponível no Centro de Conservação José Carlos Avelar (Cinemateca do MAM/RJ).

O Livro de Sugestões era também um espaço para que os públicos expressassem suas eventuais críticas e reclamações, tornando-se, por vezes, uma arena de debates. O mais recorrente deles dizia respeito ao consumo de pipoca na sala escura; enquanto alguns frequentadores exigiam silêncio absoluto durante a projeção, outros defendiam que "cinema não é cinema sem pipoca" (MENDES, 2022, p.55). O impasse levou o Estação a adotar uma solução criativa: substituir os tradicionais saquinhos de pipoca por copos de papel, que produziam menos ruído, e incentivar o consumo de pão de queijo como alternativa igualmente prática e popular, além de mais silenciosa.

Muitos dos filmes solicitados pelos públicos existiam apenas em cópias de 16 mm. Para atender a essa demanda, a equipe do Estação inaugurou, em 31 de julho de 1986, uma nova sala de exibição na galeria da Voluntários da Pátria, 88, especialmente dedicada às projeções nesse formato (ver Figura 14). A então batizada de Sala 16 passou a ocupar o ponto onde antes funcionavam uma loja de variedades e um bar. Como ambos os estabelecimentos já estavam próximos de encerrar suas atividades, a turma de cineclubistas conseguiu negociar o aluguel dos espaços.

A sala dispunha de aproximadamente 60 lugares e funcionava com dois projetores de 16 mm emprestados pelo Instituto Goethe, cujo acervo de filmes compunha parte significativa da programação do cineclube. Se o repertório exibido na Sala 1 já era considerado eclético, o da Sala 16 mostrava-se ainda mais ousado, reunindo raridades, cópias de colecionadores, lançamentos e atividades formativas, como cursos e debates. Entre as sessões de maior sucesso da Sala 16, Mendes (2022) destaca o longa *Memórias do Inconsciente* (Leon Hirszman, 1988), com mais de 200 minutos de duração e dividido em três partes, que permaneceu três meses em cartaz. Já André Gatti (2008, p.69) menciona a exibição de *Limite* (Mário Peixoto, 1931), que "chegava ao público nacional de maneira sistemática pela primeira vez em mais de 50 anos" graças a uma cópia restaurada por Saulo Pereira de Mello[60].

Figura 14 – Convite de inauguração da Sala 16 (1986)



Fonte: Centro de Conservação José Carlos Avelar (Cinemateca do MAM/RJ).

[60] Segundo Gatti (2008), *Limite* (Mário Peixoto, 1931) nunca havia tido uma exibição comercial regular no Brasil. Em *Sétima arte: um culto moderno* (1978), Ismail Xavier cita Plínio Sussekind Rocha como responsável pela restauração, além de Saulo Pereira de Mello.

As novidades da Sala 16 incluíam um sistema de vendas antecipadas por telefone e a adoção de lugares marcados, medidas pensadas para evitar as longas filas e minimizar a frustração do espectador que, apesar de chegar com antecedência, muitas vezes encontrava a sala lotada[61]. Mendes (2022) recorda a anedota de frequentadores que, confundidos pelo nome "Sala 16", imaginavam que o Estação contava com outras quinze salas de exibição – algo impensável para a época, quando os cinemas *multiplex*[62] ainda eram incipientes na cidade. Ainda assim, o cineclube seguia ampliando, ano após ano, sua presença na galeria da Voluntários da Pátria: a loja de compra e venda de ouro, bem como a tapeçaria, situadas no meio da galeria, à direita, deram lugar à livraria e à videolocadora (ver Figura 15).

Figura 15 – Videolocadora do Cineclube Estação Botafogo (1989)



Fonte: Sebastião Nery para *O Globo*.[63]

Em fevereiro de 1988, o *Jornal do Brasil*[64] noticiou que a equipe do Estação negociava com o proprietário do imóvel onde se localizava o cinema a compra da Sala 1 pelo

[61] CINECLUBE faz um ano. TABU, 1986. O exemplar consultado não apresentava indicação de número de edição.
[62] Com base em Alice Gonzaga (1996), o modelo *multiplex* de cinema surge na Inglaterra, na virada para os anos 1970. Trata-se de um complexo exibidor que reúne várias salas de projeção em um mesmo estabelecimento, geralmente localizado em *shopping centers* ou centros comerciais, permitindo a exibição simultânea de diferentes filmes e horários. Esse modelo organiza a oferta de programação e favorece o consumo audiovisual ao concentrar múltiplas salas, serviços e infraestrutura em um único espaço.
[63] Disponível em: https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/cineclube-estacao-botafogo-24739001 . Acesso em dezembro de 2025.
[64] O ESTAÇÃO vai à luta. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10/02/1988. Disponível no Centro de Conservação José Carlos Avelar (Cinemateca do MAM/RJ).

valor de 22 milhões de cruzados. Até o presente momento, não foi possível confirmar se a aquisição chegou a ser efetivamente concretizada. Fato é que, ao final de 1988, o antigo salão de beleza, que ocupava o lado esquerdo da fachada do prédio, foi convertido na Sala 3. As reformas incluíram a repaginação da fachada do cinema e uma nova tela de projeção para a Sala 16, agora rebatizada de Sala 2, mas ainda voltada à exibição de filmes em 16mm[65]. Tanto a Sala 3 – com 80 lugares – quanto a Sala 2 – com 60 lugares – foram concebidas como espaços destinados à exibição de filmes que dificilmente encontrariam viabilidade econômica na Sala 1, cujo custo mínimo de operação era mais alto e demandava a programação de títulos com maior apelo de público, capazes de ocupar suas 300 cadeiras. No mosaico a seguir (Figura 16), é possível observar as mudanças ocorridas nessa época.

[65] Fonte: TINOCO, Pedro. Novo cinema na cidade. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 6/12/1988. Disponível no Centro de Conservação José Carlos Avelar (Cinemateca do MAM/RJ).

Figura 16 – Fachada do Estação Botafogo em 1985, 1989 e 2025



Fonte: Mosaico feito pela autora.

A fotografia de número 1, feita por Raimundo Neto em 1985 para *O Globo*[66], registra a presença do salão de beleza à esquerda da galeria, que posteriormente se transformaria na Sala 3 e no que parece ser uma bilheteria – como podemos ver na fotografia de número 2. Datada de 1989 e produzida por Sebastião Nery – igualmente para *O Globo*[67] –, a fotografia de número 2 destaca, no letreiro do cinema, as três salas de exibição, configuração que

[66] Disponível em: https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/cineclube-estacao-botafogo-24739001 . Acesso em dezembro de 2025.
[67] Disponível em: https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/cineclube-estacao-botafogo-24739001 . Acesso em dezembro de 2025.

permanece vigente até hoje. Em ambas as imagens, identifica-se o estabelecimento à direita, assinalado pelo letreiro "PIZZARIA", que correspondia ao Bar e Lanchonete Porto Feliz. Esse foi o último ponto da galeria a ser incorporado pelo Estação, passando a funcionar como bomboniere do cinema em 1994[68]. Na fotografia de número 3, feita por mim em 2025, a bomboniere se faz presente, embora sua visualização seja parcialmente obstruída pelas grades na entrada do cinema. A presença desse novo dispositivo de segurança, ausentes nas imagens anteriores, evidencia uma alteração significativa na relação entre o espaço de exibição e o fluxo cotidiano da calçada. Trata-se de um elemento que não só regula a circulação de pessoas, mas também reproduz, em certa medida, a mesma lógica de controle urbano que fez as salas de cinema migrarem para os *shopping centers* na década de 1980.

Estima-se que, em meados de 2010, o espaço anteriormente ocupado pela livraria e pela videolocadora foi transformado em uma pequena área para funcionários, uma nova bilheteria – descontinuando o uso daquela localizada na fachada – e na Sala 4. Com cerca de 20 lugares, essa sala não integra a programação regular do Estação NET Botafogo, sendo utilizada principalmente para eventos privados, como atividades de cineclubes, sessões organizadas por cursos universitários etc. Atualmente, ambas as bilheterias externa e interna foram convertidas em áreas para afixar cartazes; a venda de ingressos ocorre majoritariamente por meio de totens de autoatendimento ou na própria bomboniere.

Em nossa conversa, Adriana Rattes me relatou que a criação da videolocadora, no final da década de 1980, exigiu a constituição de um novo estatuto jurídico, uma vez que a legislação vigente não permitia que esse tipo de empreendimento fosse administrado por uma associação sem fins lucrativos – como era o caso do CNPJ registrado como Cineclube Pau Brasil, responsável pelos projetos do Cineclube Estação Botafogo. Assim, em 1987 foi aberta a Tabu Arte e Cultura LTDA, uma Sociedade Empresária Limitada, cujo quadro societário é composto por Adhemar Oliveira, Marcelo Mendes, Nelson Krumholz e Adriana Rattes. O cadastro permanece ativo até hoje e tem como endereço registrado a Rua Senador Vergueiro, nº 35, justamente onde se localizava o Cinema Paissandu[69].

Como já mencionado, o Cinema Paissandu pertencia à família Valansi e figurava como uma importante referência no circuito de cinema de arte carioca. Outro espaço de exibição sob propriedade dos Valansi e igualmente relevante para o segmento de filmes de arte era o Cinema 1, integrante do Circuito 1 de Alberto Shatovsky. No final dos anos 1980,

[68] Fonte: Mendes (2022).
[69] Disponível em: https://solucoes.receita.fazenda.gov.br/servicos/cnpjreva/Cnpjreva_Comprovante.asp . Acesso em 2025.

ambos os equipamentos atravessavam um período de queda de público e dificuldades financeiras, o que levou ao seu arrendamento pela equipe do Estação, realizado por meio do CNPJ Tabu Arte e Cultura LTDA. Isso nos permite inferir que as negociações para a aquisição do Paissandu já vinham sendo conduzidas desde 1987 – data que marca a abertura do novo estatuto jurídico. A tratativa com os Valansi envolveu ainda a locação de outro cinema da família: o Cine Jóia, também situado em Copacabana.

Ao final de 1991, o Cineclube Estação Botafogo firmou um convênio com o Museu da República. A direção do museu havia recém-inaugurado uma sala de exibição no anexo do Palácio do Catete, cuja programação passou a ser coordenada pelo Estação. Segundo reportagem d'*O Globo*[70], as atividades do Projeto Escola no Cinema foram direcionadas para esse espaço. No turno da manhã, o cinema recebia turmas de estudantes e, a partir das 16h, oferecia sessões voltadas ao público adulto, seguindo o modelo consagrado pelo cineclube: ciclos de clássicos, filmes de repertório e mostras temáticas.

Assim, no início da década de 1990, o Cineclube Estação Botafogo inaugurava o Circuito Estação, composto por sete salas de exibição: o Cinema de Arte Estação Paissandu, com 500 lugares; o Estação Cinema 1, com 403 lugares; o Cinema Novo Jóia, com 95 lugares; o Estação Museu da República, com 89 lugares; e claro, as três salas instaladas na galeria da Rua Voluntários da Pátria – Cineclube Estação Botafogo 1, 2 e 3 – com capacidade para 306, 60 e 80 lugares, respectivamente (Gonzaga, 1996). O período marca a transição do cineclube para uma estrutura empresarial e o início da expansão do selo Estação – já associado a um projeto cultural claramente delineado. Além de ampliar a presença do grupo no parque exibidor, o movimento também revelava um compromisso com a preservação e a continuidade de salas consagradas por sucessivas gerações de cinéfilos desde os anos 1960. Contudo, é preciso reconhecer que o Circuito Estação refletia o processo de elitização da fruição cinematográfica – tema já discutido ao longo deste trabalho –, uma vez que seus cinemas se concentravam na Zona Sul da cidade, nos bairros do Catete, Flamengo, Botafogo e Copacabana,

Nas palavras de Hernani Heffner, gerente da Cinemateca do MAM/RJ: "o Estação vai perceber que, dentro da equação econômica da época, você tinha que ter salas pequenas, porque o aluguel era menor; salas na Zona Sul, porque era uma parcela da sociedade que podia pagar o ingresso mais caro... E vai ocupar um vazio; o vazio vai ser o cinema de arte". Em depoimento concedido para esta pesquisa, Hernani constatou que o Cineclube Estação

[70] Cineclube exibe clássicos na sala do Catete. O Globo, Rio de Janeiro, 05/05/1992. Disponível no Centro de Conservação José Carlos Avelar (Cinemateca do MAM/RJ).

Botafogo se estruturava em um modelo de "cinema de bolso" iniciado nos anos 1960. Replicando o conceito do "teatro de bolso", a ideia consistia na aposta em salas menores, mais simples e de baixo custo que, apesar do público reduzido, eram suficientes para sustentar um circuito paralelo ao hegemônico.

É importante destacar que o novo *modus operandi* do Grupo Estação, no início dos anos 1990, não significou o abandono da vertente cineclubista, seja do ponto de vista institucional, seja no que tange à filosofia de atuação. O CNPJ do Cineclube Pau Brasil continuou ativo e responsável pelas atividades sem fins lucrativos, enquanto a Tabu Arte e Cultura LTDA passou a responder pelas operações comerciais. A atuação simultânea sob dois enquadramentos jurídicos permitiu ao grupo fortalecer uma rede de exibição – e consequentemente, de distribuição – sem perder de vista sua origem formativa. Também não se pode esquecer que o patrocínio do Banco Nacional continuava a desempenhar um papel decisivo na sustentação das atividades do Estação. No mesmo período, começavam a se delinear no país os primeiros mecanismos públicos de fomento à cultura, como a Lei nº 7.505/1986 – a chamada Lei Sarney – que inaugurou o modelo de incentivo fiscal, posteriormente consolidado pela Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991). Segundo matéria publicada no Jornal do Brasil[71], o Grupo Estação passou a se beneficiar desses dispositivos, articulando apoio privado e financiamento público, somados à receita de bilheteria e às mensalidades dos associados ao cineclube.

Neste capítulo, buscamos sintetizar o processo de formação do Cineclube Estação Botafogo no interior de um movimento mais amplo de profissionalização do cineclubismo. Operando de forma regular em uma sala de cinema, o Cineclube Estação Botafogo contribuiu para ampliar a diversidade da oferta de filmes de arte no circuito exibidor brasileiro, à época muito restrito a produções hollywoodianas. Nesse primeiro momento, a programação do Estação combinava a reexibição de filmes de repertório, que haviam marcado gerações anteriores de cinéfilos, com a circulação de novos títulos, sobretudo os brasileiros. A proposta articulava o compromisso cultural do cineclubismo com as exigências práticas e econômicas de manutenção de uma sala de cinema. No capítulo a seguir, veremos como o Grupo Estação se inseriu em uma dinâmica mais mercadológica do setor, ampliando seu circuito exibidor e passando a atuar na distribuição cinematográfica. Acreditamos que, mesmo ao assumir contornos empresariais, o Estação soube preservar a dimensão formativa própria da tradição cineclubista, traço que continua a definir sua identidade até o presente momento.

[71] MORIER, Luiz. O Estação vai à luta. Jornal do Brasil, 10/02/1988. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

2. GRUPO ESTAÇÃO: O CRESCIMENTO DA EMPRESA E O FORTALECIMENTO DA MARCA

Embora tenhamos escrutinado as nossas fontes ao longo desta pesquisa, não foi possível determinar com precisão quando a denominação Grupo Estação passou a ser oficialmente adotada pela instituição exibidora. Porém, acreditamos que seja plausível localizar historicamente o começo do emprego dessa nomenclatura a partir da década de 1990, período em que o Estação se afirma de modo mais claro como uma organização de caráter empresarial. Essa inflexão se expressa tanto na consolidação de um circuito próprio de salas de cinema quanto em sua inserção mais direta no mercado, por meio da implementação de um braço distribuidor e da criação do Festival do Rio, como será discutido adiante.

Ainda assim, a adoção do nome Grupo Estação não implica uma ruptura nítida com o passado cineclubista, mas antes a formalização de uma identidade que vinha sendo construída desde seus primeiros anos de atuação. O complexo cinematográfico da Rua Voluntários da Pátria, nº 88 manteve o nome de Cineclube Estação Botafogo até 1995 e o CNPJ Cineclube Pau Brasil permanece ativo até hoje – temas que detalharemos nas páginas a seguir. A convivência entre formas distintas de organização institucional revela que as fronteiras entre "empresa" e "cineclube" nunca foram rígidas no caso do Estação. Mesmo após a consolidação de um modelo empresarial, persistem práticas, valores e modos de sociabilidade típicos do universo cineclubista, baseados na formação de público, no encontro, no debate e na curadoria. Nesse sentido, o Grupo Estação opera em um regime híbrido, no qual a lógica mercantil não elimina, mas reconfigura, práticas associadas ao campo cultural. O que se observa é menos uma substituição de modelos e mais uma zona de indistinção, na qual o discurso da empresa incorpora elementos do discurso cineclubista, ao mesmo tempo em que este se adapta às exigências de gestão, público e mercado.

2.1 Filmes do Estação: o braço distribuidor e a inserção no mercado

Em julho de 1984, o jornal *O Fluminense*[72] noticiava "o grande acontecimento cinematográfico do ano": a primeira edição do Festival Internacional de Cinema, TV e Vídeo do Rio de Janeiro (Festrio)[73]. Segundo Marcelo Mendes (2022), o Festrio foi concebido como

[72] CÂNDIDO, Flavia. O Rio de Janeiro ganha de novo o seu festival do cinema. O Fluminense, Rio de Janeiro, 27/07/1984. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_12&pesq=%22FestRio%22&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=40566 . Acesso em dezembro de 2025.

[73] Devido a semelhança de nomenclaturas, é preciso deixar claro que o Festrio e o Festival do Rio são eventos distintos. Criado em 1999 e vigente até hoje, o Festival do Rio será abordado mais adiante neste capítulo.

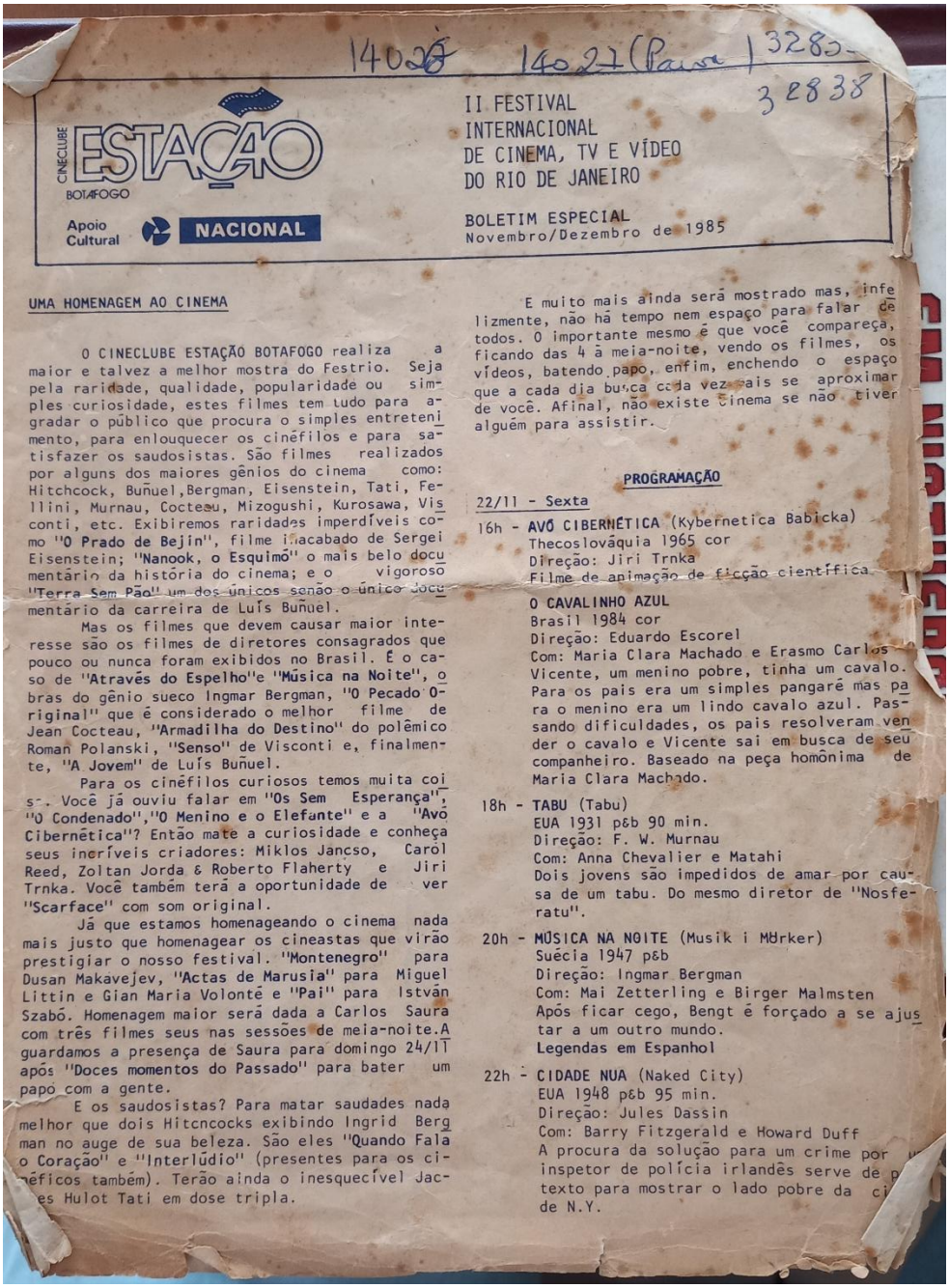
um festival de "classe A", isto é, com o estatuto equivalente ao dos grandes eventos do circuito cinematográfico, como o Festival de Cannes e o Festival Internacional de Cinema de Berlim. Não por acaso, a reportagem d*'O Fluminense* informava que o Festrio havia sido apresentado oficialmente durante o Festival de Cannes daquele ano, ambicionando uma projeção internacional.

Englobando em sua programação cinema, televisão e vídeo, o Festrio previa mostras competitivas, homenagens e retrospectivas, distribuídas por cerca de vinte cinemas do estado do Rio de Janeiro, além de projeções ao ar livre nas praias. A iniciativa incluía ainda o Mercado de Filme e Vídeo, voltado para a esfera comercial da exibição e distribuição audiovisual. O texto publicado pel'*O Fluminense* deixava clara a intenção do evento em consolidar o Rio de Janeiro como um polo cinematográfico e, atrelado a isso, um destino turístico. De acordo com a matéria, o Festrio era organizado em parceria com a Flumitur – então empresa de turismo do governo estadual – e estava estrategicamente marcado para o final do ano, período em que não havia outros festivais de cinema com grande repercussão mundial. O Festrio ocorreu entre 1984 e 1989 e foi liderado pelo produtor e ator Nei Sroulevich, em colaboração com Jean-Gabriel Albicocco – presidente da Gaumont[74] do Brasil –, Luiz Carlos Barreto – diretor e produtor –, Fabiano Canosa – programador – e Cosme Alves Netto – diretor da Cinemateca do MAM/RJ.

O Cineclube Estação Botafogo participou pela primeira vez do Festrio em novembro de 1985, dez dias após a sua inauguração, ao sediar a mostra intitulada *Uma Homenagem ao Cinema*, que posteriormente viraria a mostra *Tesouros da Cinemateca*. Como podemos ver na Figura 17, a programação reunia obras consagradas e filmes raros, pouco ou nunca exibidos no Brasil, bem como sessões especiais com a presença de diretores. As cópias eram, em sua maioria, oriundas das cinematecas de Lisboa, Havana e Montevidéu, além do próprio acervo do MAM/RJ. Além dos filmes de repertório, o Cineclube Estação Botafogo também abrigava os *Midnight Movies* do Festrio, sessões à meia-noite voltadas a produções contemporâneas, em geral de baixo orçamento e com um viés mais alternativo (Mendes, 2022).

[74] Companhia francesa de produção e distribuição cinematográfica, fundada em 1896, que chega ao mercado brasileiro na década de 1970.

Figura 17 – Primeira página da programação da mostra *Uma Homenagem ao Cinema* (1985)



14026 14027 (Paiva) 3280-
32838

CINECLUBE ESTAÇÃO BOTAFOGO

Apoio Cultural NACIONAL

II FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA, TV E VÍDEO DO RIO DE JANEIRO

BOLETIM ESPECIAL
Novembro/Dezembro de 1985

UMA HOMENAGEM AO CINEMA

O CINECLUBE ESTAÇÃO BOTAFOGO realiza a maior e talvez a melhor mostra do Festrio. Seja pela raridade, qualidade, popularidade ou simples curiosidade, estes filmes tem tudo para agradar o público que procura o simples entretenimento, para enlouquecer os cinéfilos e para satisfazer os saudosistas. São filmes realizados por alguns dos maiores gênios do cinema como: Hitchcock, Buñuel, Bergman, Eisenstein, Tati, Fellini, Murnau, Cocteau, Mizogushi, Kurosawa, Visconti, etc. Exibiremos raridades imperdíveis como "**O Prado de Bejin**", filme inacabado de Sergei Eisenstein; "**Nanook, o Esquimó**" o mais belo documentário da história do cinema; e o vigoroso "**Terra Sem Pão**" um dos únicos senão o único documentário da carreira de Luís Buñuel.

Mas os filmes que devem causar maior interesse são os filmes de diretores consagrados que pouco ou nunca foram exibidos no Brasil. É o caso de "**Através do Espelho**" e "**Música na Noite**", obras do gênio sueco Ingmar Bergman, "**O Pecado Original**" que é considerado o melhor filme de Jean Cocteau, "**Armadilha do Destino**" do polêmico Roman Polanski, "**Senso**" de Visconti e, finalmente, "**A Jovem**" de Luís Buñuel.

Para os cinéfilos curiosos temos muita coisa. Você já ouviu falar em "**Os Sem Esperança**", "**O Condenado**", "**O Menino e o Elefante**" e a "**Avó Cibernética**"? Então mate a curiosidade e conheça seus incríveis criadores: Miklos Jancso, Carol Reed, Zoltan Jorda & Roberto Flaherty e Jiri Trnka. Você também terá a oportunidade de ver "**Scarface**" com som original.

Já que estamos homenageando o cinema nada mais justo que homenagear os cineastas que virão prestigiar o nosso festival. "**Montenegro**" para Dusan Makavejev, "**Actas de Marusia**" para Miguel Littin e Gian Maria Volonté e "**Pai**" para István Szabó. Homenagem maior será dada a Carlos Saura com três filmes seus nas sessões de meia-noite. Aguardamos a presença de Saura para domingo 24/11 após "**Doces momentos do Passado**" para bater um papo com a gente.

E os saudosistas? Para matar saudades nada melhor que dois Hitcncocks exibindo Ingrid Bergman no auge de sua beleza. São eles "**Quando Fala o Coração**" e "**Interlúdio**" (presentes para os cinéficos também). Terão ainda o inesquecível Jacques Hulot Tati em dose tripla.

E muito mais ainda será mostrado mas, infelizmente, não há tempo nem espaço para falar de todos. O importante mesmo é que você compareça, ficando das 4 à meia-noite, vendo os filmes, os vídeos, batendo papo, enfim, enchendo o espaço que a cada dia busca cada vez mais se aproximar de você. Afinal, não existe cinema se não tiver alguém para assistir.

PROGRAMAÇÃO

22/11 - Sexta

16h - **AVÓ CIBERNÉTICA** (Kybernetica Babicka)
Thecoslováquia 1965 cor
Direção: Jiri Trnka
Filme de animação de ficção científica

O CAVALINHO AZUL
Brasil 1984 cor
Direção: Eduardo Escorel
Com: Maria Clara Machado e Erasmo Carlos
Vicente, um menino pobre, tinha um cavalo. Para os pais era um simples pangaré mas para o menino era um lindo cavalo azul. Passando dificuldades, os pais resolveram vender o cavalo e Vicente sai em busca de seu companheiro. Baseado na peça homônima de Maria Clara Machado.

18h - **TABU** (Tabu)
EUA 1931 p&b 90 min.
Direção: F. W. Murnau
Com: Anna Chevalier e Matahi
Dois jovens são impedidos de amar por causa de um tabu. Do mesmo diretor de "Nosferatu".

20h - **MÚSICA NA NOITE** (Musik i Mörker)
Suécia 1947 p&b
Direção: Ingmar Bergman
Com: Mai Zetterling e Birger Malmsten
Após ficar cego, Bengt é forçado a se ajustar a um outro mundo.
Legendas em Espanhol

22h - **CIDADE NUA** (Naked City)
EUA 1948 p&b 95 min.
Direção: Jules Dassin
Com: Barry Fitzgerald e Howard Duff
A procura da solução para um crime por u inspetor de polícia irlandês serve de p texto para mostrar o lado pobre da ci de N.Y.

Fonte: Acervo pessoal de Lahire Marinho.

Outro evento cinematográfico relevante para a cidade foi o Rio Cine Festival (1985 –1999), dirigido por Walkíria Barbosa, que se destacava pela promoção de atividades como seminários, workshops e encontros de negócios. Ao contrário do FestRio, a programação do Rio Cine Festival concentrava-se inicialmente em obras nacionais. Esse cenário se altera em 1989, quando o FestRio é descontinuado e o Rio Cine passa a incorporar também a exibição de filmes estrangeiros independentes (Mattos, 2018). André Gatti (2008) afirma que o Cineclube Estação Botafogo é integrado ao RioCine em 1988, com a mostra *No tempo da*

Cinédia. Na ocasião, foram exibidos alguns dos filmes que integram o catálogo do estúdio, como: *O Ébrio* (Gilda Abreu, 1946), *Bonequinha de seda* (Oduvaldo Vianna, 1936), *Pureza* (Chianca de Garcia, 1940)[75] etc.

A temporada de festivais de cinema era um momento oportuno para que o Estação pudesse arejar sua programação, variando a predominância de cópias antigas e exibindo títulos inéditos. Adhemar Oliveira relata que, naquele período, os exibidores de pequeno porte enfrentavam restrições no acesso aos filmes em razão de um sistema de cartelização do mercado[76]:

> Cada distribuidor tinha o exibidor dele e não passava o filme para o outro. Era uma ignomínia! Se você tem um mercado de salas e não tem filmes, as salas não existem. Então, você tinha a Art Films, que só exibia Columbia; você tinha o [Severiano] Ribeiro, que exibia Fox e Paramount. Aí você olhava e falava assim: "E quem não tiver?". Isso foi bom, porque empurrou a gente para uma busca de filmes. (Adhemar Oliveira, 2024)

Com a transferência do Festrio para Fortaleza, em 1989, devido à ausência de apoio financeiro do estado e da prefeitura do Rio de Janeiro, tanto a cidade quanto os pequenos exibidores sentiram ausência de um festival dedicado à exibição de produções internacionais contemporâneas. Com o intuito de suprir essa lacuna, o Cineclube Estação Botafogo cria a Mostra Banco Nacional de Cinema – cujo patrocinador estava explícito no nome do evento – em colaboração com a Cinemateca do MAM/RJ e a Art Films – empresa de distribuição que já possuía uma ponte de negociação com as *majors* estadunidenses. De caráter não competitivo, a Mostra reuniu, em sua primeira edição, cerca de oitenta filmes de nacionalidades variadas, provenientes de embaixadas, consulados e distribuidoras.

Uma reportagem publicada na revista *Programa* do *Jornal do Brasil*[77] informava que a Mostra Banco Nacional de Cinema se desdobrava "em seis atrações": a Mostra *Os Melhores Filmes Brasileiros da Década*, composta por 12 longas e 11 curtas escolhidos por críticos

---

[75] Fonte: Xéxeo, Artur. Rio Cine em marcha. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 7/8/1988. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=%22no%20tempo%20da%20cin%C3%A9dia%22&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=239055 . Acesso em janeiro de 2026.

[76] Tal conformação faz parte de uma estratégia de expansão das grandes empresas internacionais de produção e distribuição – as chamadas *majors* –, que desde cedo buscaram a penetração em larga escala nos mercados mundiais. Arthur Autran (2010) aponta que, no Brasil, as *majors* norte-americanas associaram-se aos exibidores brasileiros, estabelecendo uma hegemonia de filmes importados e um alijamento da produção nacional a partir da década de 1910. Posteriormente, iniciativas estatais como a Embrafilme (1969 – 1990) podem ser lidas como uma tentativa de responder a essa estrutura desigual, ao centralizar a distribuição de filmes brasileiros, fortalecendo a presença dessas obras em um ambiente previamente estruturado segundo interesses externos.

[77] COISA finíssima. Programa, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3/09/1989. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22Mostra%20Banco%20Nacional%20de%20Cinema%22&id=357970086132 23&pagfis=274533 . Acesso em dezembro de 2025.

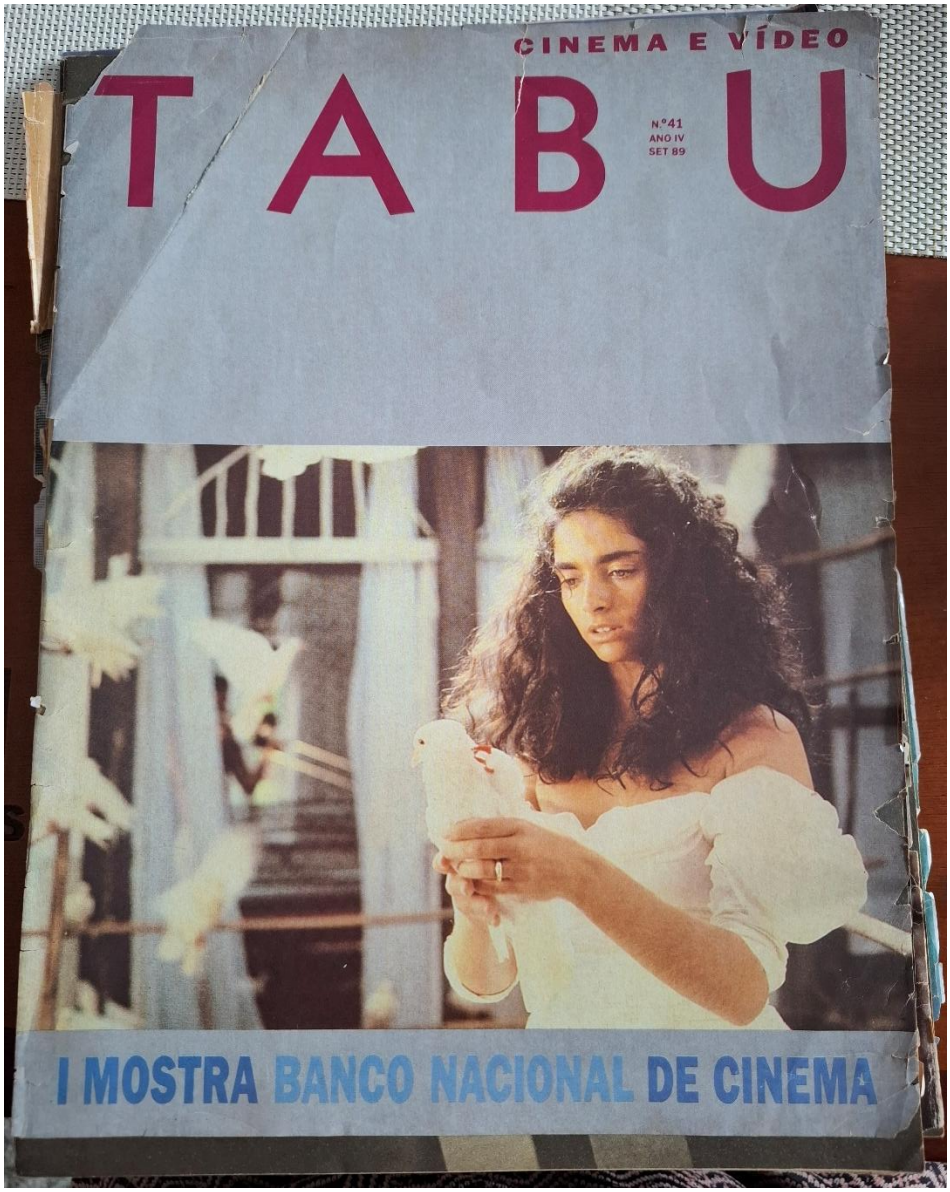
cariocas[78]; a Mostra *Chantal Ackerman*, dedicada à cineasta belga, cuja obra à época era praticamente inédita no Brasil; a Mostra *de Vídeos Experimentais Alemães*, com curadoria realizada pelo Instituto Goethe; o *Breve Panorama do Vídeo Brasileiro*, com entrada franca e obras de Eduardo Coutinho, Arthur Omar e Helvécio Ratton; a Mostra *"Ai Môcinho"*, exibida na Cinemateca do MAM/RJ e composta por filmes de faroeste produzidos do início do século XX até os anos 1950; e claro, a Mostra *Internacional de Cinema*, considerada pela revista *Programa* como o "filé-mignon" do evento, por reunir 34 filmes inéditos que vinham obtendo destaque de crítica e público nos principais festivais de cinema estrangeiros. Dentre os títulos, destacavam-se *Faça a Coisa Certa* (Spike Lee, 1989), *Sexo, Mentiras e Videotape* (Steven Soderbergh, 1989), *Entrevista* (Federico Fellini, 1987), *Afogando em números* (Peter Greenaway, 1988) e *Asas do Desejo* (Wim Wenders, 1987).

O catálogo da Mostra Banco Nacional de Cinema foi publicado como uma reedição especial do *TABU* – que havia sido descontinuada em 1988 –, agora em formato de revista (ver Figura 18). Reforçando o compromisso do Estação com o cinema brasileiro, o filme de abertura do evento foi *Dias Melhores Virão* (Cacá Diegues, 1989) que, nas palavras do próprio diretor, era "um filme de crise" – e o editorial da *TABU* acrescentava: "uma crise que o cinema brasileiro tem sofrido sem se mostrar capaz de expressar"[79]. Integravam também a Mostra outros títulos nacionais contemporâneos, como *Bela palomera* (Ruy Guerra, 1988) – que ilustra a capa do catálogo – e *Sur* (Fernando Solanas, 1988).

[78] Segundo a matéria, o longa-metragem mais votado foi *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984), enquanto o curta-metragem de maior destaque foi *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda* (José Pedro Goulart e Jorge Furtado, 1986).

[79] EDITORIAL, TABU, Rio de Janeiro, ano IV, nº41, setembro, 1989. Disponível no acervo pessoal de Marcelo Mendes.

Figura 18 – Capa da reedição do *TABU* como catálogo da Mostra Banco Nacional de Cinema (1989)



Fonte: Acervo pessoal de Marcelo Mendes.

A Mostra Banco Nacional de Cinema foi exibida no Cineclube Estação Botafogo, na Cinemateca do MAM/RJ e na Sala 3 do Art Fashion Mall, complexo cinematográfico com quatro salas de exibição, localizado no *shopping* São Conrado Fashion Mall. Inaugurado em 1986[80], o Art Fashion Mall é apontado por Alice Gonzaga (1996) como uma das primeiras experiências no padrão multissala na cidade do Rio de Janeiro. Segundo a autora, esse cinema consolidava a lógica que Jean-Gabriel Albicocco apelidou de "supermercado de filmes",

[80] O cinema foi inaugurado em 1984 com o nome Art São Conrado, contando inicialmente com duas salas de exibição. Em 1986, passou a se chamar Art Fashion Mall, quando foram inauguradas mais duas salas (Gonzaga, 1996).

inspirada no modelo inglês dos cinemas *multiplex*, surgido na virada para os anos 1970. O grande fluxo de deslocamentos urbanos criou a necessidade de concentração dos pontos de comércio e serviços em um único local, visando à economia de tempo – o que explicaria "o gigantismo do *shopping* contemporâneo" (Gonzaga, 1996, p.259). Aplicada ao circuito exibidor, essa ideia pressupunha que, quanto maior fosse a oferta simultânea de filmes à disposição do espectador, menores seriam o esforço e a resistência envolvidos no ato de consumo cinematográfico.

Não por acaso, o Art Fashion Mall pertencia à cadeia distribuidora Art Films, dirigida por Ugo Sorrentino. Como expresso no *Jornal do Brasil*[81], a Art Films teve papel decisivo na viabilização da Mostra Banco Nacional de Cinema ao trabalhar em conjunto de duas grandes *majors* estrangeiras, a Columbia Tri-Star e a United International Pictures (UIP)[82], bem como de entidades culturais de diversos países. A reportagem trazia uma declaração do próprio Sorrentino, que sintetizava as expectativas em torno do evento: "Vamos mostrar o que há de melhor, de mais premiado e de mais polêmico na produção recente do cinema internacional".

Na análise de Marcelo Ikeda (2022, p.185), mostras e festivais de cinema devem ser lidos sob a ótica "das dinâmicas de poder e das interações entre seus componentes". Para o autor, a distribuição configura-se como um eixo estruturante da indústria audiovisual, uma vez que ela concentra o controle de escoamento dos produtos, isto é, dos filmes. O circuito de festivais integra-se a essa engrenagem mercadológica, ao contribuir para a formulação de estratégias de lançamento nas salas de exibição, seja por meio da atribuição de valor simbólico às obras, seja pela antecipação de seu potencial comercial. Ao atuarem como pontos de encontro entre realizadores, agentes de venda, distribuidores, formadores de opinião e público, esses eventos assumem papel decisivo tanto na organização do mercado quanto nas disputas de legitimação artística das obras. Nos termos de Ikeda (2022, p.186): "Além de um espaço de mediação, onde grupos atuam com interesses específicos, os festivais internacionais tornaram-se elementos centrais para a escritura da história do cinema".

A experiência da Mostra Banco Nacional de Cinema tornou claro para equipe do Estação que eventos desse porte operam como instâncias de fomento do mercado cinematográfico. A turma de cineclubistas se viu frente aos desafios desse mercado, na medida em que a circulação dos filmes se mostrava condicionada a negociações complexas com

---

[81] COISA finíssima. Programa, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3/09/1989. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22Mostra%20Banco%20Nacional%20de%20Cinema%22&id=35797008613223&pagfis=274533 . Acesso em dezembro de 2025.

[82] Fundada em 1981, a UIP consiste em uma parceria no estilo *joint venture* entre a Paramount Pictures e a Universal Pictures.

distribuidoras estrangeiras, orientadas por expectativas de retorno econômico. As tratativas com os agentes internacionais resultavam em recusas recorrentes, justificadas pela ausência de perspectivas de comercialização das obras no Brasil, pela inexistência de prêmios na Mostra Banco Nacional de Cinema – capazes de agregar prestígio aos filmes – e pelas limitações orçamentárias do Estação em arcar com as taxas de exibição cobradas pelas *majors* (Mendes, 2022). Diante desse quadro, a solução encontrada foi a criação, ainda que de modo incipiente, de um mercado interno para os títulos de difícil inserção no circuito exibidor nacional, tornando as negociações mais atrativa para os agentes estrangeiros. Como recorda Adriana Rattes:

> Para trazer filme para a Mostra, os *sales agents*, o mercado internacional, ficava ali empurrando para tentar vender filme para o Brasil. "Ah, eu vou dar meu filme para passar na mostra, mas quem é que vai comprar depois meu filme para lançar?". Tem essa dinâmica em todo festival do mundo até hoje. Aí, a gente fez uma distribuidora, porque a gente pensava: "Tá bom, a gente compra um e consegue mais três para passar na Mostra". (Adriana Rattes, sócia-fundadora do Grupo Estação, 2024)

Assim, em 1990, foi criada a distribuidora Filmes do Estação, cuja denominação explicitava a ideia de um selo curatorial associado à marca Estação. O modelo retomava uma prática recorrente no cinema brasileiro, na qual exibidores assumem também a função de distribuidores, abastecendo suas próprias salas com os filmes que desejam programar e retendo integralmente a receita de bilheteria, sem a necessidade de repasse às companhias de distribuição (Gatti, 2008; Mendes, 2022).

Com o advento da distribuidora, os filmes de repertório, antes predominantes na programação do circuito Estação, abrem espaço para produções contemporâneas, permitindo não só a renovação dos títulos exibidos, mas também o fortalecimento da Mostra Banco Nacional de Cinema. Em 1990, o *Jornal do Brasil*[83] caracterizava a segunda edição da Mostra como o "maior festival da cidade", com o qual o Rio de Janeiro poderia se atualizar em relação ao que "há de melhor na produção internacional". O evento durou vinte dias e exibiu 153 títulos – o dobro do ano anterior –, distribuídos em nove salas de exibição: Cineclube Estação Botafogo (salas 1, 2 e 3), Estação Paissandu, Tijuca Palace 1, São Conrado Fashion Mall 3, Cinemateca do MAM/RJ, Cine Arte UFF e Magnetoscópio – essa dedicada apenas a exibições em vídeo.

[83] SÓ CINEMA por quase vinte dias. Jornal do Brasil, suplemento especial, Rio de Janeiro, 04/09/1990. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22end%20of%20the%20night%22&id=122407935253&pagfis=20096 . Acesso em dezembro de 2025.

A II Mostra Banco Nacional de Cinema manteve um formato semelhante ao de sua primeira edição, exibindo produções contemporâneas aguardadas por meio do *Panorama do Cinema Mundial*; homenageando cineastas com retrospectivas dedicadas a St. Clair Bourne, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane; exibindo clássicos consagrados de diferentes épocas nos programas *Sessões Especiais* e *Tesouros da Cinemateca* – esse último existente desde o Festrio; e, por fim, apresentando aos públicos brasileiros raridades inéditas através das mostras *Tchecoslováquia: anos 60* e *A Década de 80 que Você Nunca Viu*.

Como sintetizou Hernani Heffner, em entrevista concedida para esta pesquisa, o braço distribuidor do Estação "repropõe uma nova cinefilia". Isso porque o lançamento de filmografias emergentes ampliava o horizonte de obras e autores em circulação, contribuindo para a atualização das referências cinéfilas e favorecendo a formação de um público mais jovem, atento às tendências cinematográficas que começavam a ganhar projeção internacional. Dessa forma, o Grupo Estação fortalecia seu papel no circuito de cinema de arte no Rio de Janeiro. Em 1994, o *Jornal do Brasil* destacava uma mudança significativa no perfil do parque exibidor nacional, cuja programação já não era mais definida pela hegemonia do cinema norte-americano. O texto atribuía de forma explícita esse processo de diversificação à atuação do Cineclube Estação Botafogo:

> Basta uma rápida olhadela na programação estampada nos jornais para notar que o cinemão hollywoodiano não é o único prato servido aos cinéfilos brasileiros. O cardápio diversificou-se lentamente e iguarias latinas, orientais e européias, além do próprio filme americano independente não são figurinhas tão difíceis quanto há dez anos atrás, quando o Estação Botafogo começou a mudar o perfil do mercado. (SUKMAN, Hugo. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21/02/1994)[84]

A matéria abordava o protagonismo crescente das pequenas distribuidoras, que passaram a ganhar relevância nesse novo cenário, entre elas a Pandora, a Lumière, a Filmes do Estação, o Consórcio Severiano Ribeiro & Marcondes[85] e a RioFilme – esta última, uma empresa pública. No caso da Filmes do Estação, sobressaía-se um catálogo marcado pela diversidade e pela aposta no cinema autoral, com lançamentos europeus como *Diário roubado* (Christine Lipinska, 1993), *O Bebê Santo de Mâcon* (Peter Greenaway, 1993) e *Wittgenstein* (Derek Jarman, 1993); produções do cinema independente norte-americano, como *Equinox*

---

[84] Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22filmes%20do%20esta%c3%a7%c3%a3o%22&id=4132609431879&pagfis=136899 . Acesso em dezembro de 2025.

[85] Tratava-se de uma sociedade composta pelo Grupo Severiano Ribeiro e Marco Aurelio Marcondes, ex-diretor da Dinafilmes.

(Alan Rudolph, 1993); e o longa-metragem brasileiro *Alma corsária* (Carlos Reichenbach, 1993), que marca a estreia da distribuidora na circulação de obras nacionais[86].

Como vimos no capítulo anterior, o Cineclube Estação Botafogo demonstrou, desde seus primeiros anos, uma preocupação em integrar o vídeo ao universo do cinema. A partir de sua inauguração em 1985, monitores televisivos foram instalados no *foyer* e, posteriormente, o grupo abriu uma videolocadora bem próxima à sua sala de exibição. Essa configuração permitia aos públicos assistir a produções videográficas independentes enquanto aguardava a sessão de cinema ou alugar fitas em VHS e prolongar o contato com os filmes para além da sala escura, favorecendo uma cinefilia ancorada na circulação das obras por diferentes suportes, tempos e modos de consumo. Conforme me informou Lilian Hargreaves, coordenadora de eventos do Grupo Estação, também dispunham de videolocadoras o Estação Paissandu, o Estação Icaraí e o Cinema 1.

Até a chegada dos anos 2000, o cinema era predominantemente realizado e exibido em película, enquanto o vídeo se restringia ao espaço do consumo doméstico – e justamente por isso, era comumente percebido como uma ameaça às salas de exibição. Em contraste a essa visão, a equipe do Estação compreendia o advento do vídeo não como um risco, mas como uma extensão de sua atividade comercial e de formação de público, além de um campo fértil para a emergência e a visibilidade de novos realizadores. Um episódio rememorado por Mendes (2022) que evidencia os desafios técnicos da época e a disposição da equipe do Estação em experimentar formatos e suportes ainda pouco legitimados no circuito exibidor foi a pré-estreia de *Veja esta canção* (Cacá Diegues, 1994), um longa-metragem finalizado em vídeo e estruturado como um conjunto de curtas. A exibição do filme aconteceu na Sala 1 do Cineclube Estação Botafogo e exigiu a utilização de dois projetores "com três lentes, cada uma de uma cor", sincronizados "para conseguir uma luminosidade que atendesse à tela de 9 metros de largura" (Mendes, 2022, p.120).

A Filmes do Estação não demorou em ampliar sua atividade de distribuição para o *home video*, firmando parcerias com empresas como a VTI, a Top Tape e a FlashStar Home Video. Nesse arranjo, o Grupo Estação entrava com os direitos sobre os filmes previamente exibidos em sua rede, enquanto as distribuidoras de vídeo se responsabilizavam pela parte técnica e pela circulação das fitas, disponibilizadas não só na locadora do Estação, mas

[86] Fonte: PREMIÉRE. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27/03/1994. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=%22filmes%20do%20esta%C3%A7%C3%A3o%22&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=139913 . Acesso em dezembro de 2025.

também em outras lojas da cidade[87]. Com base na leitura de Luiz Gonzaga de Luca (2010), a prática parece ter sido comum entre os agentes do circuito exibidor. O autor cita como exemplo a Paris Filmes, a Alvorada, a Art Films, o Grupo Severiano Ribeiro, o Circuito Sul Paulista etc, que souberam explorar de maneira estratégica a articulação entre as janelas cinematográfica e doméstica, vinculando-se a outras empresas ou criando braços específicos para atender ao novo segmento do mercado audiovisual.

Os títulos lançados em VHS pela Filmes do Estação reforçavam a especialidade já característica da marca: o cinema de arte. Nos periódicos analisados, foram encontrados alguns exemplos; são eles: *Queridas Amigas* (István Szabó, 1992), *O Processo* (Orson Welles, 1962), *As Portas da Justiça* (Gianni Amelio, 1990), *Leolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992) e *O Processo do Desejo* (Marco Bellocchio, 1990)[88]. Previa-se ainda a criação de um selo próprio, denominado Seleção Estação, a fim de diferenciar o catálogo do restante do mercado e reforçar a identidade curatorial do Grupo Estação. Em entrevista, Nelson Krumholz me relatou que: "Várias locadoras de vídeo tinham, na prateleira, drama, comédia, até a prateleira 'Estação'. Aí, eu ia ver o que tinha e me divertia. Aquilo que o cara não sabia o que era, ele botava lá. Eram filmes que as pessoas não tinham muita noção, mas gostavam".

Na Figura 19, podemos ver duas capas de fitas VHS lançadas pela Filmes do Estação em parceria com a FlashStar Home Video. Embora não tenha sido possível precisar a data, é provável que sejam do final dos anos 1990 ou início dos anos 2000. Destacam-se a presença do logotipo do Estação e as categorias "Panorama do Cinema Mundial" e "Midnight Movies", classificações oriundas da Mostra Banco Nacional de Cinema e incorporadas às edições em vídeo.

---

[87] Fontes: VÍDEOS do Estação. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13/02/1992. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22filmes%20do%20esta%c3%a7%c3%a3o%22&id=866401255762&pagfis=69688 ; ALMEIDA, Carlos Heli de. 'Por aqui' de filmes de arte. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 09/01/1994. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22filmes%20do%20esta%c3%a7%c3%a3o%22&id=438304164392&pagfis=133315 ; JANOT, Marcelo. Uma semana isenta de tédio. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 02/04/1994. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_05&pesq=%22filmes%20do%20esta%C3%A7%C3%A3o%22&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=24101 . Acessos em dezembro de 2025.

[88] Fonte completa em nota de rodapé anterior.

Figura 19 – Capas de fitas VHS lançadas pela Filmes do Estação



Fonte: Acervo pessoal de Marcelo Mendes.

Dentre os longas-metragens de maior sucesso distribuídos pela Filmes do Estação, destacam-se *Um Banquete de Casamento* (Ang Lee, 1993), que alcançou 300 mil espectadores; *Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, 2000), com 225 mil espectadores; e *O Cheiro do Ralo* (Heitor Dhalia, 2006), que atraiu 160 mil espectadores (Mendes, 2022). Tal como Alice Gonzaga (1996) e André Gatti (2008), acreditamos que a criação da distribuidora representa uma inflexão decisiva na trajetória do Grupo Estação, que passa de fato a operar como uma empresa, intervindo diretamente no mercado cinematográfico carioca. Contudo, o que se pretende argumentar ao longo deste trabalho é que tal reconfiguração institucional não suprimiu o caráter cineclubista que fundamenta a identidade do Estação até hoje.

O cinema da Rua Voluntário da Pátria, nº88 perde a nomenclatura de "cineclube" em 1995, quando o Estação completou dez anos de existência. Após cinquenta dias fechado para uma ampla reforma, o espaço foi reaberto sob o nome de Estação Banco Nacional de Cinema. As três salas de exibição foram modernizadas com projetores, telas e equipamentos de som importados, além do aumento da inclinação do piso, novos revestimentos nas paredes e maior espaçamento entre as poltronas – o que resultou em mais conforto, mas também na redução do número de assentos. Segundo o jornal *Tribuna da Imprensa*[89], a Sala 1 do Estação Banco Nacional de Cinema passou a ser o primeiro espaço de exibição da América Latina a "utilizar permanentemente o equipamento de legendagem eletrônica". O Bar e Lanchonete Porto Feliz foi o último ponto da galeria a ser incorporado ao cinema, transformando-se inicialmente em um café, que depois viria a se tornar bomboniere, função que mantém até hoje. A

[89] JANOT, Marcelo. Cinemas do Estação reabrem com estilo. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 24/08/1995. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

videolocadora dobrou de tamanho, passando a oferecer cerca de 3.000 títulos, com diárias entre R$2,00 e R$3,00[90].

Tomando como referência a Instrução Normativa n.º 63 da ANCINE[91], cineclubes são espaços de exibição não comercial e sem fins lucrativos. Podemos considerar que essa condição se aplica parcialmente ao Grupo Estação, já que a instituição Cineclube Pau Brasil permanece ativa e continua sendo responsável por alguns projetos, conforme me informou Adriana Rattes, durante entrevista em 2024. Além disso, algo que nos importa mais do que a condição jurídica da empresa é o fato de que a atuação do Grupo Estação mantém seu viés cineclubista, na medida em que se orienta pela formação de público e pela promoção da cultura audiovisual em sua diversidade, com ênfase na produção brasileira – elementos igualmente presentes na legislação vigente como objetivos do cineclubismo. Percebemos, ainda, que o Grupo Estação se apropria dessa condição como estratégia de diferenciação no mercado cinematográfico. Ao ser questionado sobre esse tema, Nelson Krumholz afirmou:

> Nós temos o espírito cineclubista, só que mais modernizado. Principalmente com essas iniciativas que a gente retomou, de recuperar filmes antigos, filmes brasileiros, sessões à meia-noite, que é bem o espírito do cineclubismo nos anos 80, que a gente está, digamos assim, brindando a nova geração. Nos dias de hoje, acontecem praticamente três ou quatro debates sobre filmes, no Estação, durante a semana. Reapresentações de filmes brasileiros, reapresentação de cineastas independentes e coisas do gênero. A gente procura, na programação, dar muita diversificação. Os cinemas ainda são muito tradicionais, mas faz parte. Você não vai conseguir, num *shopping*, encontrar uma semana retrospectiva do Truffaut. Você não vai conseguir saber uma nova tendência do cinema norueguês se não for por aqui. Não é? A diferença é uma certa abordagem. Tudo é cinema, tudo é atividade, como te falei inicialmente: cadeira, pipoca, ingresso etc e tal. O que você apresenta aqui dentro é um material muito parecido com o dos outros cinemas, mas com um olhar crítico, com uma preocupação estética e com um cardápio, digamos assim, diversificado e até mais democrático. (Nelson Krumholz, 2025)

Uma reportagem publicada pela *Revista Veja*[92], em 1996, caracterizava o Grupo Estação como um "pessoal que fez do cineclubismo um grande negócio". Segundo André Gatti (2008, p.68), o Estação foi responsável por "uma nova face e nova fase da exibição cinematográfica brasileira", delineando um modelo econômico consistente, capaz de reposicionar o mercado audiovisual brasileiro em um momento de estagnação do setor. O autor destaca a forma como o Estação conseguiu articular, de maneira inédita, dimensões culturais e financeiras no campo da exibição cinematográfica, combinando "práticas

[90] Fonte: ESTAÇÃO BANCO NACIONAL DE CINEMA, um novo nome para o renovado Estação Botafogo. Material institucional do Grupo Estação. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

[91] Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/acesso-a-informacao/legislacao/instrucoes-normativas/instrucao-normativa-no-63 . Acesso em janeiro de 2026.

[92] TINOCO, Pedro. Cineclube também é dinheiro. Revista Veja, Rio de Janeiro. 23/10/1996.

cineclubistas tradicionais a elementos estratégicos de *marketing* empresarial amparado pelo Banco Nacional" (Gatti, 2008, p.68). Em sua análise, o Grupo Estação teria "inventado" uma fórmula comprovadamente eficaz, cuja sustentabilidade dependia da qualidade diferenciada de sua programação. Gatti (2008) observa ainda que a principal contribuição do modelo adotado pelo Estação foi a constituição de um público especializado, capaz de sustentar um nicho de mercado, por meio do consumo regular de bens culturais associados ao cinema – como filmes, revistas, livros, jornais, cartazes, postais etc.

Todavia, os depoimentos reunidos nesta pesquisa indicam que, do ponto de vista interno da equipe do Estação, a trajetória empresarial do grupo é constantemente caracterizada como circunstancial, marcada menos por um planejamento formal e mais pelo entusiasmo e disposição de uma equipe de jovens cineclubistas. Essa condição é percebida simultaneamente como uma virtude e como uma fragilidade: se por um lado, muitas iniciativas obtiveram êxito, por outro, havia poucas estratégias de ação a longo prazo. Na análise de Adriana Rattes:

> Várias das coisas que o Estação fez foi assim... Ninguém teve plano estratégico. Ninguém sabia direito dizer onde ia dar nada. A gente não tinha nenhuma cultura administrativa, essas coisas nem eram muito faladas na época. A distribuidora nasceu, porque a gente fez a Mostra. A gente fez a Mostra, porque não tinha mais Festrio. E a gente precisava renovar a programação, não tinha quase nada de distribuição independente naquela época no Rio de Janeiro e no Brasil. E a gente já tinha esgotado todo o acervo que tinha na Cinemateca, nos colecionadores, em fundo de distribuidora grande, cópias guardadas... Não tinha mais como renovar a programação. (Adriana Rattes, 2024)

Em seu livro *Eu que amava tanto o cinema*, Marcelo Mendes (2022) faz uma retrospectiva sobre a dimensão gerencial do Grupo Estação. O autor reconhece que, à luz dos parâmetros empresariais convencionais, o projeto não teria sido levado adiante, justamente por envolver riscos elevados e baixa previsibilidade econômica.

> [...] se fôssemos bons gestores, o Estação não existiria. [...] E sabe por que posso afirmar isso? Por hoje, com o que aprendi, jamais entraria nessa roubada. Mas o que é ser um mau gestor? Quanto tempo precisa durar um negócio para ele ser considerado sucesso? Bem, nesse tempo em que fomos maus gestores, vários bancos desapareceram, inclusive dois patrocinadores nossos". (Mendes, 2022, p.252)

Os dois bancos aos quais Mendes (2022) se refere são o Banco Nacional e o Unibanco, ambos extintos atualmente, como veremos mais adiante. Quando contrastada com o desaparecimento de instituições financeiras consideradas sólidas à época, a longevidade do Grupo Estação sugere que sua sobrevivência e relevância cultural não podem ser avaliadas apenas pelos critérios tradicionais de eficiência econômica, mas também pela sua capacidade

de resistir e se reinventar ao longo do tempo. Em seus quarenta anos de trajetória, o Grupo Estação atravessou diferentes cenários econômicos, sendo alguns particularmente adversos, como períodos de hiperinflação, sucessivas trocas de moeda e, mais recentemente, a pandemia da COVID-19. Veremos a seguir como, durante a década de 1990 e os anos 2000, a empresa deu continuidade à expansão de sua atuação, ampliando seu circuito exibidor para além da cidade do Rio de Janeiro, criando o Festival do Rio – que se firmaria como um dos mais importantes eventos cinematográficos do país – e inaugurando dois complexos de exibição em *shoppings centers*.

2.2 A ampliação do circuito exibidor e os "espaços de cinema" como conceito

Entre 1990 e 1999, treze cinemas integraram o circuito Estação: Estação Banco Nacional de Cinema (3 salas), inaugurado em 1985 e atualmente Estação NET Botafogo; Estação Paissandu (1990 – 2008, 1 sala); Estação Cinema 1 (1990 – 1999, 1 sala); Estação Museu da República (1991 – 2011, 1 sala); Cinema Novo Joia (1991 – 2005, 1 sala); Estação Icaraí (1994 – 2005, 1 sala); Estação Paço Imperial (1996 – 2009, 1 sala); Espaço Unibanco de Cinema, complexos homônimos em São Paulo e no Rio de Janeiro, inaugurados em 1995 e 1996, respectivamente, cada um com três salas à época, sendo atualmente denominados Espaço Petrobras de Cinema (SP) e Estação Net Rio (RJ); Estação Estácio (operante apenas durante o ano de 1997, 1 sala); Odeon BR (1999 – 2011, 1 sala); e Estação Barra Point (1999 – 2018, 2 salas)[93].

Tudo indica que esses nove anos corresponderam ao período em que o Grupo Estação teve o maior número de espaços de exibição sob sua administração, somando, de forma cumulativa, 19 salas. Em razão de aberturas, fechamentos e mudanças de gestão, especialmente nas unidades de São Paulo, nem todas foram operadas simultaneamente. A programação do circuito Estação seguia o conceito já explorado pelo grupo: combinar títulos com maior aderência de público, como lançamentos nacionais e estrangeiros, com a exibição de filmes de repertório ou produções recentes de caráter mais experimental, voltadas a um número mais restrito de espectadores. Segundo me relatou Lilian Hargreaves, coordenadora de eventos do Grupo Estação, as salas menores, como a do Estação Paço Imperial e a do Estação Museu da República recebiam os filmes que já estavam no "fim de carreira" nos outros cinemas da rede:

[93] Fonte: Combinação de dados disponíveis em Gonzaga (1996), notícias publicadas em veículos jornalísticos e depoimentos coletados em pesquisa de campo.

> O Paço era uma salinha pequena, de 30 lugares, uma coisa assim. Era no centro da cidade, né, então ia gente lá fazer horinha na hora do almoço para ver um filme... Depois que o filme já tinha ficado umas três, quatro semanas em cartaz, ia pro Paço. Então dava público, porque a pessoa que perdia o filme aqui em Botafogo, ia lá para Paço ou para o Museu da República. (Lilian Hargreaves, 2025)

No bojo das salas pequenas, que poderiam sustentar uma programação alternativa mais ousada, estava o Estação Estácio. Em entrevista, Lilian me contou que o Grupo Estação foi convidado para programar o cinema em 1997; o espaço havia sido construído pela própria faculdade Estácio de Sá. A experiência durou pouquíssimo tempo, mas, como se recordou Hernani Heffner, o local era "mais jeitoso" do que o Estação Paço Imperial:

> Eu acho que a sala não chegava a 100 lugares. Tinha um único projetor 35 mm de torre, mas era uma sala com uma boa projeção. Era ali no Campus Rebouças. Você entrava e o primeiro prédio que você via, ligeiramente à esquerda, do lado da agência bancária, era o prédio do cinema. À direita já eram salas de aula. Dentro, você via o nome; de fora, você não percebia muito que era um cinema e tal, porque era realmente dentro do campus. (Hernani Heffner, 2025)

Como vimos na seção anterior, a década de 1990 também marca a estruturação do Grupo Estação enquanto uma empresa que passa a atuar diretamente no mercado distribuidor. No entanto, o momento coincide com uma fase de arrefecimento da indústria cinematográfica nacional. Em 1990, o governo de Fernando Collor de Melo extingue o Concine, a Embrafilme e o Ministério da Cultura, desestruturando instrumentos estatais de fomento, regulação e fiscalização da atividade. Segundo João Paulo Matta (2010), esse movimento inscreve-se em uma conjuntura neoliberal mais ampla, marcada por disputas geopolíticas e econômicas que buscavam minimizar a intervenção do Estado em todos os setores da economia[94].

Em nossa conversa, Adhemar Oliveira se recordou de um episódio de tom tragicômico ocorrido durante a reforma do Cinema Paissandu: o interior do espaço já estava "todo quebrado", quando foi anunciado o Plano Collor, que resultou no bloqueio de saques em cadernetas de poupança, CDBs, fundos e contas correntes. O Grupo Estação já havia feito a compra de novas cadeiras e projetores, ao passo que a reação inicial de Adhemar foi "sentar na sarjeta e chorar". Mesmo sem obter o pagamento de imediato, o fornecedor manteve a entrega dos móveis e equipamentos; felizmente, o Cinema Paissandu pôde ser inaugurado.

[94] O autor chama atenção para as ações coordenadas de agentes internacionais ligados às grandes corporações de Hollywood, como a Motion Picture Association of America (MPAA), que tiveram influência decisiva no enfraquecimento da Embrafilme e, posteriormente, nos entraves enfrentados durante a elaboração Agência Nacional de Cinema e Audiovisual (Ancinav), em 2004.

Em meio ao contexto de subtração de políticas públicas do setor audiovisual brasileiro, a criação da RioFilme, em 1991, representa um ponto fora na curva. A empresa pública municipal foi concebida durante o governo de Marcello Alencar com o objetivo de distribuir exclusivamente filmes nacionais, apoiar a expansão do mercado exibidor, estimular a formação de público e fomentar a produção audiovisual carioca. Ainda que seus recursos e alcances não se equiparem aos da Embrafilme – que atuava em uma escala nacional –, a RioFilme desempenhou um papel fundamental no período identificado pela historiografia como a Retomada do Cinema Brasileiro, distribuindo 94 títulos nacionais inéditos entre 1992 e 2000, cerca de 61% das obras lançadas comercialmente no país (Carvalho, 2023).

A fase da Retomada está associada a adoção de uma política de fomento a produções culturais baseada em incentivos fiscais, implementada por meio da Lei Rouanet, em 1991, e da Lei do Audiovisual, em 1993 – essa voltada especificamente para o setor. Embora tenha ocorrido, de fato, um aumento gradual no número de filmes brasileiros lançados a partir de 1995, João Paulo Matta (2010) observa que esse crescimento não foi correspondente em termos de desempenho de mercado. Em 2010, o autor apontava que o cinema norte-americano detinha um *market share* anual de 90% no parque exibidor brasileiro. Atualmente, o cenário se mantém praticamente inalterado: dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA)[95] indicam que, entre 2018 e 2025, as obras estrangeiras mantiveram uma participação de público situada entre 85% e 90%[96], evidenciando a persistência de uma assimetria na ocupação das salas de exibição.

Conforme analisa Hadija Chalupe (2010), o filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) inaugura um processo de reaproximação entre as obras nacionais e o público, ao alcançar 1,2 milhões de espectadores. Marcelo Mendes (2022) acrescenta a esse quadro um relato sobre a participação do Grupo Estação na estratégia de lançamento do filme. Inicialmente, a exibição do longa-metragem estava prevista para ocorrer apenas no Cine Gávea, por um período de duas semanas. Carla Camurati procurou o Grupo Estação com a proposta de que o circuito assumisse a continuidade da programação a partir da terceira semana. No entanto, a equipe do Estação – que à época contava com Alberto

[95] Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/paineis-interativos-1/paineis-interativos-subsecao-mercado-audiovisual/painel-indicadores-do-mercado-de-exibicao . Acesso em janeiro de 2026.

[96] Há uma curiosa ressalva em relação ao ano de 2020, quando as obras estrangeiras atingem seu menor percentual no período analisado, com 77% de participação, frente a 23% das produções nacionais. Trata-se de um ano marcado pela pandemia de Covid-19, que resultou na interrupção do funcionamento das salas de exibição a partir de março e, consequentemente, em um número reduzido de estreias no cinema. Lançado na última semana de 2019, o filme de maior público em 2020 foi *Minha Mãe é uma Peça 3* (Susana Garcia, 2019), que ultrapassou a marca de 8 milhões de espectadores.

Shatovsky – identificou desde cedo o potencial do filme e conseguiu convencer a diretora a ampliar o número de salas já na semana de estreia. Assim, *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) estreou simultaneamente em quatro cinemas da Zona Sul do Rio de Janeiro: Cine Gávea, Estação Banco Nacional de Cinema, Fashion Mall e Casa Park, além do Estação Icaraí, em Niterói. Em pouco tempo, o filme alcançou projeção nacional e se tornou o primeiro sucesso de bilheteria da fase de Retomada do Cinema Brasileiro.

A implantação do Plano Real, em 1994, marcou o início de um processo de estabilização econômica no Brasil. É também nesse ano que o Grupo Estação inaugura suas primeiras salas fora da cidade do Rio de Janeiro. O supracitado Estação Icaraí, em Niterói, dispunha de uma única sala pequena, situada no fundo de uma galeria, na Rua Coronel Moreira César[97], ponto anteriormente ocupado pelo Cinema 1[98]. Já o Espaço Banco Nacional de Cinema, em São Paulo, era um projeto maior, que dividia em três salas de exibição o antigo Cine Majestic, localizado na Rua Augusta, nº1475. Adhemar Oliveira relembrou, em entrevista, a inicial relutância do Banco Nacional em patrocinar a nova empreitada, devido ao entorno da área:

> Isso aqui era um breu, não tinha nada aberto. A partir de 16:30h, quando os bancos da Paulista fechavam a porta, o lugar ficava ao léu. A prostituição estava aqui na frente, tipo, seis horas da tarde[99]. Mas era o Majestic! Tinha o metrô da Linha Azul, tinha um estacionamento na frente da rua. Então, tinha a possibilidade de chegar, além de táxi. (Adhemar Oliveira, 2024)

Com a segurança privada e a movimentação – sobretudo noturna – gerada pela atividade do novo complexo de exibição, a zona deixou de ser tão erma. Esse processo é amplamente abordado por Talitha Ferraz (2012; 2014), que discorre sobre como os cinemas de rua são capazes de impulsionar a vitalidade do espaço urbano. Partindo de casos na capital carioca, como a Praça Saens Peña, na Tijuca, e a Zona da Leopoldina, a autora demonstra que esses equipamentos culturais favorecem a ocupação de áreas antes esvaziadas, seja pelo aumento do fluxo de transeuntes, seja pelo incentivo à geração de outros pontos de comércio

[97] Em 2021, a Prefeitura de Niterói alterou o nome do logradouro para rua Ator Paulo Gustavo, por meio de uma consulta pública.

[98] Fonte: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 09/05/1994. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=%22esta%C3%A7%C3%A3o%20icara%C3%AD%22&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=143810 . Acesso em janeiro de 2025.

[99] A menção à prostituição como índice de abandono do espaço merece uma ressalva. O que torna essa atividade um marcador de "desordem urbana" não é a profissão em si, mas o estigma social que a cerca e as condições de ilegalidade a que as trabalhadoras sexuais são submetidas, condições que as expõem à vulnerabilidade e as posicionam, aos olhos do mercado e do Estado, como presença indesejada em áreas em processo de valorização.

e/ou serviços. Em sentido inverso, quando equipamentos culturais ou outros estabelecimentos fecham, a dinâmica urbana se enfraquece e as ruas tendem a se tornar novamente desertas.

De acordo com Adhemar, o investimento na obra do Espaço Banco Nacional de Cinema totalizou R$ 5 milhões, além de um aporte financeiro mensal, o que permitiu mais conforto e melhor infraestrutura para o novo empreendimento. Uma matéria publicada no *TABU*[100] anunciava que o complexo oferecia três salas equipadas com "projetores importados (Cine Mecanico e Victoria 5)", "rigoroso tratamento acústico (som Dolby, claro)", maior espaçamento entre as poltronas e recursos de acessibilidade, como um elevador com atendimento para idosos e pessoas com deficiência. A programação incluía atividades como palestras, *workshops* e *pocket shows*. Materializava-se o modelo *arteplex*, um *multiplex* voltado prioritariamente para os filmes de arte, no qual a lógica da segmentação de salas era apropriada a um projeto cultural comprometido com a diversidade cinematográfica (Gatti, 2008).

O *foyer* do Espaço Banco Nacional de Cinema reproduzia um desenho arquitetônico semelhante ao do Cineclube Estação Botafogo, incluindo a emblemática fotografia de Oscarito e Grande Otelo na decoração da parede central. O texto supracitado do *TABU* classificava o saguão como "indispensável dentro do conceito de centro cultural", fazendo do ambiente "algo mais do que um local onde se assiste filmes". Com base em Talitha Ferraz (2012), entendemos que as experiências de espectação cinematográfica extrapolam o ato de ver uma obra, se configurando como uma prática integrada aos afetos entre pessoas e vivências territoriais. Nesse sentido, os cinemas operam dentro de um "regime de cofuncionamento em que o coletivo passa a ser resultado da experimentação compartilhada dos espaços e daquilo que nele fazemos circular" (Ferraz, 2012, p.127).

Sob esse prisma, o *foyer* do cinema deixa de ser um lugar de transição entre o exterior urbano e o interior controlado da sala de projeção. Ele funciona também como um local de convivência, principalmente quando reúne condições favoráveis à sua ocupação: um ambiente climatizado, com cadeiras, mesas, banheiro e bebedouro acessíveis; além de estabelecimentos como cafés, livrarias, videolocadoras e outros dispositivos que estimulam a circulação e a permanência dos sujeitos para além do tempo da sessão – e que, ao mesmo tempo, contribuem para a sustentabilidade econômica do próprio cinema. Em entrevista, Marcelo Mendes comentou que essa percepção esteve presente desde a elaboração do projeto do Cineclube Estação Botafogo:

[100] UM CONFORTÁVEL cinema novo. O exemplar consultado não apresentava indicação de número de edição. Disponível no acervo pessoal de Marcelo Mendes.

> A nossa lógica sempre foi a de dar espaço para quem não tem espaço. Até por isso o nome Espaço de Cinema. No projeto do Estação, tinha escrito: "um espaço aberto à emoção e ao conhecimento". Quando a gente conseguiu o patrocínio do Banco Nacional para reformar, era esse o nosso slogan. É por isso que todas as salas depois viraram "Espaço". Porque a ideia era aquilo ali não ser um cinema. Aquilo ali era mais do que um cinema. (Marcelo Mendes, 2024)

Para Michel de Certeau (1998), a noção de espaço vai além de algo fixo ou puramente geométrico, mas sim um efeito produzido pelo uso que fazemos dele, pelos movimentos que ali circulam e pelo tempo que o atravessa. O espaço enquanto um "lugar praticado" (Certeau, 1998, p.202) é sempre processual, constituindo-se a partir de fatores que o orientam e o atualizam. A palavra "espaço" se tornou marca identitária dos cinemas geridos pelo Grupo Estação na década de 1990. No ano seguinte à abertura do Espaço Banco Nacional de Cinema, em São Paulo, foi inaugurado o Espaço Unibanco de Cinema, no Rio de Janeiro.

A variação nos nomes dos complexos exibidores estava diretamente ligada ao patrocinador: em dezembro de 1995, o Unibanco adquiriu o Banco Nacional, então em processo de falência, o que levou ambos os complexos – no Rio de Janeiro e em São Paulo – a adotarem a denominação Espaço Unibanco de Cinema. Já o Estação Banco Nacional de Cinema – antigo Cineclube Estação Botafogo –, funcionou como Estação Unibanco de Cinema durante o ano de 1995 e, a partir de 1996, como Estação Botafogo. Em nossa conversa, Adriana Rattes descreveu esse momento como um período de incerteza para o Grupo Estação, no qual o risco de perder o subsídio financeiro ganhou ampla repercussão na mídia:

> Foi assim, uma implosão. De repente, a gente acordou um dia e o Banco Nacional estava desmontando. E foi comprado, foi absorvido pelo Unibanco. Então, naqueles dias em que essa transição estava acontecendo, os repórteres da TV Globo iam ali para frente do Estação Botafogo e, entre outras coisas, falavam assim: "E a cidade se pergunta o que vai acontecer com o cinema Estação". E o Unibanco absorveu a gente. Eles passaram a patrocinar a gente apenas porque eles absorveram o Banco Nacional. Nós fomos herdados pelo Unibanco. (Adriana Rattes, 2024)

Nos depoimentos coletados para esta pesquisa, uma anedota recorrente diz respeito ao lançamento de *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1996), outra obra que marca a chamada Retomada do Cinema Brasileiro. Segundo me contou Adhemar Oliveira, o longa-metragem tinha pré-estreia programada para acontecer no Rio de Janeiro e em São Paulo, nos cinemas do Grupo Estação. O primeiro dia do evento coincidiu com o anúncio da compra do Banco Nacional pelo Unibanco – instituição pertencente à família Moreira Salles. Como lembra Adhemar, "apareceu um punhado de jornalistas de economia no cinema para

falar com o Walter Salles sobre coisas que não tinham nada a ver com o filme dele. Ele queria morrer de vergonha!".

O Espaço Unibanco de Cinema localizava-se na Rua Voluntários da Pátria, nº 35, imóvel que anteriormente abrigara o Cinema Star, sob a direção de Vital Ramos de Castro entre 1944 e 1951. Posteriormente, o local passou a ser administrado pelo Grupo Severiano Ribeiro, funcionando como Cinema Botafogo no período de 1951 a 1995 (Gonzaga, 1996). Segundo reportagem d'*O Globo*[101], o "esfarrapado" cinema, que operava como um "templo pornô" desde a década de 1980, transformara-se "num dos mais charmosos pontos de encontro dos amantes da sétima arte". O grande salão de 1.400 lugares foi subdividido em três salas: duas no andar superior e uma no térreo, com capacidades de 267, 228 e 104 pessoas, respectivamente, todas dispostas com tecnologia de ponta. O aporte financeiro aplicado no empreendimento totalizou R$1,8 milhões, oriundos não só do Unibanco, mas também da Petrobras e da RioFilme – a parceria com essa última resultou em uma programação dedicada exclusivamente a títulos nacionais, inéditos e de repertório, em uma das salas do novo cinema[102].

No dia 26 de outubro de 1996, o Espaço Unibanco de Cinema foi inaugurado com a exibição de *O Homem Nu* (Hugo Carvana, 1997)[103]. A pré-estreia do filme e do novo complexo de exibição foi noticiada como um sucesso: a procura superou a capacidade da sala, e cerca de cem pessoas ficaram do lado de fora[104]. Em pouco tempo, o local foi apelidado de "Espação", em um trocadilho que remetia tanto à sua amplitude quanto à marca Estação. Apostando na potência do cinema como um local propício à sociabilidade, o saguão do Espação tinha capacidade para 400 pessoas; contava também com uma livraria, um café, mesinhas e um *videowall* voltado à exibição de curtas, videoclipes e produções experimentais. Em declaração ao *Jornal do Brasil*[105], Adhemar Oliveira comentou: "No espaço do *foyer* eu poderia ter feito três salas de cinema. Mas o que perco em poltronas ganho em charme e em convívio social". A proposta era que o hall funcionasse como um atrativo por si só, acolhendo eventos como lançamentos de livros e exposições de fotos. O Café Estação, comandado por

[101] DE TEMPLO pornô a muso dos cinéfilos. O Globo, Rio de Janeiro, 24/10/1997. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).
[102] Fonte: SUKMAN, Hugo. Estação volta aos trilhos no 'Espação'. O Globo, Cinema, Rio de Janeiro. 25/10/1996. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).
[103] Fonte: Convite de inauguração do Espaço Unibanco de Cinema. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).
[104] Fonte: PAIVA, Anabela. Filho modelo do Grupo Estação. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 28/10/1996.
[105] BUTCHER, Pedro. Estação abre um novo espação. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 25/10 a 31/10/1996. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

Elisa Ventura, oferecia em seu cardápio pão de queijo, sanduíches, tortas e, claro, café. O estabelecimento tinha como objetivo atrair os públicos independentemente dos filmes[106].

Assim, o Grupo Estação passou a gerenciar dois complexos cinematográficos na rua Voluntários da Pátria: o Estação Botafogo, situado no nº 88, e o Espaço Unibanco de Cinema, no nº35. Essa configuração se mantém até hoje, embora os cinemas tenham passado a se chamar Estação NET Botafogo e Estação NET Rio, respectivamente. Em 1996, o *Jornal do Brasil* caracterizava o bairro de Botafogo como "a nova cinelândia". Ao articular cinema, livraria, gastronomia etc., o "corredor cultural" fortalecia o bairro como o mais recente polo cinematográfico da cidade[107]. O texto previa que o novo ponto comercial acarretaria mudanças nos arredores do cinema:

> Dentro de pouco tempo, vai chover gente querendo abrir livrarias, cafés simpáticos e outros negócios que têm como público-alvo o carioca que gosta de arte. A partir de junho, será esse o tipo de consumidor que vai andar no quarteirão que separa o atual Estação Botafogo e o futuro Espaço Botafogo de Cinema. (LÓPEZ, Nayse. Botafogo, a nova cinelândia. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 17/01/1996)[108]

Como observa Talitha Ferraz (2012, p.95): "se não houver motivos para andar nas ruas, simplesmente as pessoas não andarão". A autora argumenta que equipamentos comerciais, culturais e de serviços atuam como polos de atração, dando sentido ao espaço público e convidando cada vez mais pessoas para circularem nas ruas. Ao se articularem com os estabelecimentos que os circundam, os cinemas de rua tanto se beneficiam do movimento gerado pelas lojas quanto contribuem para intensificá-lo, criando um circuito de ocupação urbana que se retroalimenta. O ideal é que a oferta de atividades nessas áreas seja o mais diversificada possível, "combinando acessibilidades gratuitas e pagas", de forma a atrair "desconhecidos, cada qual com propostas de ocupação e modos de comportamento próprios" (Ferraz, 2012, p.95). Essa multiplicidade de usos e sujeitos ajuda a produzir espaços citadinos mais vivos, menos segregados e abertos a diferentes formas de sociabilidade.

Em entrevista realizada em 1996, o jornalista Pedro Butcher questionou Adhemar Oliveira sobre o Grupo Estação dispor de dois complexos de exibição tão próximos,

---

[106] NEIVA, Luciana. Um café para os cinéfilos. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 25/10 a 31/10/1996. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

[107] Como vimos na introdução deste trabalho, o perímetro foi oficialmente reconhecido como polo cinematográfico em 2008, por meio da Lei nº 4.946.

[108] A matéria utiliza outra denominação para se referir ao que viria a ser o Espaço Unibanco de Cinema. Como a publicação é de janeiro de 1996 e o local só viria a ser inaugurado em outubro, é provável que, àquela altura, o nome definitivo do complexo ainda não estivesse estabelecido. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

indagando: “Não seria melhor aproveitar outros bairros carentes de salas de cinema?”. Em resposta, Adhemar afirmou:

> Se [o Espaço] fosse longe do Estação, decretaria o seu fim. Haveria uma transferência de público e não sua multiplicação. É bem mais interessante investir na formação de uma mini-Cinelândia aqui em Botafogo, seguindo uma filosofia parecida com a do Espaço Unibanco de Cinema de São Paulo. Lá, a resposta do público foi tão boa que a gente abriu um anexo, pertinho também. (BUTCHER, Pedro. Estação abre um novo espação. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 25/10 a 31/10/1996)[109]

No quarto capítulo deste trabalho, serão apresentadas as observações decorrentes das idas a campo nesse perímetro do bairro de Botafogo, que engloba o Estação Net Botafogo, o Estação Net Rio e o Cinesystem Belas Artes Botafogo. Por ora, importa destacar que a criação do Espaço Unibanco de Cinema é recorrentemente apontada, nos relatos coletados, como o fator que desencadeou a primeira cisão no corpo societário do Grupo Estação. Nas palavras de Adhemar Oliveira, o novo complexo de exibição “foi o pomo da discórdia”, em razão de divergências quanto aos rumos do projeto e das disputas em torno da programação do circuito. Em *Eu que amava tanto o cinema*, Marcelo Mendes (2022) aprofunda a análise do episódio ao apontar que ele, Nelson Krumholz, Ilda Santiago e Adriana Rattes discordavam da condução do Espaço Unibanco de Cinema, tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo:

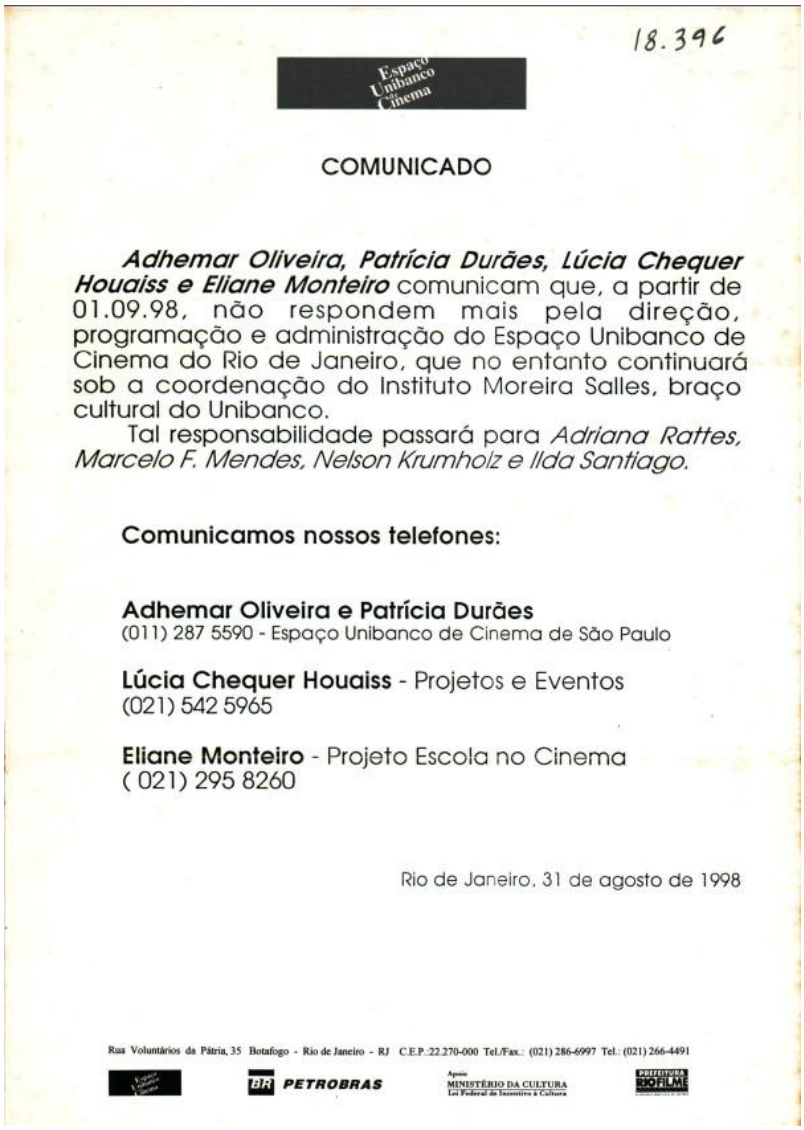
> Se todas as salas fossem programadas em coordenação, faria todo o sentido. Mas na prática, embora sócios, éramos concorrentes. [...] A distribuidora Filmes do Estação era nosso braço para a importação de filmes. Nós, do Rio, comprávamos os filmes, pagávamos, importávamos, legendávamos, fazíamos a campanha e os colocávamos em cartaz. [...] Tínhamos que, por contrato, remeter boa parte desse dinheiro aos produtores e fazíamos isso com a periodicidade contratual. O problema é que os filmes começaram a fazer mais dinheiro em São Paulo do que no Rio. E Adhemar não repassava a parte do distribuidor (50% da bilheteria) para a banda de cá, sob o justo pretexto de ampliar o circuito em São Paulo. Fazia todo o sentido, as coisas estavam funcionando bem por lá. Mas ao não repassar o dinheiro para o Rio, nos obrigava a pagar ao produtor sem termos recebido. Além disso, a concorrência do Espaço Unibanco de Cinema com "nossa" própria sala minava ainda mais nosso caixa. (Mendes, 2022, p.135 – 136)

O rompimento societário foi formalizado em 1998, conforme atesta o documento oficial reproduzido na Figura 20, que registra a mudança na direção do Espaço Unibanco de Cinema do Rio de Janeiro. Em depoimento concedido para esta pesquisa em 2024, Adhemar Oliveira afirmou que teve seus poderes de representação cassados, embora tenha permanecido como sócio da Tabu Arte e Cultura Ltda. Seu nome, de fato, ainda consta no quadro societário da empresa, cuja matriz continua sediada na Rua Senador Vergueiro, nº 35 – onde funcionava

[109] Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ.

o Cinema Paissandu. De acordo com dados abertos, disponíveis no Portal Redesim do Governo Federal, a Tabu Arte e Cultura Ltda. possui duas filiais em São Paulo, localizadas na rua Augusta, nº 1475 e nº1470 – onde hoje são o Espaço Petrobras de Cinema, antigo Espaço Unibanco de Cinema, e seu anexo –, bem como uma filial no Rio de Janeiro, na rua Voluntários da Pátria, nº35, endereço correspondente ao atual Estação Net Rio[110].

Figura 20 – Comunicado sobre mudança na direção do Espaço Unibanco de Cinema (RJ – 1998)



18.396

Espaço Unibanco Cinema

COMUNICADO

Adhemar Oliveira, Patrícia Durães, Lúcia Chequer Houaiss e Eliane Monteiro comunicam que, a partir de 01.09.98, não respondem mais pela direção, programação e administração do Espaço Unibanco de Cinema do Rio de Janeiro, que no entanto continuará sob a coordenação do Instituto Moreira Salles, braço cultural do Unibanco.

Tal responsabilidade passará para *Adriana Rattes, Marcelo F. Mendes, Nelson Krumholz e Ilda Santiago.*

Comunicamos nossos telefones:

Adhemar Oliveira e Patrícia Durães
(011) 287 5590 - Espaço Unibanco de Cinema de São Paulo

Lúcia Chequer Houaiss - Projetos e Eventos
(021) 542 5965

Eliane Monteiro - Projeto Escola no Cinema
(021) 295 8260

Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1998

Rua Voluntários da Pátria, 35 Botafogo - Rio de Janeiro - RJ C.E.P.:22.270-000 Tel./Fax.: (021) 286-6997 Tel.: (021) 266-4491

Fonte: Acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ.

[110] Disponíveis em: https://solucoes.receita.fazenda.gov.br/Servicos/cnpjreva/Cnpjreva_Comprovante.asp ; https://solucoes.receita.fazenda.gov.br/Servicos/cnpjreva/Cnpjreva_Comprovante.asp ; https://solucoes.receita.fazenda.gov.br/Servicos/cnpjreva/Cnpjreva_Comprovante.asp ; https://solucoes.receita.fazenda.gov.br/Servicos/cnpjreva/Cnpjreva_Comprovante.asp . Acesso em janeiro de 2026.

O grupo composto por Adhemar Oliveira, Patrícia Durães e Eliane Monteiro passou a concentrar sua atuação nas salas de São Paulo, sob as razões sociais Spectateur – Comércio e Gerenciamento Ltda. (aberta em 1996 e baixada em 2015), Circuito Cinearte Ltda. (aberta em 1996) Cinema Arteplex Ltda. (aberta em 2002) e Artplex Distribuidora Ltda. (aberta em 2018)[111]. Como Patrícia e Eliane eram as principais responsáveis pelo Projeto Escola no Cinema, desenvolvido a partir de 1986 no Cineclube Estação Botafogo, a atividade também migrou para a capital paulista, conforme exposto no primeiro capítulo deste texto.

No Rio de Janeiro, os oito complexos de exibição – Estação Botafogo, Espaço Unibanco de Cinema, Cinema Paissandu, Estação Cinema 1, Estação Museu da República, Cinema Novo Joia, Estação Icaraí e Estação Paço Imperial – continuaram a cargo de Adriana Rattes, Nelson Krumholz, Marcelo Mendes e Ilda Santiago. Segundo consta no Portal Redesim, em 1998 foi aberto o CNPJ Estação Cinema e Cultura Ltda.[112], com sede na rua Voluntários da Pátria, nº35, endereço do então Espaço Unibanco de Cinema. Esse foi o primeiro registro encontrado no qual o nome de Ilda Santiago aparece oficialmente como acionista da sociedade – vale lembrar que seu nome não consta no CNPJ da Tabu Arte e Cultura Ltda. Ainda assim, os depoimentos coletados para esta pesquisa e as matérias jornalísticas analisadas identificam Ilda como "diretora", "coordenadora" ou em funções equivalentes, o que nos leva a inclui-la sempre que fazemos referência aos demais sócios do Grupo Estação no período anterior a abertura do CNPJ Estação Cinema e Cultura Ltda.

Ao longo desta pesquisa, foram identificados nove CNPJ distintos – além de eventuais filiais – relacionados ao Grupo Estação, seja em função do quadro societário, seja pelo vínculo de endereço com algum cinema da rede. São eles: Cineclube Pau Brasil (aberto em 1985), Tabu Arte e Cultura Ltda. (1987), Porto Feliz Café e Vídeo Ltda. (1966[113]), Estação Cinema e Cultura Ltda. (1998), Estação Arte e Eventos Ltda. (2000), Viramundo Cinema e Participações Ltda. (2000), Ebcine S/A – Empresa Brasileira de Cinemas (2003), Embracine Lanches Ltda. (2005) e Fabuleta Consultoria e Promoções Culturais Ltda. (2011). Mais do que nos determos sobre cada um desses registros, importa reconhecer que o Grupo Estação estrutura suas operações por meio de diferentes entidades para atender demandas específicas, prática comum no setor da produção cultural, no qual a constituição de pessoas jurídicas

[111] Disponíveis em: https://solucoes.receita.fazenda.gov.br/Servicos/cnpjreva/Cnpjreva_Comprovante.asp ; https://solucoes.receita.fazenda.gov.br/Servicos/cnpjreva/Cnpjreva_Comprovante.asp . Acesso em janeiro de 2026.

[112] Disponível em: https://solucoes.receita.fazenda.gov.br/Servicos/cnpjreva/Cnpjreva_Comprovante.asp . Acesso em janeiro de 2026.

[113] Correspondia ao Bar e Lanchonete Porto Feliz, localizado na galeria da Voluntários da Pátria, nº88, e incorporado como bomboniere do Cineclube Estação Botafogo em 1994.

distintas frequentemente responde a exigências de editais de fomento, à captação de recursos via leis de incentivo fiscal, à gestão separada de atividades de naturezas diversas etc. Conforme exposto por Adriana Rattes:

> Hoje, a gente trabalha desse modo híbrido. Tem projetos que a gente faz por essa associação [Cineclube Pau Brasil] e o grosso da atividade a gente faz por meio da empresa Estação Cinema e Cultura. E tem também uma outra empresa que se chama Lanchonete e Bar Porto Feliz, porque era o bar do Seu Miguel, que ficava ali na frente do Estação. Mas, ele não queria vender o ponto, ele queria vender a empresa. Aí, a gente comprou a empresa e herdou esse nome. Então, os cafés do Estação, na verdade, são Lanchonete e Bar Porto Feliz. E tem uma outra empresa que é para fazer projetos, mas essa anda meio parada... As que mais atuam são essas três. (Adriana Rattes, 2024)

Embora já tratada nas páginas anteriores, consideramos relevante retomar a discussão sobre como o perfil empresarial do Grupo Estação se revela fortemente atravessado pelo engajamento afetivo. Na visão de Adhemar Oliveira, a lógica de funcionamento baseada em vínculos pessoais, colaboração informal e funções pouco definidas "é coisa de cineclube, que não estabelece direito as relações". Ao noticiar o afastamento de Adhemar da sociedade, uma reportagem feita pelo *O Globo* enfatizava justamente esses laços de amizade, que enfrentavam um processo de dissolução:

> Mais do que uma mera separação comercial (penosa para ambas as partes), a divisão do grupo representou o difícil rompimento de uma amizade e de um sonho em comum, que era criar no combalido circuito carioca dos anos 80 uma cultura cinematográfica cosmopolita e diversificada. (ALMEIDA, Carlos H.; Lima, Eduardo S.; SUKMAN, Hugo. O sonho acaba e continua. O Globo, Segundo Caderno. 02/09/1998)[114]

Em um tom expressamente dramático, a matéria trazia termos como "mágoa", "tristeza" e "choro", além de estampar, na capa do *Segundo Caderno*, uma imagem de forte apelo expressivo: do topo da marquise do Estação Botafogo, Adhemar aparece separado de Marcelo Mendes, Alberto Shatovsky e Nelson Krumholz por um rasgo vertical que atravessa a fotografia (ver Figura 21).

[114] Disponível no: Acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ.

Figura 21 – Reprodução da capa do *Segundo Caderno* d'*O Globo* (1998)



Fonte: Acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ.

Ao abordar esse período da separação, na conversa que tive com Adhemar, aproveitei para perguntá-lo se havia ocorrido uma reaproximação, já que o filme *Malu* (Pedro Freire, 2024), distribuído pela Filmes do Estação, esteve em cartaz no Espaço Petrobras de Cinema, complexo administrado por ele em São Paulo. Sua resposta foi:

> Cara, é o tempo. O tempo é o senhor da razão... Eu passei vinte anos sem falar com eles. Recentemente, eu falei com a Adriana. Eu simplesmente falei assim: "Fecha essa janela". Sabe? Mas não perdoo... Não perdoo, porque a dosagem foi demais para a confiança que tinha. (Adhemar Oliveira, 2024)

Acreditamos que os "agenciamentos coletivos" (Deleuze e Guattari, 1995) nos quais o Grupo Estação está inserido se desdobram em experiências afetivas que atravessam tanto momentos exitosos quanto conflituosos. À luz do conceito de encontro, formulado por Deleuze (2002) e articulado ao campo cinematográfico por Talitha Ferraz (2012), essas experiências são capazes de intensificar determinadas potências de agir, mas também podem produzir rupturas, evidenciando a dimensão sensível e relacional que permeia os sentidos atribuídos ao Grupo Estação.

No capítulo seguinte, aprofundaremos a análise de como a história do Grupo Estação é elaborada pelos sujeitos que dela participaram, com atenção especial aos acontecimentos narrados pelo registro dos afetos, em um contexto marcado pela iminência da falência da empresa, entre 2010 e 2015. Nos ancoramos nas contribuições de Gilles Deleuze (2002), Sara Ahmed (2004) e Giorgio Agamben (2009) para examinar como as relações afetivas, para além das experiências individuais, estruturam práticas, discursos e formas de atuação institucional adotadas pelo Grupo Estação. Contudo, antes de chegarmos nesse ponto, ainda precisamos percorrer alguns marcos importantes na trajetória da empresa.

2.3 O Festival do Rio e a identidade cultural carioca na marca Estação

Os veículos de notícia consultados para esta pesquisa mencionam as divergências na direção da Mostra Banco Nacional de Cinema como um dos fatores que levou ao afastamento de Adhemar Oliveira do Grupo Estação. Devido à anexação do Banco Nacional ao Unibanco em 1996, o evento passa a se chamar MostraRIO – Mostra Internacional do Filme, e sua direção geral fica a cargo de Ilda Santiago. Além da instituição financeira, a MostraRIO também contava com apoio da Petrobras e da RioFilme. Na análise de Tetê Mattos (2018), a mudança da Mostra Banco Nacional para MostraRIO não se limita à troca de nome e de patrocinador, mas implica também em um reposicionamento de marca:

> Até o ano de 1995, não encontramos destaque à cidade do Rio de Janeiro nos Catálogos e programação da Mostra. Os textos de apresentação, assim como a programação de filmes, valorizavam principalmente a cinefilia e a formação de novas plateias. A partir de 1996, observamos algumas modificações na imagem da Mostra no que tange à sua relação com a cidade. A primeira delas é a incorporação do Rio de Janeiro no próprio nome do evento, cuja grafia destaca em caixa alta o nome da cidade. [...] Neste ano de 1996 há uma mudança na marca da Mostra. Até a edição anterior, a marca era representada pela marca empresarial do Banco Nacional envolvida por uma película cinematográfica [...]. A partir da oitava edição, quando passa a se chamar MostraRIO, a marca criada pelo artista gráfico Fernando Pimenta faz alusão a um dos mais famosos ícones da cidade, o Pão de Açúcar, representado pelo ícone do cinema, a película cinematográfica [...]. (Mattos, 2018, p.53)

A entrada da RioFilme como patrocinadora do evento é considerada por Mattos (2018) como um dos fatores responsáveis por essa reconfiguração. A empresa municipal passa a investir em uma narrativa de afirmação da capital carioca como um polo estratégico do audiovisual brasileiro, posicionando a MostraRIO como uma vitrine cultural da cidade. Veremos adiante que esse aspecto se torna especialmente relevante para a construção da identidade do Festival do Rio, criado a partir da fusão entre a MostraRIO e o Rio Cine Festival.

Enquanto a MostraRIO tinha como eixo central a valorização do cinema, “o Rio Cine atuava na produção audiovisual como um todo, exibindo obras em película e em outras linguagens como vídeo, publicidade e televisão” (Mattos, p.55). Não obstante, os dois eventos muito se assemelhavam, além de terem patrocinadores em comum e serem realizados em datas muito próximas. Com o intuito de somar esforços em vez de competir, o Grupo Estação se articula ao Centro de Arte, Informação e Meio Ambiente (CIMA), então dirigido por Walkiria Barbosa, Vilma Lustosa, Marcos Didonet e Iafa Britz, para promover a junção da MostraRIO com o Rio Cine Festival. Assim, em 1999, nasce o Festival do Rio.

Marcelo Mendes (2022) afirma que a equipe do Estação se dedicava prioritariamente à curadoria e à programação dos filmes, já o grupo ligado ao Rio Cine organizava os seminários, palestras e rodadas de negociações. Em 2006, essa área comercial do Festival do Rio se consolidou por meio do RioMarket. Segundo Tetê Mattos (2018, p.58), a união da MostraRIO com o Rio Cine conseguiu combinar “cinefilia com o negócio do cinema”. Desse modo, o Festival do Rio torna-se o principal evento cinematográfico da América Latina, adquirindo ampla visibilidade midiática e capacidade de mobilizar patrocinadores e parceiros institucionais, oriundos tanto do setor empresarial quanto do poder público, tais como a Petrobras, a Telemar, o Centro Cultural Banco do Brasil, o Governo do Estado do Rio de Janeiro, a Prefeitura do Rio e o Ministério da Cultura.

Esse arranjo não pode ser dissociado do contexto mais amplo da década de 1990, marcado pelo aumento de políticas neoliberalistas no Brasil, conforme previamente exposto neste capítulo. Ao analisar os Catálogos do Festival do Rio, Mattos (2018) observa que os textos assinados pelos patrocinadores reforçam uma concepção de cultura atravessada por uma lógica econômica e comercial, indicando que o audiovisual é entendido menos como uma prática artística e mais como setor produtivo estratégico. Já o fomento público se justifica por meio de um discurso que enfatiza o potencial do Festival em gerar empregos, atrair capitais e projetar a cidade no circuito internacional, deixando as dimensões formativa e cidadã da cultura em segundo plano.

Guardando as devidas proporções, Tetê Mattos (2018) compara o Festival do Rio a outros acontecimentos tradicionalmente sediados na capital carioca, como o Rock in Rio, o Carnaval e o Réveillon. Embora o Festival não alcance a mesma escala desses eventos em termos de público total e impacto turístico imediato, ele opera segundo uma lógica semelhante de espetacularização do espaço urbano, articulando cultura, mercado e visibilidade midiática. Mattos (2018) ainda chama atenção para o fato de que o nome do Festival do Rio não faz nenhuma menção à atividade cinematográfica, mas sim à cidade. “Festival de quê?” – a

pergunta fica em suspenso. E "qual Rio?" – existem diversos municípios brasileiros que começam com essa palavra, ainda assim, a força simbólica do Rio de Janeiro insiste em se impor como autossuficiente, dispensando explicações.

"Seguindo o modelo do Festival de Cannes, do Festival de Berlim, entre outros, o Festival procura se impor na cidade como se o cinema fosse uma atividade hegemônica, que prescinda de nominações, qualificações e adjetivos." (Mattos, 2018, p.60). É nesse ponto que a autora tensiona a relação estabelecida entre a capital carioca e o cinema, entendidos como dimensões indissociáveis na experiência do evento. Mattos (2018) vai propor uma série de "categorias de cidade" que se fazem presentes no discurso institucional do Festival do Rio, tais como "cidade cenário", "cidade cinéfila", "cidade moderna", "cidade glamour", "cidade mercadoria", "cidade global", "cidade democrática" etc.

A categoria que mais nos interessa neste momento é a "cidade cinéfila", que projeta no Rio de Janeiro uma "vocação para o cinema" e constrói uma representação dos cariocas como um "público cinematograficamente letrado" (Mattos, 2018, p.117). Essa noção mobiliza um imaginário sobre a cidade e seus habitantes: um local naturalmente ligado à cultura – e à sétima arte em específico –, cujos cidadãos são frequentadores assíduos de atividades artísticas, portadores de capital cultural elevado e habituados ao consumo de bens simbólicos. Nesse sentido, Mattos (2018) demonstra que a "cidade cinéfila" opera também como argumento econômico. Ao evidenciar um público supostamente qualificado e interessado em cultura, a narrativa contribui para tornar o território mais atraente a empresas e investidores do setor.

É interessante notar que esse discurso não se limita à esfera do Festival do Rio, mas também é mobilizado pelo Grupo Estação a respeito de seus complexos cinematográficos. No capítulo seguinte, retomaremos esse assunto ao tratarmos da mobilização social em defesa do Estação NET Rio, que esteve sobre ameaça de despejo em 2021. Na ocasião, o cinema da Voluntários da Pátria, nº35, foi constantemente evocado como um espaço de relevância cultural para o Rio de Janeiro – e não por acaso, o cinema carrega a palavra "Rio" em seu nome. A repercussão do caso resultou no tombamento do edifício e na inclusão dos cinemas de rua do Grupo Estação no Cadastro de Negócios Tradicionais e Notáveis[115], caracterizando-os como referências da cultura cinematográfica carioca. O documento destacava ainda a

[115] Disponível em: https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/5162#/p:3/e:5162?find=Decreto%20N%C2%BA%2049.815. Acesso em junho de 2025.

participação do Estação na criação do Festival do Rio, ressaltando “os diferentes modos de fazer, habitar e viver o cotidiano da cidade”.

Em entrevista concedida para esta pesquisa, Lilian Hargreaves, coordenadora de eventos do Grupo Estação, recordou a campanha em defesa do Estação NET Rio, enfatizando o valor do local para o bairro de Botafogo e destacando o vínculo afetivo construído ao longo do tempo entre funcionários e frequentadores. Já Edson Ribeiro, coordenador de operação cinematográfica do Grupo Estação, sublinhou os laços de familiaridade e intimidade que se desenvolvem no dia a dia desses espaços, reforçando seu caráter comunitário.

> A campanha que a gente fez mexeu com a cidade. Por isso que eu digo que o Estação é uma coisa diferente. Não é um cinema qualquer, é um cinema da cidade, ele é um bem da cidade. O carioca se identifica. É essa coisa mais caseira, espontânea. Os funcionários conhecem as pessoas pelo nome. Há um carinho a mais, é meio que um cinema de casa, um cinema de bairro[116]. (Lilian Hargreaves, 2025)

> É uma coisa meio difícil de explicar, a gente vê mais no dia a dia... O carinho que os funcionários tratam o público no geral, sempre tentando ser o mais aconchegante possível e fazer a pessoa realmente se sentir em casa. Então, acho isso um ponto positivo que me faz ter orgulho de estar aqui. Às vezes, alguém me cumprimenta no meio da rua. Aí, eu penso “De onde eu conheço? Ah, tá, é lá do cinema!”. Aqui no NET Rio, tem uma senhora que bate ponto aqui. Uma e meia da tarde, ela vai estar aqui, de segunda a segunda. (Edson Ribeiro, 2025)

Essa percepção também se manifesta de forma recorrente entre os frequentadores dos cinemas do Estação, especialmente no que diz respeito às unidades situadas na rua. Os depoimentos reunidos ao longo desta pesquisa tendem a evocar uma ideia de experiência urbana marcada por aspectos familiares e de convivência, que diluem as fronteiras entre o privado e o público. O cinema é caracterizado como um espaço conhecido, cotidiano, intimista e associado à construção de uma memória afetiva, atributo que se apresenta como um diferencial significativo para além da programação exibida e que parece incidir na fidelização dos públicos. A seguir, compartilho algumas das respostas obtidas quando questionei a algumas frequentadoras do circuito Estação sobre os motivos que as levam a optar pelo Estação em detrimento de outros complexos exibidores:

[116] A ideia de cinema de bairro está historicamente associada a um complexo exibidor localizado em áreas residenciais, fora dos grandes centros urbanos, que costumam ser frequentados pela própria comunidade que ali circula.

> Eu tava no Estação com uma amiga e a gente tinha que comprar o ingresso. Aí, tinha um desconto se você fosse cliente NET ou Claro. Só que eu não tinha esse cadastro. Aí, o moço que ajuda lá na entrada, ele até botou o número dele pra eu comprar com desconto. É o que eu falei, é um ambiente acolhedor, você sente um acolhimento, uma aproximação, que não tem nos outros cinemas. (Larissa Oliveira, bacharel em artes cênicas indumentária, 2025)

> Eu gosto de rever um espaço que acompanhou a minha vida. Eu gosto de encontrar os funcionários antigos da equipe. Tem um rapazinho que já tá de cabelo branco; tem um outro rapaz bem alto, que também está na lanchonete, que ajuda as pessoas idosas com as máquinas. Tem as bilheteiras, que são muito gentis, falam com todo mundo, desejam boa sessão, perguntam pela saúde. Então são as pessoas, é isso também que faz a experiência. Não é a pipoca, não é o refrigerante, sabe? É o grupo, é a programação, é o ambiente. Eu gosto de chegar aqui e ver a foto do Grande Otelo e do Oscarito, que está ali desde o início. Isso tudo dá um conforto numa cidade em que quase nada é preservado[117]. (Fátima Saadi, dramaturgista, 2025)

> Eu acho que, no cinema de rua, eu posso ir do jeito que eu estou. Eu prezo muito essa coisa de andar à vontade no dia a dia. Sair de chinelo na rua, fazer compras... Aí, se eu tô na rua e tem um cinema, eu posso emendar este programa. Preciso passar no mercado, na papelaria e na padaria. E posso ir ao cinema nessa onda. Se torna uma coisa da minha rotina. (Claudia Gorgulho, professora universitária aposentada, 2024)

A identidade carioca, frequentemente associada à espontaneidade, à informalidade e à irreverência, pode ser compreendida como um modo específico de sociabilidade urbana que articula afetos, práticas cotidianas e formas de ocupação do espaço público. Não por acaso, dois dos megaeventos citados por Mattos (2018) sediados no Rio de Janeiro – o Réveillon e o Carnaval – acontecem predominantemente nas ruas, configurando um uso festivo do espaço urbano. Ainda que atravessados por interesses econômicos e tentativas recorrentes de privatização e controle, esses eventos operam, de certa forma, como práticas de resistência, reafirmando a centralidade da rua como um lugar de encontro, celebração e construção de pertencimento na cultura carioca.

Na análise de Thiago Carvalho (2023, p. 127), o "espírito inclusivo, agregador e festivo", tradicionalmente associado ao Rio de Janeiro, manifesta-se na cena cineclubista carioca dos anos 2000. Nesse contexto, o engajamento com a atividade cinematográfica adquire contornos boêmios, descontraídos e "dionisíacos", deslocando o entendimento a respeito das práticas de espectação como algo estritamente contemplativo – e a figura do espectador passivo – para uma experiência corpórea e afetiva. No quarto capítulo deste trabalho, aprofundaremos a leitura proposta por Carvalho (2023) ao observar os eventos realizados nos cinemas de rua do Grupo Estação sob a lente da "cinefilia celebratória". Por

[117] Com base em Talitha Ferraz (2012), é possível incluir os espaços de exibição do Grupo Estação naquilo que Pierra Nora (2008) denomina como "lugares de memória", isto é, dispositivos materiais e/ou simbólicos que ancoram lembranças coletivas, mantendo-as vivas por meio de sua contínua reatualização e ressignificação no interior de uma comunidade. Retomaremos esse ponto no capítulo a seguir.

ora, interessa-nos compreender os espaços de exibição, sobretudo quando orientados por um viés cineclubista – tal qual os cinemas do Estação – como um dispositivo de produção de sociabilidades, capaz de atualizar uma determinada ideia de cidade – aberta, relacional e festiva –, na qual a experiência fílmica se articula à experiência urbana, borrando as fronteiras entre fruição cultural e vida cotidiana.

A grande questão é quando esse projeto de cidade tende a se organizar a partir de uma geografia desigual. Seguindo os trilhos de Tetê Mattos (2018), não poderíamos deixar de problematizar o discurso que envolve o Festival do Rio e o Grupo Estação enquanto emblemas de uma "cidade cinéfila" que, por extensão, seria também uma "cidade democrática". A autora analisa o Festival do Rio desde sua primeira edição, em 1999, até o ano de 2017, afirmando que, embora o evento tenha promovido deslocamentos pontuais para outras regiões da cidade – como o Centro, a Zona Portuária e a Zona Norte –, o eixo central de sua programação e visibilidade sempre esteve no circuito de cinemas situados na Zona Sul. Mesmo quando iniciativas fora desse perímetro são incorporadas à programação do Festival, elas tendem a assumir um caráter episódico e/ou altamente mediatizado. Em 2012, por exemplo, dos 27 espaços de exibição que integraram o Festival, apenas dois situavam-se para além da Zona Sul e do Centro: o Ponto Cine, em Guadalupe, e o Cine Carioca Nova Brasília, no Complexo do Alemão:

> No caso da programação do Cine Carioca Nova Brasília, identificamos somente oito sessões distribuídas em seis dias de programação. Para efeito de comparação, o Estação Sesc Botafogo 1[118] exibiu sete filmes por dia durante catorze dias de programação, totalizando 98 sessões. É claro que, no caso do Estação, estamos falando de um circuito já estabelecido de cinefilia, mas mesmo assim essa disparidade nos leva a questionar sobre a realidade e a ficcionalidade da *cidade democrática.* (Mattos, 2018, p.74)

Quando observamos a programação do Festival do Rio em 2025, percebemos o mesmo padrão de concentração territorial identificado por Mattos (2018). Ao todo, a 27ª edição do evento contou com 12 cinemas: seis localizados na Zona Sul – Estação Net Botafogo, Estação Net Gávea, Estação Net Rio, Cine Carioca José Wilker, Kinoplex São Luiz e Cinesystem Belas Artes Botafogo; três no Centro – Cine Odeon (CCLSR), Centro Cultural Justiça Federal (CCJF) e Cine Santa; dois na Zona Norte – Cine Carioca Nova Brasília e Cine Carioca Penha; e um em Niterói, o Reserva Cultural Niterói. Além disso, houve ainda algumas exibições ao ar livre no Parque Realengo Susana Naspolini, em Realengo, e na Banca do

[118] O atual Estação NET Botafogo funcionou como Estação Sesc Botafogo de 2011 até meados de 2013, como veremos no capítulo a seguir.

André, na Cinelândia[119]. É interessante notar que, dentre esses espaços, apenas o Estação NET Gávea se localiza em um *shopping center*, o que reforça a dimensão urbana do evento.

Com relação à assimetria do volume de sessões anteriormente apontada por Mattos (2018), contabilizamos que a Sala 5 do Estação NET Rio exibiu 72 sessões, seis vezes mais do que as 12 sessões do Cine Carioca Nova Brasília. De modo semelhante, a Sala 5 do Cinesystem Belas Artes Botafogo teve 63 sessões, a Sala 1 do Estação Net Botafogo realizou 62 sessões e a Sala 2 do Estação Net Gávea contou com 61 sessões. Em contraste, o Cine Carioca Penha exibiu apenas 13 sessões ao longo de todo o Festival do Rio[120].

Dessa forma, a democratização cultural proferida no discurso institucional do Festival do Rio mais se aproxima de uma retórica do que de uma redistribuição efetiva e contínua das práticas cinéfilas no território urbano. A suposta vocação cinematográfica do Rio de Janeiro aparece menos como um horizonte efetivamente plural e mais como um projeto seletivo de cidade, no qual a cinefilia funciona como marcador de distinção cultural e instrumento de legitimação de determinadas áreas (Mattos, 2018).

A leitura crítica que fazemos não nos impede de reconhecer o Festival do Rio como uma importante janela de exibição para obras nacionais e internacionais. Tetê Mattos (2018) destaca, a mostra Première Brasil – criada em 1995 como integrante da MostraRIO e herdada pelo Festival do Rio – enquanto espaço estratégico de promoção do cinema brasileiro no contexto da Retomada, ampliando a circulação da produção brasileira e contribuindo para sua legitimação simbólica por meio de premiações.

O Festival do Rio é, inegavelmente, um momento singular no calendário exibidor da cidade, no qual os espaços de exibição envolvidos parecem registrar um aumento de público. Ainda que não tenha sido possível reunir dados numéricos sistematizados, em muitos depoimentos concedidos para este trabalho, os frequentadores do circuito Estação afirmaram comparecer com maior assiduidade aos cinemas durante o período do Festival. De modo convergente, os funcionários do Grupo Estação percebem não só um fluxo maior de pessoas, mas também um perfil de público mais diverso nesse intervalo. Nas palavras de Edson Ribeiro, coordenador de operação cinematográfica do Grupo Estação:

---

[119] Fonte: Revista Programação da 27ª edição do Festival do Rio. Disponível em: https://festivaldorio.s3.us-east-1.amazonaws.com/2025/revista/revista-programacao-festivaldorio-2025.pdf . Acesso em janeiro de 2026.

[120] Fonte: Programação disponível no site do Festival do Rio: https://www.festivaldorio.com.br/br/programacao/todas-as-sessoes . Acesso em janeiro de 2026.

> É um momento mais tenso, mas eu também acho o Festival do Rio a parte mais divertida do ano, porque vem muita gente diferente. Tem gente que vem só pro Festival, então o público é outro. Apesar de ver as mesmas caras que a gente vê normalmente, tem muita gente de fora. Então, o contato com outras pessoas, a agitação faz o dia ser mais animado, por assim dizer. (Edson Ribeiro, 2025)

Além disso, o Festival do Rio se apresenta como um espaço de formação e inserção profissional, seja pela oportunidade de trocas entre realizadores, críticos, curadores e públicos, seja por meio de programas como o voluntariado e o Talents Rio. Apelidados, no passado, de "voluntários da pátria" – em referência explícita à rua de Botafogo que abriga os dois cinemas de rua do circuito Estação –, os voluntários do Festival do Rio prestam suporte operacional ao evento, atuando em funções como atendimento ao público, credenciamento, logística e produção. Apesar de se tratar de um espaço de aprendizagem não formal, em muitos casos, o voluntariado funciona como uma porta de entrada profissional para estudantes de cinema e áreas afins, conforme sublinhado por Adriana Rattes:

> O Festival tinha um grupo de estagiários que a gente chamava de Voluntários da Pátria. Eles só ganhavam *tickets* de cinema e recursos para comer. Desse grupo de voluntários saiu muita gente que faz cinema, muita gente que depois veio trabalhar na programação e na comunicação ou na produção de eventos do Estação. (Adriana Rattes, 2024)

Na realidade, o voluntariado é anterior ao Festival do Rio. Durante entrevista em 2025, Pedro Butcher se recordou de quando foi voluntário do FestRio em 1988 e, em troca, assistia gratuitamente às sessões da Mostra *Tesouros da Cinemateca*, que aconteciam no Cineclube Estação Botafogo. Atualmente, Pedro é um dos coordenadores do Talents Rio, uma iniciativa integrante do Festival do Rio, que visa a incubação de talentos e projetos audiovisuais a partir de atividades formativas, mentorias, encontros com profissionais do mercado e espaços de *pitching*. Já em 1998, o *Jornal do Brasil*[121] registrava a atuação de jovens "dos primeiros períodos do curso de Cinema da UFF" envolvidos nos bastidores da MostraRIO, desempenhando tarefas operacionais em troca do acesso às exibições. O texto da matéria destacava: "É o Estação investindo na futura geração do cinema nacional, confiando que, em alguns anos, eles poderão estar exibindo seus filmes na Mostra Rio." Esses percursos evidenciam o papel do Festival do Rio e do Grupo Estação não apenas como instâncias de exibição e difusão cinematográfica, mas como espaços de formação e de construção de

[121] VOLUNTÁRIOS trocam trabalho por passe. Jornal do Brasil, Revista Programa. Rio de Janeiro, 18/09 a 24/09/1998. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=%22filmes%20do%20esta%C3%A7%C3%A3o%22&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=257055 . Acesso em janeiro de 2026.

vínculos afetivos duradouros, capazes de moldar trajetórias profissionais e de produzir sentidos comunitários ao longo do tempo.

2.4 Reconfigurações do circuito Estação na virada do milênio

A criação do Festival do Rio, em 1999, esteve diretamente associada à reconfiguração do Cinema Odeon, situado na praça da Cinelândia. Eleito como sede do Festival, o emblemático palácio cinematográfico – testemunha dos tempos áureos do centro do Rio de Janeiro – passou por uma breve reforma que atualizou sua infraestrutura técnica, ao mesmo tempo em que preservou sua arquitetura histórica. Essa intervenção resultou de uma parceria entre o Grupo Severiano Ribeiro – proprietário do prédio –, o Grupo Estação e a RioFilme. Com o patrocínio da BR Distribuidora, a partir do ano 2000, foi possível viabilizar uma obra mais robusta no cinema, que passou a funcionar como Odeon BR (Mattos, 2018).

A reativação do Odeon BR pode ser entendida a partir da mesma lógica que orientou, no início da década de 1990, o arrendamento do Cinema 1 e do Paissandu pelo Grupo Estação. Trata-se de iniciativas voltadas à recuperação de salas historicamente relevantes para a cultura cinematográfica carioca, mobilizando um discurso de preservação patrimonial. Para além das atividades vinculadas ao Festival do Rio, o Odeon BR passou a integrar a programação regular do circuito Estação. Em 2002, o cinema exibiu os jogos da Copa do Mundo da FIFA, transmitidos no Brasil durante a madrugada em razão do fuso horário com o Japão e a Coreia do Sul. As sessões foram um sucesso, o que motivou o Grupo Estação a retomar as Maratonas Noturnas, que haviam alcançado grande popularidade nos anos 1980. Mendes (2022, p.87) caracteriza o público das Maratonas no Odeon BR, nos anos 2000, como “mais festeiro e menos cinéfilo” quando comparado ao do Cineclube Estação Botafogo em 1985.

O comentário de Mendes (2022) vai ao encontro da análise de Ikeda (2021), que identifica uma reconfiguração no movimento cineclubista a partir da década de 1990, cuja “organização não era de cinéfilos ou militantes, mas de realizadores independentes” (Ikeda, 2021, p.208). Com a difusão do vídeo, a dificuldade em obter cópias para exibição deixou de ser um entrave; ao contrário, o cenário passou a ser marcado pela ampliação do acesso às obras e pelo crescimento da produção audiovisual. Nesse contexto, os cineclubes tornaram-se espaços privilegiados para o escoamento de produções de baixo orçamento, sobretudo curtas-metragens, que não encontravam lugar no mercado ou no circuito de festivais.

Mais do que redes nacionais de circulação – como se estruturava o movimento cineclubista entre 1960 e 1980 –, as práticas cineclubistas contemporâneas organizavam-se em escala local e de forma colaborativa. As exibições assumiam uma dinâmica mais próxima

à ideia de *happening*, associada ao movimento artístico da década de 1960: "reuniam um conjunto de artistas e simpatizantes da cultura alternativa, e eram combinados com eventos como festas, shows de música, performance ou outras apresentações culturais e artísticas" (Ikeda, 2021, p.208). Os debates pós-exibição afastavam-se do modelo tradicional, voltado à difusão de conhecimentos sobre a arte cinematográfica, e davam lugar a trocas mais informais, diluídas em práticas ampliadas de sociabilidade.

> Um exemplo é o Cachaça Cinema Clube, realizado mensalmente no Cine Odeon, tradicional cinema da Cinelândia do Rio de Janeiro. Após a sessão, havia a livre degustação da Cachaça Magnífica. Os "debates" aconteciam ali mesmo, nas conversas informais no saguão do próprio cinema, que se mesclava a um clima de festa e flerte, muitas vezes ao som de um DJ. (Ikeda, 2021, p.208)

O Cachaça Cinema Clube era realizado no Odeon BR por um grupo de estudantes do curso de Cinema e Audiovisual da UFF. O Grupo Estação administrava o espaço e cedia a sala para o cineclube, que acontecia nas noites de quarta-feira. De 2002 a 2015, o Cachaça Cinema Clube exibiu produções universitárias e curtas-metragens raros, oriundos de acervos institucionais, firmando-se como referência no calendário cultural carioca. Para Thiago Carvalho (2023, p.91), a "dimensão celebratória" que permeava o Cachaça Cinema Clube englobava não só a festa realizada após as sessões, mas também "a liturgia da sala grande, que incluía a excelência da exibição, a apresentação das equipes no palco, o encontro de gerações, ou seja, a valorização da cerimônia como um gesto de reverência ao cinema brasileiro". Percebemos que os eventos promovidos atualmente pelo Grupo Estação muito se aproximam desse aspecto celebratório da cinefilia abordado por Carvalho (2023), discussão que será retomada e aprofundada no quarto capítulo deste texto.

Em entrevista, Lilian Hargreaves caracterizou a reabertura do Odeon BR como um "renascimento" do espaço: "o lugar estava abandonado, perigoso, e o Estação levou gente de volta pra Cinelândia" com sessões a preço reduzido e eventos que conectavam a fruição cinematográfica a outras práticas culturais, como música, feiras, manifestações carnavalescas e futebol. Nas fontes analisadas, encontramos alguns exemplos dessas iniciativas: a Sessão Popular, que exibia filmes nacionais de segunda a sexta-feira, às 13h, com ingresso custando R$ 2,00[122]; o projeto Odeon Mercado, que propunha um sábado mensal inteiramente dedicado à programação cultural, iniciando com uma sessão matinê às 11h e desdobrando-se em atividades como degustação gastronômica, roda de samba, encontros com escritores e ações

[122] CINEMA nacional a R$2. O Dia, Caderno D, Rio de Janeiro. 09/03/2003. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

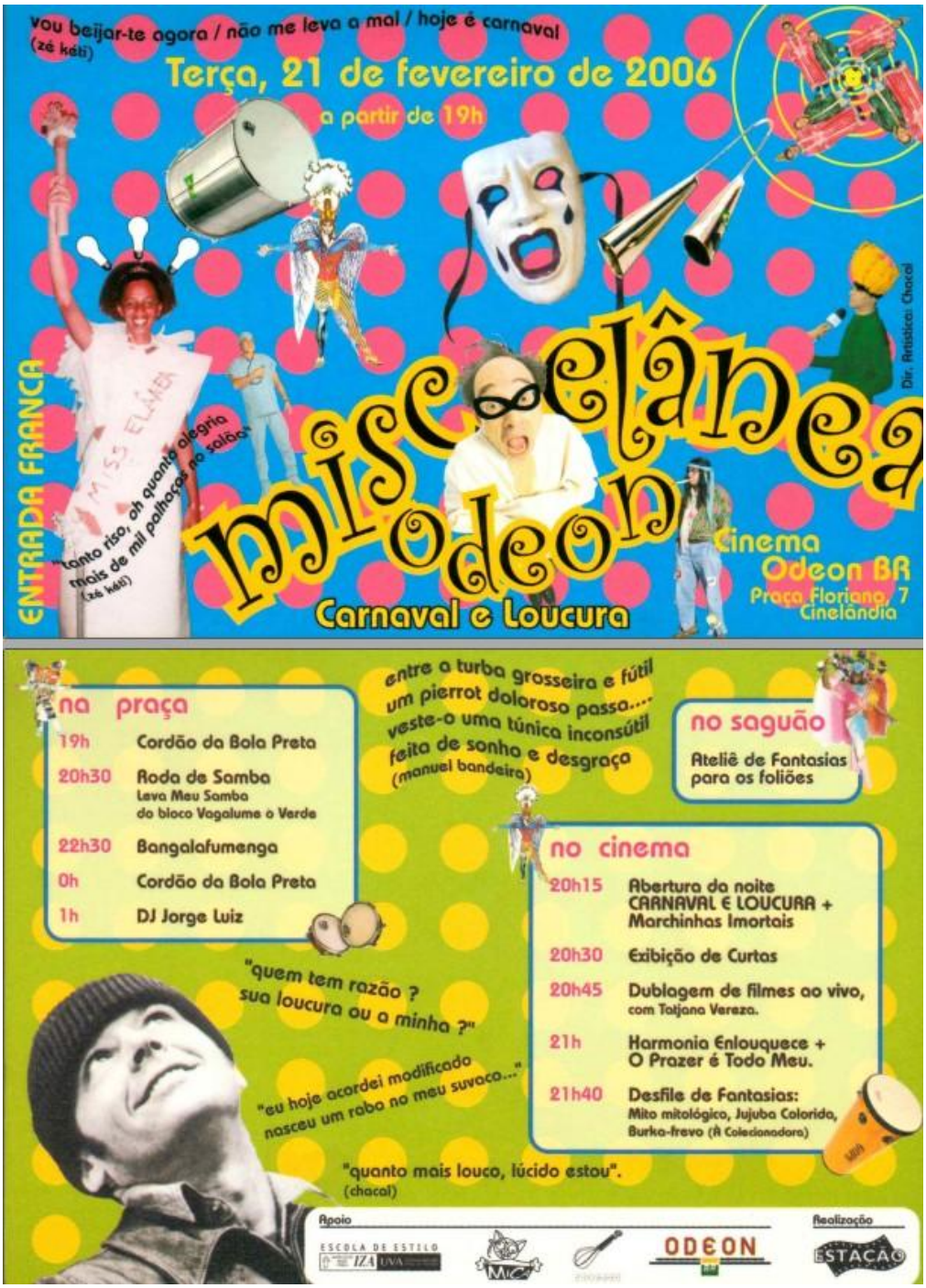
de troca de produtos usados (Figura 22); a Miscelânea Odeon, que integrava o cinema ao carnaval de rua, articulando blocos na Praça da Cinelândia, oficinas de confecção de fantasias no saguão do Odeon BR e exibições na sala escura. (ver Figura 23).

Figura 22 – Frente e verso do *flyer* de divulgação do Mercado Odeon (2005)



Fonte: Acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

Figura 23 – Frente e verso do *flyer* de divulgação da Miscelânea Odeon (2006)



Fonte: Acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

Segundo Mendes (2022, p. 183), os rendimentos obtidos com o Odeon BR não eram suficientes para compensar os elevados custos de manutenção do grande palácio cinematográfico: "o cinema tinha o mesmo número de funcionários e gastava a mesma energia elétrica que o Gávea, com um público muitas vezes inferior e ingressos significativamente mais baratos". O autor afirma que, a partir de 2013, o fluxo de espectadores no Odeon BR

diminuiu de forma significativa em razão das manifestações sociais que passaram a ocupar regularmente o centro da cidade até meados de 2014[123]. Atualmente, o cinema funciona como Cine Odeon – Centro Cultural Luiz Severiano Ribeiro e, desde 2015, não é mais administrado pelo Grupo Estação. Sua programação passou a se restringir majoritariamente a sessões especiais, como pré-estreias, cursos, espetáculos de música e dança, e exibições vinculadas à festivais de cinema, especialmente ao Festival do Rio.

Em 1999, o Estação Cinema 1 encerrou suas atividades; em 2005, foi a vez do Cinema Novo Joia e do Estação Icaraí. Segundo Mendes (2022, p. 152), "os custos fixos, como aluguel e IPTU, pesavam muito, e o público não correspondia". Em sentido oposto a esse movimento de retração, ainda em 1999, o Grupo Estação inaugurou seu primeiro complexo de exibição localizado na Zona Oeste e em um *shopping center*. O Estação Barra Point dispunha de duas salas, cada uma com 150 lugares e situava-se na Av. Armando Lombardi, 350, no interior do Shopping Barra Point. O *Jornal do Brasil*[124] anunciava a nova gestão do espaço, ressaltando a programação dedicada aos chamados filmes de arte, "com a cara do Estação", que tiravam de cena as produções hollywoodianas. Em sua primeira semana de funcionamento, o Estação Barra Point exibiu uma retrospectiva do cineasta francês François Truffaut, reunindo dezesseis títulos distribuídos em quatro ou cinco sessões diárias, além de lançamentos contemporâneos como *O Grande Lebowski* (Ethan Coen e Joel Coen, 1998) e *Mifune: Dogma 3* (Søren Kragh-Jacobsen, 1999).

Tereza Cristina foi gerente do Estação Barra Point entre os anos de 2001 e 2008. Nos conhecemos por acaso, quando fui ao Estação NET Botafogo entrevistar o projecionista Luiz Carlos, funcionário do Grupo Estação há trinta anos. Tereza me disse que mantém o hábito de visitar os cinemas do Estação para "matar as saudades da galera". Seu relato evidencia a persistência de laços afetivos entre os funcionários da rede, extrapolando a dinâmica estritamente profissional e materializando, em gestos cotidianos, a experiência do cinema enquanto um espaço de encontro. São as surpresas que o campo apresenta ao pesquisador as quais se refere Janice Caiafa (2007).

Na ocasião, Tereza Cristina compartilhou comigo suas lembranças sobre o Estação Barra Point, afirmando que o público do cinema era composto majoritariamente pelos

[123] Os protestos que inicialmente tinham como pauta o aumento das tarifas do transporte público municipal foram apropriados por diferentes agendas políticas, alcançando uma escala nacional e associando-se, posteriormente, ao processo de impeachment da então presidente Dilma Rousseff entre 2015 e 2016.

[124] JANOT, Marcelo. O cinema de arte contra-ataca. Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro. 29/07/1999. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22esta%c3%a7%c3%a3o%20barra%20point%22&id=1564602930654&pagfis=310970 . Acesso em janeiro de 2026.

moradores locais. Além das duas salas de exibição, havia uma cabine de projeção e uma bilheteria:

> Não tinha bomboniere. Tinha uma cafeteria no *shopping* que até vendia pipoca de micro-ondas, mas o público que ia pro cinema, não ia para comer pipoca, porque o barulho da pipoca incomoda. Não tinha banheiro também, a gente usava o banheiro do *shopping*. A equipe era bem reduzida: eu, o projecionista, o porteiro e a bilheteira. Na época, a Barra não tinha metrô, não tinha nem sinal de trânsito para você atravessar as vias. Era difícil o acesso. O *shopping* era bem novo, então não tinha muitos clientes. Era um público assim de 40 anos pra cima. As pessoas iam lá devido aos restaurantes e devido ao cinema. Quem morava na Barra não vinha pra Zona Sul, não atravessava o túnel. Então o cinema lá fazia todo o sentido, né? Porque atingia a população da Barra da Tijuca. (Tereza Cristina, 2025)

Veremos, no capítulo a seguir, que a chegada do metrô na região do Jardim Oceânico, a poucos metros do shopping, em 2016, parece ter contribuído para um aumento no fluxo de frequentadores do Estação Barra Point. De acordo com Tereza, a infraestrutura do local pouco mudou. Atualmente, o espaço abriga o Cine Teatro, gerido pelo Grupo Teatros da Barra.

Segundo Mendes (2022), o Grupo Estação chegou a gerir três complexos de exibição na cidade de São Paulo no início dos anos 2000: o Cine Belas Artes (Rua da Consolação, 2423), o Studio Alvorada (Av. Paulista, 2073) e o Top Cine (Av. Paulista, 900). A estratégia consistia na criação de uma janela de exibição em São Paulo para os títulos comercializados pela distribuidora Filmes do Estação, sobretudo após o afastamento de Adhemar Oliveira da sociedade e a consequente divisão das salas entre o Rio de Janeiro e São Paulo. No entanto, a iniciativa não foi bem-sucedida, e o Grupo Estação acabou devolvendo as salas arrendadas na capital paulista.

Essa experiência levou o Grupo Estação a reorientar sua estratégia de atuação, passando a priorizar a expansão de sua presença na Zona Sul do Rio de Janeiro, região da cidade associada a uma maior capacidade de consumo. No ano 2000, foi inaugurado o Estação Ipanema, instalado no interior da Galeria Astor, na Rua Visconde de Pirajá, nº 605. O novo espaço contava com duas salas de exibição, cada uma com aproximadamente 150 lugares, além de uma lojinha especializada em artigos ligados ao universo cinematográfico e uma cafeteria, seguindo o modelo dos demais cinemas da rede Estação (Mendes, 2022).

Conforme publicado no *Jornal do Brasil*[125], em sua primeira semana de funcionamento, o Estação Ipanema exibiu *Quase nada* (Sergio Rezende, 2000), *A mulher e o Atirador de Facas* (Patrice Leconte, 1999), além de títulos provenientes do chamado Arquivo

[125] VIVA Ipanema. Jornal do Brasil, Revista Programa, Rio de Janeiro. 25/08 a 31/08/2000. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

do Estação, definido pelo próprio jornal como um conjunto de "filmes que fizeram sucesso nas outras salas, mas que nunca haviam sido exibidos no bairro de Ipanema". Os relatos reunidos para esta pesquisa convergem ao caracterizar o público do Estação Ipanema como majoritariamente composto por pessoas da terceira idade. No contexto da entrevista, ao ser instigada a rememorar o cinema, Lilian Hargreaves comentou:

> O Estação Ipanema era engraçado, porque era gente que foi ao dentista, saiu com a boca torta e ia dar um tempinho no cinema. Aí entrava para ver um filme. Gente que foi para o analista, tava com problema, não resolveu, saiu chorando do analista e entrou no cinema para ver um filme. Porque lá era cheio de consultório em volta. Era um cinema de bairro também. (Lilian Hargreaves, 2025)

Rebatizado de Estação NET Ipanema em 2014, o cinema teve seu funcionamento interrompido em 2020, durante a pandemia de COVID-19. Em 2021, chegou a ser ensaiada uma reabertura, que não se concretizou em razão da baixa adesão de público e do elevado valor do aluguel. No quarto capítulo, apresento um registro da visita de campo que fiz ao local, onde atualmente está sendo construída uma filial da Nova Igreja.

Apostando no conceito de pequenos espaços de exibição distribuídos pela Zona Sul da cidade, em 2006, o Grupo Estação inaugura mais três salas no bairro de Ipanema. Localizada na Avenida Vieira Souto, nº 176, a Casa de Cultura Laura Alvim passou a abrigar o Estação Laura Alvim[126]. Até o momento, não foi possível confirmar o ano de fechamento do cinema; no entanto, o último registro encontrado na Hemeroteca Digital Brasileira data de agosto de 2010. Atualmente administrada pela Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (FUNARJ), a Casa de Cultura Laura Alvim opera como um centro cultural, cuja programação é focada em shows, peças de teatro e palestras.

Amparado por um financiamento de R$ 4,5 milhões do BNDES, o Grupo Estação deu início ao que se configuraria como seu empreendimento mais ambicioso: a implantação de cinco salas de exibição no Shopping da Gávea. No escopo desse novo projeto, incluía-se ainda o Estação Mandela, um complexo igualmente composto por cinco salas, concebido para ocupar o térreo de um edifício comercial que estava sendo construído ao lado do Estação Botafogo, na Rua Nelson Mandela. Em conjunto, os dois cinemas previam um investimento total da ordem de R$ 10 milhões. Uma série de problemas técnicos acabou por atrasar ambas as obras, elevando significativamente os custos previstos. Somou-se a isso o fato de que, em 2007, a Prefeitura do Rio de Janeiro decidiu não renovar o patrocínio concedido anualmente

[126] Fonte: FONSECA, Rodrigo. Ampliação da praça exibidora carioca. O Globo, Rio de Janeiro, 27/08/2006. Disponível no acervo do Centro de Conservação José Carlos Avellar (Cinemateca do MAM/RJ).

ao Festival do Rio sob a alegação de conflito de interesses, uma vez que Adriana Rattes – uma das sócias do Grupo Estação – assumiu a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro naquele ano (Mendes, 2022; Mattos, 2018).

Nesse período, o Grupo Estação enfrentou uma fase financeiramente crítica, marcada por cortes de gastos, redução de equipe, contratação de empréstimos e acúmulo de dívidas significativas, sobretudo com distribuidoras internacionais. Diante desse cenário, tornou-se necessário priorizar apenas um dos projetos em andamento. Como o Estação Mandela apresentava sérios problemas de infraestrutura, a escolha recaiu sobre o Estação Gávea, que ainda recebeu um aporte adicional de R$ 3 milhões da concessionária Vivo, passando a operar sob a denominação Estação Vivo Gávea. O local onde seria o Estação Mandela é atualmente ocupado por uma agência da Caixa Econômica Federal, situada na Rua Nelson Mandela, nº 100 (Mendes, 2022).

Apesar dos percalços, o Estação Vivo Gávea foi inaugurado em 27 de dezembro de 2007. Na semana de estreia, a programação incluiu *A Culpa é do Fidel* (Julie Gavras, 2007), *Ao Lado da Pianista* (Denis Dercourt, 2006), *Estamos Bem Mesmo Sem Você* (Kim Rossi Stuart, 2007), *O Amor nos Tempos do Cólera* (Mike Newell, 2007), *Conversas com Meu Jardineiro* (Jean Becker, 2007), além das pré-estreias de *Mulheres: Sexo, Verdades e Mentiras* (Euclydes Marinho, 2008), e *P.S. Eu Te Amo* (Richard LaGravenese, 2008)[127].

Situado até hoje no quarto piso do Shopping da Gávea, na Rua Marquês de São Vicente, nº 52, o complexo exibidor conta com cinco salas, cada uma com capacidades distintas: Sala 1 com 77 lugares, Sala 2 com 126 lugares, Sala 3 com 101 lugares, Sala 4 com 80 lugares e Sala 5 com 180 lugares[128]. No quarto capítulo deste texto, buscaremos traçar semelhanças e diferenças entre o Estação NET Gávea, o Estação NET Botafogo e o Estação NET Rio, levando em conta critérios como programação, perfil do público e localização.

Em 2007, o *Jornal do Brasil*[129] destacou que o novo cinema conferia ao Grupo Estação "um salto de status" e se tornava "a mais importante grife de cinema do Rio". O circuito reunia 21 salas de exibição, distribuídas entre Estação Ipanema (2 salas), Estação

---

[127] BRANDÃO, Carlos Augusto. Gávea ganha cinco novas salas de cinema. Tribuna da Imprensa, Tribuna Bis. Rio de Janeiro, 27/12/2007. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_06&Pesq=%22esta%c3%a7%c3%a3o%20vivo%20g%c3%a1vea%22&id=3770202785456&pagfis=47929 . Acesso em janeiro de 2026.

[128] Fonte: Site oficial do Grupo Estação. Disponível em: https://grupoestacao.com.br/cinemas/estacao-net-gavea/ . Acesso em janeiro de 2026.

[129] PASSI, Clara. Estação nasce cult e vira cinemão. Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 23/12/2007. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&pesq=%22esta%C3%A7%C3%A3o%20icara%C3%AD%22&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=239830 . Acesso em janeiro de 2026.

Barra Point (2 salas), Estação Laura Alvim (3 salas), Estação Botafogo (3 salas), Estação Paço Imperial (1 sala), Estação Paissandu (1 sala), Espaço Unibanco de Cinema (3 salas), Odeon BR (1 sala) e Estação Vivo Gávea (5 salas), além de cafeterias, videolocadoras, uma distribuidora própria e o Festival do Rio. A reportagem estabelecia ainda uma comparação com a rede UCI, então responsável pela operação de 28 salas na cidade do Rio de Janeiro.

Algo que chama atenção no texto é uma mudança no discurso institucional do Grupo Estação, sugerindo uma tentativa de distanciamento em relação ao rótulo de "cinema de arte". Em depoimento ao jornal, Marcelo Mendes afirmou:

> Não gostamos do conceito de cinema de arte. Isso fazia sentido no passado. Hoje preferimos dizer simplesmente cinema, pois há uma diferença grande entre os filmes que exibimos – que não são necessariamente de arte – e o cinema-espetáculo, ou parque de diversões, com telas monumentais e conteúdos próximos de zero. Ambos têm validade; tudo depende do estado de espírito de quem assiste. (PASSI, Clara. Estação nasce cult e vira cinemão. Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 23/12/2007, fonte completa em nota de rodapé 129)

Conforme discutido ao longo deste trabalho, o conceito de cinema de arte está sujeito a múltiplas interpretações. Trata-se de uma noção que emerge de um contexto histórico específico de legitimação do valor artístico das práticas cinematográficas, ao mesmo tempo em que se articula a uma lógica de nicho de mercado (Gonzaga, 1996). A fim de compreender como o próprio campo de pesquisa enxerga essa questão, perguntamos a alguns funcionários do Grupo Estação o que eles entendiam por cinema de arte e se consideravam o circuito Estação dentro dessa categoria. Aqui vão as respostas de Nathan Machado, coordenador de distribuição da Filmes do Estação, Luiz Eduardo, programador do Grupo Estação, e Gabriel Carvalho, assistente de programação do Grupo Estação:

> Eu acho que, hoje em dia, é tudo muito fluido. Existe algo muito bem delimitado que são filmes *blockbusters*, comerciais. São filmes, geralmente, de *majors* ou de grandes distribuidoras brasileiras, com o elenco, com o diretor, **starsystem**, essas coisas. Esse é o mais fácil de conceituar. Agora, o restante é o que não se enquadra em ser *blockbuster* comercial, é muito complexo. Mas, só para ficar mais didático, eu diria que filmes de arte são aqueles que passam em cinemas que não são *multiplex*. Geralmente filmes de outras nacionalidades, sem ser americano, sem ser *blockbuster* e tudo mais. (Nathan Machado, 2025)

> Definir o Estação como cinema de arte, eu acho que não é a realidade, e acho também que cria barreiras. Nós temos, de fato, uma curadoria. A gente se preocupa em passar Truffaut, em fazer sessão meia-noite, em passar muito filme nacional. Eu acho que a pessoa de fora considera isso mais cinema de arte do que quem está aqui dentro. O cara de fora olha pro Estação e vai achar que é cinema de arte, mais do que o Rio Sul ou Kinoplex Leblon. Mas, por exemplo, o Leblon, essa semana, passou *O Último Azul*. Se você pegar as programações mais antigas, você vai ver que alguns diretores, tipo, Almodovar, Woody Allen, Tarantino, esses filmes, realmente, só passavam no Estação. Hoje em dia, o Almodovar lança filme e o filme passa em vários outros cinemas. Assim como a gente faz uma programação um pouco comercial, eu acho que o cinema comercial também viu que ele não tem que ter só *blockbuster.* (Luiz Eduardo Souza, 2025)

> O Letterboxd é uma rede social na qual, na mesma página, você vai ter *Vingadores: Ultimato* e você vai ter *Jeanne Dielman*. De certa forma, você coloca tudo no patamar de produto. Isso é negativo por um lado, porque as pessoas consomem, devoram, os filmes como se fossem hambúrgueres. Mas eu tenho uma crença inabalável nos filmes. Você usa a mesma estratégia que o *fast-food* usa pra vender hambúrguer, de vitrine, de divulgação. Eu penso que a gente tem que usar essas estratégias. A gente precisa estar sempre atento a tudo o que está aí em pauta. O que vai interessar ou o que a gente pode fazer se tornar interessante. A questão da divulgação para as pessoas virem ao cinema, eu acho que tem a ver com a questão do "rolezinho", da resenha, do grupo de amigos. É a gente conseguir falar "Galera, o programa de vocês pra esse sábado é assistir esse filme". (Gabriel Carvalho, 2024)

Longe de constituir um bloco homogêneo pautado em critérios estéticos, o conceito de cinema de arte pode ser entendido como um campo em disputa, uma construção relacional, definida por contrastes, comparações e negociações contínuas de seus sentidos. Se, em outros momentos, certas obras e autores figuravam como marcadores inequívocos de distinção cultural para determinados espaços de exibição, hoje observa-se um cenário mais híbrido, no qual as fronteiras entre aquilo que se entende por "arte" e por "comercial" se tornam progressivamente mais porosas. Como discutido no capítulo anterior, essa lógica não é inteiramente nova no caso analisado: desde sua origem, o Grupo Estação adotou uma estratégia de programação aberta a uma ampla diversidade de títulos.

Assim, encerramos este capítulo, cujo objetivo foi recapitular o processo de consolidação do Grupo Estação enquanto empresa, destacando o fortalecimento de sua atuação no parque exibidor carioca, sua inserção no mercado de distribuição, a criação do Festival do Rio e a construção de seu maior complexo de exibição em um *shopping center*. Já o capítulo seguinte dedica-se à análise dos episódios de engajamento de público em diferentes contextos de instabilidade econômica e jurídica enfrentados pelo Grupo Estação entre os anos de 2011 e 2023.

3. MOBILIZAÇÕES SOCIAIS E A PRODUÇÃO DE SENTIDOS COMUNITÁRIOS EM CONTEXTOS DE ADVERSIDADE

Em um movimento de *pan* seguido de *zoom out*, o letreiro "Estação Paissandu" aparece em quadro, para então revelar a entrada do cinema completamente vazia. Uma música grave e ecoante instaura uma atmosfera de suspense. A câmera na mão, trêmula, reforça a instabilidade da imagem e confere ao espaço um caráter espectral, como se o local já fosse habitado por fantasmas. Imagem e som acionam um regime sensorial próximo ao do horror. Uma moça se aproxima da bilheteria; um senhor fuma do lado de fora; um rapaz espera para entrar na sala de projeção, recostado em um banco no interior do saguão. Junto dos cartazes e do corpo que segura a câmera, são essas as figuras residuais que ainda ocupam o cinema, reminiscências que fazem o espaço oscilar entre a atividade e o abandono, entre o uso e a iminência do desaparecimento. A sequência encerra abruptamente. O título do filme explicita o tom dramático e fúnebre da narrativa: *A morte do Cine Paissandu*. Publicado no YouTube pelo usuário Marcelo Del Negri, em 28/02/2009[130], na descrição do vídeo consta: "A última noite do Cine Paissandu, no Flamengo: um dos cinemas de rua mais tradicionais do Rio de Janeiro".

Em contraste a esse registro, os créditos do documentário *Cine Paissandu: histórias de uma geração* (Christian Jafas, 2022)[131] mostram o mesmo cinema lotado em 31/08/2008, acompanhadas da legenda "última sessão do Paissandu". Aqui, pessoas circulam entre o saguão e a sala de projeção, acomodam-se nas poltronas vermelhas e assistem a um filme pela última vez na rua Senador Vergueiro, nº35. Intercaladas a essas imagens estão os últimos depoimentos dos entrevistados que, ao longo do documentário, discorreram sobre Geração Paissandu dos anos 1960 e refletiram sobre as transformações nos hábitos de expectação cinematográfica. A trilha assume um caráter mais ambiente, com referências ao jazz e a uma sonoridade associada ao imaginário carioca. Ao final, o baixar das grades e a retirada dos cartazes oficializam o fechamento do espaço.

Seja pelo prisma do luto solitário ou da celebração coletiva, ambos os curtas-metragens assinalam a transição do cinema enquanto espaço de uso cotidiano para uma inscrição no campo da memória. Conforme exposto nos capítulos anteriores, o Cinema Paissandu marcou a história da exibição cinematográfica carioca ao longo dos anos 1960, contribuindo de forma significativa para a formação cinéfila de realizadores, críticos e espectadores. O cinema foi administrado pelo Grupo Estação entre 1990 e 2008. Após fechado

[130] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s1smxVcPnLI . Acesso em fevereiro de 2026.
[131] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wNjpEmnuC-c . Acesso em fevereiro de 2026.

para reformas em fevereiro de 2008, o Estação Paissandu chegou a reabrir em março do mesmo ano, com redução no número de poltronas, renovação dos carpetes e da pintura, e melhorias nos banheiros. Apesar disso, o cinema encerrou definitivamente suas atividades em agosto de 2008[132].

Em um tom melancólico, o *Jornal do Brasil*[133] anunciou que o fechamento do Estação Paissandu tinha "o mesmo efeito no coração dos cariocas apreciadores da sétima arte que o tiro de misericórdia de Clint Eastwood no peito de Little Bill, personagem de Gene Hackman, em *Os Imperdoáveis*". À *Tribuna da Imprensa*[134], Isabela Santiago – então diretora de exibição do Grupo Estação – declarou que o cinema havia deixado de ser "economicamente viável". Uma das soluções aventadas seria a divisão da sala de 435 lugares em duas ou mais, ampliando a oferta de filmes e, consequentemente, o potencial de faturamento a longo prazo – tendência que vimos se consolidar ao longo dos anos 1980. Para isso, no entanto, era necessário patrocínio, o que não chegou a se concretizar.

A reportagem informava ainda que, em seu último fim de semana de funcionamento, o Estação Paissandu exibiu uma programação especial intitulada Clássicos Paissandu, composta por 17 filmes "que fizeram parte da história do cinema". Entre eles, estavam títulos como *Parade* (Jacques Tati, 1974), *Um homem, uma mulher, uma noite* (Costa-Gavras, 1979), *Atirem no pianista* (François Truffaut, 1960), *Medeia* (Pier Paolo Pasolini, 1969), *A grande ilusão* (Jean Renoir, 1937), *Uma mulher sob influência* (John Cassavetes, 1974), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *A bela da tarde* (Luis Buñuel, 1967), *O último tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972) e *Trinta anos esta noite* (Louis Malle, 1963).

Em outubro de 2008, a Prefeitura do Rio de Janeiro reconheceu o Cine Paissandu como patrimônio cultural carioca, por meio do Decreto Nº 29.916[135]. À época, o secretário do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, André Zambelli, considerava a medida como uma

---

[132] Fonte: Combinação de dados coletaods em matérias de jornais, disponíveis na Hemeroteca Digital. Ver por exemplo: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&pesq=%22esta%C3%A7%C3%A3o%20paissandu%22&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=245994 e https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&pesq=%22esta%C3%A7%C3%A3o%20paissandu%22&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=263555 . Acesso em fevereiro de 2026.

[133] BRAILE, Anna Carolina; CALMON, Julio. Impossibilitada a leitura do título da matéria devido à digitalização. Jornal do Brasil, Revista de Domingo. Rio de Janeiro, 14/09 a 20/09/2008. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&Pesq=%22esta%c3%a7%c3%a3o%20paissandu%22&id=12990314892&pagfis=265193 . Acesso em fevereiro de 2026.

[134] MATOS, Tamyres. Memória do Brasil ameaçada. Tribuna da Imprensa, Tribuna Bis. Rio de Janeiro, 30/08 a 31/08/2008. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_06&Pesq=%22esta%c3%a7%c3%a3o%20paissandu%22&id=2840707223736&pagfis=52073 . Acesso em fevereiro de 2026.

[135] Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/pastas/legislacao/dec29916_2008.pdf . Acesso em fevereiro de 2026.

forma de “proteção da memória carioca”, cuja intenção era “incentivar os patrocinadores a investir” na manutenção do cinema[136]. No entanto, o tombamento não impediu que o cinema virasse uma academia de ginástica em 2018.

Até o momento, não foi possível precisar com exatidão as datas de encerramento das atividades do Estação Paço Imperial e do Estação Museu da República. A julgar pelo acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, as últimas ocorrências desses cinemas aparecem, respectivamente, em 2009 e 2011. Entretanto, tudo indica que, em 2010, o Estação Museu da República[137] já não figurava mais entre os complexos da rede Estação. Segundo dados disponibilizados pela ANCINE, o circuito administrava, naquele ano, 19 salas de exibição que, de acordo com o cruzamento das informações disponíveis, correspondiam às seguintes unidades: Estação Botafogo (3 salas), Espaço de Cinema (3 salas), Estação Ipanema (2 salas), Estação Laura Alvim (3 salas), Estação Vivo Gávea (5 salas), Estação Barra Point (2 salas) e Odeon Petrobras (1 sala). À época, o Grupo Estação concentrava 11% das salas de exibição no Estado do Rio de Janeiro e representava 1% da renda gerada pelo setor em nível nacional (ver Figura 24 e Figura 25).

Figura 24 – Ranking e participação dos grupos exibidores nas capitais brasileiras – 2010

Capital	UF	Grupo	Salas	%
RIO DE JANEIRO	RJ	GSR	56	32%
		CINEMARK	26	15%
		ESTAÇÃO	19	11%
		UCI	18	10%
		CINESYSTEM	14	8%
		ESPAÇO	10	6%
		UCI/GSR	10	6%
		CINÉPOLIS	6	3%
		STAR	4	2%
		CINEMAGIC	1	1%
		Outras	11	6%
		Total	**175**	**100%**

Fonte: Reprodução de tabela elaborada pela ANCINE[138].

[136] TALARICO, Bruna. Paissandu vira patrimônio cultural. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 04/10/2008. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&Pesq=%22esta%c3%a7%c3%a3o%20paissandu%22&id=5661307974054&pagfis=267071 . Acesso em fevereiro de 2026.

[137] Segundo reportagem publicada na revista *Veja*, o cinema do Museu da República passou a ser administrado pelo grupo Cine Casal em 2014 e encerrou suas atividades em 2023. Disponível em: https://vejario.abril.com.br/cidade/por-que-cinema-museu-republica-fechado/ . Acesso em fevereiro de 2026.

[138] Relatório Anual – Monitoramento das Salas de Exibição. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/relatorio-anual-exibicao-2010.pdf . Acesso em junho de 2025.

Figura 25 – Ranking de grupos exibidores por renda (R$) - 2010

	Empresa/Grupo	Renda (R$)	Participação de renda
1	CINEMARK	**424.238.596,00**	33,60%
2	GSR	**150.774.187,00**	12,00%
3	ARAÚJO	**70.556.857,00**	5,60%
4	UCI	**63.658.541,00**	5,00%
5	CINESYSTEM	**56.433.231,00**	4,50%
6	ESPAÇO DE CINEMA	**51.685.803,00**	4,10%
7	UCI/GSR	**49.371.929,00**	3,90%
8	MOVIECOM	**39.058.732,00**	3,10%
9	BOX CINEMAS	**36.131.650,00**	2,90%
10	CINEMAIS	**30.124.969,00**	2,40%
11	GNC	**29.995.570,00**	2,40%
12	PLAYARTE	**27.990.724,00**	2,20%
13	CINEART	**24.725.654,00**	2,00%
14	ARCOIRIS	**23.607.182,00**	1,90%
15	UCI/ORIENT	**17.875.014,00**	1,40%
16	CENTERPLEX	**15.009.226,00**	1,20%
17	ESTAÇÃO	**12.430.291,00**	1,00%
18	ROXY	**10.550.931,00**	0,80%
19	CINESHOW	**7.455.764,00**	0,60%
20	EMBRACINE	**7.185.591,00**	0,60%

Fonte: Reprodução de parte de tabela elaborada pela ANCINE[139].

O Grupo Estação ainda se recuperava financeiramente das dívidas acumuladas durante as obras do Estação Vivo Gávea, da empreitada malsucedida do Estação Mandela e da falta de patrocínio para o Festival do Rio. É nesse momento em que a empresa é vendida para o Cininvest FIP[140], um fundo de investimento privado que tinha como objetivo a compra de várias empresas exibidoras. Pouco tempo depois, o fundo se revelou um negócio fraudulento que, além de não ter sanado as dívidas anteriores, gerou novas e maiores despesas. Marcelo Mendes (2022) relata o ocorrido em seu livro *Eu que amava tanto o cinema*. Retomamos esse episódio durante a pesquisa de campo, ocasião em que Marcelo declarou:

[139] Salas de Exibição – Mapeamento. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/mapeamento_salasexibicao_2010.pdf . Acesso em junho de 2025.

[140] Em seu livro, Marcelo Mendes (2022) se refere ao fundo pelo nome de Culturinvest. Entretanto, em documento disponível no site da Comissão de Valores Mobiliários (https://conteudo.cvm.gov.br/decisoes/2011/20110906_R1/20110906_D18.html , acesso em março de 2023) e em processos registrados no site Jusbrasil (https://www.jusbrasil.com.br/processos/294180432/processo-n-000XXXX-2220138190000-do-tjrj , acesso em março de 2023), é possível assumir que Culturinvest Investimentos S.A. trata-se de uma empresa de investimentos, e que Cininvest FIP trata-se de um Fundo de Investimentos em Participações.

> A ideia do cara é pegar empresas e fazer um circuito nacional. Quanto mais cinema, mais poder de negociação você tem com as distribuidoras, de conseguir preços melhores, filmes melhores. [...] A gente recebia cotas do fundo de investimento. Beleza. Eles não pagaram a gente, quem é que deve pra gente? O fundo de investimento. Quem tem a maior parte do fundo de investimento? Nós! A gente era credor da gente mesmo. [...] Quando eu fui ver a dívida era em 40 milhões… dos nove, dez que eu tinha deixado, viraram 40 em um ano! [...] E aí, nesse momento, foi quando eu me separo de Nelson, Adriana e Ilda. Porque Ilda já estava mais no Festival do Rio, o Nelson não queria voltar e Adriana era Secretária de Cultura. Então, eu fiquei sozinho tocando essas coisas e me senti muito solitário. E… Me senti, de certa maneira, abandonado. Por outro lado, me senti com o poder que eu nunca tinha tido de decidir as coisas sozinho. (Marcelo Mendes, 2024)

O recurso jurídico utilizado foi a tentativa de liquidar o FIP por meio da destituição da empresa administradora. O pedido de desligamento da NSG Capital Asset Management S/A foi publicado no site da Comissão de Valores Mobiliários em setembro de 2011. No documento anexado ao site, constam como cotistas do fundo a referida empresa administradora, quatro membros ligados ao Banco Bonsucesso e quatro membros ligados ao Grupo Estação[141]. Uma vez liquidado o fundo, foi iniciado um pedido de recuperação judicial, no qual as dívidas acumuladas pelo Grupo Estação seriam renegociadas com os credores. Em seu livro, Marcelo Mendes (2022) cita dois complexos cinematográficos fora do Rio de Janeiro que foram "herdados" por causa do FIP: um no Shopping Casa Park, em Brasília, do qual o Grupo Estação foi despejado, e outro no Shopping Paragem, em Belo Horizonte, que foi vendido. Segundo me foi informado por Lilian Hargreaves, em ocasião de entrevista em 2025, as atividades da distribuidora Filmes do Estação foram suspensas nesse período, sendo retomadas apenas em 2024.

Conforme já exposto, Adriana Rattes esteva temporariamente afastada do Grupo Estação entre 2007 e 2014 para exercer a função de Secretária de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Ao ser questionada sobre essa fase turbulenta vivida pela empresa, Adriana destacou uma questão já mencionada ao longo deste texto: o caráter colaborativo da equipe do Estação, aspecto que, em sua visão, produz efeitos ambíguos.

[141] Disponível em: https://conteudo.cvm.gov.br/decisoes/2011/20110906_R1/20110906_D18.html . Ver também anexo intitulado "MANIFESTAÇÃO DA ÁREA TÉCNICA". Acesso em março de 2023.

> Foi tão mau negócio, para falar muito resumidamente, que a gente era 100% dono do Estação, vendeu o Estação, ficou dono de 60% e não recebeu nada por isso. [...] Nessa época eu não estava no Estação mesmo, quando isso aconteceu. Mas a minha análise hoje, de nós sócios, é que aquilo era fruto do fato de a gente ter começado esse negócio sem nenhuma preocupação e sem conhecimento suficiente do que é gestão de negócios, gestão empresarial. [...] E o Estação cresceu muito, durante muito tempo. Tudo o que a gente fazia dava certo. [...] Então, durante muito tempo o Estação funcionava muito bem assim, parecia que era tudo fácil. [...] Aí também teve muita briga de sócio, porque, de novo, a gente nunca se preocupou exatamente com 'Quem sou eu aqui? Qual é o meu papel?' Cada um tinha um Estação na cabeça e fazia projetos assim… O que foi a grande qualidade do Estação, porque foram feitos na criatividade, na vontade, naquele impulso de quem ainda é inocente e acha que vai fazer tudo. E também foi uma fragilidade que a gente teve que ir lidando com isso ao longo do tempo. Acho que de alguma maneira a gente acabou lidando bem, porque, pelo menos sobreviveu. (Adriana Rattes, 2024)

Sob essa conjuntura, o Grupo Estação firmou uma parceria com o Sesc-RJ[142]. Algumas publicações encontradas no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira nos levam a crer que, mesmo durante essa fase de instabilidades, a programação dos cinemas da rede manteve-se voltada para os filmes de arte e com um viés formativo. Em dezembro de 2011, o *Jornal do Commercio* anunciava a mostra *Filme em Foco*, promovida pela Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro (ACCRJ) no então denominado Estação Sesc Botafogo. A mostra exibiu 14 longas-metragens, sendo metade deles inéditos e a outra metade "filmes que se destacaram ao longo do ano"[143]. A curadoria esteve a cargo de Luiz Eduardo Souza, programador do circuito Estação até os dias atuais. Na matéria publicada no jornal, Luiz afirmou que o ponto de partida da curadoria era o fato de "um mesmo filme possuir inúmeros pontos de vista". As sessões eram seguidas de debates com profissionais do ramo do cinema, música, filosofia, psicologia etc. Dentre os títulos citados na reportagem, observamos uma pluralidade de gêneros, nacionalidades e temáticas: *Melancolia* (Lars von Trier, 2011), *Incêndios* (Denis Villeneuve, 2010), *Isso Não É Um Filme* (Jafar Panahi, 2011), *Abutres* (Pablo Trapero, 2010), *Meia Noite Em Paris* (Woody Allen, 2011), *Triângulo Amoroso* (Tom Tykwer, 2010), *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011) e *Crítico* (Kleber Mendonça Filho, 2008).

Em 2012, o *Jornal do Commercio* divulgou a mostra *Um Livro, Um Filme*, cujo recorte eram longas-metragens baseados em obras literárias. As sessões aconteceram no Estação Sesc Rio e também eram seguidas de debates com diretores, jornalistas e poetas. O

---

[142] Fonte: CUSTÓDIO, Flávia. Estação dá início à parceria com SESC. O Fluminense, 15/04/2011, edição 39210, Segundo Caderno, pág.3. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_15&pesq=%22grupo%20esta%C3%A7%C3%A3o%22&pasta=ano%20201&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=15048 . Acesso em abril de 2025.

[143] Fonte: SCHENKER, Daniel. Foco no filme e no debate. *Jornal do Commercio*, dezembro de 2011, edição 00043, Artes, C-3. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_20&Pesq=%22esta%c3%a7%c3%a3o%20sesc%22&pagfis=39638 . Acesso em abril de 2025.

intuito era "dinamizar a programação para além da exibição de filmes do circuito comercial"[144]. A curadoria foi assinada por Lilian Hargreaves, que hoje atua na parte de eventos e assessoria de imprensa do Grupo Estação. Foram exibidas três obras nacionais e três internacionais: *Budapeste* (Walter Carvalho, 2009), *Capitães de Areia* (Cecília Amado, 2011), *Um Romance de Geração* (David França Mendes, 2008), *A Pele Que Habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Zazie no Metrô* (Louis Malle, 1960) e *Precisamos Falar Sobre o Kevin* (Lynne Ramsay, 2011).

Poucos meses depois, o Estação Sesc Rio recebeu também o Rio Festival Gay de Cinema, "inteiramente dedicado à exibição de filmes LGBT de ficção, documentário e experimental" [145]. Alexander Mello é creditado como diretor e curador do evento, no qual foram exibidos 12 longas e 43 curtas, tanto brasileiros quanto estrangeiros, tais como: *eCupid* (J. C. Calciano, 2011*)*, *Todo El Mundo Tiene A Alguien Menos Yo* (Raúl Fuentes, 2012) e *Looking for Gay Bollywood* (Nasha Gagnebin, 2012). Também fizeram parte do circuito do festival o Cine Cultural Justiça Federal e o Instituto Cervantes.

Em um infográfico publicado pelo jornal O Globo[146], consta o ano de 2012 como a data em que a parceria Estação-Sesc se desfez e que o Grupo Estação deixou de administrar as salas na Casa de Cultura Laura Alvim. No entanto, no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, encontramos ocorrências sobre o Estação Laura Alvim apenas até o ano de 2010; já o nome "Estação Sesc" aparece até publicações de janeiro de 2013. De todo modo, ambas fontes indicam que, em 2014, o circuito do Grupo Estação era composto por seis espaços de exibição: Estação Botafogo, Estação Rio – anteriormente denominado de Espaço de Cinema –, Estação Ipanema, Estação Gávea[147], Estação Barra Point e Odeon Petrobras. Em fevereiro desse mesmo ano, Marcelo Mendes recebeu a notícia de que a assembleia em que seria votado

---

[144] Fonte: SCHENKER, Daniel. Filmes com debates no Estação Sesc. *Jornal do Commercio*, janeiro de 2012, edição 00066, Artes, C-4. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_20&pesq=%22esta%C3%A7%C3%A3o%20sesc%22&pasta=ano%20201&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=140 . Acesso em abril de 2025.

[145] SCHENKER, Daniel. Distante de qualquer tabu. *Jornal do Commercio*, julho de 2012, edição 00190, Artes, C-4. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_20&pesq=%22esta%C3%A7%C3%A3o%20sesc%22&pasta=ano%20201&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=4411 . Acesso em abril de 2025.

[146] Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/cronologia-os-altos-baixo-do-grupo-estacao-de-cinemas-11643116 . Na falta de data a respeito de quando o infográfico foi produzido, julgamos necessário informar que ele foi compartilhado na comunidade do Facebook *Apoio ao Grupo Estação!* em 21/02/2014. Acesso em maio de 2025.

[147] No acervo da Hemeroteca Digital, encontram-se ocorrências do nome "Estação Vivo Gávea" até 2013. A partir de 2014, o cinema passa a ser chamado apenas de "Estação Gávea", o que indica o fim do patrocínio da concessionária.

o plano de recuperação judicial, solicitado em 2011, finalmente estava marcada para 3 de abril, data que coincidia com o seu próprio aniversário.

3.1. "histórias do Estação"

Ao comentar o processo de recuperação judicial enfrentado pelo Grupo Estação, Marcelo Mendes, relembrou o momento decisivo em que tornou pública a situação financeira da empresa e a reação inesperada do público:

> Recuperação judicial é isso: você apresenta um plano pro juiz, convence o juiz que aquilo é factível, mas quem vota são os credores. [...] Se 51% achar que é factível, você passou, senão você vai à falência. Então era um momento decisivo [...]. E aí, eu postei isso no Facebook e todo mundo falou: "Mas como assim, o Estação quebrar?". Eu… Eu não tinha ideia que as pessoas não tinham ideia. Eu estava tão… ali, enfurnado em resolver aqueles problemas, que eu não fazia a menor ideia. [...] E aí o público começou a perguntar: "O que a gente pode fazer?". Eu falei: "**Vocês podem contar as histórias do Estação**". (Marcelo Mendes, 2024, grifo nosso)

A postagem de Marcelo no Facebook teve repercussão imediata e, em poucos dias, o crítico e cineasta Dodô Azevedo criou a comunidade virtual *Apoio ao Grupo Estação!*, que chegou a contar com quase 10 mil membros[148]. Na descrição da página, lê-se: "Grupo para amantes do cinema, e (ou logo) amantes do Grupo Estação. Aqui, construiremos juntos o futuro dessa instituição que sobrevive a tudo, forte, toda vez que nos mobilizamos. Viva o cinema, viva o Estação!" [149]. Ao navegar pelas postagens do grupo, encontramos usuários sugerindo uma série de ações para contornar as questões financeiras e jurídicas, tais como leilão de cadeiras dos cinemas, vaquinhas e abaixo-assinados. Há ainda alguns poucos participantes que aproveitaram o espaço para expressar insatisfações com os serviços e com a a estrutura física dos cinemas do circuito, apontando falhas de manutenção e problemas de gestão. Todavia, o que mais interessa a essa pesquisa são as "histórias do Estação"[150], externalizadas virtualmente por frequentadores, funcionários e sócios, com o intuito de disseminar a relevância cultural e afetiva dos cinemas da rede. Acreditamos que as "histórias do Estação", assim como as "histórias de cinemas" (Vieira, 2021), se apresentam como fontes

[148] Desde o último acesso feito à página, a comunidade possuía 5,2 mil membros. Porém, em uma publicação feita por Marcelo Mendes em 18/11/2014, ele menciona 9.823 membros no grupo do Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/posts/1508052936128858/ . Acesso em abril de 2025.
[149] Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/ . Acesso em abril de 2025.
[150] Ainda que o termo "histórias do Estação" dê nome a esta seção, optamos por manter a grafia de "histórias" em minúsculo, em consonância com o argumento de João Luiz Vieira (2021) acerca das "histórias de cinemas". O autor defende o uso do termo no plural e grafado em minúsculas como contraposição à ideia de uma suposta "História do Cinema" – entendida como uma narrativa única e totalizante –, buscando enfatizar, em vez disso, o caráter fragmentário e cotidiano das particularidades de cada contexto.

férteis de análise acerca das relações tecidas entre os múltiplos agentes envolvidos com a trajetória da empresa.

As “histórias do Estação” são relatos pessoais, mas que convergem na formulação de uma narrativa compartilhada sobre o que o Grupo Estação e seus cinemas representam para esses sujeitos, sobretudo dentro do campo afetivo. Existe por exemplo, um discurso que reverbera como uma espécie de consenso entre os relatos expostos na comunidade do Facebook: o Grupo Estação foi determinante no despertar de uma veia cinéfila em seus públicos. A empresa parece se apropriar dessa ideia até hoje, quando, por exemplo, escreve em seus canais oficiais que seus cinemas são “templos dos cinéfilos”[151] e que seu propósito enquanto exibidora e distribuidora de filmes é “formar novas gerações de amantes do cinema”[152]. A programação dos cinemas da rede, alinhada ao cinema de arte e aos filmes de repertório, é percebida por esses públicos como um fator de alargamento de suas próprias referências cinematográficas, tanto pelos antigos quanto pelos novos frequentadores.

> O que posso dizer? Fui sócio de carteirinha do Cineclube Estação Botafogo. Literalmente. Um dos primeiros. Isso em meados dos anos 80. Tinha meus 15, 16 anos. Lá vivi o choque de ver "Um corpo que cai" pela primeira vez, sem saber nada sobre o filme. Lá vi "Memórias do cárcere" na mostra Nelson Pereira dos Santos. Percebi ali que tudo o que eu lia sobre o cinema brasileiro nos jornais da época (ou seja, que seria o lixo do lixo do lixo) não batia com o que estava vendo na tela. Dá para imaginar meu estado depois da sessão dupla de "O grito", de Antonioni, e "Blow Out", do De Palma? [...] No Estação entendi que cinema não é um filminho que a gente vê; é experiência, é vida. Na fila do Estação fiz amigos pra vida inteira, que acabaram me apresentando a outros tantos amigos pra vida inteira; e amigos que vejo menos, mas com quem continuo dividindo aqueles momentos tão especiais, e que portanto continuam amigos da vida inteira. (Pedro Butcher, texto postado na página do Facebook Apoio ao Grupo Estação!, 2014)[153]

> Ir ao cinema é um ritual, uma cultura aprendida por mim, que não foi passada de pai para filho, mas com certeza enviada por Deus. O Estação é o Templo. Quando eu sai de Salvador a 14 anos e voltei a morar no Rio não sabia o que era cinema, a não ser pelos filmes da Sessão da Tarde e da Tela Quente (Enfim, não sabia mesmo é que era cinema). O Estação foi fundamental durante minha adolescência e época da universidade para a construção da minha paixão por cinema porque foi onde eu pude ver filmes que nunca conheceria na Internet, assisti de uma maneira que nunca poderia assistir numa TV ou computador. É quase uma procissão, sair da Zona Norte e pegar 1 ônibus e 1 metrô. Mas é onde o cinema está, e eu vou com prazer. Espero que possa UM DIA levar meus filhos também. Eu apoio o Grupo Estação. (Leonardo Oliveira, texto postado na página do Facebook Apoio ao Grupo Estação!, 2014)[154]

[151] Disponível em: https://grupoestacao.com.br/sobre/ . Acesso em abril de 2025.
[152] Disponível em: https://filmesdoestacao.com.br/sobre/ . Acesso em abril de 2025.
[153] Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/posts/1391920954408724/ . Acesso em abril de 2025.
[154] Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/posts/1391520227782130/ . Acesso em abril de 2025.

> Não, não conheci o Estação nos anos 80. Não participei de todos os trocentos Festivais, exibições especiais. Nem fiz parte da equipe. Porém isso não significa que não gostaria. Sou apenas uma nesse grupo de "malucos". Malucos esses que não querem perder o que amam incondicionalmente. Apenas uma menina de 14 anos apaixonadíssima por cinema. O Estação fez parte de mim como fez/faz pra qualquer um de nós. Se tudo acabar, uma parte de cada um desses 7/8.000 membros morre. Então aqui vai a minha história: Que magia é essa do cinema de nos tirar desse mundo e colocar noutro totalmente espetacular?! Foi isso que fez o Estação me conquistar. Não é aquele cinema "pobre", que só tem os filmes clichês, mega-produções. Ele exibe os filmes mais incríveis, cabeças, independentes, aqueles que mexem conosco durante uma semana. [...] Comecei a frequentar o Festival do Rio no ano retrasado. Desde então, sou cada dia mais louca por cinema, mais louca pra sair de casa correndo pra qualquer Estação. Sei que todos disseram, mas a mais pura verdade é que o Estação tem SEMPRE um filme extraordinário. E foi nessas salas do Estação que conheci astros e reconheci tantos amigos. Esse é o pedaço de amor que ficou e sempre ficará no meu coração. Agora é só lutar para esse sonho que afeta tanta gente não se apagar. Um abraçaço pra todos! (Maria Clara Walcacer, texto postado na página do Facebook Apoio ao Grupo Estação!, 2014)[155]

Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, a cinefilia clássica francesa, teorizada por Antonie De Baecque (2010), parte de uma cultura que enxerga a experiência cinematográfica como algo transformador. A ida ao cinema é vivida enquanto um ritual, uma cerimônia que culmina na sala escura, um templo sagrado onde se cultuam "práticas historicamente contextualizadas, atitudes historicamente codificadas, tecidas em torno do filme, de sua visão, de seu amor e de sua legitimação" (De Baecque, 2010, p.39). Não é incomum que a temática da cinefilia venha carregada de um perigoso elitismo cultural, que julga como inferior todo e qualquer filme que se enquadre como mero entretenimento popular, em oposição a um suposto cinema puro e verdadeiramente dotado de qualidades artísticas. Sobre esse aspecto, concordamos com Ferreira (2010), Jullier & Levaratto (2012), Pires (2019), quando os autores propõem o uso do termo "cinefilias", no plural, a fim de contemplar as diferentes formas de se cultuar a sétima arte independentemente de hierarquizações de gostos e estilos.

Frente ao risco de perda de um espaço sagrado, os "amantes do Grupo Estação" – como descritos na comunidade do Facebook – trazem em seus relatos suas memórias pessoais, que manifestam um profundo apreço pelos laços de sociabilidade estabelecidos por meio da ida ao cinema. Nessas falas, o que está sendo solenizado não é só a paixão em ver filmes, mas sobretudo a paixão pela experiência coletiva da espectação cinematográfica. No tocante a esse tema, Kuhn, Biltereyst e Meers (2017) utilizam o conceito *cinemagoing memories* para se referir àquelas lembranças que se detém menos nos conteúdos e detalhes sobre os filmes, e mais em elementos como as companhias com as quais se ia ao cinema, as características dos

[155] Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/posts/1392906734310146/ . Acesso em abril de 2025.

espaços de exibição frequentados, os percursos realizados até o local etc. Os autores apontam para uma predominância de "termos coletivos, em vez de individuais ou pessoais", nos quais "os informantes tendem a se implicar nos eventos lembrados, dizendo 'nós' em vez de 'eu'". Isso sugere uma associação da ida ao cinema "à sociabilidade e à participação em determinados grupos sociais, culturais ou familiares (Kuhn, Biltereyst E Meers, 2017, p.7, tradução nossa).

Para além de uma mera tradução do termo *cinemagoing memories*, Talitha Ferraz (2017b, p.123) propõe uma ampliação desse conceito ao adotar a expressão "memória da ida ao cinema", com o objetivo de abarcar uma gama mais ampla e heterogênea de lembranças. Essa abordagem incorpora também episódios como "situação da vida familiar, mudança de casa, acontecimento profissional, momento do contexto sociopolítico do país, ideologia, estilo de vida" ou ainda "memórias institucionais das empresas exibidoras, os dados de arquivos (documentos e imagens) e dados históricos oficiais sobre os equipamentos de exibição cinematográfica" (Ferraz, 2017b, p.124). Embora não diretamente vinculados à experiência cinematográfica, esses episódios são evocados no contexto de rememoração das idas ao cinema, muitas vezes atravessados por sentimentos nostálgicos e servindo como base para "uma intensa evocação emotiva e afetiva relacionada à falta que os equipamentos de exibição fazem ou poderiam fazer na vida das pessoas" (Ferraz, 2017b, p.124).

> Eu não me lembro. Alguém, duas pessoas na fila ou na porta do cinema. A conversa, me ajudavam a decidir se eu deveria assistir a um filme do Butão ou um outro. Dessa fraternidade entre os estranhos que se reconheciam no Estação, não há um dia em que eu não sinta saudades dos filmes e do amor que a gente partilhava. (Didi Dreza, texto postado na página do Facebook Apoio ao Grupo Estação!, 2014)[156]

> Gosto do cheiro do Estação. Gosto da sensação de ir ao cinema sozinha mas, ali, não me sentir só. Gosto de olhar para o mundo através de uma janela de luz. Gosto de visitar lugares que jamais poderia imaginar estar. Gosto de esquecer que estou assistindo a um filme. Gosto de poder desfrutar da beleza com quem amo. Gosto de me perder e me encontrar entre a mocinha e o vilão. Gosto de imaginar que tem gente que gosta de tudo isso como eu. Gostaria que meu filho pudesse um dia vir a gostar de tudo isso também. (Flávia Marques, texto postado na página do Facebook Apoio ao Grupo Estação!, 2014)[157]

A fim de aprofundar a discussão sobre essa memória que é produzida coletivamente, recorremos a Ecléa Bosi (1994) e Maurice Halbwachs (2006). Ambos os autores afirmam que o ato de lembrar é sobretudo um ato de reconstruir e, portanto, está sujeito à influência de

[156] Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/posts/1403216813279138/ . Acesso em maio de 2025.
[157] Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/posts/1392683577665795/ . Acesso em maio de 2025.

diversos fatores, externos ou internos. A memória de um indivíduo não é algo que se encerra nele próprio, "para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si" (Halbwachs, 2006, p.72). No processo de reconstrução daquilo que foi transcorrido, existe uma tendência à criação de "esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos", que moldam as lembranças de acordo com valores específicos e contribuem para a concepção de uma "*versão* consagrada dos acontecimentos" (Bosi, 1994, p.67, grifo no original). O indivíduo, no exercício de rememoração, possui liberdade para fabular uma narrativa de acordo com aquilo que lhe convém, seja consciente ou inconscientemente. Nesse caso, a memória é encarada como algo vivo, "que se perpetua ou se renova através do tempo" (Halbwachs, 2006, p.86), atuando menos como um instrumento de conservação do passado e mais como uma forma de reelaborá-lo.

Resumidamente, a memória coletiva seria uma reconstrução de eventos decorridos, que se dá de forma compartilhada, evocando aquilo que permanece significativo para o grupo que a sustenta. Dessa forma, a memória coletiva manifesta um discurso que o grupo elabora sobre si mesmo, contribuindo para que ele se reconheça em seu próprio passado e se identifique enquanto uma comunidade. No que tange a esse assunto, podemos fazer referência a Stuart Hall (2006) quando o autor discorre sobre as "comunidades imaginadas". O termo, originalmente cunhado por Benedict Anderson em 1983 (apud Hall, 2006), se refere aos sistemas de representações que produzem sentidos, identidades e pertencimentos dentro de uma cultura. As "comunidades imaginadas se constituem por três elementos principais: as narrativas sobre o passado, "que simbolizam ou representam as experiências partilhadas" (p.52); a invenção e a manutenção de uma tradição, o que implicaria na "perpetuação de uma herança" (p.58) que se prolonga para além do indivíduo; e um "desejo por viver em conjunto" (p.58).

Ao evocarem uma memória coletiva que enuncia o compartilhamento de valores e discursos, as "histórias do Estação" desenham uma imagem comum acerca do que o Grupo Estação representa para sua "comunidade imaginada" – "os amantes do cinema" –, especialmente no nível afetivo. Notamos que muitos frequentadores relacionam suas experiências vividas nos cinemas do Estação com momentos marcantes de suas vidas, como o puerpério de uma mãe, a descoberta de uma vocação profissional ou o aflorar de um relacionamento amoroso. São lembranças constantemente associadas a elementos da ordem do sensível, como emoções, cheiros, sentimentos e desejos.

Sob a perspectiva de Pierre Nora (2008), podemos atribuir a esses espaços de exibição o conceito de "lugares de memória". Atuando simultaneamente nas esferas materiais, simbólicas e funcionais, os "lugares de memória" impedem o curso do esquecimento uma vez que nos oferecem acesso ao tempo passado. Segundo o autor, os "lugares de memória" carregam em si uma dualidade: ao mesmo tempo que fixam lembranças em um contexto espacial, ou seja, materializam o imaterial, também estão constantemente abertos às modificações dos sentidos que uma comunidade lhes atribui. "E é isso que os torna fascinantes, que os lugares de memória só vivem por sua aptidão para a metamorfose, no ressurgimento incessante de seus significados e na arborescência imprevisível de suas ramificações" (Nora, 2008, p.34).

Essa "comunidade imaginada" preza pelo esforço em manter uma continuidade de determinadas práticas e interesses, sobretudo no que diz respeito ao enaltecimento da espectação cinematográfica enquanto um fator de sociabilidade. Nesse sentido, a comoção pelo perigo de falência da empresa vai além da infeliz possibilidade de perder algumas salas de cinemas na cidade, ela se dá principalmente porque o fim do Grupo Estação representaria um eventual apagamento de uma memória compartilhada, que se ancora tanto em lugares físicos – os cinemas – quanto em esferas discursivas – o que esses cinemas significam para essas pessoas. Logo, o desaparecimento do Grupo Estação implicaria também no esmaecimento de sua "comunidade imaginada".

> [...] Minha filha nasceu em outubro de 1996 e 40 dias depois fui ao cinema pela primeira vez depois do seu nascimento. Eu ainda estava amamentando e era muito difícil sair de casa por mais de duas horas, ir ao cinema nem pensar! Mas ir ao cinema era uma coisa e ir no Estação era outra. Pois fui. E a minha primeira saída pós-parto (não vale consulta ao pediatra), foi assistir um filme no Estação. No meio do filme Elisa começou a choramingar e nada a fazia parar. Pois não tive dúvidas: deixei Elisa na locadora (não sei se com Isabela ou Marquinhos) e assisti aos últimos vinte minutos do filme traquila, para horror das velhinhas das sessões vespertinas. Talvez este seja um dos motivos pelo qual quando pergunto onde ela vai e ela responde "Vou no Estação" eu fique tranquila. Ela está em casa. Viva o Estação! (Clelia Bessa, texto postado na página do Facebook Apoio ao Grupo Estação!, 2014)[158]

[158] Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/posts/1393057700961716/ . Acesso em abril de 2025.

> Posso dizer que o Estação foi na minha vida um divisor de águas! Foi lá no Estação que conheci realmente o cinema e foi lá que iniciei minha bagagem cinematográfica. O que já era uma paixão acabou se transformando em ideal de vida: trabalhar com cinema! Foi na locadora do Estação que tudo começou: foi meu primeiro emprego! [...] No mesmo período fui fazer faculdade de cinema e digo uma coisa: estudar cinema e viver no Estação diariamente era felicidade! Acabei saindo da locadora um dia mas lembro de todos os amigos que fiz ali e das amizades que duram até hoje! Quantos filmes! Quantos chopes depois das sessões! Quantas histórias! [...] Se hoje trabalho com cinema e amo, devo muito aos filmes que vi e vivi no Grupo Estação! (Candy Saavedra, texto postado na página do Facebook Apoio ao Grupo Estação!, 2014)[159]

> Foi na porta do Estação Botafogo que eu encontrei com meu namorado pela primeira vez. A partir de então, nossas noites de quarta-feira foram divididas entre pegar um sessão e bebericar uma cerveja no Baixo Botafogo. Atualmente, o trabalho e os compromissos não permitem que sigamos essa rotina religiosamente, mas os cinemas do grupo são sempre nossa primeira opção! Gastar um tempo no sebo do Estação Rio antes do filme começar já virou ritual. **Fechar as portas do Estação também é apagar uma memória, uma história.** Quero continuar construindo a minha dentro daquelas salas. (Bianca De Queiroz, texto postado na página do Facebook Apoio ao Grupo Estação!, 2014, grifo nosso)[160]

Alguns depoimentos indicam que essa "comunidade imaginada" provoca sentimentos de identificação e pertencimento não só nos frequentadores dos cinemas do Grupo Estação, mas também no corpo de funcionários da empresa. A concepção de que público, empregados e sócios cultivam laços de amizade – e por vezes até familiares – é constantemente evocada a partir de momentos que celebram o contentamento em estar junto. A formalidade do ofício dá espaço para a sensação de intimidade nas relações construídas ao longo dos anos, intimidade essa que parece guiar uma postura de trabalho pautada sobretudo por ideais fraternos e gestos de cuidado.

Esses apontamentos nos levam às provocações de Giorgio Agamben (2009) acerca do que o autor entende pelo conceito de "amigo" a partir de ressonâncias do pensamento de Aristóteles. Para o filósofo italiano, a amizade "não é uma propriedade ou uma qualidade de um sujeito" (p.85), mas sim uma forma de expansão da nossa existência. Isso porque os amigos experienciam juntos o próprio viver, a sensação pura de existir. O autor é enfático em afirmar que aquilo que os amigos compartilham não se trata de um objeto categórico, "os amigos não condividem algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são com-divididos pela experiência da amizade" (p.92). É nessa partilha sem objeto que reside a

[159] Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/posts/1391415694459250/ . Acesso em abril de 2025.
[160] Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/posts/1391529567781196/ . Acesso em abril de 2025.

dimensão política da amizade, isto é, uma organização da vida tecida por afetos que deslocam o individual para o comum.

> Durante 15 anos trabalhei no Grupo Estação, fui gerente no Estação Cinema 1, no Estação Museu da República, no Estação Paissandú, no Estação Botafogo e no Espaço Unibanco e participei de 15 edições do festival do Rio. Por lá, no "Escritório" e nas Salas só deixei amigos. Não tenho uma história para contar, tenho dezenas, nem sei por onde começar. Então lá vai uma: Uma noite, no Estação botafogo caiu uma tempestade que inundou a Voluntários, as últimas sessões acabaram e o público não podia ir embora. Com a galeria cheia de gente e a rua cheia de água suja, alguém deu uma idéia: Se tivéssemos papel e canetas podíamos jogar "adedanha"! Com papel e caneta providenciados, assisti o maior jogo de "adedanha" que já vi na vida!!! (Walter Costa, texto postado na página do Facebook Apoio ao Grupo Estação!, 2014)[161]

> Não, o Grupo Estação não pode acabar! O cinema que fez parte da minha vida e da minha família e tem grande importância cultural pra mim. Minha mãe trabalhou anos nele como Gerente e eu cresci nas salas de cinema deste Grupo. Nas salas do Rio e na de Niterói. Via todos que eu podia ver, incansavelmente. rs Mas claro, eu tenho o meu preferido: As bicicletas de Belleville. Um filme praticamente mudo e que me tirava sorrisos todo o tempo. Além de estar nas salas eu estava atrás delas também... Vendo como o filme é rodado e todo o cuidado dos funcionários para o bem estar das pessoas que lá estariam para assistir um filme. Meus amigos, meus familiares, todos partilharam momentos comigo nesse cinema. Fiz amigos nele e os tenho até hoje. Como família, inclusive. O Grupo Estação nos proporcionou e proporciona momentos singulares. Além disso tudo, como fica o Festival do Rio?! A minha história com o Estação não acaba aqui, ainda quero ter muita história pra contar nele. (Camila Luna, texto postado na página do Facebook Apoio ao Grupo Estação!, 2014)[162]

[161] Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/posts/1392846974316122/ . Acesso em maio de 2025.
[162] Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/posts/1391943491073137/ . Acesso em maio de 2025.

> A minha estória com o Estação é mais de bastidor. Já li muita estória de como os filmes afetam e afetaram à vida de tantas pessoas aqui no Rio, do papel do Estação em suas vidas, e é engraçado ver tanta semelhança em memórias de pessoas entranhas. Ainda que não seja funcionária do Estação, trabalho na Lojinha ao lado do Estação Ipanema, e a bilheteria fica literalmente aqui dentro. Há anos acompanho o movimento aqui de Ipanema, o cotidiano de um público formado em sua maioria por pessoas da terceira idade que preferem e valorizam os pequenos hábitos, como ir ao Cinema do Bairro. É quase como se eles viessem ao Cinema ver um filme, e não ver um Filme em um cinema. Nos finais de semana então, a julgar pelas roupas, penteados e maquiagem, vir ao Cinema aqui em Ipanema é o tapete vermelho do dia. Entra filme e sai filme, entra ano e sai ano, Estações de Festivais, pouco muda por aqui, aqui existe um elenco fixo de adoradores. Mas existe um outro lado na engrenagem do Estação, que faz tanta gente continuar tendo tanta estória, e que tem feito esse filme rodar. Desde que vim trabalhar aqui, tenho contato diário com grande parte dos funcionários, com tantas gerentes que por aqui já passaram, as bilheteiras, as moças da limpeza, os projetistas, as meninas do café, esses personagens que não aparecem na Tela dos Filmes do Estação, que a todos encantam, mas de alguma forma ajudam para que isso aconteça. Na vida real, como nos filmes, também existe o pessoal da técnica. A bilheteira que virou gerente. A Gerente que recebe presente de cliente, que chama pelo nome, e pergunta como vai a família. [...] O lanterninha que virou projetista, que antes cuidava da limpeza, e hoje é responsável pelo prazer de quem pode sentar nessa sala escura que nos dá tanto conforto e acolhimento, e às vezes também emoções que nem sabemos o nome. São coisas que não se consegue da noite para o dia. São relações feitas através de muitas Estações. Haja Estação para criar determinados laços... Vejo o pessoal da limpeza falando dos filmes, dos trechos que puderem ver, suas impressões diante de realidades tão distantes, mas que a mágica do cinema sempre encontra um elo de afinidade. Pessoas que talvez não tenham visto tantos filmes como todos que aqui estão escrevendo suas estórias, mas tem na estória do Estação um capítulo importante de suas vidas. São muitas estórias. Estórias e crescimento. Foi um começo, a existência de um meio, e, contrariando à regra, são estórias que não merecem ter um fim. Pelo menos não por essa razão. (Fabiana Mattedi, texto postado na página do Facebook Apoio ao Grupo Estação!, 2014)[163]

Ainda em Agamben (2009), podemos afirmar que os afetos que nos atravessam são deslocados de nós para nossos amigos e vice-versa, fazendo da amizade um "com-sentir", isto é, um sentir compartilhado que alarga qualitativamente o "eu" para o "outro". Porém, é importante dizer que esse alargamento não torna o amigo um reflexo de nós mesmos, mas, sim, "uma alteridade imanente na 'mesmidade', um tornar-se outro do mesmo" (p.90). Essa ideia ressoa com a filosofia espinosista e deleuziana de que todo encontro carrega uma potência de transformação mútua (Deleuze, 2002). Trata-se de uma concepção que atribui uma característica processual e relacional à produção de subjetividade.

Seja no âmbito do lazer ou do trabalho, os relatos expostos acima colocam os cinemas do Estação como palco para um cotidiano no qual contratempos e cenas corriqueiras são transformados em eventos memoráveis pelo simples fato de terem sido vividos em conjunto.

[163] Ainda que esse depoimento não seja exatamente de uma funcionária do Grupo Estação, acreditamos que ele traz elementos interessantes para nossa análise sobre essa "comunidade imaginada" composta por múltiplos agentes. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/posts/1393546267579526/ . Acesso em maio de 2025.

As amizades cultivadas na “comunidade imaginada” que envolve o Grupo Estação celebram um “com-viver”, ou seja, uma vivência compartilhada na qual o outro é parte constitutiva da minha experiência. Podemos dizer, portanto que essas relações se desenvolvem dentro da lógica de um “agenciamento” (Deleuze e Guattari, 1995), isto é, uma rede de conexões em que corpos heterogêneos se afetam, se descentram e se reinventam reciprocamente. Nessa dinâmica, o cinema expande sua condição de espaço físico, adquirindo quase um caráter próprio de sujeito com quem podemos criar intimidade. Essa ideia se traduz no depoimento do cineasta Kaio Caiazzo, frequentador do circuito Estação:

> O Estação foi realmente se incorporando, se encarnando em pessoas afetivas, pessoas queridas. Então, pra mim, o Estação não é um lugar, não é só um templo prático de religiosidade. Cinema é minha religião, lá é minha igreja. Mas não é só isso. São os amigos que eu fiz ali, são os amigos que eu continuo fazendo ali. O Estação foi se tornando essa coisa mais íntima, sabe? **O Estação é quase um amigo ele mesmo**. (Kaio Caiazzo, 2025, grifo nosso)

As “histórias do Estação”, reunidas em depoimentos publicados por frequentadores, funcionários e sócios são “agenciamentos coletivos de enunciação” (Deleuze e Guattari, 1995) que atribuem sentidos compartilhados às experiências coletivas de espectação cinematográfica. As memórias evocadas nesses relatos são compostas por falas múltiplas e singulares, que confluem em um discurso comum a respeito da relevância cultural e simbólica do Grupo Estação. Nesse entrelaçamento de vozes, afetos e lembranças, manifesta-se uma comunidade, cujos laços de pertencimento e identificação se tornam ainda mais evidentes diante da necessidade de resistir contra o possível fechamento dos cinemas e falência da empresa.

Em um contexto de eminente perda de um espaço afetivo, é compreensível que os sujeitos envolvidos privilegiem a evocação de memórias positivas e celebratórias. Tal inclinação, contudo, não compromete o objetivo desta pesquisa, uma vez que o enfoque analítico se concentra na forma como esses discursos são articulados e compartilhados. Ainda assim, impõe-se cautela para evitar idealizações, sobretudo no que tange as práticas laborais, uma vez que o setor exibidor não está imune aos desafios que envolvem a precarização do trabalho. Reconhecer isso é fundamental para que possamos traçar uma análise crítica, que reconheça as contradições e tensões que compõem o imaginário em torno do Grupo Estação.

3.2. “De volta para o futuro do Estação”: a fase de retomada e as estratégias de engajamento por meio da “nostalgia ativa”

Além da mobilização na esfera virtual, os membros do *Apoio ao Grupo Estação!* organizaram duas ações presenciais no Estação Botafogo, denominadas de “Encontros Culturais”. Os atos foram realizados em 16 e 23 de março de 2014[164]. Segundo reportagem d’O Globo, em torno de 100 pessoas estiveram presentes no primeiro dia, no qual foram feitos cartazes, camisas e projeções na rua com frases solidárias ao risco de falência da empresa (ver Figura 26). Juliano Xavier, um dos responsáveis por articular a manifestação, declarou na notícia que o intuito dos Encontros Culturais era “trazer para o real essa corrente virtual a favor do Estação” e “mostrar aos credores, antes da assembleia, que há um grupo enorme de pessoas que acham importante a existência do Estação”[165].

Figura 26 – Encontro Cultural: Apoio ao Grupo Estação



Fonte: Mosaico feito pela autora a partir de fotografias compartilhadas pela usuária Caroline Calvano na comunidade do Facebook *Apoio ao Grupo Estação!* [166].

[164] Disponíveis em: https://www.facebook.com/events/743864675637402?active_tab=about e https://www.facebook.com/events/1403809289885100/?active_tab=discussion . Acesso em maio de 2025.
[165] Fonte: LICHOTE, Leonardo. Manifestantes fazem ato de apoio ao Grupo Estação em Botafogo. O Globo, Cultura, 16/03/2014. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/manifestantes-fazem-ato-de-apoio-ao-grupo-estacao-em-botafogo-11895584 . Acesso em maio de 2025.
[166] Disponíveis em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=10201508461823238&set=pcb.756370381053498 , https://www.facebook.com/photo/?fbid=10201508461543231&set=pcb.756370381053498 , https://www.facebook.com/photo?fbid=10201508459383177&set=pcb.756370381053498 e https://www.facebook.com/photo/?fbid=10201508461063219&set=pcb.756370381053498 . Acesso em maio de 2025.

É importante dizer que a campanha gerada em torno do Grupo Estação não é um caso isolado de mobilização social em favor da salvaguarda de espaços de exibição cinematográfica. Talitha Ferraz (2016; 2017a; 2017b) trata especificamente de outros dois exemplos no Brasil: o Cine Vaz Lobo, na Zona Norte do Rio de Janeiro, e o Cine Belas Artes, no Centro de São Paulo. Ainda que cada um desses episódios possua suas especificidades, Ferraz identifica um aspecto comum, que é o forte engajamento dos públicos na luta contra o fechamento e/ou desaparecimento desses cinemas. A autora cita ainda outros casos que "envolvem a intervenção direta de grupos formados por antigos frequentadores, com ou sem a participação de instâncias governamentais, e da iniciativa privada", como o "Cinema Imperator (Rio de Janeiro), Cinema São Luiz (Recife), Cine De Roma (Antuérpia, Bélgica), Cine Pathé Palace (Bruxelas, Bélgica), Fox Theatre (Atlanta, Georgia, EUA), Regent Cinema (Londres, Grã-Bretanha), Les Fauvettes Gaumont-Gobelins (Paris, França), entre outros." (Ferraz, 2017b, p.114).

Seguindo os passos de Ferraz (2016; 2017a; 2017b) enxergamos paralelos interessantes com as manifestações em torno do Grupo Estação, do Cine Vaz Lobo e do Cine Belas Artes no que tange a noção de "nostalgia ativa" enquanto um vetor de ativismo social na defesa de cinemas sob o risco de extinção. A expressão proposta por Ferraz visa enfatizar o aspecto construtivo e criativo da nostalgia, em oposição à uma ideia muito cultivada no senso comum de que o apreço pelo passado teria um viés paralisante. A "nostalgia ativa", na medida em que traça homenagens apaixonadas aos tempos idos, luta contra qualquer ameaça de esquecimento que se dê no presente e cultiva a "esperança de que outros momentos igualmente relevantes possam ser revividos no futuro" (Ferraz, 2016, p.76, tradução nossa).

Para Göran Bolin (2015), a paixão apresenta uma dualidade entre a alegria e o sofrimento. A nostalgia seria "uma forma específica de paixão" (p.251, tradução nossa), que abarca sentimentos contraditórios à medida que evoca uma "lembrança agridoce de algo que passou, algo pelo qual se anseia ao mesmo tempo em que se sabe que esse momento é impossível de recuperar" (p.252, tradução nossa). Esse entendimento vai ao encontro da filosofia espinosista, trabalhada por Gilles Deleuze (2002), que trata das paixões alegres, capazes de aumentar a potência de agir do indivíduo, e das paixões tristes, que por sua vez, diminuem essa potência de ação.

Desse modo, a "nostalgia ativa", mobilizada pelas paixões alegres que cultivamos na memória, se opõe à uma ideia de passividade e se configura como um catalisador de ações coletivas. Como vimos nas páginas anteriores, os relatos compartilhados pelos membros do *Apoio ao Grupo Estação!* são carregados de elementos afetivos e convergem em uma mesma

intenção, que é a de enfatizar a importância cultural e simbólica que o Grupo Estação e seus cinemas possuem. As "histórias do Estação" não só expressam uma reverência por um passado que não pode ser apagado, como também impulsionam iniciativas de pressão social na luta contra a falência da empresa.

Durante o período de instabiliade vivido pelo Grupo Estação, a comunidade do Facebook não só era uma plataforma de mobilização, mas também de divulgação dos eventos sediados nos cinemas da rede, tais como pré-estreias com a presença de diretores. A página funcionava como um canal de comunicação direta com os públicos, na qual eram prestados esclarecimentos e atualizações, como o fechamento provisório do Odeon Petrobras para fins de manutenção do cinema[167], e o adiamento da data da assembleia na qual seriam renegociadas as dívidas. Em uma postagem feita em julho de 2014, Marcelo Mendes informa que a nova data seria no dia 5 de agosto:

> Para continuar com os cinemas Estação Botafogo, Estação Rio, Estação Ipanema, Estação Barra Point e Estação Gávea, ou seja, nosso atual circuito, precisamos do apoio de 50% + 1 do total da dívida. Se a assembleia fosse hoje estaríamos falidos, pois só temos a promessa de apoio de 47% dos credores. Temos que buscar mais 3,1% nesse período. Parece fácil mas não é. Embora tenhamos o apoio da classe cinematográfica, não temos dos Bancos Mercantil e Santander, em princípio. E eles representam aproximadamente 39% da dívida. E o pior é que no caso do Mercantil, maior credor da nossa dívida, sequer fizemos qualquer empréstimo com eles. Trata-se de uma dívida do fundo de investimento que comprou o Estação (e que não pagou) e que agora, por muitos motivos que não dá pra explicar aqui, se tornou nossa. Ou seja, embora tenhamos muitas dívidas, podemos falir por uma dívida que não é nossa originariamente. Duro. Mas não jogamos a toalha ainda. (Marcelo Mendes, texto postado na página do Facebook Apoio ao Grupo Estação!, 2014)[168]

Um dos integrantes do corpo de credores era o Grupo Severiano Ribeiro, empresa brasileira de exibição e distribuição cinematográfica com mais de um século de atuação no mercado. Segundo Mendes (2022), o Grupo Estação devia aproximadamente R$1,7 milhões em aluguéis para o GSR, dono dos imóveis onde hoje estão os cinemas Odeon, Estação NET Rio – na época, chamado apenas de Estação Rio – e o antigo Estação Barra Point – cujo espaço atualmente funciona como um teatro. O conflito financeiro parece ter sido contornado devido à harmônica relação que as duas empresas cultivaram ao longo dos anos. Esse entrosamento foi demonstrado publicamente, em uma postagem feita no *Apoio ao Grupo Estação!* por Luiz Henrique Severiano Ribeiro Baez, um dos herdeiros e representantes do GSR:

---

[167] Tudo indica que o Odeon permaneceu fechado até 2015, quando reabriu como Centro Cultural Luiz Severiano Ribeiro, e não mais administrado pelo Grupo Estação.

[168] Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/posts/1444762669124552/ . Acesso em maio de 2025.

> Caro Marcelo, ao longo desses anos todos na luta por manter o Estação aberto, pudemos de batalha em batalha, muitas delas compartilhadas, estabelecer uma amizade baseada no respeito e admiração. A longa parceria do Grupo Severiano Ribeiro com o Estação tem se manifestado em uma posição de total apoio a manutenção desse importante circuito cultural. Pessoas corretas e que lutam por ideais, são um alento em um Brasil tão distante de boas referencias como o que vivenciamos hoje. E certamente essas características dos sócios do Estação entram na equação da sua situação financeira de momento. Qualquer pessoa que se julgue de bem e responsável deve, portanto, empenhar apoio a todos vocês. A posição da família Severiano Ribeiro na assembleia de credores, será de apoio a qualquer proposta que viabilize o Estação e o mantenha vivo, renovado e pronto para continuar a contribuir de forma relevante para a difusão da sétima arte. Não estamos focados na dívida que possuem conosco. Valores que nos importam nessa questão não são os financeiros. Você sabe que, sendo o caso, podemos abrir mão dessa dívida. Há algo que vale muito mais que dinheiro, e é justamente desse "algo a mais" que se trata salvar o Estação. Estamos juntos, que venha a assembleia!!! (Luiz Baez, texto postado na página do Facebook Apoio ao Grupo Estação!, 2014)[169]

Os membros do *Apoio ao Grupo Estação!* manifestaram entusiasmo e comoção com o posicionamento da empresa, consideradando-a como "compreensiva" e "humana". Não cabe aqui conjecturar se haveriam intenções de autopromoção da imagem do Grupo Severiano Ribeiro no gesto de solidariedade, no qual valores como "amizade, respeito e admiração" parecem se sobrepor a interesses financeiros. O que nos chama atenção é como a relação entre locador e locatário extrapola seu viés comercial e passa a fazer parte de um universo afetivo institucionalizado, que atua como um fator de legitimação da notoriedade do Grupo Estação e advoga a seu favor, sobretudo nas instâncias jurídicas. A escolha da palavra "família" por parte de Luiz Baez para se referir à própria empresa – que de fato, trata-se de um negócio familiar – sugestiona que a entidade empreserial perde protagonismo frente a uma postura mais intimista. Mendes (2022) relata que "a família Severiano Ribeiro" foi de suma importância durante o período de crise.

O plano de recuperação judicial foi aprovado em assembleia, com 53,47% dos votos favoráveis. Na ocasião, Luiz Baez se pronunciou a favor do Grupo Estação, perdoando sua parcela da dívida e fazendo um apelo aos demais credores para que "votassem pensando no Estação e na cidade, e não no dinheiro" (Mendes, 2022, p.259). A dívida que o Grupo Estação possuia com seus credores foi perdoada e reduzida de R$31 milhões para R$8 milhões. Havia ainda um alto valor a ser pago em impostos, cujo montante seria algo em torno de R$10

[169] Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/posts/1392092454391574/ . Acesso em maio de 2025.

milhões. Essa dívida tributária foi parcelada por meio do Regime de Recuperação Fiscal (REFIS)[170].

É nesse momento que o Grupo Estação formaliza um acordo de patrocínio com a NET, empresa brasileira de telecomunicações, atualmente fundida à concessionária Claro. As negociações começaram pouco tempo depois da repercussão gerada pelo *Apoio ao Grupo Estação!*, mas o contrato só poderia ser firmado após a aprovação do plano de recuperação judicial. Não por acaso, Rodrigo Marques, na época vice-presidente da NET, também tinha seu relato para compor as "histórias do Estação": em 1994, vinte anos antes, ele havia trabalhado no Estação Museu da República, conforme relata Marcelo Mendes em seu livro: "Acho que isso explica um pouco o esforço da NET em nos salvar. Por mais profissional que fosse, e estava sendo, Rodrigo tinha aquilo de quem gosta mesmo de cinema: paixão. A paixão dele pelo cinema nos salvou" (Mendes, 2022, p.263).

Novamente, percebemos a sustentação de uma narrativa que atribui os sentimentos de amizade e comunhão como fatores sobressalentes em uma negociação comercial. Os vínculos afetivos, cultivados em torno do Grupo Estação, se apresentam como elementos estruturantes na trajetória da empresa, uma vez que parecem permear todas as suas esferas de atuação, seja no campo prático ou discursivo. Esses laços afetivos atuam não apenas como experiências subjetivas, mas também como dispositivos políticos e sociais, que sustentam a imagem pública da empresa dentro das esferas culturais e mercadológicas.

Essa discussão pode ser aprofundada a partir do conceito de "economias afetivas", elaborado por Sara Ahmed (2004), que muito se alinha com as reflexões de Giorgio Agamben (2009) sobre a amizade, abordadas por nós anteriormente. Da mesma forma que o filósofo italiano compreende a amizade como uma instância comum de vivências partilhadas, e não como um categorial pertencente ao sujeito, Ahmed (2004) entende as emoções como elementos circulantes, que se deslocam entre objetos, sujeitos e signos. "[...] As emoções não habitam positivamente nem um corpo, nem um objeto – o que significa que o "sujeito" é apenas um ponto nodal nessa economia, e não sua origem ou destino" (p.121, tradução nossa). É justamente pelo fato das emoções não serem algo fixo, limitado aos sujeitos, que elas se apresentam como elementos socialmente vinculantes.

A autora se inspira na teoria marxista, que enxerga o fluxo das mercadorias como aquilo que lhes atribui valor. Ahmed (2004) argumenta que as emoções, assim como o capital,

[170] Fonte: MIRANDA, André. Após anunciar dívida de R$ 43 milhões e risco de fechar, Estação entra em nova fase. O Globo, Cultura. 01/11/2014. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/apos-anunciar-divida-de-43-milhoes-risco-de-fechar-estacao-entra-em-nova-fase-14431566 . Acesso em maio de 2025.

são produzidas como “um efeito de sua circulação” (p.120, tradução nossa). Quanto mais um signo circula, mais valor afetivo ele acumula, e esse acúmulo é capaz de modelar “as superfícies dos corpos e dos mundos” (p.121, tradução nossa). Nesse sentido, quanto mais o Grupo Estação é reconhecido enquanto um símbolo de resistência cultural, cinefilia e comunhão, mais valor afetivo é agregado à sua marca. Isso parece ser algo apropriado de forma consciente pela empresa como um instrumento estratégico de legitimação, capaz de mobilizar recursos nas esferas sociais, comerciais, culturais, políticas, jurídicas, midiáticas etc.

Esse aspecto ganha ainda mais relevância quando considerado o fato de que, segundo Marcelo Mendes (2022), os patrocínios obtidos pelo Grupo Estação ao longo de sua trajetória não estiveram vinculados a mecanismos de incentivo fiscal, mas foram estabelecidos diretamente com empresas interessadas na associação de suas marcas ao circuito. Acerca desse tema, Adriana Rattes destacou em nossa conversa como o circuito Estação se mostra atrativo para seus patrocinadores:

> O fato de a gente ser uma casa que reúne muita gente que é conhecida como formador de opinião, que tem essa capacidade de reverberar as coisas, interessa muito as marcas. São pessoas criadoras de tendência. Isso interessa a marca, porque é um público qualificado, tanto jovem quanto de meia idade. Cada vez que uma marca dessa apoiou o Estação, o retorno que eles tiveram de gente dizendo: “Que legal! Você apoiou o Estação.”, e de satisfação do cliente porque tinha 50% de desconto... Porque tem muita imprensa, a gente devolve em mídia muito mais do que foi investido. (Adriana Rattes, 2024)

Com o patrocínio da NET, o circuito passou a ser conhecido como Estação NET de Cinema. Até o final de 2014, a empresa contava com quatro espaços de exibição na Zona Sul do Rio de Janeiro e um na Zona Oeste: Estação NET Botafogo, Estação NET Rio, Estação NET Gávea, Estação NET Ipanema e Estação NET Barra Point[171]. Em novembro do mesmo ano, foi realizado um evento em comemoração aos 29 anos de atuação da empresa e às recentes resoluções financeiras e jurídicas. Na ocasião, foi exibida uma cópia restaurada do filme *Viagem à Lua* (Georges Méliès, 1902) no Estação NET Botafogo[172], e o Grupo Estação

[171] Fonte: MIRANDA, André. Após anunciar dívida de R$ 43 milhões e risco de fechar, Estação entra em nova fase. O Globo, Cultura. 01/11/2014. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/apos-anunciar-divida-de-43-milhoes-risco-de-fechar-estacao-entra-em-nova-fase-14431566 . Acesso em maio de 2025.

[172] Fonte: Comentário de Marcelo Mendes em sua própria postagem no *Apoio ao Grupo Estação!*. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/1391170901150396/?multi_permalinks=1508052936128858&hoisted_section_header_type=recently_seen . Acesso em junho de 2025.

agradeceu publicamente à sua rede de apoio pela grande mobilização em favor da salvaguarda de seus cinemas, como ilustra a Figura 27.

Figura 27 – Postagem de Marcelo Mendes em agradecimento à comunidade do Facebook *Apoio ao Grupo Estação!*



Fonte: Captura de tela feita pela autora.

O ano de 2015 marca o aniversário de 30 anos do Grupo Estação. Nas palavras de Marcelo Mendes, a empresa passava por uma fase de "retomada" e "redescoberta"[173], reestabelecendo projetos que fizeram sucesso no passado, como a Maratona Noturna, as mostras temáticas, as retrospectivas de diretores e filmes clássicos, e a reedição da revista *TABU*. O tabloide, que 30 anos antes circulava gratuitamente pelas mãos dos públicos do Cineclube Estação Botafogo, agora havia sido repaginado para uma revista trimestral, igualmente gratuita e distribuída nos cinemas do Estação. No primeiro texto da edição de número 48, Marcelo Mendes resume em poucos parágrafos a trajetória do Grupo Estação,

[173] Fonte: UCHOA, Tabata. Estação comemora saída da crise com programação que começa terça-feira. O DIA, Diversão. 12/04/2015. Disponível em: https://odia.ig.com.br/diversao/2015-04-12/estacao-comemora-saida-da-crise-com-programacao-que-comeca-terca-feira.html . Acesso em junho de 2025.

desde a primeira sessão no cineclube, em 1985, até a reestruturação após a crise: "Estamos de volta para o futuro, com novas salas, novos equipamentos e nova programação. E como não poderia faltar, um novo *TABU*, feito no mesmo espírito de antes mas com uma equipe totalmente nova"[174].

A alusão ao filme *De Volta para o Futuro* (Robert Zemeckis, 1985) não é por acaso; esta edição da revista celebrava a década de 1980, evocando os filmes do período e, sobretudo, o próprio nascimento do Estação. O apelo nostálgico parece vincular-se ao esforço da empresa em narrar e enaltecer sua própria trajetória, resgatando momentos e conquistas de seu passado não apenas para os públicos que viveram aquela época, mas também para novas gerações de frequentadores. Vale citar como exemplo uma entrevista com a atriz Fernanda Torres, publicada na *TABU* nº48, sobre a pré-estreia de *Eu Sei Que Vou Te Amar* (Arnaldo Jabor, 1986). O evento, ocorrido em 12 de novembro de 1985, marca a primeira sessão oficial do Cineclube Estação Botafogo. Desde então, comemora-se nessa data o aniversário do Grupo Estação. Na entrevista, Fernanda Torres recorda que frequentar o Estação naquela época representava a possibilidade de ver filmes "que não passavam mais em lugar nenhum".

A reverência aos anos 80, presente nas colunas, artigos e entrevistas da *TABU* nº48, estava totalmente alinhada à programação do circuito Estação, que promovia a Mostra *Anos 80 – 80 Filmes*. Como o próprio nome sugere, o recorte curatorial da mostra eram 80 títulos de gêneros diversos – comédias, terror, terrir, fantasia etc – que marcaram a década de 1980. Ao analisarmos a programação da mostra, notamos que a expressiva maioria das sessões aconteceram na Sala 1 do Estação NET Botafogo, a maior entre as salas da rede. Os títulos exibidos iam desde *blockbusters* a filmes de arte, aproximando públicos distintos e borrando as fronteiras entre aquilo que se entende por cinema de autor e cinema comercial. Conforme já apontado, a combinação de "filmes mais cabeçudos com outros mais populares" (Mendes, 2022, p.50) sempre foi uma estratégia adotada pelo Grupo Estação, bem como a valorização de obras brasileiras – para citar algumas que integraram a mostra: *Pixote – A Lei do Mais Fraco* (Hector Babenco, 1981), *A Hora da Estrela* (Suzana Amaral, 1985), *Jango* (Silvio Tendler, 1984).

A mostra estava prevista para acontecer entre os meses de abril e outubro, porém, conforme relatado por Marcelo Mendes (2022), o êxito inicial do evento foi se esvaindo gradualmente e as sessões tornaram-se economicamente inviáveis, principalmente devido aos custos com direitos de exibição e o transporte de HDs. Na Figura 28, podemos ver a capa e

[174] Fonte: MENDES, Marcelo F. E Jonas fez 40 anos...TABU, Rio de Janeiro, n. 48, p. 3, abr./jun, 2015.

contracapa do álbum de figurinhas ilustradas lançado como estratégia promocional, reunindo reproduções dos cartazes dos filmes exibidos na mostra. Observamos que a contracapa do álbum divulga também as retrospectivas e mostras temáticas que estavam planejadas para o restante do ano. Chama atenção a logomarca do Grupo Estação, que já incorporava o símbolo da NET, e destacava os 30 anos da empresa exibidora, presente em ambas as figuras; assim como para o detalhe no centro inferior da contracapa que anunciava 50% de desconto nos ingressos dos cinemas Estação para os clientes NET.

Figura 28 – Capa e contracapa do álbum de figurinhas da Mostra *Anos 80 – 80 Filmes*



Fonte: acervo pessoal da autora.

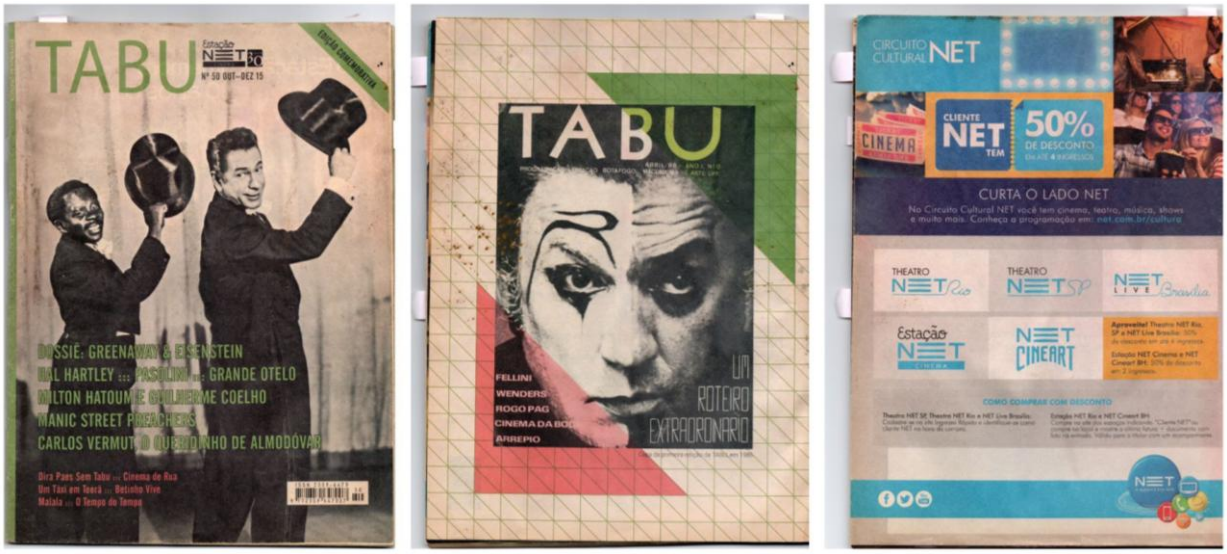
O retorno da revista *TABU* em 2015 rendeu três edições (Mendes, 2022). Além da publicação de nº48, tivemos acesso à de nº50, na qual também foi possível notar a intenção do Grupo Estação em revisitar seu passado e narrar sua trajetória. Logo nas primeiras páginas, uma linha do tempo destaca "seis momentos-chave de vivência na trajetória do cinema, que se confundem com a história do Estação"[175]. Dentre eles, estão por exemplo o lançamento do filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), ocasião em que a Filmes

[175] Fonte: EDITORIAL. É Tempo de... Efemérides Comemorativas. TABU, Rio de Janeiro, n.50, p. 6-7, out./dez., 2015.

do Estação teve participação significativa; e a criação do Festival do Rio, em 1999, evento no qual o Grupo Estação permanece envolvido até hoje.

Na Figura 29, podemos observar, da esquerda para a direita: a capa da *TABU* nº50 com a célebre fotografia de Oscarito e Grande Otelo, que caracteriza o salão do Estação NET Botafogo desde a primeira sessão inaugural até os dias de hoje; um fac-símile da capa do primeiro tabloide *TABU*, em 1986, no interior da revista de 2015; e a contracapa da *TABU* nº50 com anúncios da NET, patrocinadora do Grupo Estação.

Figura 29 – Capa, interior e contracapa da Revista *TABU* nº50



Fonte: acervo pessoal da autora.

É importante lembrarmos que a década de 2010 marca a chegada e a disseminação dos serviços de *streaming* no Brasil, o que despertou preocupações nas empresas exibidoras, devido às possíveis transformações no acesso e na fruição audiovisual que o fenômeno acarretaria. A respeito desse ponto, as duas edições da *TABU* às quais tivemos acesso contém artigos sobre as mudanças nas práticas de espectação ao longo dos anos, relacionadas às diferentes tecnologias de exibição cinematográfica – desde as primeiras experiências improvisadas nos "salões de novidades", passando pela sofisticalização das salas de cinema, pelo advento da TV, do VHS e do DVD, até a popularização da Internet e dos aparelhos eletrônicos pessoais (celulares, *notebooks*, *tablets* etc). Um desses artigos, intitulado *Salas de cinema, ontem e hoje*, escrito por Rafael de Luna Freire, levanta questões que seguem pertinentes mesmo dez anos após sua publicação:

> O que significa atualmente sair de casa para ver um filme quando temos um leque extraordinário de conteúdos audiovisuais disponíveis ao alcance do dedo? Qual o sentido de assistir a uma projeção junto de outras pessoas quando as telas se multiplicaram, miniaturizaram e se individualizaram ao ponto de cada indivíduo carregar hoje um minicinema no bolso sob a forma de um *smartphone*? Como frequentar um espaço no qual todos os elementos – da sala escura ao tamanho da tela – nos convidam a dispormos toda nossa atenção exclusivamente para as imagens e sons à nossa frente, durante cerca de duas horas, quando a tendência atual é a simultaneidade de ações, sobretudo o uso do celular a todo instante? (FREIRE, Rafael de Luna. Salas de cinema, ontem e hoje. TABU, Rio de Janeiro, n.50, p. 12-15, out./dez., 2015)[176]

Voltando ao tema da "nostalgia ativa", Ferraz (2016) chama atenção para o fato de que o apelo nostálgico, enquanto agente expressivo na construção de sentidos comunitários, está sujeito a ser apropriado por interesses variados, como a "patrimonialização, projetos de marketing, articulações políticas, lucros, arranjos comerciais, estratégias de pertencimento identitário, entre outros" (p.76). Ao reeditar eventos e práticas que haviam sido bem-sucedidos no passado, as estratégias de engajamento de público, adotadas pelo Grupo Estação durante a "retomada" de suas atividades, fizeram uso da memória afetiva e da nostalgia, que muito foram evocadas por sua rede de apoio durante o período de crise. Em um contexto de alterações significativas das formas de exibição e consumo audiovisual, o Grupo Estação apostou na força simbólica de sua trajetória para reafirmar sua relevância cultural e estimular a presença de frequentadores em seus cinemas.

Em resposta a uma exigência contratual com a NET, que previa a abertura de ao menos mais uma sala de exibição, as Salas 1 e 2 do Estação NET Rio foram subdivididas no final dos anos 2010. Como resultado, o cinema passou a ter cinco salas – configuração que permanece até os dias atuais. A reforma permitiu a ampliação da oferta de filmes e, ainda que as novas salas apresentassem um número reduzido de assentos, houve um crescimento significativo em sua taxa de ocupação (Mendes, 2022). O Estação NET Barra Point também ganhou reparos em sua infraestrutura interna e externa, além de ter se beneficiado com a inauguração da estação de metrô Jardim Oceânico, em 2016, situada a poucos metros do cinema. A melhoria nas condições de acesso, a modernização do espaço e a baixa concorrência com relação à exibição de filmes de arte na região da Barra da Tijuca, parecem ter contribuído para uma mudança no padrão de frequência dos públicos. Com apenas duas salas, cada uma

[176] Disponível no acervo pessoal da autora.

com menos de 300 lugares, o cinema passou a registrar sessões lotadas nos finais de semana, um cenário até então incomum[177].

O processo de modernização do circuito Estação contou com a instalação de novos ares-condicionados, totens de vendas de ingressos e projetores digitais padronizados para o formato DCP (Mendes, 2022). A renovação tecnológica acarretou transformações significativas em determinadas atividades exercidas no cinema, como a de projecionista. Essa função, tradicionalmente associada à operação manual dos rolos de filme e à regulagem e manutenção dos projetores, deu lugar a *softwares* e arquivos digitais, fazendo da exibição um processo automatizado. Atualmente, o Grupo Estação conta com cinco operadores cinematográficos para suas treze salas de exibição. O coordenador dessa equipe é Edson Ribeiro – popularmente conhecido como Edinho –, que começou a trabalhar efetivamente nos cinemas da rede Estação justamente no período de digitalização dos projetores.

A relação de Edinho com o Grupo Estação se estende por gerações em sua família. Seu tio, José Ximenes, trabalhava no antigo Bar e Lanchonete Porto Feliz que, como vimos, transformou-se na bomboniere do Cineclube Estação NET Botafogo em 1994. Quando o estabelecimento foi incorporado ao cinema, José passou a integrar a equipe de limpeza do Estação e, mais tarde, tornou-se projecionista. Em uma trajetória semelhante, Raimundo, pai de Edinho, também migrou da limpeza para a cabine de projeção. Já sua mãe, Maria, foi contratada como bilheteira.

Ainda na infância, Edinho começou a frequentar as cabines de projeção, acompanhando a rotina de trabalho do pai, que fora promovido a projecionista. Já adulto, o ciclo se inverteu. Depois de muitos anos vendo Raimundo montar os rolos de filme, ajustar o foco da lente e preencher de luz a sala escura, agora era Edinho quem ensinava o pai a manejar os novos equipamentos digitais. Em nossa conversa realizada durante pesquisa de campo, o rapaz comentou que sua mãe também teve seu trabalho modificado, devido a introdução dos totens de autoatendimento. Com o fim da bilheteria física[178], Maria passou a atuar como porteira, recolhendo os ingressos dos públicos na entrada das salas.

Ao ser questionado sobre sua escala laboral, Edinho informou que trabalha de segunda a sexta: “mas sábado, domingo e feriado, meu celular fica ligado o tempo todo.

---

[177] Fonte: PEREIRA, Rômulo de Sá. Cinemas do Barra Point ganham novas poltronas. O Globo, Rio - Bairros. 17/01/2017. Disponível em: https://oglobo.globo.com/rio/bairros/cinemas-do-barra-point-ganham-novas-poltronas-20765744 . Acesso em junho de 2025.

[178] Embora a função de bilheteiro e o espaço destinado a esse serviço tenham sido extintos nos cinemas do circuito Estação, ainda é possível comprar ingressos sem recorrer aos totens de autoatendimento, por meio do caixa da bomboniere. Essa alternativa é especialmente relevante para aquelas pessoas que possuem dificuldade em utilizar dispositivos digitais.

Porque se precisar, graças à internet, onde eu estiver, eu consigo acessar remotamente os complexos. Então, pelo meu celular, eu posso acessar, ver o que está acontecendo e instruir no que precisar". Essa fala nos leva a refletir sobre uma ambiguidade a respeito da automação e da hiperconectividade, características do trabalho mediado por tecnologias digitais. Ao mesmo tempo que a possibilidade de intervenção remota oferece instrumentos de resolução rápida de problemas e reduz a necessidade de deslocamentos físicos, está igualmente implicada uma lógica de disponibilidade permanente, na qual o trabalhador se mantém conectado às demandas laborais, convertendo seu tempo livre em tempo potencialmente produtivo.

A história de Luiz Carlos é parecida com a de Raimundo, pai de Edinho. Luiz começou a trabalhar no Grupo Estação como porteiro dos cinemas e, passados alguns anos, foi promovido a projecionista. É curioso notar como a transição ao cargo de operador se repete em algumas trajetórias e parece ser vista como uma ascensão profissional dentre aqueles que trabalham em espaços de exibição. Em *A Segunda Cinelândia Carioca*, Talitha Ferraz (2012) narra o caso de Wilson, que também iniciou sua carreira como porteiro no cinema Olinda, na Tijuca, antes de se tornar operador. Com mais de trinta anos integrando o corpo de funcionários do Grupo Estação, Luiz Carlos relembrou como a figura do projecionista possuía certa notoriedade no passado.

O Estação NET Botafogo é um dos poucos cinemas do Rio de Janeiro que ainda mantém um projetor de 35 mm. Esporadicamente, são exibidos filmes em película, o que faz Luiz reviver os momentos que lhe são saudosos.

> Era o auge... O operador, antigamente, tinha um certo valor. O operador era o cara! [...] Vira e mexe, tem sessão em película, aí eu que fico. Tem que ficar muito mais atento, porque as cópias não são novas mais. Tem cópia de 30 anos, aí tem que estar na cabine o tempo todo, porque tem os riscos de arrebentar, amassar, rasgar.... É mais emocionante. Até a qualidade da imagem na tela é diferente. (Luiz Carlos, 2025)

No entender de Luiz, a atividade de projeção já não tem o mesmo prestígio que noutrora. Muitos de seus colegas de profissão se afastaram do ofício, pois não conseguiram se adaptar às novas exigências técnicas e às mudanças na rotina de trabalho:

> Na verdade, não existe mais a função de projecionista. Agora é operador. Eu sou assistente operacional... Você meio que tem que se encaixar em vários setores. A função agora é essa. Eu faço manutenção das máquinas lá em baixo. Eu faço, porque eu gosto, porque eu quero, porque eu recebo por isso. E auxiliar na portaria, auxiliar na limpeza, em tudo. [...] Nessa era digital, você não tem que ir lá acender a luz; você não tem que ir lá, com a lanterna, ajudar o cliente; você não tem que olhar a fita, olhar a cópia, não tem que colar (a película). Hoje em dia, cada um tem a sua lanterninha no celular. Mas também facilitou muita coisa. Armazenamento, transporte, logística. É muito mais rápido. Imagina pegar um filme de trinta quilos e mandar para Manaus, São Paulo, Brasília. (Luiz Carlos, 2025)

Embora a figura do projecionista seja lembrada com certa aura de prestígio técnico em relação ao manuseio das películas e dos projetores, é importante reconhecer que essa atividade também era marcada por condições precárias de trabalho. Pesquisas como as de Talitha Ferraz (2012) e Rafael de Luna Freire (2012) evidenciam que as cabines de projeção frequentemente se apresentavam como ambientes insalubres e inseguros. Espaços quentes e mal ventilados eram cenários comuns ao longo de todo o séc.XX, nos quais os operadores enfrentavam uma rotina exaustiva, com longas horas de trabalho, expostos ao desgaste físico e a riscos de incêndio – que muitas vezes de fato aconteciam, principalmente por conta do material inflamável do qual as películas eram feitas.

Alguns depoimentos nos levam a crer que o Grupo Estação tenha se beneficiado de incentivos públicos no processo de renovação de seus projetores. Edinho, por exemplo, citou vagamente que "o governo do Estado começou a investir na digitalização do cinema" a partir de meados de 2013. O período em questão coincide com a implantação do programa *Cinema Perto de Você*, gerenciado pela ANCINE. Instituída pela lei 12.599/2012, a política pública oferece linhas de crédito subsidiadas pelo Fundo Setorial Audiovisual (FSA) para que o setor de exibição possa expandir suas salas e renovar seus equipamentos. A mesma lei também trata do Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica (RECINE), que segundo Gabriela Andrietta (2019, p.3), "reduziu em cerca de 25% os custos de importação dos projetores e servidores". Entretanto, ao analisarmos os Relatórios de Gestão do FSA[179], não encontramos registros do Grupo Estação dentre os beneficiários do programa.

A modernização vem acompanhada da rápida obsolescência dos equipamentos. Conforme informado por Adriana Rattes durante nossas incursões de campo, já se faz necessário trocar os projetores atuais pelos novos modelos a laser disponíveis no mercado. Andrietta (2019) destaca outros aspectos em torno da digitalização do parque exibidor, entre

[179] Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/resultados/relatorios-de-gestao-do-fsa . Acesso em outubro de 2025.

eles a ampliação expressiva dos lançamentos em larga escala, possibilitada pela distribuição via satélite. Ao reduzir os custos de envio e permitir a replicação simultânea de arquivos, essa tecnologia, possibilita que um mesmo filme seja exibido em mais de mil salas, algo que era inédito até 2011. Essa característica facilita a presença das grandes distribuidoras no circuito comercial, acentuando a concentração de mercado. A autora também chama atenção para o fato de que as empresas de distribuição passam a ter maior controle sobre os títulos exibidos, devido ao sistema de chave KDM (Key Delivery Message), que libera o conteúdo do filme para que os cinemas possam exibi-lo. No depoimento que nos concedeu, Edinho explicou como funciona essa dinâmica:

> A distribuidora escolhe. Podem liberar o KDM pra você que vai valer de quinta a quarta. Aí também tem distribuidora que te dá o KDM de quinta a segunda. Se você não depositar parte da renda, ela não libera o KDM pro resto da semana. E tem distribuidora que nem sabe se o filme vai continuar em cartaz, mas manda tipo, do dia 1º de janeiro até 4 de março. (Edson Ribeiro, 2025)

Ainda que os cinemas do Estação estivessem operando com relativa normalidade durante a fase de retomada, a empresa não esteve isenta de tensões internas entre seus sócios. Em *Eu que amava tanto o cinema*, Marcelo Mendes (2022) cita alguns desentendimentos com relação a pendências financeiras, envolvendo dívidas antigas com o Ecad[180], além dos atritos e mágoas remanescentes dos anos de crise. Esses conflitos resultaram em uma briga judicial e no afastamento de Marcelo da sociedade. Ao ser questionado sobre esse assunto durante nossa conversa realizada em pesquisa de campo, Marcelo declarou:

> Eu já me remoí muito por essas coisas. Você vai ficando mais velho e o único que perde é você se remoendo com isso. As pessoas não boas nem más por que fizeram um ato A ou B, ou foram assim ou assado. Têm seus motivos, suas motivações, seus desejos, suas frustrações... E eu segui a vida. (Marcelo Mendes, 2024)

Percebemos que esse assunto, ainda recente na história do Grupo Estação, trata-se de um tema delicado para as pessoas envolvidas. Por isso, optamos por não nos aprofundarmos em detalhes factuais, mas sim em refletir sobre como esse episódio pode ser inserido em nossa análise. Aqui, relembramos que nosso trabalho se sustenta no método da história oral, cujo foco recai não sobre a exatidão dos fatos, mas sim sobre a maneira pela qual o passado é reconstruído e interpretado subjetivamente. Essa abordagem se atenta a refletir sobre as percepções que os indivíduos ou coletivos elaboram acerca de suas experiências, sejam elas

[180] Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, responsável pela arrecadação e distribuição de direitos autorais de execução pública musical.

marcadas por processos seletivos de lembrança ou de esquecimento (Alberti, 2004). Ao longo das páginas anteriores, discutimos sobre como o discurso elaborado acerca do Grupo Estação é marcado por elementos de pessoalidade e intimidade, tornando difusos os limites entre o particular e o coletivo. A história da empresa é constantemente evocada como algo indissociável da trajetória pessoal de seus narradores, expressando-se como uma extensão simbólica do próprio sujeito.

> A gente nem misturou negócio com família, a gente nasceu família, embora ninguém seja parente. [...] Durante muito tempo, eu não conseguia passar na porta (do cinema), por causa do jeito como foi a saída, que foi muito mais dramática do que eu conto no livro. [...] Na época da recuperação judicial, eu pensava "cara, **fechar o Estação vai ser como me fechar**". [...] Eu comecei no Estação, eu estava na faculdade. Ali é a minha casa... Eu vi mais o Estação do que o meu filho. Então é uma outra relação. (Marcelo Mendes, 2024, grifo nosso)

Entedemos os cinemas do Estação como lugares de fruição estética, de sociabilidade urbana, de resistência econômica e cultural, de vivência cotidiana do trabalho, e sobretudo, de projeção de desejos, memórias e sentidos identitários. Seria ingênuo pensar que os vínculos estabelecidos nesses espaços, mediados pela experiência da espectação cinematográfica, no campo do lazer ou do trabalho, estariam restritos a sentimentos de prazer e contentamento. Os espaços de exibição, em sua multiplicidade de significados, são atravessados por encontros diversos, nos quais se incluem sentimentos de frustração, rupturas, perdas etc. Reconhecer isso é fundamental para compreender a complexidade do universo afetivo mobilizado em torno do Grupo Estação, de seus cinemas e de sua comunidade.

3.3. Os impactos da pandemia, a ordem de despejo e a patrimonialização do Estação NET Rio

De acordo com dados da ANCINE, em 2018, a administração do cinema localizado no Shopping Barra Point passa do Grupo Estação para o Grupo Casal[181]. Dessa forma, o Grupo Estação perde o único espaço de seu circuito que não era situado na Zona Sul do Rio de Janeiro, restando à empresa os seguintes complexos de exibição: Estação NET Botafogo (3

[181] Atualmente, o equipamento cultural abriga um teatro administrado pelo Grupo Teatros da Barra. De acordo com o cruzamento de dados coletados em veículos de notícias, o Cine Casal Barra Point, fechado durante a pandemia, tinha a expectativa de reabrir em abril de 2021. Em agosto de 2022, o Cine Teatro foi inaugurado no local. Ver por exemplo: CAPOBIANCO, Marcela. UCI, Kinoplex e Barra Point vão reabrir salas de cinemas nesta sexta (9). Veja Rio. 8/04/2021. Disponível em: https://vejario.abril.com.br/programe-se/uci-kinoplex-barra-point-reabertura/ ; Inauguração do Cine Teatro na Barra da Tijuca atinge lotação máxima. *Jornal da Barra*. 15/08/2022. Disponível em: https://www.jornaldabarra.com.br/cultura-e-lazer/47-teatro/6782-inauguracao-do-cine-teatro-na-barra-da-tijuca-atinge-lotacao-maxima . Acessos em outubro de 2025.

salas), Estação NET Rio (5 salas), Estação NET Gávea (5 salas) e Estação NET Ipanema (2 salas)[182].

É nesse período que, após sete anos como Secretária de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, Adriana Rattes volta a se envolver diretamente com as atividades do Grupo Estação. Em depoimento obtido durante trabalho de campo, Adriana afirmou que a recuperação judicial pela qual a empresa passou, cujo pedido foi iniciado em 2011 e aprovado por assembleia em 2014, só teve seu processo encerrado em 2019: "E aí, em março de 2020, veio a pandemia. A gente era uma empresa que estava saneada e não tinha, obviamente, nenhum tostão em caixa, porque teve que pagar tudo aquilo que ficou para trás".

É importante lembrarmos que as instituições públicas dedicadas à cultura no Brasil já vinham sofrendo um desmonte desde 2016, quando a então presidente Dilma Rousseff sofre um processo de impeachment por meio de uma articulação política, civil e midiática. No governo interino de Michel Temer, o Ministério da Cultura chegou a ser extinto, mas foi restabelecido após forte reação da sociedade civil e do setor artístico. Em 2019, já no mandato de Jair Bolsonaro, o Ministério da Cultura foi reduzido à condição de Secretaria Especial de Cultura, inicialmente vinculada ao Ministério da Cidadania e, posteriormente, transferida para o Ministério do Turismo. Segundo dados levantados pela revista Piauí, o governo Bolsonaro foi caracterizado por cortes orçamentários nas políticas culturais, lentidão na aprovação de projetos e concentração dos escassos recursos na região Sudeste do país[183]. Com a pandemia da COVID-19, o setor cultural se viu ainda mais vulnerável, não só devido à necessidade de adotar medidas restritivas para conter o avanço do coronavírus, mas também pela irresponsabilidade do então governo, que teve sua gestão marcada por omissões deliberadas, disseminação de desinformação e ausência de políticas efetivas para enfrentar a maior crise sanitária da história.

Uma reportagem publicada pelo O Globo informa que, em março de 2020, 3.210 salas de cinema em todo o país interromperam suas atividades. Esse número representa cerca de 92% das 3,5 mil salas existentes no Brasil. A notícia ainda destaca que: "sem um único lançamento na semana pela primeira vez em décadas, o circuito brasileiro teve bilheterias

---

[182] Fontes: Cruzamento de dados obtidos por meio de depoimentos coletadas em pesquisa de campo e informações disponíveis nos documentos Listagem de Complexos de Exibição por Município e UF – 2017 e Listagem de Complexos de Exibição por Município e UF – 2018. Disponíveis em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-complexos-de-exibicao-por-municipio-e-uf-2017.pdf e https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-complexos-de-exibicao-por-municipio-e-uf-2018.pdf . Acesso em junho de 2025.

[183] Fonte: BRAGA, T., GORZIZA, A., BUONO, R. O rombo no orçamento da Cultura. Piauí. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/o-rombo-no-orcamento-da-cultura/ . Acesso em junho de 2025.

praticamente zeradas, com filmes com uma média de um espectador por cinema"184. A Figura 30 reproduz a imagem que ilustra a reportagem: uma fotografia da fachada do Estação NET Botafogo, cujos letreiros – antes usados para anunciar os filmes em cartaz – traziam agora mensagens esperançosas em meio à situação de calamidade pública. Para além do letreiro do cinema, observamos na imagem a presença de dois rapazes: um de boné, sentado no banco, sem fazer uso de máscara higiênica, e outro atrás da barraca de salgados – desse, vemos apenas seus ombros. Não podemos deixar de lembrar como as medidas de isolamento social afetaram de maneira desigual diferentes grupos da população. Enquanto parte da sociedade pôde se proteger em casa, muitos trabalhadores informais precisaram permanecer nas ruas para garantir sua subsistência – ou, em alguns casos, simplesmente optaram por fazê-lo, estimulados pela atitude negligente dos gestores públicos, que minimizavam a gravidade da pandemia.

Figura 30 – Fachada do Estação NET Botafogo durante a pandemia da COVID-19



Fonte: Reprodução *O Globo*.

Em respeito ao *lockdown*, o Grupo Estação teve seus cinemas fechados durante oito meses. Para minimizar os impactos econômicos desse período, a empresa utilizou o financiamento oferecido pelo Programa de Apoio Especial ao Pequeno Exibidor (PEAPE),

184 Fonte: EDITORIAL. Brasil tem 91% das salas de cinema fechadas após quarentena contra pandemia de Covid-19. O Globo, Cultura. 20/03/2020. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/brasil-tem-91-das-salas-de-cinema-fechadas-apos-quarentena-contra-pandemia-de-covid-19-24319426 . Acesso em junho de 2025.

uma iniciativa da ANCINE, viabilizada com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e em parceria com o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE). A chamada pública tinha como objetivo a preservação de empregos e de renda do parque exibidor brasileiro, visando atender empresas exibidoras que dispunham de até 30 salas de cinema[185]. De acordo com dados da ANCINE, o programa beneficiou 185 empresas em todo o país, totalizando 260 complexos cinematográficos contemplados, e contribuiu para a preservação direta de aproximadamente 8 mil empregos[186].

O financiamento público não foi suficiente para que o Grupo Estação recuperasse a queda abrupta de sua receita. Durante entrevista concedida em 2024, Adriana Rattes informou que houve um pagamento adiantado do patrocinador, a concessionária Claro/NET, e uma campanha de *crowdfunding* chamada *Continua Meu, Estação!*. No ano anterior, em 2019, o modelo de financiamento coletivo havia se mostrado uma estratégia próspera de engajamento, quando foram arrecadados mais de R$600.000,00 para viabilizar o Festival do Rio, cuja edição estava ameaçada pela falta de patrocínios[187].

Uma figura importante que esteve envolvida na campanha *Continua Meu, Estação!* foi o cineasta e produtor Cavi Borges, cuja relação com o Grupo Estação remonta a 1997. Em nossa conversa, Cavi relatou que passou a frequentar os cinemas do circuito como forma de ampliar seu repertório cinematográfico e se aproximar de um universo cinéfilo, até então pouco explorado por ele. Na época, seu objetivo era enriquecer o acervo e impulsionar a atuação de sua locadora de filmes, a Cavídeo[188]. É a partir de 2015 que os eventos organizados por Cavi – como cineclubes, mostras, peças teatrais etc – começam a ser sediados com mais

---

[185] Fonte: Cruzamento de dados coletados em entrevistas realizadas nas idas a campo e em documentos públicos disponíveis online: Chamada Pública BRDE/FSA - Programa Especial de Apoio ao Pequeno Exibidor - PEAPE 2020 (https://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2020/07/EDITAL-PEAPE-2020.pdf . Acesso em junho de 2025); Ata de Reunião para Análise dos Recursos e Resultado Final da Chamada Pública BRDE/FSA – Programa Especial De Apoio Ao Pequeno Exibidor – PEAPE 2020 (https://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2020/09/Ata_julgamento-dos-recursos-resultado-final.pdf . Acesso em junho de 2025).

[186] Fonte: ANCINE anuncia apoio ao pequeno exibidor. ANCINE, Notícias. 17/05/2023. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-anuncia-apoio-ao-pequeno-exibidor . Acesso em junho de 2025.

[187] Fontes: RISTOW, Fabiano. Festival do Rio abre vaquinha virtual para realizar edição de 2019. O Globo, Cultura. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/festival-do-rio-abre-vaquinha-virtual-para-realizar-edicao-de-2019-23956719 e site da campanha na plataforma Benfeitora. Disponível em: https://benfeitoria.com/projeto/festivaldorio . Acessos em outubro de 2025.

[188] Situada na Cobal do Humaitá de 1997 a 2020, a Cavídeo firmou-se como uma referência no cenário carioca por seu acervo de filmes raros e intensa atuação na cena cineclubista dos anos 2000. Na virada do milênio, a Cavídeo amplia sua atuação, tornando-se uma produtora e distribuidora audiovisual independente. Atualmente, a Cavídeo ocupa uma sala na sede da RioFilme, no bairro das Laranjeiras, que funciona como uma videoteca pública, onde DVDs, livros e revistas sobre cinema podem ser alugados gratuitamente. A marca administra também uma loja de artigos cinematográficos no saguão do Estação NET Rio.

frequência nos cinemas do Estação, intensificando assim a parceria entre o cineasta e a empresa:

> Eu já estava bem próximo deles, mas não é igual a hoje. Eu fazia um evento por mês. [...] Quando veio a pandemia, eles me pediram ajuda. Eles queriam fazer uma campanha de *crowdfunding*, e eles sabiam que eu sou um cara que agrego, a galera que eu chamo vem, sabe? Eu trago gente de várias áreas pra fortalecer. [...] Eu ajudei fazendo os vídeos, eu divulgava, eu ofereci produtos da Cavídeo para sortear e tal. (Cavi Borges, 2024)

A campanha foi hospedada no site Benfeitoria, no qual constam 4.517 apoiadores e R$736.976 arrecadados[189]. De acordo com Adriana Rattes, os recursos obtidos por meio do financiamento coletivo permitiram manter integralmente a equipe de funcionários do Grupo Estação ao longo da pandemia: "A gente fez a vaquinha para garantir que até dezembro, que era o tempo da gente pensar em outras coisas, a gente poderia pagar os funcionários. A gente não demitiu ninguém graças a essa vaquinha".

Algo que chama atenção são os vídeos disponíveis no site da campanha: depoimentos gravados, nos quais profissionais do setor cultural e funcionários do Grupo Estação relatam a importância da empresa em suas trajetórias, manifestando as razões que os motivaram a apoiar a campanha de financiamento coletivo, e claro, incentivando outras pessoas a fazerem o mesmo. Esses registros conferem um forte tom afetivo à campanha em prol do Grupo Estação, que muito se assemelha à mobilização realizada em 2014, durante o período de crise financeira e judicial, abordado por nós anteriormente. Assim como as "histórias do Estação", os vídeos contêm relatos que celebram os vínculos estabelecidos entre frequentadores, funcionários e os espaços de exibição, ao ecoarem frases como "A minha relação com o Estação é quase umbilical"[190] ou "Falar sobre o Estação é falar um pouco sobre a minha própria vida"[191].

Prolifera-se novamente o discurso de que o Grupo Estação é responsável por uma formação cinéfila em seus públicos e se apresenta como "mais do que uma empresa" para seus funcionários. São exaltados valores como a resistência, a solidariedade e a afirmação da cultura, destacando-se a importância do Grupo Estação para o cenário cinematográfico carioca. Mais uma vez, os enunciados elaborados a respeito do Grupo Estação são atravessados por um forte senso comunitário que é apropriado pela empresa. Nos vídeos da campanha de financiamento coletivo, vemos cartelas que trazem dizeres como: "É a união, a

[189] Disponível em: https://benfeitoria.com/projeto/continuaestacao
[190] Frase dita por Lírio Ferreira em vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JmqTetdbjic . Acesso em outubro de 2025.
[191] Frase dita por Tatiana Leite em vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=swV5fF-UkNg . Acesso em outubro de 2025.

vontade coletiva que faz a força. É graças a você que o Estação vai continuar a existir! E vão continuar as histórias, os encontros e as emoções!"[192]. O que notamos é um apelo direto à comunidade – composta por frequentadores, funcionários, sócios e demais parceiros – para que ela se reconheça enquanto um agente ativo na salvaguarda da empresa. O próprio nome da campanha – *Continua Meu, Estação!* – traz uma vírgula estrategicamente inserida após a palavra "meu", deslocando o sentido da frase. Para além de invocar a continuidade do cinema – como sugeriria a formulação *Continua, Meu Estação!* –, trata-se aqui de uma reivindicação para que os cinemas sigam pertencentes àqueles que se identificam como parte de sua história.

Segundo o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2020, elaborado pela ANCINE[193], alguns números ilustram o tremendo impacto que a pandemia gerou em todo o mercado cinematográfico: o total de filmes brasileiros em cartaz reduziu em aproximadamente 65%, já os títulos internacionais caíram em cerca de 59%; houve também uma expressiva retração no número total de espectadores nesse ano – de 177,7 milhões para 39,4 milhões – e na renda total de bilheteria – que passou de R$ 2,8 bilhões para R$ 628 milhões. Ainda com base em dados divulgados pela ANCINE, 86 salas de cinema fecharam de modo definitivo no ano de 2020[194].

A reabertura dos cinemas no Brasil ocorreu de forma lenta e gradual. Conforme noticiado n'O Globo, foram três os primeiros complexos de exibição que voltaram a funcionar no Rio de Janeiro em outubro de 2020: o Kinoplex RioSul e o Estação Net Rio, ambos em Botafogo; e o Cinépolis Lagoon, na Lagoa – que atualmente encontra-se fechado. Dentre os protocolos sanitários seguidos pelos estabelecimentos, estavam o uso obrigatório de máscara, aferição da temperatura corporal, distribuição de álcool em gel, limitação em 50% da capacidade das salas e espaçamento de dois assentos entre as poltronas ocupadas[195].

Enquanto as salas de cinema ainda não operavam com ocupação completa, o Grupo Estação promoveu seu primeiro festival de filmes online, com incentivos captados através da Lei Emergencial Aldir Blanc (nº 14.017/2020). Em parceria com a Cavídeo, o Festival Estação Virtual – 35 Anos do Cinema Brasileiro exibiu gratuitamente, pela plataforma Vimeo, quase duzentas obras nacionais durante o mês de maio de 2021. As produções variavam entre

---

[192] Cartelas inseridas em um dos vídeos da campanha, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=swV5fF-UkNg&t=96s . Acesso em outubro de 2025.

[193] Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/anuario-2020.pdf . Acesso em junho de 2025.

[194] Fonte: Informe Anual Exibição – 2020. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/salas_de_exibicao_2020.pdf . Acesso em junho de 2025.

[195] Fonte: NIKLAS, Jan. Como foi a reabertura dos cinemas do Rio de Janeiro na pandemia? Nós conferimos. O Globo, Cultura. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/como-foi-reabertura-dos-cinemas-do-rio-de-janeiro-na-pandemia-nos-conferimos-24671817 . Acesso em junho de 2025.

documentários e ficções, nos formatos de curtas e longas-metragens – dentre as quais, estava é claro, *Eu Sei Que Vou Te Amar* (Arnaldo Jabor, 1986), remetendo à primeira exibição oficial do Cineclube Estação Botafogo. No site Vertentes do Cinema, uma notícia informava que o recorte curatorial do festival privilegiou filmes "relevantes na história do Estação e do cinema brasileiro"[196], ao longo dos 35 anos de existência do Grupo Estação – completados em 2020. Desse modo, a iniciativa reforçava a intenção do Grupo Estação de associar sua marca à memória e à valorização da produção cinematográfica nacional, em um momento marcado por restrições e incertezas para o setor.

Além dos desafios causados em decorrência do contexto pandêmico, os anos de 2021 e 2022 foram marcados por um impasse com o Grupo Severiano Ribeiro, proprietário do imóvel onde está localizado o Estação NET Rio. Desde 2019, a empresa dificultava a renovação do contrato de locação do complexo cinematográfico por motivos até então não confirmados. Uma possível hipótese é a de que o Grupo Severiano Ribeiro teria interesse em retomar a posse do espaço para a implementação de um novo empreendimento comercial. Ao recordar o episódio, Adriana Rattes comentou:

> Por algum motivo que a gente desconhecia na época, não vinha a resposta para a renovação do contrato. E a gente teve que fazer o procedimento judicial, que é entrar na Justiça com uma proposta de renovação, dizendo que a gente quer continuar, isso garante o nosso direito a continuar no imóvel. [...] E a juíza estipulou um valor de aluguel enquanto não se chegava ao fim do processo de renovatória. Isso estava rolando durante o início da pandemia. Uma das regras do processo de renovatória é que você não pode atrasar aluguel. Óbvio que a gente atrasou. E óbvio que, assim que a gente pôde voltar a pagar, como todos os cinemas do mundo e do Brasil fizeram, se fez acordos para pagar menos. (Adriana Rattes, 2024)

No ano de 2021, foi autorizada na Justiça uma ordem de despejo do Estação NET Rio, movida pelo Grupo Severiano Ribeiro, sob o argumento de atraso no pagamento de aluguéis, cujo montante chegava em torno de R$2 milhões, conforme noticiado pelo portal g1[197]. O caso gerou ampla repercussão na mídia e o Grupo Estação contou novamente com o apoio de diferentes setores da sociedade em um processo judicial. A mobilização em defesa do Estação NET Rio incluiu a criação de um abaixo-assinado online, intitulado

[196] Disponível em: https://vertentesdocinema.com/tudo-sobre-o-festival-estacao-virtual-2021/ . Acesso em outubro de 2025.

[197] Fonte: RIANELLI, Erick. Cariocas e cineastas fazem abaixo-assinado contra despejo do cinema Estação NET Rio, em Botafogo. g1, Rio de Janeiro. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/11/10/abaixo-assinado-contra-despejo-do-cinema-estacao-net-rio-em-botafogo.ghtml . Acesso em junho de 2025.

#FicaEstaçãoNetRio, que reuniu quase 25 mil assinaturas[198]. Também foram organizados uma série de atos coletivos, que ocuparam o saguão do cinema com exibições, performances e discursos em prol da permanência do Grupo Estação no espaço. Em depoimento, Cavi Borges relembrou seu envolvimento recente com a campanha contra o fechamento do cinema, realizada em 2021:

> A Adriana me chamou de novo, sabendo dessa minha coisa de agregar, pra gente fazer um mutirão pra reunir todo mundo no cinema, fazer uma campanha para não deixar o cinema fechar. E foi engraçado, porque era meu aniversário, dia 12 de novembro. Eu ia fazer uma mostra dos meus filmes lá. Aí, ela falou "Não, Cavi, vamos fazer esse evento, o Estação vai fechar, a chance é pequena de a gente conseguir ganhar na Justiça". Eu lembro que eu já estava convidando a galera pra fazer meu aniversário lá no saguão, e passou a ser o dia desse movimento aí. E foi muita gente. (Cavi Borges, 2024)

Esse relato nos remete ao episódio vivido em 2014, abordado anteriomente, quando Marcelo Mendes conta que a assembleia na qual seria votado o plano de recuperação judicial coincidiu com a data de seu aniversário, no mês de abril. Embora a concomitância das datas pareça algo fortuito, o fato de Cavi e Marcelo destacarem esse detalhe em seus relatos nos faz refletir sobre como as esferas pessoais e coletivas confluem em práticas discursivas que atravessam a história do Grupo Estação. O grau de implicação subjetiva desses agentes reforça não apenas sua vinculação afetiva com os cinemas da rede e com a trajetória da empresa, mas também a maneira como suas experiências individuais se entrelaçam com processos mais amplos de defesa pela salvaguarda desses espaços de exibição. Essa ideia se traduz, por exemplo, em uma conversa realizada durante a pesquisa de campo com os cineastas Cavi Borges e Kaio Caiazzo:

> CAVI: Foi engraçado, porque no ano seguinte, exatamente no meu aniversário de novo, rolou uma nova manifestação. [...] E eu descobri que o Estação também comemora aniversário dia 12 de novembro. Olha que loucura. O Estação tem duas datas comemorativas: a data que ele inaugura como cineclube, que foi em julho, eu acho, e em novembro foi quando se torna Estação... Pô, é uma relação, né? O Estação vai comemorar 40 esse ano, e eu vou comemorar 50.
> KAIO: E você cuida dele como irmão mais velho mesmo! (Cavi Borges e Kaio Caiazzo, 2025)

Durante a pandemia, a livraria Blooks – empreendimento de Elisa Ventura, que por muitos anos comandou o Café Estação no mesmo cinema – encerrou suas atividades no saguão

[198] Disponível em: https://www.change.org/p/prefeito-do-rio-de-janeiro-n%C3%A3o-ao-despejo-do-esta%C3%A7%C3%A3o-net-rio-n%C3%A3o-%C3%A0-demoli%C3%A7%C3%A3o-ficaestacaonetrio-c49fe222-6faa-4f2b-9ea5-0c3c0fb91c00 . Acesso em junho de 2025.

do Estação NET Rio. É nesse momento que Cavi Borges passa a ocupar o espaço, trazendo consigo o vasto acervo de itens cinematográficos que o cineasta comercializava na Cavídeo – que inclui DVDs, livros, pôsters, além de camisetas, ímãs e réplicas em miniatura da estatueta do Oscar. Em entrevista, Cavi comentou que o acordo foi feito com Adriana Rattes de maneira informal: "Eu falei que eu não tinha dinheiro pra pagar o aluguel. E ela falou: ocupa aí, usa a lojinha. Em troca, você ajuda a divulgar o Estação, faz os eventos". A parceria foi frutífera e a loja passou a se chamar Estação Cavídeo. Atualmente, Cavi também organiza exposições e lançamentos de livros no local. No próximo capítulo, entraremos em mais detalhes acerca desses e outros arranjos colaborativos, que consideramos um ponto singular na atual dinâmica de funcionamento do Estação.

No canal da Cavídeo no YouTube estão acessíveis dois registros das manifestações realizadas em 2021, nos quais vemos dezenas de pessoas reunidas no *foyer* do Estação NET Rio, clamando em protesto contra o fechamento do cinema[199]. Nos cartazes espalhados pelo local, lemos: "O Estação NET Rio é a casa do cinema brasileiro" (ver Figura 31). Como vimos nos capítulos anteriores, o Grupo Estação sempre esteve orientado por um projeto de formação de público, no qual o contato reiterado com o cinema brasileiro contribui até hoje para a construção de repertórios e para a preservação da memória do cinema nacional. Para além disso, a noção de "casa", associada ao Estação NET Rio, não se restringe à presença recorrente de filmes nacionais em sua programação, mas se articula à dimensão afetiva desse espaço enquanto um local de acolhimento, formação e convívio.

Em um dos vídeos disponíveis no canal da Cavídeo, Adriana Rattes contextualiza o caso, ressaltando o "interesse público que esse prédio representa para a cultura do Rio de Janeiro" e fazendo um apelo para que a prefeitura intervenha em favor de "um dos últimos cinemas de rua em funcionamento" da capital carioca. Os manifestantes trajando máscaras higiênicas não nos deixam esquecer que, nessa época, o Brasil ainda estava em processo de flexibilização do *lockdown*.

[199] Disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=z0Z6kxof5pg e https://www.youtube.com/watch?v=8TfsgwIsfSI . Acesso em junho de 2025.

Figura 31 – *Frames* dos registros em vídeo feitos durante a ocupação “Fica Estação NET Rio” (2021)



Fonte: Canal da Cavídeo no YouTube. Links de acesso em nota de rodapé 199.

Segundo Talitha Ferraz (2017b), “o equipamento urbano sala de cinema não deixa de ser um elemento que ingressa nas apostas urbanas capitalistas: a elas estará sempre suscetível” (p.113). Os espaços de exibição integram-se aos diferentes interesses econômicos que moldam as grandes cidades, como as dinâmicas de especulação imobiliária, as lógicas de consumo e as estratégias de mercado e de *branding* cultural. Entretanto, os cinemas de rua, os usos que fazemos dele e os significados que lhes atribuímos, também se apresentam como possibilidades de fruição, de encontro, de resistência e de invenção coletiva. Em um contexto urbano marcado por processos de fragilização dos espaços de sociabilidade, intensificados durante a pandemia, a comoção social em torno do Estação NET Rio pode ser entendida como um gesto de reinvindicação pelo direito coletivo à cidade, mesmo sob o peso das forças

homogeneizantes, que insistem na subtração dos espaços públicos em ambientes controlados e privatizados.

A intensa repercussão popular e midiática do caso resultou no tombamento do prédio do Estação NET Rio. O Projeto de Lei Nº 864/2021, elaborado pelo então vereador Lindbergh Farias, ressalta o "interesse histórico e cultural" pela preservação e manutenção do cinema, que representaria a memória local do bairro e de sua comunidade, atuando na "via emocional do processo contínuo de configuração da identidade carioca"[200]. Poucas semanas depois, a prefeitura publicou o Decreto Nº 49.815/2021, determinando o tombamento do imóvel por seu "valor arquitetônico e cultural", que simbolizava "a arquitetura Art-Déco na paisagem carioca"[201]. No mesmo diário oficial do município, consta o Decreto Nº 49.814/2021[202], que inscreve os cinemas de rua do Grupo Estação no Cadastro de Negócios Tradicionais e Notáveis. O texto caracteriza o Estação NET Botafogo, o Estação NET Rio e o Estação NET Ipanema como "marcos referenciais na cultura cinematográfica da cidade" e destaca que:

> [...] o "Grupo Estação" é um dos fundadores e desenvolvedores do Festival do Rio, um dos maiores e mais importantes festivais audiovisuais do Brasil e da América Latina; [...] a importância das salas de cinema de rua como espaços indissociáveis da experiência pública da cidade, além de serem lugares de socialização, de reflexão crítica, de educação, de memória e de imaginação coletiva; [...] a relevância terapêutica e de cura psíquica através do regozijo individual e comunal da fruição da projeção de imagens em movimento, associadas ao som, à música e à narração de histórias, ficcionais ou não ficcionais, como pesquisas cientificas vêm demonstrando recentemente; [...] que nestes locais estão preservados e protegidos os diferentes modos de fazer, habitar e viver o cotidiano da cidade [...]. (Decreto Nº 49.814/2021, fonte completa em nota de rodapé 202)

Instituído pelo Decreto nº 39.705/2014, o Cadastro de Negócios Tradicionais e Notáveis tem por objetivo reconhecer e conservar os "bens culturais da cidade, que passam por processo de transformação ou de desaparecimento", e sobretudo buscar "meios de incentivos à conservação das características de ambiência e manutenção das atividades dos

---

200 Disponível em: https://aplicnt.camara.rj.gov.br/Apl/Legislativos/scpro2124.nsf/a6cd246684502db90325863200569384/fcc63bbad79eefd10325878900512394?OpenDocument . Acesso em junho de 2025.

201 Disponível em: https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/5162#/p:4/e:5162?find=Decreto%20N%C2%BA%2049.815 . Acesso em junho de 2025.

202 Disponível em: https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/5162#/p:3/e:5162?find=Decreto%20N%C2%BA%2049.815. Acesso em junho de 2025.

bens declarados"[203]. Acerca desse tema, Márcia Sousa (2013) aponta para os riscos envolvidos no tombamento de equipamentos culturais, uma vez que a medida "não significa o resguardo do bem por completo – protege, muitas vezes, somente a fachada ou até mesmo a edificação inteira, mas não garante a salvaguarda do prédio enquanto cinema" (p.334).

Além disso, a patrimonialização muitas vezes acarreta no engessamento da estrutura das salas de exibição que, uma vez tombadas, enfrentam obstáculos no que tange projetos de reconfiguração. Um episódio emblemático é o do Cine Guaraci, em Rocha Miranda, inativo desde o final dos anos 1980. A mobilização social em torno do cinema resultou no tombamento do edifício e na elaboração de um projeto que transformaria o prédio em um centro cultural. Porém, as restrições impostas pela legislação patrimonial desestimulavam as ações de investidores no local. Devido a esse embargo, o Cine Guaraci passou por diferentes processos de "destombamento" e "retombamento". Hoje, o edifício possui sua fachada preservada, mas abriga uma franquia da loja de roupas Nalin (Sousa, 2013; Silva e Oliveira Filho, 2024).

Nesse sentido, o Cadastro de Negócios Tradicionais e Notáveis aparenta ser um possível recurso, uma vez que as lojas, confeitarias, restaurantes e cinemas ali registrados, supostamente dispõem de mecanismos que garantem a continuidade de suas atividades no mesmo segmento comercial. Os únicos espaços de exibição cinematográfica inseridos no cadastro são o Cinema Roxy, em Copacabana, e os cinemas de rua do Grupo Estação – excluindo-se, portanto, o Estação NET Gávea. Porém, o imóvel onde se localizava o Estação NET Ipanema passou a ser ocupado pela instituição evangélica Nova Igreja, em 2025. O cinema encontrava-se fechado desde 2020, enquanto ainda ocorriam negociações sobre a renovação do contrato de aluguel entre o Grupo Estação e o proprietário do espaço. Em 2021, chegou a ser ensaiada uma reabertura, que não se concretizou[204]. Já o Cinema Roxy encerrou suas atividades de exibição em 2021 e atualmente funciona como uma casa de shows, cujo ingresso mais barato custa em torno de R$396,00, limitando consideravelmente a parcela da

[203] Primeira versão de publicação disponível em: https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/2640#/p:4/e:2640?find=CADASTRO%20DOS%20NEG%C3%93CIOS%20TRADICIONAIS%20E%20NOT%C3%81VEIS . Versão retificada disponível em: https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2014/3970/39705/decreto-n-39705-2014-cria-o-cadastro-dos-negocios-tradicionais-e-notaveis . Acesso em junho de 2025.

[204] Fontes: Combinação de dados empíricos e notícias publicadas em veículos jornalísticos. Ver por exemplo: MAGALHÃES, Luiz Ernesto e RAFAELA, Letícia. Fechado há cinco anos, cinema Estação Ipanema vai virar igreja. O Globo, Rio. 31/07/2025. Disponível em: https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2025/07/31/fechado-ha-cinco-anos-imovel-onde-funcionava-o-estacao-net-na-galeria-astor-foi-alugado-para-igreja.ghtml . Acesso em outubro de 2025.

população que possui capacidade financeira para acessar esse local de lazer[205]. Esses exemplos demonstram como o Cadastro de Negócios Tradicionais e Notáveis parece carecer de instrumentos mais robustos de fiscalização e incentivo à sustentabilidade desses equipamentos culturais, comprometendo, assim, a manutenção de suas atividades-fim e, por consequência, o próprio sentido da política de preservação proposta.

Também chama a atenção o fato de que todos os empreendimentos incluídos no cadastro situam-se no Centro ou na Zona Sul do Rio de Janeiro, excluindo-se completamente a Zona Norte e a Zona Oeste da cidade. Ainda que se proponha a valorizar o "referencial cultural carioca", o Cadastro de Negócios Tradicionais e Notáveis reforça uma política seletiva, que legitima certas experiências urbanas ao mesmo tempo em que marginaliza outras. Enquanto discursos identitários são mobilizados em defesa do Estação NET Rio – situado em uma área economicamente valorizada –, muitos outros cinemas permanecem à margem dessa disputa, sem usufruir da mesma visibilidade midiática ou apoio institucional. É o caso, por exemplo, do Cine Vaz Lobo (1941 – 1986), do Cine Rosário/Ramos (1938 – 1992)[206] e do Cine Santa Helena/Olaria (1942 – 1997)[207] (Ferraz, 2014, 2017b; e dados disponíveis no portal DATA.RIO). Localizados no subúrbio da cidade, uma área historicamente negligenciada pelo poder público em termos de infraestrutura, segurança e lazer, esses antigos espaços de exibição encontram-se hoje em triste estado de abandono. Embora tenham sido oficialmente tombados como patrimônio, é clara a ausência de interesse público e político em promover ações efetivas que assegurem a reativação e a manutenção desses espaços, evidenciando não só uma geografia desigual do direito à cultura na cidade, como também uma disputa de narrativas acerca do que de fato representaria uma suposta identidade cultural carioca.

Como parte do esforço para manter o Estação NET Rio em funcionamento, o Grupo Estação pagou R$600 mil da dívida referente ao aluguel que, no total, somava cerca de R$1,2 milhões. Apesar do tombamento do cinema, o Grupo Severiano Ribeiro manteve a ordem de despejo. Segundo depoimento concedido por Adriana Rattes em 2024, o Grupo Estação recorreu da decisão, levando o caso à segunda instância. Ao longo de 2022, novas manifestações foram organizadas no saguão do cinema, além de um segundo abaixo-assinado online, chamado *#DeixaOEstaçãoNETRioFicar*![208], que recolheu mais de 27 mil assinaturas.

---

[205] Disponível em: https://www.roxydinnershow.com.br/ingresso-roxy-dinner-show . Acesso em outubro de 2025.
[206] Chamado de Cine Rosário (1938 – 1981) e, posteriormente, de Cine Ramos (1981 – 1992).
[207] Conhecido como Cine Santa Helena (1942 – 1974) e depois Cine Olaria (1974 – 1997).
[208] Disponível em: https://www.change.org/p/gruposeverianoribeiro-e-tjrjoficial-o-cinema-brasileiro-precisa-continuar-vivo-despejar-o-esta%C3%A7%C3%A3o-net-rio-%C3%A9-uma-decis%C3%A3o-que-ataca-a-nossa-cultura-deixaoestacaonetrioficar . Acesso em junho de 2025.

No julgamento, ocorrido em fevereiro de 2023, o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (TJRJ) decidiu anular a sentença proferida na primeira instância, que determinava a rescisão do contrato entre locador e locatário[209]. O Grupo Estação pôde, portanto, manter sua estrutura no prédio, que consiste em cinco salas de exibição, bomboniére, banheiros, o escritório administrativo da empresa e uma loja de artigos cinematográficos gerenciada por Cavi Borges, a Estação Cavídeo.

Em conversa realizada *in loco*, Adriana Rattes informou que, em 2024, foi necessário abrir novamente uma ação renovatória que assegurasse a prorrogação do contrato de aluguel por mais cinco anos. Ao recordar os episódios vividos durante a pandemia da COVID-19, Adriana compartilhou uma percepção que, segundo suas próprias palavras, só se tornou evidente para ela com o distanciamento do tempo:

> Todo aquele movimento que a gente fez, primeiro para conseguir recursos para pagar os funcionários, depois pedir para as pessoas nos ajudarem a manter esse cinema aqui, tudo aquilo tinha que ser comunicado via Internet, via redes, que é o lugar por excelência onde os diálogos se dão hoje em dia. E isso fez com que muita gente redescobrisse, prestasse atenção no Estação... É engraçado pensar nisso. Eu nunca tinha falado sobre isso que eu estou falando agora... A gente não entende os movimentos quando eles estão acontecendo. De alguma forma, os cinemas terem fechado durante a pandemia, e as pessoas terem ficado trancadas em casa, ajudou na renovação de público e até na percepção das pessoas mais jovens sobre a importância de um lugar como esse. (Adriana Rattes, 2024)

Em diálogo com a fala de Adriana, entendemos que o período de crise provocado pela pandemia, ao mesmo tempo em que ameaçou a sobrevivência das salas de cinema, também instaurou novas formas de vínculo e de reconhecimento em torno do Grupo Estação. As demais adversidades enfrentadas pela empresa, relatadas ao longo desse capítulo, podem ser lidas como oportunidades de análise acerca de uma rede de agenciamentos, e não exclusivamente como episódios de fragilidade institucional. Por meio de manifestações presenciais, campanhas de financiamento, pressão popular nas redes sociais e outras formas de solidariedade, o apoio mobilizado em momentos de crise explicita a densidade afetiva que os cinemas da rede adquirem junto à sua comunidade, funcionando como dispositivos de memória coletiva e espaços de pertencimento.

Percebemos uma forte implicação subjetiva na elaboração de discursos acerca do que o Grupo Estação representa no imaginário dessa comunidade, que, por sua vez, não está isenta

---

[209] Fontes: Cruzamento de dados coletados em depoimentos concedidos em pesquisa de campo e em veículos jornalísticos. Ver por exemplo: GOBBI, Nelson. Ação de despejo contra Grupo Estação é anulada no TJRJ. O Globo, Cultura. 08/02/2023. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/noticia/2023/02/em-julgamento-no-tjrj-acao-de-despejo-contra-grupo-estacao-e-anulada.ghtml . Acesso em outubro de 2025.

de rupturas internas. Dentro desse coletivo, coexistem diferentes vivências, expectativas e recordações que, às vezes, se chocam por meio de tensões e dissensos, revelando a complexidade dos vínculos estabelecidos e a constante renegociação dos sentidos atribuídos às experiências compartilhadas. Dessa forma, acreditamos que esses sujeitos assumem o papel de coautores na trajetória da empresa, reafirmando o cinema como um lugar de resistência, reinvenção e produção coletiva de sentido. Reconheço que também me incluo nesse conjunto de agentes produtores de significados a respeito do Grupo Estação, não só enquanto pesquisadora que se debruça criticamente sobre o caso, mas também como alguém que frequenta os cinemas do circuito.

Ao contrário de operar com a ilusão da neutralidade, este trabalho se coloca como mais uma versão possível entre tantas outras – artísticas, políticas, acadêmicas, institucionais – sobre o papel do Grupo Estação enquanto um vetor de produção coletiva de subjetividade, mediado pela espectação cinematográfica. É nesse entrelaçamento entre proximidade e estranhamento que reside a potência de estudar o familiar, pois supõe-se uma disponibilidade para escutar o que outras vozes têm a dizer sobre o mesmo objeto, ainda que a partir de lugares distintos (Velho, 1978). Essa abordagem se faz ainda mais evidente no capítulo a seguir, no qual apresento as observações elaboradas a partir das minhas incursões aos cinemas do Estação durante o desenvolvimento desta pesquisa.

4. IR AOS CINEMAS DO CIRCUITO ESTAÇÃO: UM EXERCÍCIO DE OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE

Guiadas por uma inspiração etnográfica, as notas de campo realizadas durante minhas idas aos cinemas do Estação e seus arredores dão o tom deste capítulo. Sob a lente das "histórias de cinemas" (Vieira, 2021), essas incursões voltaram-se para as particularidades do ato de ir aos cinemas do circuito Estação. Entre 2024 e 2026 – período em que esta pesquisa de mestrado esteve em andamento –, estive em exercício de observação participante com base nos direcionamentos de Gilberto Velho (1978) e Janice Caiafa (2007).

Ainda que ir ao cinema seja um hábito que cultivo desde a infância, nesse contexto, a prática foi experimentada de forma mais crítica, por meio de um esforço de estranhamento do familiar, conforme teoriza Gilberto Velho (1978). Segundo o autor, a proximidade do pesquisador com o campo não é um obstáculo à construção do conhecimento, mas sim uma oportunidade de tensionar e expandir as formas de apreensão da realidade – sendo essa sempre observada por um ponto de vista situado, marcado por interpretações, escolhas e compromissos éticos.

Nessa mesma direção, Janice Caiafa (2007) entende que o exercício de estranhar o familiar é "algo que se atinge", "um processo do trabalho de campo" (Caiafa, 2007, p.149), no qual o pesquisador deve reconhecer seu papel como produtor de matéria de pesquisa. A autora considera a etnografia como uma forma de viagem, pautada menos pela distância percorrida e mais "pela inquietação com outras experiências, pelo desejo de encontrar desconhecidos" (Caiafa, 2007, p.149). Nessa perspectiva, a viagem investigativa não se restringe à experiência individual do pesquisador, mas envolve todos aqueles que compõem os "agenciamentos coletivos" (Deleuze e Guattari, 1995) produzidos no trabalho de campo, seja na etapa da observação participante, da escrita, da leitura ou quaisquer outras linguagens de divulgação do trabalho.

Assim, os registros aqui reunidos se utilizam de ferramentas etnográficas para reconstituir episódios e elementos, os quais acreditamos evidenciar as singularidades do Grupo Estação atualmente. Mais do que registrar os acontecimentos vividos, buscamos dar conta de todas as enunciações coletivas que emergiram do campo. O material a seguir inclui fotografias, relatos das interações espontâneas com frequentadores dos cinemas e transeuntes, trechos de entrevistas que conduzi com diversos informantes e impressões sensoriais advindas desse exercício de observação participante, orientados pela prática da simpatia e pela noção de encontro como princípio metodológico (Caiafa, 2007; Deleuze, 2002; Ferraz, 2012).

4.1. “Cinema é a própria esquina”

Um texto editorial publicado no jornal *TABU*[210], na segunda metade da década de 1980, traçava um paralelo interessante entre o cinema e a esquina:

> Hoje, chego a dizer que CINEMA é a própria ESQUINA. Esquina da vida onde o movimento acontece e o imprevisível é uma possibilidade. Na arte do movimento importa a multiplicidade de direções em que a escolha possa ocorrer. A esquina é isso. O cinema também. [...] É preciso caminhar neste quiproquó. Caminhar. E, ao dobrar uma esquina, a ninguém pedimos licença. Dobramos. E o que importa, mesmo que as trombadas aconteçam. [...] Um passo segue o outro, como qualquer fotograma. Um Tabu em cada esquina! Aí, testaremos nossa força. (Editorial do jornal *TABU*, fonte completa em nota de rodapé 210)

A analogia desloca a sala de exibição da condição de espaço fechado para situá-la no campo da experiência urbana, do encontro e do acaso. A esquina é, por definição, uma intersecção, um cruzamento que conecta fluxos, podendo acelerar ou desacelerar passos, provocar olhares ou pequenas colisões. O cinema pensado a partir dessa metáfora é compreendido como um marcador urbano, um ponto em torno do qual se organizam percursos e ritmos da vida cotidiana, bem como lembranças, hábitos e formas de sociabilidade entre conhecidos e desconhecidos.

Articulado às experiências da modernidade, o cinema atuou como um vetor na constituição urbana do Rio de Janeiro. Segundo Talitha Ferraz (2012), os equipamentos de exibição moldaram interações entre os transeuntes e o ambiente citadino, contribuíram para a produção de vínculos entre os sujeitos que ali circulavam, e consolidaram-se como marcos referenciais – concretos e simbólicos – nos processos de transformação de diferentes localidades. Em seu estudo sobre os cinemas da Praça Saens Peña, Ferraz (2012, p.64) argumenta que essas salas de exibição “investiram na formação da identidade tijucana”, reforçando laços afetivos entre as pessoas e o bairro.

Essa mesma dinâmica parece se manifestar, ainda que com especificidades próprias, no bairro de Botafogo. Atualmente, a região possui cinco complexos exibidores: o Estação NET Botafogo (3 salas)[211], o Estação NET Rio (5 salas), o Cinemark Botafogo (6 salas), o Cinesystem Belas Artes Botafogo (6 salas) e o Kinoplex Rio Sul (6 salas). Conforme exposto anteriormente, o trecho onde estão situados o Estação NET Rio e o Estação NET Botafogo

[210] O exemplar consultado não apresentava indicação de número de edição. Disponível no acervo pessoal de Marcelo Mendes.

[211] Há ainda uma quarta sala no Estação NET Botafogo, que não é usada para fins comerciais, sobre a qual falaremos mais adiante neste capítulo.

compreende uma distância de apenas 210 metros na Rua Voluntários da Pátria. A área foi reconhecida como como Polo Cinematográfico de Botafogo, em 2008, pela Lei n.º 4.946[212].

A identidade cinematográfica de Botafogo não se limita à quantidade de complexos exibidores presentes no bairro. Para o sócio-fundador do Grupo Estação, Marcelo Mendes, "Botafogo tem uma tradição de cinema", ancorada não apenas nas salas de exibição, mas também na concentração histórica de equipamentos ligados à produção audiovisual. Em entrevista, Marcelo destacou que o bairro abrigou, na Rua Álvaro Ramos, o Laboratório Líder – responsável pela revelação e cópia de películas do Cinema Novo. Soma-se a esse histórico a L.C. Barreto Produções, fundada em 1963 e responsável por alguns dos mais relevantes sucessos do cinema nacional, que permanece até hoje na Rua Visconde de Caravelas. Podem ser mencionadas ainda a Taiga Filmes, na Rua São João Batista; a TV Zero e a Raccord, na Rua Professor Alfredo Gomes; a Conspiração Filmes, na Rua Teresa Guimarães, entre muitas outras.

Nessa mesma direção, o cineasta e produtor Cavi Borges sublinhou em entrevista que o bairro concentra "todas as três etapas do cinema: se você for pensar, você consegue fazer um filme, distribuir e lançar sem sair de Botafogo". Já a presidente da Associação de Moradores e Amigos de Botafogo (AMAB), Regina Chiradia, pontuou que a realização anual do Festival do Rio contribui para projetar o bairro no circuito cultural carioca, intensificando temporariamente a circulação de públicos e reafirmando o local como polo de referência para a cultura cinematográfica:

> O Festival do Rio é um marco. Todo ano, durante o Festival, as pessoas se dirigem todas pra cá pra assistir os filmes. A gente vê o bairro mudado, é gente andando o tempo todo pra lá e pra cá, pra ver os filmes... As pessoas circulando entre um cinema e outro. E é muito interessante todo esse burburinho cultural. A gente sempre gostou muito disso. Inclusive, há uns seis anos atrás, quando a família que é dona do cinema tentou vender, nós fizemos manifestações pra não deixar vender o cinema. Os moradores todos imploraram pra que não fosse vendido e a prefeitura fez o tombamento do prédio. Foi muito bacana, a gente percebeu que é um *plus* para o bairro, uma coisa muito positiva. Ninguém quer perder esse contato com essa arte e esse movimento que o cinema traz para o bairro. (Regina Chiradia, 2025)

Ao discorrer sobre as dinâmicas ligadas à Praça Saens Peña em seu período de significativa concentração de salas de exibição, Talitha Ferraz (2012) aplica os conceitos de "pedaços" e "manchas", conforme elaborada por José Magnani (1996). Ferraz (2012) tece uma análise sobre áreas urbanas marcadas pela presença de salas de cinema e modos de

[212] Disponível em: https://e.camara.rj.gov.br/Arquivo/Documents/legislacao/html/L49462008.html. Acesso em fevereiro de 2026.

sociabilidade ensejados e atravessados pelas práticas das audiências cinematográficas. Seguimos essa perspectiva para compreendermos as interações entre sujeitos e territórios que estabelecem em Botafogo, mais especificamente nos entornos dos cinemas do Estação.

Segundo o Magnani (1996), os "pedaços" são locais demarcados que tornam-se um "ponto de referência para distinguir determinado grupo de frequentadores como pertencentes a uma rede de relações" (Magnani, 1996, p.13). Os "pedaços" produzem modos de identificação coletiva, nos quais os indivíduos não necessariamente se *conhecem*, mas se *reconhecem* a partir do compartilhamento de repertórios culturais, preferências estéticas, hábitos de consumo e estilos de vida semelhantes. Desse modo, os cinemas da rede Estação podem ser compreendidos como "pedaços" que operam como zonas de interseção entre a vida pública e a vida privada, instaurando formas de convivência que ultrapassam os vínculos restritos ao ambiente familiar, porém mais densas, significativas e duradouras do que as interações formais e individualizadas típicas da sociedade moderna. Muitos dos depoimentos apresentados neste trabalho indicam que os frequentadores e funcionários dos cinemas do Estação se conhecem e/ou se reconhecem, traduzindo a experiência compartilhada da espectação cinematográfica em relações cotidianas de pertencimento e identificação.

Ainda em Magnani (1996), o autor observa que os "pedaços" estão inseridos em configurações espaciais mais amplas, denominadas "manchas". Trata-se de áreas adjacentes do tecido urbano caracterizadas pela concentração de equipamentos voltados a uma determinada atividade predominante, funcionando como referência para os públicos que as frequentam. Os equipamentos distribuídos em uma "mancha de lazer", por exemplo, podem ser bares, restaurantes, cinemas, teatros, cafés etc. Nesse contexto, consideramos o perímetro formado entre as ruas Dezenove de Fevereiro, São Clemente, Álvaro Rodrigues e a Praia de Botafogo como uma "mancha de lazer", cujo ponto focal é o trecho da Rua Voluntários da Pátria onde se concentram o Estação NET Rio, a Praça Nelson Mandela – na qual está a estação de metrô – e o Estação NET Botafogo[213].

Baseamos nosso recorte no documento intitulado "Edificação e Uso do Solo em Botafogo e Humaitá", produzido pela Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação Geral da Prefeitura do Rio de Janeiro em 1982[214], e no diagrama elaborado por Ventorim et

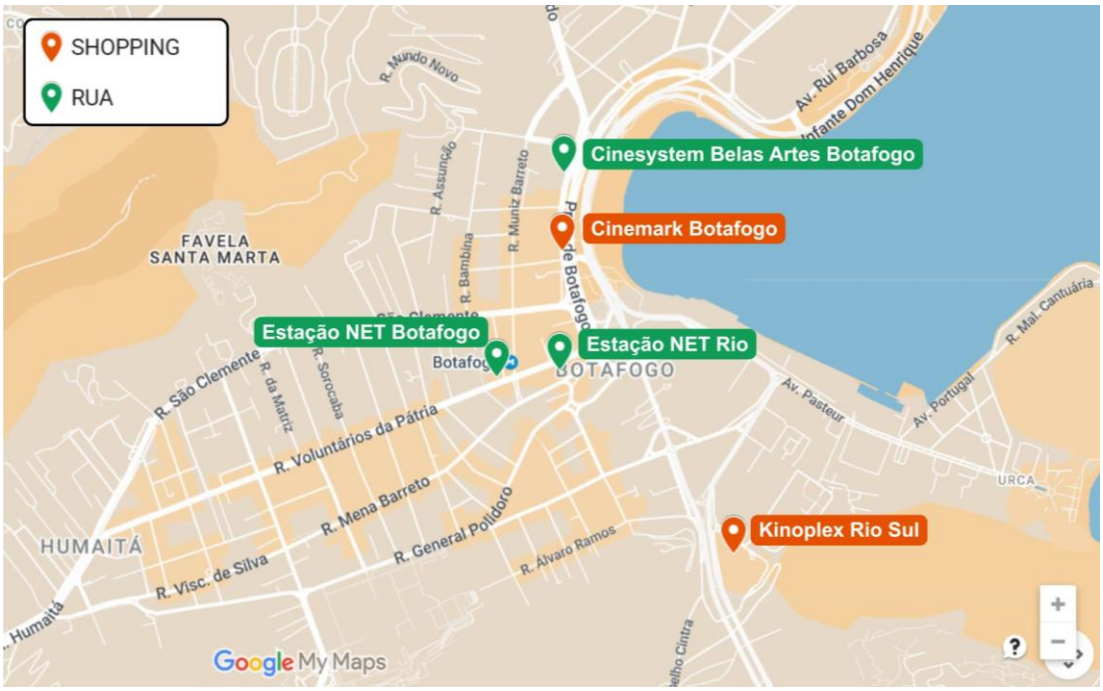
[213] Embora a "mancha de lazer" no perímetro citado desempenhe um papel relevante na ativação do espaço urbano, ela não deixa de ser objeto de críticas por parte dos moradores locais. Segundo me informou Regina Chiaradia, presidente da Associação de Moradores e Amigos de Botafogo (AMAB), o adensamento intensificado e pouco regulado, assim como os níveis elevados de ruído que se prolongam até a madrugada, são problemas recorrentes que impactam a qualidade de vida dos residentes não só dessa área, mas também de outras regiões do bairro.

[214] Disponível no acervo do Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos (IPP).

al. (2019). O registro da Prefeitura identifica a zona delimitada como uma das áreas centrais de Botafogo. Já Ventorim et al. (2019, p. 7) apontam que a Rua Voluntários da Pátria – especialmente no trecho em análise – concentra o maior fluxo de pedestres do bairro, comportando-se "como uma artéria principal que bombeia sua vitalidade para as demais vias ao seu redor".

Poderíamos ainda ampliar esse perímetro até a Rua Marquês de Olinda, incorporando o Cinemark Botafogo e o Cinesystem Belas Artes Botafogo, bem como a avenida Lauro Sodré, incluindo o Kinoplex Rio Sul. Embora essas vias não apresentem a mesma densidade de bares e restaurantes, abrigam mais três complexos exibidores. Nesse sentido, a área como um todo pode ser compreendida como uma "mancha de cinema" – termo proposto por Ferraz (2012) ao acionar o conceito de Magnani (1996) para analisar a Cinelândia da Tijuca. A Figura 32 retoma e amplia o mapa apresentado na Figura 2, na introdução deste trabalho, recortando agora o bairro de Botafogo para permitir uma visualização mais detalhada da área analisada.

Figura 32 – Mapa "Complexos cinematográficos e centros culturais com atividade regular de exibição no bairro de Botafogo por tipo de estabelecimento (2026)"



Fonte: Mapa elaborado pela autora a partir de dados abertos fornecidos pela ANCINE[215]

Para Magnani (1996, p.21), a cidade não é um aglomerado de "pedaços" e "manchas" perfeitamente delimitados, "as pessoas circulam entre eles, fazem suas escolhas entre as várias

[215] A versão interativa do mapa pode ser acessada em: https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?hl=pt-BR&mid=1zmMMCk6hFPsY6Z1FTY8tJtqgDXe0qbo&ll=-22.911643145685698%2C-43.369359499999995&z=11 .

alternativas" de caminhos possíveis. O autor denomina esse fluxo de "trajetos". Acerca do deslocamento a pé, Ventorim et al. (2019) consideram essa prática cotidiana como uma forma de apropriação do espaço urbano, na qual o corpo em movimento percebe, interpreta e produz sentidos sobre a cidade. Quando articulada ao uso do transporte coletivo, a circulação urbana torna-se ainda mais complexa e diversificada, ampliando as pluralidades de encontros no espaço público (Caiafa 2002 apud Ferraz 2012).

Em razão da multiplicidade de vias e modais de acesso, Botafogo é popularmente caracterizado como um "bairro de passagem". Situada em uma região central da região, a Praça Nelson Mandela abriga não apenas a estação de metrô – onde se dá a integração entre as Linhas 1 e 2 – , mas também terminais de ônibus, configurando-se como um importante ponto de chegada e partida em direção a outras áreas da cidade. Durante cerca de trinta anos, o perímetro atualmente ocupado pela praça correspondeu ao antigo canteiro de obras do modal metoviário. A presidente da AMAB, Regina Chiaradia, recordou em nossa entrevista que o espaço permaneceu abandonado até 2011, destacando a importância da mobilização dos residentes do bairro na reconfiguração do local:

> Quando começou o licenciamento daquele prédio que tem os bares, a gente conseguiu pressionar que o dono do prédio desse como contrapartida a um prédio tão grande, tão impactante, uma praça. E foi a empresa que construiu prédio que fez a Praça Nelson Mandela em contrapartida. Pra ele foi bom, porque valorizou o prédio. Imagina se fosse um terreno abandonado? Quem iria comprar um apartamento voltado pra um terreno baldio? (Regina Chiradia, 2025)

Vimos anteriormente, com base em Talitha Ferraz (2012), que os cinemas de rua são importantes vetores de atração para a ocupação urbana, beneficiando-se e impulsionando comércios e serviços instalados em seu entorno. A autora observa que esses equipamentos, ao oferecerem sessões noturnas, estimulam o funcionamento prolongado de lanchonetes, bares, restaurantes e outros estabelecimentos, contribuindo para a intensificação e diversificação dos usos do espaço urbano à noite[216].

É curioso, no entanto, como os depoimentos coletados nesta pesquisa convergem ao indicar que, durante os primeiros anos de funcionamento do Cineclube Estação Botafogo, os arredores do cinema permaneceram relativamente vazios por um longo período. Como lembra Marcelo Mendes, naquela época era necessário caminhar algumas quadras em direção à Rua

[216] A respeito desse tema, torna-se necessário considerar também as questões trabalhistas implicadas, como a realização das atividades laborais para além da jornada regular de oito horas. Embora tais aspectos demandem um estudo específico e mais aprofundado, já foi possível identificar, com base em dados empíricos, a presença de algumas problemáticas relacionadas às condições de trabalho nos complexos de exibição, as quais estão inseridas em um contexto político-estrutural mais amplo.

Mena Barreto ou à Rua da Passagem para encontrar algum local aberto onde fosse possível comer no fim da noite, ao término das sessões. A inauguração do Espaço Unibanco de Cinema nas proximidades, a expansão de edifícios comerciais no bairro – que trouxe uma demanda por novos estabelecimentos – e a transformação da área anteriormente degradada pelas obras do metrô na Praça Nelson Mandela apresentam algumas pistas para a compreendermos o processo de reconfiguração dessa região como uma "mancha de lazer".

Ainda que essa afirmação demande um estudo mais aprofundado, o fato é que, atualmente, a área se caracteriza por uma intensa efervescência social, impulsionada pela concentração de bares, restaurantes e equipamentos culturais. Tal percepção é reforçada por Cavi Borges, cujo depoimento corrobora a hipótese de que a "mancha de lazer" (Maganani, 1996) onde se localizam os cinemas do Estação passou a apresentar maior adensamento a partir de 2010, período que coincide com o processo de reconfiguração da Praça Nelson Mandela. Segundo comenta Cavi:

> Eu brincava que a Cobal era a Boca do Lixo[217] do Rio de Janeiro, porque, antigamente muitos artistas iam lá comemorar depois das peças de teatro, faziam reunião com as equipes de filmagem, paravam lá de noite pra beber. Aí, em 2010, isso foi caindo. Eu acho que agora tá mais concentrado ali perto do Estação mesmo, naquela rua que atravessa a Voluntários pra São Clemente, aqueles bares ali do lado do Estação NET Rio também, fica tudo lotado. (Cavi Borges, 2024)

Em minhas idas a campo, busquei observar a movimentação nos arredores do Estação NET Botafogo e Estação NET Rio. Na Praça Nelson Mandela há de tudo um pouco: uma Unidade de Pronto Atendimento (UPA), bancas de jornais – que vendem mais cerveja do que periódicos –, uma floricultura, lojinhas de acessórios para celular e até barbearias improvisadas em galpões. Barraquinhas ofertam salgado, milho, cachorro-quente e yakissoba. Moradores passeiam com seus cachorros e usufruem da área esportiva – uma zona cercada por grades dentro da praça. No fim da tarde, as ruas Voluntários da Pátria e São Clemente registram fluxo intenso de carros e transeuntes; trabalhadores retornam para casa ou seguem para a academia e para o mercado, passageiros atravessam a estação de metrô, formam-se filas nos pontos de ônibus, mesas de bares e restaurantes começam a se ocupar. A Praia de Botafogo também é movimentada nesse horário, mas o fluxo arrefece à medida que a noite cai. Em contraste, o conjunto de estabelecimentos gastronômicos situado entre a Voluntários da Pátria e a Rua Nelson Mandela – área que abriga os dois cinemas do Estação – permanece ocupado

[217] Boca do Lixo é como ficou conhecida uma região do bairro da Luz, na cidade de São Paulo que, a partir das décadas de 1960 e 1970, consolidou-se como o reduto do cinema independente nacional.

por mais tempo, consolidando-se como foco de permanência e sociabilidade no período noturno.

Percebemos que fatores envolvendo o deslocamento pela cidade se apresentam como determinantes na escolha dos dias e horários em que os públicos frequentam os cinemas do Estação. As pessoas entrevistadas que residem em bairros mais afastados de Botafogo – sobretudo na Zona Norte – tendem a priorizar sessões em horários matutinos e/ou vespertinos, aos finais de semana, uma vez que preferem fazer uso de transporte público para chegar e sair do cinema – seja por meio de ônibus ou pela combinação de ônibus e metrô. No período noturno, a oferta desses transportes em circulação torna-se mais limitada, ao mesmo tempo em que os trajetos tendem a ficar mais desertos e inseguros, somando-se ainda aos custos elevados dos serviços de transporte por aplicativo. A preocupação com a violência urbana também aparece nas falas dos entrevistados de faixa etária mais elevada, para os quais a percepção de risco atua como um fator decisivo na organização de suas práticas de lazer, reforçando sua preferência por horários diurnos e evidenciando como marcadores geracionais incidem sobre a experiência da mobilidade e da fruição cultural.

A respeito deste tema, a autora Joice Berth (2025) chama atenção para o fato de que os modos e trajetos pelos quais nos locomovemos pela cidade são condicionados por estruturas de poder que regulam quem pode circular, em que condições e sob quais riscos. A mobilidade urbana, nesse sentido, também opera como um dispositivo de gestão e controle dos corpos, atravessado por marcadores de raça, gênero e classe. Como indaga a autora: “Quantas vezes alteramos nosso trajeto evitando uma rua que seria mais rápida por sentir que não há segurança seja pela iluminação adequada seja pela pouca circulação de pessoas? Esse cerceamento de nossas escolhas não seria uma violência naturalizada?” (Berth, 2025, p.212).

De acordo com os depoimentos aqui reunidos os cinemas do Estação participam também das dinâmicas diurnas do bairro. A jornalista Luiza Lago, moradora do Méier e frequentadora do circuito Estação, destacou, por exemplo, sua preferência pelas Sessões Matinê – realizadas às 11h de sábados e domingos –, em razão tanto do horário quanto do custo mais acessível dos ingressos, que costumam ter o preço fixado no valor da meia entrada. O depoimento de Larissa Oliveira, bacharel em artes cênicas indumentária, converge com o de Luiza Lago: ambas relataram que raramente estendem a experiência cinematográfica para bares ou restaurantes no entorno, “no máximo, uma voltinha na Livraria da Travessa antes da sessão começar”. Essa escolha é motivada tanto por questões orçamentárias quanto pelo fato de que, ao término do filme, ambas as mulheres preferem retornar diretamente para casa,

buscando um deslocamento mais rápido, simples e seguro, sobretudo nos horários mais avançados.

Moradora de Irajá, Larissa me contou que leva entre 1h e 1h30 de sua casa até os cinemas do Estação em Botafogo, sendo necessário fazer uma integração entre ônibus e metrô. Ainda assim, o Estação NET Rio e o Estação NET Botafogo são escolhidos, tanto por Luiza quanto por Larissa, em função de sua programação, do ambiente considerado acolhedor, dos vínculos afetivos que possuem com os cinemas da rede e da acessibilidade nos preços dos ingressos e da bomboniere. Apesar de sua escala bastante reduzida, esses dados permitem refletir sobre as desigualdades geográficas que atravessam a fruição cinematográfica no Rio de Janeiro – assunto que já perpassamos ao longo deste texto. No tocante à questão da diversidade de programação, chama a atenção uma fala de Larissa ao afirmar que as obras ofertadas nos cinemas perto de sua residência em Irajá, além de predominantemente *blockbusters* hollywoodianos, são, em sua maioria, versões dubladas:

> Os cinemas que tem aqui perto são o Cinesystem, que é do [Shopping] Via Brasil; tem o Kinoplex, que é no [Shopping] Nova América; e o Cinemark, que é no Carioca Shopping, na Vila da Penha. Um eu posso ir andando, os outros dois, eu pego um ônibus. Aqui é muito difícil ter filme legendado. Eu fui assistir *Wicked* no Estação NET Rio, porque tinham um horário cedo que era legendado. (Larissa Oliveira, 2025)

No esforço de compreender as especificidades dos cinemas do Estação que contribuem para a fidelização de seus públicos, observamos que os entrevistados apontam, de forma recorrente, a diversidade da programação como elemento diferencial. Com relação aos outros cinemas do bairro, a menção ao Kinoplex Rio Sul foi nula; o Cinemark Botafogo aparece de forma residual nos relatos coletados, sendo constantemente desaprovado por estar inserido em um ambiente percebido como excessivamente controlado, impessoal e voltado para o consumo, além de oferecer uma programação considerada pouco heterogênea. Tal resultado já era em certa medida esperado, considerando que os entrevistados são frequentadores habituais do Estação e demonstram preferência por cinemas de rua com uma curadoria voltada para filmes de arte.

Portanto, no quesito "filmes em exibição", a principal questão investigativa se desloca para a escolha dos cinemas do Estação em detrimento do Cinesystem Belas Artes Botafogo, que igualmente se configura como um cinema de calçada e adota uma programação característica do modelo *arteplex*, baseada na articulação entre produções autorais e títulos de maior apelo comercial. Nesse sentido, os entrevistados destacaram que a maior distância em

relação à estação de metrô – aproximadamente 600 metros a mais – constitui um fator de desvantagem para o cinema da Praia de Botafogo. Soma-se a isso a percepção de que o entorno do Cinesystem Belas Artes Botafogo é menos convidativo, sobretudo em horários noturnos mais avançados, apresentando menor circulação de pessoas e menor vitalidade urbana quando comparado aos arredores dos cinemas do Estação no mesmo período.

Os preços dos ingressos do Cinesystem Belas Artes Botafogo são semelhantes aos praticados no Estação NET Botafogo e no Estação NET Rio, com valores médios que variam entre R$20,00 e R$50,00, a depender do dia, do horário, do tipo de sessão e da modalidade (meia ou inteira) – isso sem incluir eventuais gastos adicionais para compras online. Já o custo da bomboniere aparece como um elemento relevante na preferência dos públicos pelo circuito Estação. Em outubro de 2025, o combo mais econômico oferecido no Cinesystem, que inclui pipoca e refrigerante, custava R$ 39,90 – preço equivalente ao do Cinemark Botafogo; no Estação, por sua vez, a pipoca de menor valor custava R$12,00 e a lata de refrigerante R$10,00, totalizando R$22,00 – aproximadamente metade do valor referente à opção mais barata disponível no Cinesystem.

Quanto à infraestrutura, os depoimentos convergem ao apontar as salas do Cinesystem como mais confortáveis e mais bem equipadas em termos de imagem e som; no entanto, o cinema não oferece o mesmo grau de pessoalidade, acolhimento e senso de comunidade associados ao Estação, frequentemente descritos pelos entrevistados como a sensação de "estar em casa". Observamos que tais vínculos afetivos estão associados ao fato de que tanto o Estação NET Rio quanto o Estação NET Botafogo demonstram maior abertura para sediar eventos que extrapolam a programação convencional – como concursos de sósias, festas de aniversário e até velórios –, o que confere uma dimensão celebratória ao espaço de exibição, a ser analisada mais adiante neste capítulo. Como observou Cavi Borges:

> Várias pessoas falam pra mim assim: "Pô, Cavi, as exibições lá no Itaú[218] são muito melhores que as do Estação. A qualidade da exibição, a tela, a projeção. Só que aqui tem um clima que lá não tem. Aqui, você chega, aí tem você na lojinha, tem aquele saguão; aí você encontra um diretor, você encontra um amigo; tá tendo um lançamento de livro, uma exposição; aí, a sessão tá lotada, alguém bota você pra dentro numa cadeira extra. (Cavi Borges, 2024)

[218] O Cinesystem Belas Artes Botafogo funcionou como Espaço Itaú de Cinema de 2013 a 2024.

O Cinesystem Belas Artes Botafogo e o Estação NET Rio apresentam configurações espaciais bastante semelhantes[219]: *foyer* amplo, mesas e cadeiras, bomboniere e/ou cafeteria, além de uma lojinha e/ou livraria. Durante as idas a campo, pude observar diferentes usos desses espaços – alguns deles nem sempre relacionados diretamente à fruição fílmica. Os saguões de ambos os cinemas parecem operar como refúgios ou pontos de descanso, oferecendo a possibilidade de permanência em um ambiente climatizado e seguro, com acesso gratuito a banheiro e bebedouro, sem a exigência de consumo – diferentemente do que ocorre em bares ou restaurantes. Seja para ler um livro, fazer uma refeição rápida, escapar do calor, utilizar as tomadas para carregar o celular ou trabalhar pelo *notebook*, observei transeuntes que se apropriavam do local e de lá saíam sem assistir a nenhum filme.

Figura 33 – Saguão do Cinesystem Belas Artes Botafogo (2025)



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

[219] A similaridade entre os dois complexos não é por acaso: em 2008, Adhemar Oliveira inaugura o Unibanco Arteplex – hoje, Cinesystem Belas Artes Botafogo. À época, o *foyer* do Unibanco Arteplex seguia o modelo "espaço de cinema", que já havia se mostrado bem-sucedido. Mesmo com a venda para a rede Cinesystem, a estrutura, arquitetura e decoração se mantém fieis ao projeto original, bem como a curadoria da programação.

Figura 34 – Saguão do Estação NET Rio (2025)



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

Embora o saguão do Estação NET Botafogo seja menor e conte com menos atrativos, nota-se que seu uso é bem aproveitado pelos frequentadores, que se acomodam nos bancos e interagem entre seus pares durante a espera pela sessão. A padaria Le Dépanneur e a Livraria da Travessa, localizadas a pouquíssimos metros do complexo exibidor, também parecem receber os públicos do cinema. Nas observações de campo, era comum perceber as mesmas pessoas circulando entre um estabelecimento e outro, dinamizando os fluxos que se dão no entorno do cinema; indivíduos que minutos antes estavam folheando livros ou tomando um café reapareciam, pouco depois, na fila para entrar na sala de projeção.

É verdade que o *shopping* também se configura como um espaço de abrigo, oferecendo áreas destinadas ao *co-working* e possibilitando a circulação sem a exigência de consumo. O Botafogo Praia Shopping, em particular, funciona inclusive como um atalho, graças às suas entradas que conectam a Praia de Botafogo à Rua Professor Alfredo Gomes. Ainda assim, o saguão do Cinemark Botafogo revela-se pouco propício à permanência e à convivência dos públicos no interior do cinema. O documentarista Christian Jafas nos apontou em entrevista que um dos fatores que o desestimula a frequentar o complexo exibidor do *shopping* diz respeito à lógica acelerada de circulação em um espaço saturado de estímulos visuais, sonoros e comerciais:

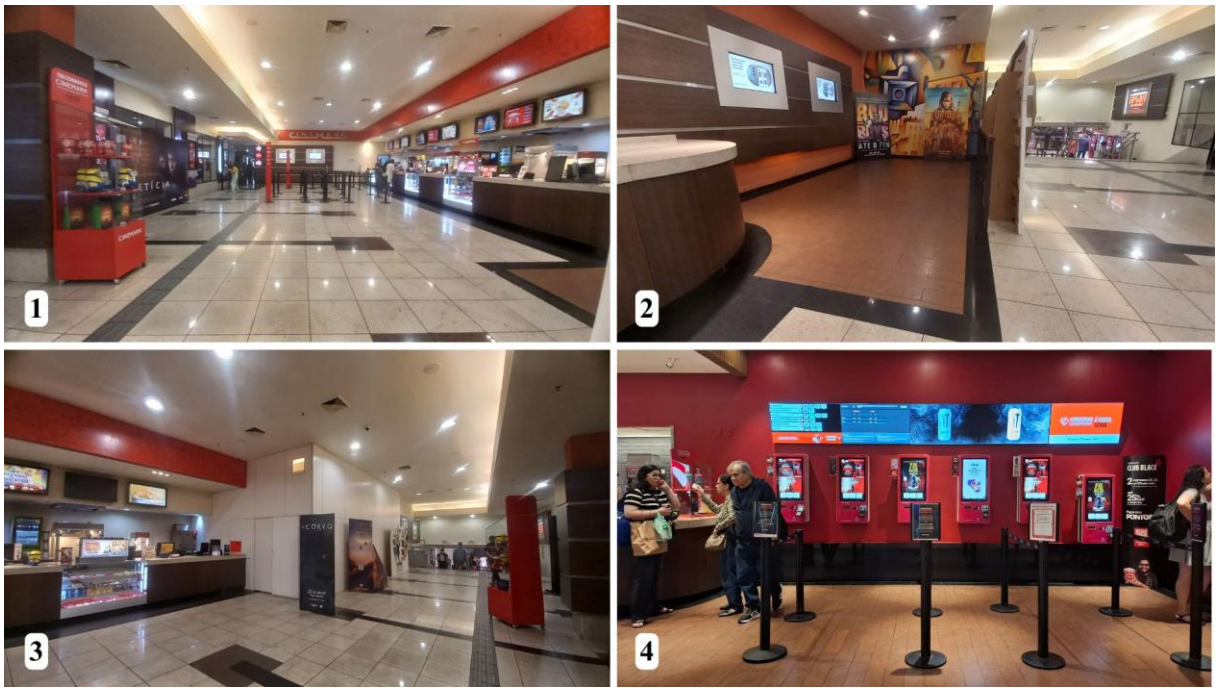
> Quando você sai do cinema no *shopping*, a vida te atinge. Não tem o tempo de digerir o filme, você é atravessado por todos aqueles estímulos do *shopping*. O cinema de rua não é só o ato de ir ao cinema e ver o filme, é o ato de ir ao cinema, de estar num local em que você encontre pessoas parecidas com você. (Christian Jafas, 2024)

A fala de Christian vai ao encontro das considerações de Roland Barthes (1980) apresentadas na introdução deste texto, nas quais o autor destaca a saída do cinema como um momento tão constitutivo da experiência cinematográfica quanto a própria fruição do filme. Segundo Barthes (1980), trata-se de um instante marcado por um estado de torpor e suspensão, uma espécie de anestesia ou hipnose, associado a processos de elaboração subjetiva e de cura, no qual os efeitos da obra são assimilados pelo espectador e reverberados para além da sala de projeção.

Nas visitas que fiz ao Cinemark Botafogo, percebi o saguão frequentemente esvaziado. Há alguns anos o espaço dispunha de algumas mesas e cadeiras ao lado da bomboniere. A Figura 35 ilustra a reforma realizada nessa pequena área de estar, a qual foi transformada em uma bilheteria com totens de autoatendimento[220], cuja estética remete à lógica de lanchonetes de *fast-food*. Na imagem de número 2 que compõe o mosaico, observa-se a área já desocupada, onde anteriormente ficava o mobiliário; na imagem 3, é possível ver os tapumes que isolaram o local durante a obra; já na imagem 4, vemos o ambiente após a intervenção.

[220] A modernização das bilheterias, presente tanto nos cinemas de rua quanto nos cinemas de *shopping*, implica transformações que vão além da eficiência operacional. Conforme aponta Ferraz (2012), a crescente adoção de dispositivos automatizados pode produzir barreiras de acesso para públicos com menor familiaridade tecnológica, afetando, por exemplo, pessoas de faixas etárias mais avançadas.

Figura 35 – Saguão do Cinemark Botafogo entre 2024 e 2025



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

Ao navegar pelos totens de autoatendimento, simulando a compra de ingressos, constatei que diversas sessões apresentavam uma taxa de ocupação significativa, o que revela que o vazio do *foyer* não necessariamente corresponde a uma baixa frequência de públicos. Tudo indica que os frequentadores de fato não se detêm no hall do cinema, optando por ingressar diretamente na sala de exibição, bem como circular pelo *shopping* ou aguardar na praça de alimentação – localizada bem em frente ao cinema – até o início da sessão. Ademais, a lógica interna do espaço aproxima-se de um sistema fabril, marcado por fluxos unidirecionais e controlados: Ao término da exibição, os espectadores não retornam pelo mesmo trajeto de entrada; são conduzidos por um corredor que os encaminha diretamente à praça de alimentação. Tal organização reduz drasticamente a possibilidade de convivência no hall do cinema e reforça uma experiência orientada pela circulação rápida e pela absorção imediata dos públicos pelo circuito do centro comercial.

Talitha Ferraz (2012) identificou à época de sua pesquisa sobre os cinemas tijucanos uma dinâmica semelhante ocorrendo no Kinoplex Tijuca que, tal como o Cinemark Botafogo, oferece um espaço pouco convidativo e desprovido de áreas de estar. A autora descreve a espectação cinematográfica no complexo do Shopping Tijuca como uma experiência regulada "por rápidas satisfações e saciedade dos desejos do público" (Ferraz, 2012, p.214). Uma vez inserido em um "templo de vendas", o cinema passa a funcionar como uma etapa a ser

rapidamente abreviada e superada, de modo a abrir espaço para o consumo de outros produtos. Quando se trata das sessões em horários mais avançados, tampouco há estímulo ao prolongamento da fruição, uma vez que lojas e restaurantes encerram suas atividades antes do término das exibições.

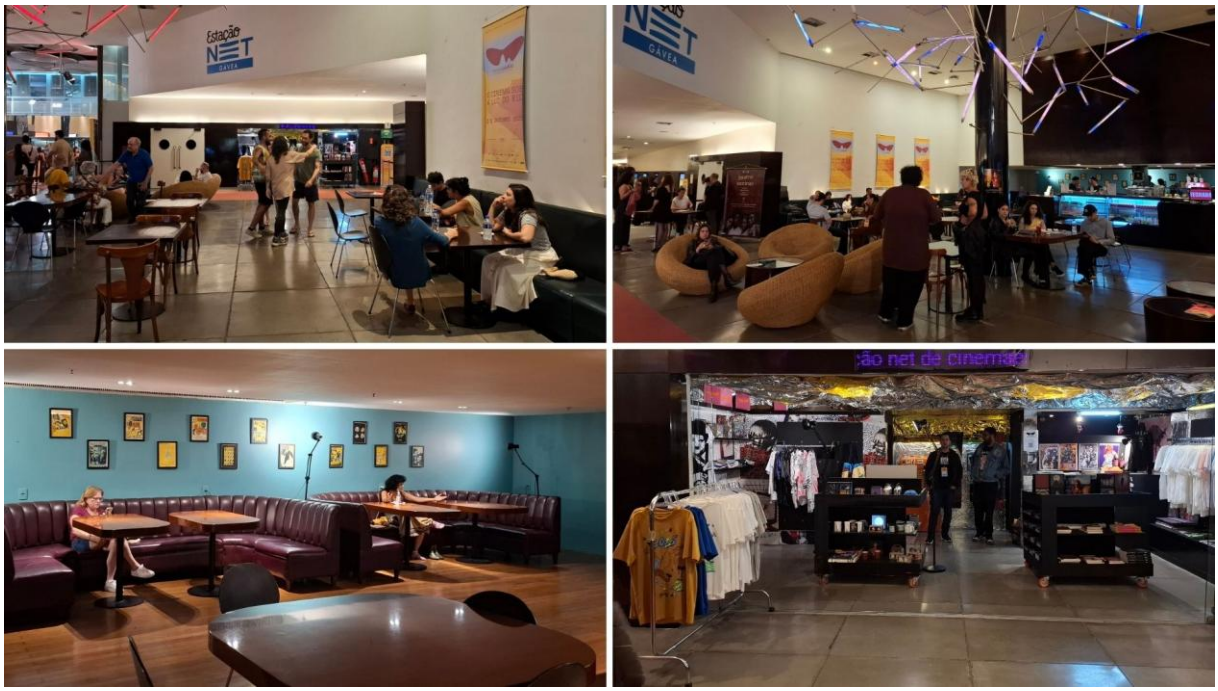
Ferraz (2012) chama ainda a atenção para o fato de que, nos *shoppings*, as salas de exibição costumam ocupar os andares superiores, geralmente mais próximas do estacionamento do que das entradas destinadas aos pedestres que vêm da rua. Isso não só privilegia o acesso motorizado ao cinema, como também retira o espaço exibidor da paisagem urbana – antes marcada por fachadas, letreiros e cartazes –, esvaziando sua presença simbólica na cidade e enfraquecendo seu convite aos passantes. É exatamente esse o caso do Cinemark Botafogo que, uma vez localizado no oitavo piso do Botafogo Praia Shopping, exige a subida por sucessivos lances de escadas rolantes ou o uso de um elevador, que nos conduz diretamente para o estacionamento ao lado do cinema. Ainda assim, é surpreendente como o Cinemark Botafogo consegue fazer o cheiro da pipoca chegar ao primeiro andar do *shopping* – talvez uma tentativa de atrair os públicos para suas salas.

Quando inserimos o Estação NET Gávea nesse comparativo, notamos que o *shopping* onde se localiza o complexo exibidor apresenta características singulares. Além das lojas, restaurantes e as cinco salas de cinema do Estação, o Shopping da Gávea concentra quatro teatros e quatro centros médicos, além de outros consultórios particulares. O local parece funcionar como um polo multifuncional, situado em uma das vias mais comerciais do bairro. Aberto em 1975, o Shopping da Gávea foi um dos primeiros centros comerciais cariocas a ter um cinema em seu interior. Segundo Alice Gonzaga (1996), o Cine Rio Sul foi inaugurado em 1976 e tinha uma programação dedicada a filmes de arte. Em 1993, o espaço é rebatizado como Cine Gávea. Considerando sua localização no segundo piso do *shopping*, é provável que o antigo cinema corresponda hoje a um dos teatros ali situados.

O Estação NET Gávea ocupa o quarto piso do centro comercial; o acesso mais rápido e simples ao cinema se dá por elevador. Ao contrário do que se observa no Cinemark Botafogo, o saguão do complexo exibidor é amplo e bem equipado, seguindo o padrão adotado pela rede Estação nas unidades de Botafogo: poltronas, sofás, mesas, cadeiras, bomboniere e lojinha. Os frequentadores se delongam nesse espaço, seja para utilizar seus computadores pessoais, realizar reuniões ou simplesmente usufruir do café. Contudo, essa retenção no interior do cinema implica, por extensão, uma retenção no interior do próprio *shopping*. A iluminação artificial, constante e homogênea, dilui a percepção da passagem do tempo e produz uma sensação de alienação ao mundo exterior. Em certa ocasião, entrei no centro

comercial na parte da tarde, em um dia de sol; ao sair, já era noite e, para o meu espanto, chovia. Ainda que convidativo à permanência, a experiência é marcada pelo espaço fechado e controlado do *shopping*, diferentemente dos cinemas de calçada, cujos *foyers* possibilitam maior interação e contato visual com a dinâmica externa da rua.

Figura 36 – Saguão do Estação NET Gávea em 2025



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

No complexo exibidor, é possível observar uma predominância de pessoas com idade mais avançada, sobretudo quando comparado aos cinemas da rede Estação em Botafogo. Além disso, algo que chama atenção é a presença de crianças acompanhadas por babás uniformizadas, elemento que sugere um perfil socioeconômico específico na composição dos públicos que ali frequentam. A julgar pelo preço dos ingressos, é plausível supor que os *habitués* do Estação NET Gávea pertençam a camadas sociais mais abastadas. Em fevereiro de 2026, os valores variavam, em média, entre R$ 30,00 e R$ 70,00, a depender do dia, do horário e da modalidade de ingresso. Considerando-se ainda a incidência de taxas de serviço nas compras online, o custo final pode se tornar ainda mais elevado, o que tende a restringir o acesso e a conformar um público com maior poder aquisitivo. Ao ser questionada sobre o tema em nossa entrevista, a sócia-fundadora do Grupo Estação, Adriana Rattes, reconheceu que ainda há limitações na atuação do Grupo Estação no sentido de tornar o Estação NET Gávea mais diverso e acessível:

> O ingresso no Gávea é mais caro do que aqui [Botafogo]. Só que lá, ninguém reclama. Aqui, as pessoas sempre estão querendo pagar mais barato. É normal, é bom que seja assim. E se a gente puder fazer do Gávea um cinema mais popular, em que mais gente vá pagando menos, eu acho ótimo. Mas o que impede é a dinâmica das coisas como estão lá hoje. A gente faz experiências de promoções e sessões mais baratas, mas não faz a menor diferença. Porque a gente ainda não conseguiu comunicar para o público que precisa da promoção que existe a promoção lá. O Gávea é um cinema que, apesar de a gente fazer muito projeto com instituições ou grupos da Rocinha e do Vidigal, não é frequentado por essas pessoas. Por exemplo, associações que cuidam de pessoas de rua, Nós do Morro, Grupo de Audiovisual da Rocinha, os CAPS todos, escolas municipais, creches. Todos esses a gente faz projeto lá, mas o público normalmente não vai. Quando eu falo que é uma deficiência da gente, é porque a gente não conseguiu ainda falar com essas pessoas, ter uma política de preço para essas pessoas. (Adriana Rattes, 2024)

Embora o valor do ingresso seja um fator determinante, ele não explica por completo a preferência dos públicos pelos cinemas do Grupo Estação em Botafogo. Em conjunto, os depoimentos colhidos em campo entre 2024 e 2025 apontam também para dimensões menos tangíveis, ligadas à ambiência e às formas de sociabilidade associadas a cada unidade do circuito. Aspectos como localização, acessibilidade urbana e identificação simbólica com o espaço emergem como elementos decisivos nas escolhas daqueles que optam pelo Estação NET Rio ou pelo Estação NET Botafogo em detrimento do Estação NET Gávea:

> Eu sempre tive problema com o [Estação] Gávea, e olha que eu estudava na PUC, do lado do Gávea. Mas lá sempre teve um clima diferente. Eu acho que o Estação tem a coisa dos rostos conhecidos, tem a coisa da experiência para além do cinema. Então você estava naquela rua, você estava em um sebo, você estava ali interagindo com cineastas, amigos e tal. Além de não ser tão acessível, porque não tem metrô, eu sinto que lá tem um clima mais frio mesmo. Ele abraça um pouco menos. Ele tem essa *vibe* de cinema grandioso, de cinema mega, cinema de *shopping*, moderninho, luzes de led. Podia ser um clima mais intimista, podia ser um clima *cult*, mas isso é uma coisa muito pessoal, é uma coisa até para além das palavras. Eu não consigo definir muito bem. (Kaio Caiazzo, cineasta e fotógrafo, 2025)

> Eu estou morando no Jardim Oceânico, mas mesmo assim, para mim é muito tranquilo pegar o metrô e descer na Voluntários e ir aos dois Estações que tem ali. Então, é cômodo, é econômico. Eu vou também ao Estação NET Gávea, porque as vezes, um determinado filme que eu estou querendo ver só tá passando lá. É um pouco mais contramão, porque eu vou de metrô até o Leblon, salto ali na Antero de Quental, e depois eu pego um Uber; ou, dependendo do dia, eu vou de Uber e volto. Acaba sendo mais dispendioso, né? (Claudia Gorgulho, professora universitária aposentada, 2024)

Não desejamos, porém, desconsiderar os sentidos e significados mobilizados pelos públicos nos cinemas de shopping. Segundo a autora Bianca Pires (2015), a escolha pelo cinema de rua ou pelo cinema de shopping – bem como os horários de sessões, o tipo de filme, as companhias e as atividades realizadas antes e/ou depois da exibição – estão relacionadas a estilos de vida específicos que devem ser compreendidos em sua diversidade e seus contextos

próprios, sem que se imponha a eles uma hierarquização ou valoração prévia. Seja em centros comerciais ou nas calçadas, fato é que a experiência cinematográfica se constrói de forma coletiva, articulando afetos e formas de sociabilidade.

4.2. Expedições Arqueológicas em Busca do Cinema Perdido: uma visita ao Estação NET Ipanema

Conforme exposto no terceiro capítulo deste trabalho, em 2021, os cinemas de rua do circuito Estação foram inseridos no Cadastro de Negócios Tradicionais e Notáveis (Decreto Nº 49.814/2021[221]). O instrumento, teoricamente, prevê incentivos para que os estabelecimentos registrados mantenham suas atividades-fim, uma vez que a legislação de tombamento físico, por si só, não é suficiente para preservá-las. Entretanto, isso não impediu que o imóvel do antigo Estação NET Ipanema, fechado durante a pandemia, passasse a ser administrado por uma filial da instituição evangélica Nova Igreja.

Em entrevistas realizadas durante a pesquisa de campo, Adriana Rattes e Nelson Krumholz confirmaram que o Grupo Estação tentou renovar o contrato de aluguel com o proprietário, mas a negociação não avançou, devido ao elevado valor exigido. Segundo me informou, em 2025, a coordenadora de eventos do Grupo Estação, Lilian Hargreaves, o complexo chegou a ensaiar uma reabertura em 2021:

> Em Ipanema, a gente abriu uma sala só, porque um dos projetores tava ruim. Uma sala só em plena pandemia e pós-pandemia, o cinema não se sustentava. Três pessoas frequentando, morrendo de medo. A gente teve que depenar o cinema pra alimentar os outros cinemas, porque mais valia manter um Gávea com cinco salas do que uma Ipanema com uma sala só. Aí, a gente fechou o Ipanema. (Lilian Hargreaves, 2025)

Antes que o Estação NET Ipanema fosse totalmente descaracterizado pelo novo estabelecimento, fui até o local, em 22 de outubro de 2025, a fim de obter algum registro. Minha visita foi inspirada pelas Expedições Arqueológicas em Busca do Cinema Perdido – que dão nome a esta seção. Idealizada pelo professor João Luiz Vieira[222], a atividade tornou-se tradição nos congressos anuais da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e do Audiovisual (SOCINE). Desde 2016, a programação que antecede os painéis e mesas oficiais

---

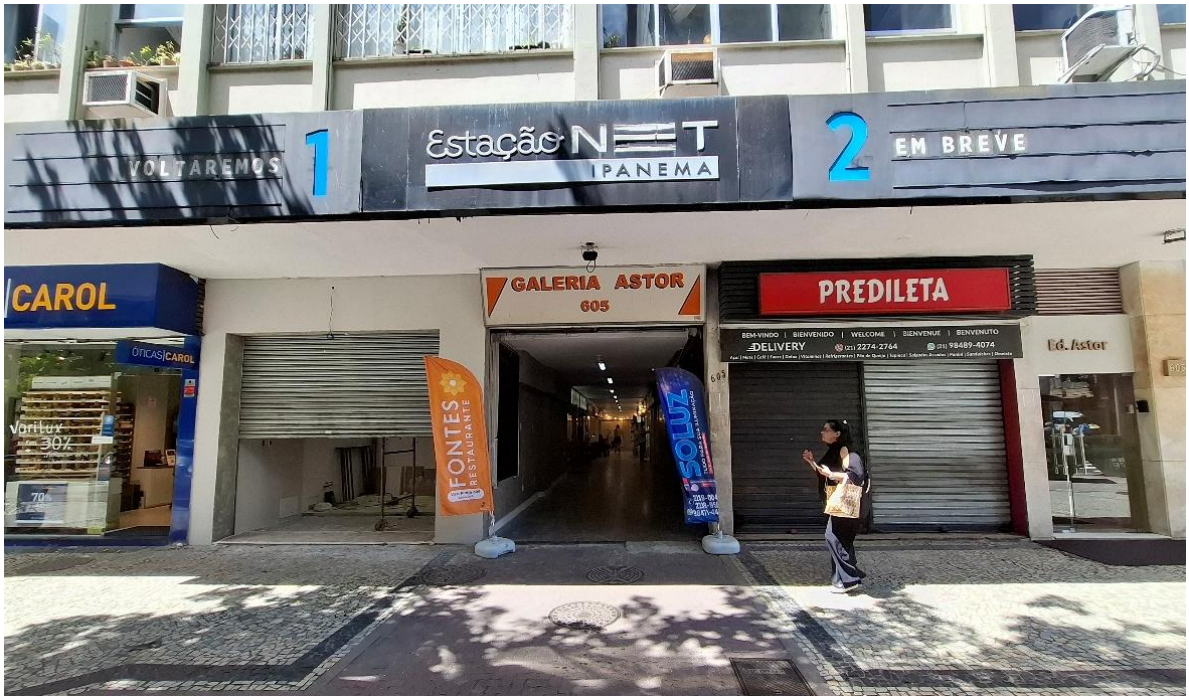
[221] Disponível em: https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/5162#/p:3/e:5162?find=Decreto%20N%C2%BA%2049.815. Acesso em junho de 2025.

[222] Professor titular do curso de Cinema e Vídeo e da Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF), hoje aposentado.

do evento passou a incluir essas excursões, nas quais os participantes percorrem antigos cinemas das cidades-sede[223], estejam eles ainda em funcionamento ou não.

A primeira coisa que vi ao chegar na Galeria Astor, em Ipanema, foi o letreiro do antigo cinema, ainda intacto. Os dizeres, colocados na época da pandemia, prometiam: "Voltaremos em breve" (ver Figura 37). A frase ressoava como um eco melancólico, uma infeliz ironia que transformava a expectativa de reabertura em epitáfio.

Figura 37 – Letreiro do antigo Estação NET Ipanema em 2025



Fonte: Imagem coletada em pesquisa de campo pela autora.

Apesar dos tapumes e do barulho de britadeira, a galeria estava funcionando normalmente. Ao me aproximar de uma das lojas, perguntei a um rapaz como eu poderia entrar em contato com algum funcionário da obra. Expliquei que eu estava realizando uma pesquisa universitária e gostaria de acessar o interior do antigo cinema. Ele me orientou a tocar uma campainha instalada em uma porta improvisada, que bloqueava a entrada do local. Depois de algumas tentativas – o som da campainha certamente se perdia no ruído das máquinas –, um trabalhador surgiu, trajando EPI da cabeça aos pés. Seu nome era Leandro; me apresentei e expliquei a ele o motivo da minha visita. Ele me permitiu entrar brevemente no espaço em reforma para tirar algumas fotos e me passou o contato de Bruno, responsável pela obra.

[223] As Expedições Arqueológicas em Busca do Cinema Perdido já foram realizadas em Curitiba (PR), João Pessoa (PB), Goiânia (GO), Porto Alegre (RS), São Paulo (SP), Foz do Iguaçu (PR), Campo Grande (MS) e Belém (PA).

Agradeci a ele e ao rapaz da loja que havia intermediado o contato e, já do lado de fora, enviei uma mensagem a Bruno, perguntando quando poderia encontrá-lo. Ele respondeu que eu retornasse na sexta-feira.

Como podemos identificar na Figura 38, o acesso à obra se dava pelo corredor do antigo Estação NET Ipanema (imagem 1 do mosaico). Na esquerda do corredor, ficava o sebo Luzes da Cidade (visão frontal na imagem 2 do mosaico) e, na direita, a bilheteria do cinema (visão frontal na imagem 3 do mosaico). Ao fundo do corredor, uma escada de cada lado, antigas saídas das salas de exibição que ficavam no andar de cima (imagem 4 do mosaico).

Figura 38 – Corredor central onde ficavam o antigo Sebo Luzes da Cidade e a bilheteria do Estação NET Ipanema, em 2025



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

No trajeto de volta para casa, refletia com certa perplexidade sobre a facilidade com que obtive acesso ao interior da obra. Essa abertura contrastava fortemente com experiências anteriores. Recordei, especialmente, o dia em que eu e minha orientadora de pesquisa no PPGCine-UFF, Talitha Ferraz, fomos abruptamente expulsas do terreno onde funcionara o Cine Rio Palace (1962 – 1972), no bairro de Ramos, na Zona da Leopoldina, subúrbio do Rio de Janeiro. Na ocasião, desenvolvemos um ensaio fotográfico sobre ruínas e escombros de

extintas salas de exibição “cujos vestígios ainda presentes nos provocam inquietações e movimentam a produção de imaginários sobre promessas de um presente e de futuros frustrados, não realizados” (FERRAZ e ZIMBRÃO, 2025, p.3).

Essas expedições, de algum modo, configuram uma espécie de arqueologia das salas de cinema, não apenas pela busca de vestígios materiais – letreiros, cartazes, poltronas –, mas também pelo esforço de compreender o que sobrevive na paisagem e no imaginário urbano. O que se percebe é a supressão de equipamentos culturais em prol de interesses comerciais, políticos e ideológicos. Em muitos bairros do Rio de Janeiro – sobretudo os menos abastados economicamente –, os poucos espaços de convivência e lazer disponíveis se concentram quase exclusivamente em igrejas, o que torna as opções de sociabilidade e fruição cultural dessas comunidades cada vez mais homogêneas e condicionadas a valores e práticas religiosas.

A relação entre salas de cinema e instituições religiosas remonta ao início do século XX, quando o Convento da Ajuda – um mosteiro feminino vinculado ao catolicismo, fundado no século XVIII – foi demolido para que se iniciassem as obras da Cinelândia, encabeçadas pelo empresário Francisco Serrador (GONZAGA, 1996). Esse fato é particularmente curioso no cenário atual, em que observamos o inverso: não mais igrejas transformadas em cinemas, mas cinemas que encerram suas atividades e são convertidos em igrejas.

Segundo Ricardo Mariano (2004), a expansão do neopentecostalismo no Brasil acontece na virada da década de 1970 para 1980, tendo como principal expoente a Igreja Universal do Reino de Deus (IURD). Entre 1980 e 1989, o número de templos da IURD apresentou um crescimento vertiginoso de 2.600%, passando de algumas unidades iniciais para 571 locais de culto em todo o país. O período em questão coincide justamente com os anos de fechamento em massa das salas de cinema no Brasil. Não caberia, aqui, apontar relações de causa e efeito para uma questão tão complexa, mas sim deixar pistas para possíveis pesquisas futuras sobre o tema.

A década de 1990, marca a presença da IURD em todos os estados brasileiros, bem como a compra da Rede Record pela instituição – o que Mariano (2004) classifica como parte de um projeto de “evangelismo eletrônico” muito bem executado. É também nos anos 1990 que a apropriação de espaços de exibição por igrejas evangélicas – em especial, a IURD – se torna expressiva, conforme apontado por Marcia Sousa (2013). A autora explora alguns casos no Rio de Janeiro, que podemos citar como exemplo: o Cine Pathé-Palace, no Centro (1928 – 1999), o Cine Teatro Brás de Pina, no bairro de Brás de Pina (1937 – 1967), o Cine Theatro Realengo, no bairro de Realengo (1938 – 1989), o Cine Irajá, no bairro do Irajá (1941 – 1983), o Cinema Carioca, no bairro daTijuca (1941 – 1999), o Cinema Santa Alice, no bairro do

Engenho Novo (1952 – 1982), e o Cinema Leopoldina (1954 – 1975). A predominância desses equipamentos na Zona Norte da cidade é significativa. Muitos deles passaram temporariamente por outros usos, como supermercados, churrascarias ou casas de shows, antes de se tornarem templos religiosos.

A "vocação" que uma construção de sala de cinema possui para ser transformada em igreja – e vice-versa – pode ser entendida se compararmos a infraestrutura interior de ambas. A Figura 39 ilustra o antigo Cine Irajá, hoje uma Igreja Universal (fotografia à esquerda do mosaico), e a sala de exibição da Cinemateca do MAM (fotografia à direita do mosaico). Não é difícil perceber semelhanças arquitetônicas nas imagens: os assentos se organizam em fileiras, direcionando os corpos e os olhares a um ponto focal comum, seja ele a tela ou o altar; o pé direito alto favorece a experiência acústica desses ambientes, provocando uma imersão sensorial. Tanto para o culto quanto para o filme, ambos os espaços operam dentro de uma dimensão coletiva e ritualística.

Figura 39 – Igreja Universal do Reino de Deus, onde era o antigo Cine Irajá, e sala de exibição da Cinemateca do MAM



Fonte: Mosaico feito com imagens coletadas na internet[224].

Em 24 de outubro de 2025, retornei à Galeria Astor, dessa vez acompanhada de Kaio Caiazzo, que frequentou o Estação NET Ipanema por muitos anos, até o seu fechamento durante a pandemia. Bruno, o mestre de obras, nos levou até o andar de cima, onde ficavam o *foyer* e as duas salas de exibição. A parede que separava a Sala 1 da Sala 2 já havia sido demolida, transformando-as em um único salão mais amplo (ver Figura 40). Era possível ver alguns resquícios do carpete que antes revestia as salas, servindo ao isolamento acústico e ao controle da luminosidade. As duas telas de exibição foram removidas, mas o pequeno palco,

[224] Disponíveis em: https://suburbios.com.br/cineiraja/ e https://riofilme.com.br/noticias/cariocas-ganham-mais-uma-sala-de-cinema-de-rua-totalmente-reformada/ . Acesso em outubro de 2025.

antes utilizado para breves apresentações antes das sessões, ainda estava lá. Bruno arriscou supor que o palco seria preservado para, possivelmente, ser convertido em altar da Nova Igreja. O nivelamento que cobria o piso foi retirado, permanecendo a estrutura em escada, original da construção.

Figura 40 – Salas 1 e 2 do antigo Estação NET Ipanema, transformadas em um único salão para a Nova Igreja

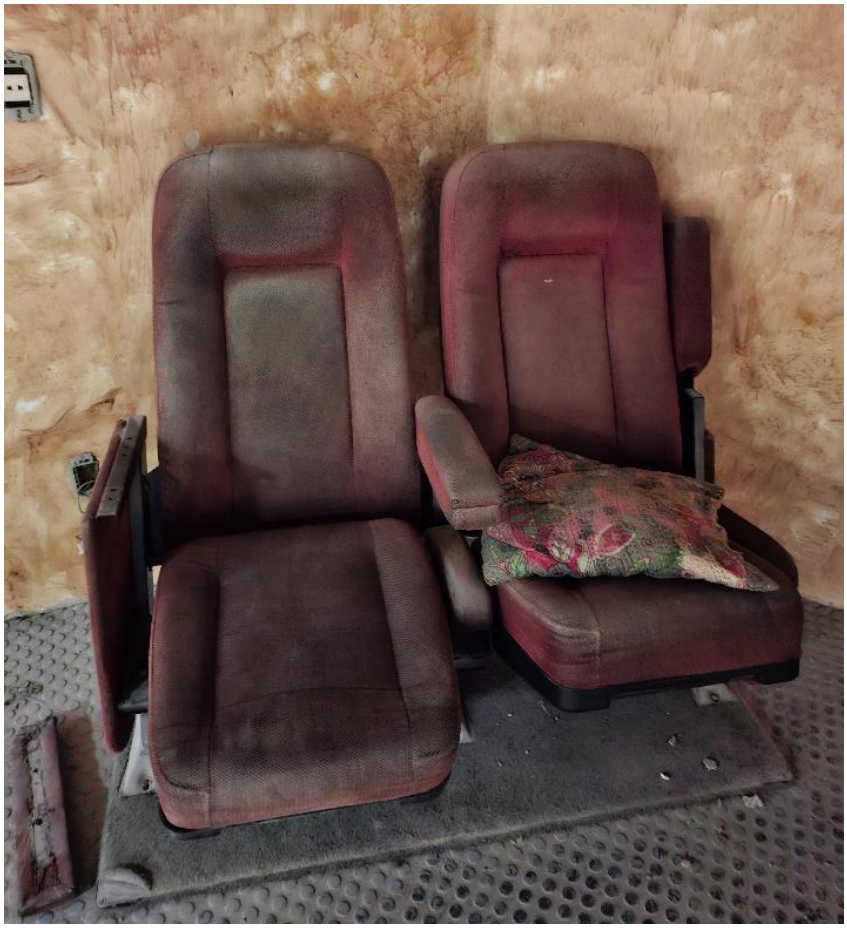


Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

Encontramos um par de poltronas empoeiradas, posicionadas de frente para onde costumava ser a tela do cinema, como resquícios silenciosos de uma experiência espectatorial que agora deixaria de existir (ver Figura 41). Da antiga cabine de projeção, restavam apenas uma área elevada e um pequeno banheiro (ver Figura 42); Bruno explicou que, no projeto da Nova Igreja, aquele espaço seria transformado em um berçário. No *foyer*, ainda era possível ver um pouco da estrutura e da decoração do antigo Estação NET Ipanema. Algumas paredes conservavam a tinta vermelha e as molduras vazias, onde antes eram colocados os cartazes dos filmes em exibição. As bancadas e mostruários da bomboniere também permaneciam, protegidos da poeira por camadas de papelão, bem como o grande cardápio pintado na parede,

onde ainda se liam os preços das pipocas, balas, chocolates, bebidas e claro, a logomarca do cinema (ver Figura 43). Ao lado dessa parede, o espaço ocupado pelo banheiro estava sendo ampliado. Bruno nos contou que a Nova Igreja previa manter o *foyer* e a estrutura da bomboniere, que provavelmente virariam uma área de convivência, destinada a alimentação e repouso dos frequentadores antes do início dos cultos. Também seria feita a instalação de um elevador para fins de acessibilidade ao local.

Figura 41 – Par de poltronas do antigo Estação NET Ipanema



Fonte: Imagem coletada em pesquisa de campo pela autora.

Figura 42 – Área elevada ao fundo do salão, onde era a cabine de projeção do Estação NET Ipanema



Fonte: Imagem coletadas em pesquisa de campo por Kaio Caiazzo.

Figura 43 – Remanescências do *foyer* do antigo Estação NET Ipanema



Fonte: Mosaico feito com imagens coletadas em pesquisa de campo pela autora e por Kaio Caiazzo.

Ao fim de nossa expedição arqueológica, Kaio compartilhou comigo algumas de suas lembranças a respeito do Estação NET Ipanema. Ele costumava frequentar o cinema com regularidade: “Às vezes eu ia depois da escola, pegava a sessão das três, quatro da tarde; eu e

as senhoras de Ipanema". Além dos filmes e do ambiente que, em suas palavras "tinha um clima muito Estação", o que mais lhe atraía no local era o sebo Luzes da Cidade. O rapaz costumava visitar o local apenas com a intenção de circular pelo sebo, sem necessariamente assistir a um filme. Segundo Kaio, o sebo deve ter encerrado suas atividades por volta do ano de 2018, pouco antes do fechamento do cinema. Perguntei se ele saberia dizer qual teria sido sua última vez no Estação NET Ipanema. Ele não tinha certeza, mas suas memórias o levaram a uma sessão em 2019, quando foi exibido o filme *Duas Garotas Românticas* (Jacques Demy, 1967).

Passada a pandemia, Kaio retornou algumas vezes à galeria, movido pela esperança de uma possível reabertura do Estação NET Ipanema, como anunciavam os letreiros na fachada. Ao se deparar com as portas fechadas e os tapumes de obra, o rapaz descreveu a sensação de estar diante de "um túmulo aberto". A possibilidade de adentrar no local, mesmo que em processo de transformação para outro uso, permitiu-lhe, enfim, elaborar simbolicamente uma despedida. O Estação NET Ipanema, embora "enterrado", continua vivo no imaginário desse antigo frequentador.

4.3. "Um cineclube moderno"

Em 2023, quando eu ainda elaborava o projeto de pesquisa a ser submetido ao PPGCine-UFF, passei a frequentar as salas do Grupo Estação em busca de fontes e inspiração. No dia 14 de agosto, durante a pré-estreia de *Retratos Fantasmas* (Kleber Mendonça Filho, 2023), no Estação NET Botafogo, conheci o cineclubista Dudu Azevedo. Ele estava responsável pela venda de livros no estande provisório da Cavídeo, montado em ocasião de sessões especiais. Ao saber que eu estava formulando uma pesquisa sobre o Grupo Estação, Dudu me indicou a leitura de *Geração Paissandu* (Rogério Durst, 1996), que, convenientemente, estava à venda ali mesmo.

Na visão de Dudu, "A cadeia Estação é um cineclube moderno". Para ele, cineclubes são espaços de resistência cultural; assim, o Grupo Estação se distingue de outros cinemas da cidade por seu empenho em sustentar uma programação diversificada, que articula exibições a debates, lançamentos, sessões comentadas e outras atividades formativas. Trata-se de pensar a exibição cinematográfica para além da lógica estritamente comercial. Sem saber, eu já me deparava com as "surpresas do campo" a que Janice Caiafa (2007) se refere, mesmo antes de ter contato com sua formulação teórica. Tanto a fala de Dudu quanto sua recomendação sobre o livro de Rogério Durst revelaram-se como contribuições valiosas para esta pesquisa.

Argumentamos ao longo de todo este trabalho que os princípios cineclubistas do Grupo Estação são um fator decisivo para sua singularização até hoje. Em entrevista, Adriana Rattes destacou que a atuação da empresa não se limita à exibição regular de filmes. Segundo ela, a identidade do Grupo Estação se constrói na articulação entre uma prática curatorial orientada pela relevância estético-política das obras – com ênfase em um compromisso histórico com o cinema brasileiro – e a promoção de um espaço de sociabilidade cultural.

> Porque de alguma maneira, a gente é, primeiro, um lugar que faz uma curadoria dos filmes [...]. A ideia que nortearia esse princípio é: a gente quer passar filmes relevantes [...] Normalmente, é uma visão muito voltada à qualidade do filme como filme, como arte cinematográfica [...] A outra coisa é que a gente tem essa postura de defesa do filme nacional, do filme brasileiro. A gente busca exibir todos os filmes brasileiros. A gente busca dar oportunidade para todos os jovens criadores, realizadores, produtores. Procura exibir do documentário ao filme de público mais amplo; do filme mais experimental ao filme clássico; formar plateia para o cinema brasileiro, contar a história do cinema brasileiro. Procura também fazer coisas, aqui, que não são apenas o ato de exibir filmes, né? Mas exibir filmes, fazer debates; exibir filmes, fazer festas; exibir filmes, lançar livros; exibir filmes e conversar. Ser um espaço de encontro. (Adriana Rattes, 2024)

Apostando na formação de público desde o início de sua atuação, o Grupo Estação atualmente destina parte significativa de sua programação a mostras temáticas, algumas das quais são reeditadas anualmente. Como exemplo, podem ser mencionados alguns eventos que passaram a compor o calendário do circuito Estação nos últimos anos. Desde 2022, a *Mostra Terrível*, programada durante o mês de outubro, exibe filmes de terror, suspense e fantasia. Já em 2023, foram inauguradas as mostras *A Farra do Delírio*, dedicada a filmes brasileiros sobre Carnaval – que ocorre próxima à festa popular – e *Quem Quer Queer?*, que celebra o mês do Orgulho LGBTQIAPN+ em junho. A partir de 2024, outras datas comemorativas ganharam espaço na programação do Estação, como a *Mostra Eu Sei Que Vou Te Amar*[225] – cujo recorte são filmes românticos para o Dia dos Namorados – e a *Mostra HoHoHo* – voltada a exibição de filmes natalinos em dezembro.

Além dos exemplos supracitados, destacam-se também a *Mostra Cantando Estações* – dedicada ao cinema musical e realizada em 2024 e 2025 –, bem como as homenagens a figuras e/ou filmografias consagradas da história do cinema, materializadas em mostras específicas como *Chaplin* (maio de 2023), *Fellini* (julho de 2023), *Elas Dirigem* (março de

[225] Ao divulgar o evento em seu perfil do Instagram, o Grupo Estação explicitou que o nome da Mostra *Eu Sei Que Vou Te Amar*, faz referência ao primeiro título exibido no Cineclube Estação Botafogo, em 1985. Tal escolha insere-se em um eixo já abordado neste trabalho, segundo o qual a empresa reconhece a importância de contar e celebrar a própria história, mobilizando sua memória institucional como elemento constitutivo de sua identidade e de sua relação com os públicos. Publicação disponível em: https://www.instagram.com/p/C7fX8XRv9Xb/?img_index=9 . Acesso em fevereiro de 2026.

2025, em alusão ao Dia Internacional da Mulher), *Galãs da Era de Ouro de Hollywood* (maio de 2025), *Truffaut Por Completo* (setembro de 2025) e *De Lá Para Cá: Uma Mostra da Varda* (janeiro de 2026). A programação especial do Grupo Estação sempre oferece ingressos a um valor promocional, que varia entre R$10,00 e R$20,00.

A estratégia de organizar mostras vinculadas a marcos do calendário cultural e reapresentá-las de forma recorrente contribui para a formação de hábitos de espectação cinematográfica e favorece a construção de repertórios compartilhados pelos públicos, que passam a associar determinados períodos do ano aos respectivos eventos. Nesse contexto, podem ser incluídas algumas sessões recorrentes na programação do Grupo Estação: a Corujão, na qual os lançamentos em cartaz são exibidos no horário de meia-noite, a Filmes da Meia-Noite, no mesmo horário, mas voltada especificamente a obras de caráter *underground*, *trash*, de repertório e/ou com algum apelo nostálgico, e o evento Cinema de Pijama, que exibe filmes em sequência, de meia-noite às 6h. Essas três iniciativas retomam a tradição das Maratonas Noturnas, que obtiveram grande adesão no Cineclube Estação Botafogo nos anos 1980. O Cinema de Pijama será analisado de forma mais aprofundada em seção posterior deste trabalho.

Há também a Sessão Classiquíssimos, que exibe dois títulos diferentes por semana, sempre às segundas-feiras, às 21h, no cinema de Botafogo, e às quartas-feiras, no mesmo horário, no Estação NET Gávea. No dia 3 de junho de 2024, fui ao Estação NET Botafogo assistir a *Um Corpo Que Cai* (Alfred Hitchcock, 1958). A ocasião marcava um ano da Sessão Classiquíssimos, exibida pela primeira vez em junho de 2023, com *Festim Diabólico* (Alfred Hitchcock, 1948). Percebi uma predominância de pessoas brancas, cuja faixa etária parecia variar entre 20 e 30 anos. Havia também alguns idosos, na faixa dos 60 ou 70 anos, além de adolescentes acompanhados de adultos. Enquanto alguns espectadores já se acomodavam nas poltronas, outros ainda permaneciam na fila da pipoca ou circulavam pelos estandes de venda de artigos cinematográficos dispostos no *foyer* – tema que será retomado mais adiante.

Retomando uma tradição cineclubista, as pré-estreias, mostras e sessões especiais costumam contar com uma breve fala introdutória antes da projeção, que tem como função primordial a contextualização da obra a ser vista. Devido à grade de programação do circuito Estação, os debates pós-exibição são reservados para ocasiões em que há a presença de convidados, como membros das equipes de produções dos filmes.

Na ocasião da Sessão Classiquíssimos, os programadores do Estação, Luiz Eduardo Souza e Gabriel Carvalho, pontuaram que *Um Corpo Que Cai* (Alfred Hitchcock, 1958) havia ultrapassado *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) em listas recentes como o “melhor filme da

história". Gabriel ressaltou que a cópia exibida era uma restauração em 4K, e pediu que levantassem as mãos aqueles que estivessem vendo o longa-metragem pela primeira vez; um número expressivo de pessoas respondeu ao pedido, evidenciando o caráter inédito da experiência para parte significativa da plateia. Nas palavras de Gabriel Carvalho, a Sessão Classiquíssimos "criou um ritual semanal de encontro em torno do cinema clássico". Em entrevista, o assistente de programação do Grupo Estação destacou que as apresentações das sessões não só situam a obra em um contexto histórico, estético ou afetivo, como também valorizam a dimensão relacional da espectação cinematográfica.

> É importante a gente dialogar sobre os filmes. É importante a troca, a curiosidade pelo outro. O público precisa saber que tem pessoas por trás da sessão, e não entrar numa sala escura de forma impessoal. Eu quero que as pessoas tenham relações, conversem com o porteiro, com a gerente, com o funcionário. Saia de uma sessão e fique aqui trocando ideia com todo mundo que tá aqui no cinema. Eu acho que isso é o que vai justificar a gente falar do cinema enquanto um espaço de troca, é o que vai justificar ver um filme na sala de cinema e não na sala da sua casa. (Gabriel Carvalho, 2024)

A *Mostra Terrível*[226] ganhou sua quarta edição em 2025 e parece atrair os públicos não apenas pelos títulos exibidos, mas também por sua sofisticada decoração temática. Em outubro, o Estação NET Botafogo se transforma em uma verdadeira exposição dedicada à filmes de terror e seus subgêneros. A emblemática fotografia de Oscarito e Grande Otelo, que adorna o saguão desde 1985, passa a dividir o espaço com objetos cenográficos e bonecos em tamanho real que fazem referência a clássicos do gênero, como *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Carrie, a Estranha* (Brian De Palma, 1976), *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), *O Chamado* (Gore Verbinski, 2003), entre outros (ver Figura 44).

[226] As programações completas das edições da Mostra *Terrível* em 2022, 2024 e 2025 podem ser encontradas no perfil do Letterboxd do Grupo Estação. Todavia, não há registro da edição de 2023. Disponíveis em: https://letterboxd.com/grupoestacao/list/mostra-terrivel/ ; https://letterboxd.com/grupoestacao/list/mostra-terrivel-3/ ; https://letterboxd.com/grupoestacao/list/terrivel-4/ . Acesso em fevereiro de 2026.

Figura 44 – Registros da Mostra Terrível no Estação NET Botafogo entre 2024 e 2025



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

A ambientação do Estação NET Botafogo produz uma experiência imersiva, que extrapola a sessão e reforça o caráter performático e festivo da *Mostra Terrível*, ampliando as formas de engajamento afetivo com o espaço. Presenciei, em mais de uma ocasião, pais passando pelo cinema com seus filhos pequenos apenas para observar a decoração e tirar fotos entre os personagens cenográficos. A presença de espectadores fantasiados também é comum, com trajes e maquiagens que evocam o imaginário do Dia das Bruxas e os filmes que fazem referência à festa.

Em 31 de outubro de 2024, assisti a *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) em uma sessão com musicalização ao vivo, executada por uma dupla de violinista e violoncelista. Ao longo da projeção, a plateia reagia polvorosa, aplaudindo ao final de cada ato musical, o que acentuava o caráter híbrido da experiência, situada entre o concerto e a fruição fílmica. Os 250 lugares da Sala 1 do Estação NET Botafogo – maior sala da rede – estavam todos ocupados, em sua maioria por jovens e adolescentes. O cinema brasileiro não fica de fora na curadoria da *Mostra Terrível*. A programação já contemplou desde filmes de repertório, como *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (José Mojica Marins, 1964), *O Anjo Nasceu* (Júlio Bressane, 1969) e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969), até produções contemporâneas, como *A Última Casa no Topo da Colina* (Julio Napoli, 2024) e *Quando o Sangue Flui* (Cainã de Paulo e Pedro Valle, 2025), além de uma seleção de curtas-

metragens independentes que acontece a cada edição[227]. Esse recorte, dotado de amplitude temporal e estética, reafirma o esforço do Grupo Estação em articular tradição e renovação no âmbito da cinematografia nacional.

Na mesma noite em que o Estação NET Botafogo exibia o clássico do expressionismo alemão de Robert Wiene, no Estação NET Rio, ocorria a pré-estreia de *Malu* (Pedro Freire, 2024), produção nacional distribuída pela Filmes do Estação. A simultaneidade de eventos heterogêneos é recorrente no calendário do circuito, evidenciando uma estratégia de programação diversificada. Em abril de 2025, por exemplo, os cinemas do Grupo Estação receberam quatro eventos distintos, além dos lançamentos regulares. Entre os dias 4 e 13 de abril, ocorreu o Festival É Tudo Verdade, dedicado ao cinema documentário. De 16 a 23, foi realizada a *Mostra Em Guerra*, exibindo obras que, ao longo do século XX, representaram "os horrores dos confrontos armados"[228]. Na sequência, entre os dias 23 e 30 de abril, aconteceu o Festival Curta Cinema, voltado ao formato do curta-metragem; quase concomitantemente, de 24 a 30, o Festival de Cinema Europeu Imovision exibiu a produção contemporânea do continente. Seja por meio de iniciativas externas – que funcionam sob locação das salas – ou por meio de projetos concebidos no âmbito de sua própria curadoria, a densidade de eventos que ocupam o calendário do Grupo Estação revela a capacidade do circuito de articular múltiplos eixos de atuação.

Nos depoimentos coletados em pesquisa de campo, os frequentadores do Estação afirmaram perceber diferenças de programação dentro do próprio circuito. O Estação NET Botafogo, por exemplo, concentra mostras temáticas e filmes de repertório, firmando-se como um espaço associado à cinefilia mais "clássica". Há um elemento simbólico importante nessa percepção, pois o local carrega a tradição de ter sido o primeiro espaço de exibição do Cineclube Estação Botafogo, que deu origem à rede. Essa memória fundadora parece atravessar sua identidade atual. Para muitas pessoas das gerações de 1980 e 1990, "o Estação" ainda é, primordialmente, a galeria da Voluntários da Pátria, nº88. Não por acaso, o Estação NET Rio continua sendo chamado frequentemente de "Espaço", nome pelo qual foi conhecido

[227] Programação de curtas-metragens exibidos na Mostra Terrível em 2024 disponível em: https://www.instagram.com/estacaonetdecinema/p/DBzwwKjJXqT/ . Acesso em fevereiro de 2026.
[228] Texto extraído de publicação no perfil do Instagram do Grupo Estação, na qual é possível encontrar a apresentação e a programação completa da Mostra *Em Guerra*: https://www.instagram.com/p/DIRcMzlx4QY/?img_index=1 . Acesso em fevereiro de 2026.

durante quinze anos. As salas 2, 3 e 4[229] do Estação NET Botafogo tendem a acolher propostas de exibição mais experimentais, como mostras de videoarte, *masterclasses* e cineclubes organizados por outros coletivos. Já a Sala 1, por ser a maior da rede, se mostra especialmente adequada para sessões com grande expectativa de público, debates e presença de convidados. É nela que se concentram as pré-estreias e os filmes de maior procura – sejam lançamentos aguardados ou títulos de repertório com forte apelo popular.

O Estação NET Rio, por sua vez, recebe com mais frequência lançamentos e eventos que dependem da estrutura de seu *foyer* – como o "Cinema de Pijama", festas, transmissões da cerimônia de premiação do Oscar etc. O Estação NET Gávea também exibe lançamentos, pré-estreias e festivais, mas conta com menor presença de filmes brasileiros em relação às demais unidades. O complexo da Gávea raramente abriga projetos que extrapolam a grade convencional e, mesmo as sessões especiais que integram sua programação semanal – como a Sessão Classiquíssimos e a Sessão Matinê – tendem a atrair menos público do que em Botafogo. Ao comentarem os critérios curatoriais adotados em cada espaço exibidor, o programador do Grupo Estação, Luiz Eduardo, e Adriana Rattes apontaram para diferenças territoriais e socioeconômicas que influenciam as programações dos cinemas da rede:

> Não deveria dar essa ideia. A programação deveria ser uniforme. Mas a gente sabe, no dia a dia, o que funciona mais aqui e o que funciona mais lá. O [Estação NET] Rio e Botafogo é mais ou menos similar. Mas o [Estação NET] Gávea, que é um cinema de *shopping*, a gente sabe, por exemplo, que o público que tá lá procura menos filmes como *Marte Um*, *Medida Provisória*. Esses filmes funcionam mais aqui, porque eu acho que, além de Botafogo ser um bairro mais classe-média, vem muita gente do Méier, da Tijuca, Catete, até da Baixada. Mas realmente, tem um pouco de diferença. Tem alguns filmes mais comerciais que a gente coloca só no Gávea. Desenho, filme infantil, funciona mais no Gávea. (Luiz Eduardo Souza)

> A gente faz Classiquíssimos lá, dá muito menos gente. A gente faz Matinê lá, dá muito menos gente. O Gávea funciona bem para os públicos que ele atrai, mas ele não atrai os públicos que para a gente são importantes. Tem uma dificuldade muito maior com filme brasileiro lá. É um cinema muito menos diverso em sentido de público, o que acaba afetando a programação. (Adriana Rattes, 2024)

Embora o discurso institucional sustente uma ideia de unidade da empresa, a prática revela que as escolhas curatoriais são moduladas por fatores diversos, como características arquitetônicas, inserção territorial, memória institucional de cada unidade, hábitos de consumo dos públicos etc. Nesse sentido, a programação também funciona como um indicador de

[229] Devido às limitações técnicas em relação aos padrões de segurança exigidos, a Sala 4 não pode integrar a dinâmica comercial regular da rede Estação. Ainda assim, com apenas vinte lugares, o espaço permanece ativo no circuito, sendo utilizado sobretudo para eventos privados e iniciativas de caráter formativo, como atividades de cineclubes, sessões organizadas por cursos universitários etc. A Sala 4 também opera frequentemente como um ponto de apoio aos demais eventos que integram a programação do Estação NET Botafogo.

distinção entre os perfis de espectadores que frequentam os cinemas do Estação, sugerindo que, dentro de um mesmo circuito, existem múltiplas práticas de espectação cinematográfica. Em trabalhos futuros, seria pertinente dedicar uma análise mais aprofundada às programações e às estratégias de mobilização de público realizadas pelo Grupo Estação. Por ora, observamos que existe um esforço em ampliar o alcance do circuito para uma maior diversidade de pessoas, contemplando diferentes faixas etárias e segmentos sociais. Essa preocupação aparece no depoimento de Adriana Rattes, que reconhece tanto a necessidade de dialogar com espectadores mais velhos quanto a importância da renovação geracional:

> O público mais sênior se vê muito pouco representado nos filmes que passam nos *multiplex*. Tem várias pessoas de mais idade do que eu que reclamam da velocidade dos filmes de hoje, até de filmes que a gente exibe também. O ideal de um lugar como esse seria que a gente conseguisse oferecer esse espaço pra todas as gerações. É importante falar com o público jovem, mas também é muito importante falar com o público mais sênior. É muito importante ter essas pessoas aqui, mas também é muito importante poder formar plateia, porque é natural que os movimentos aconteçam a partir de pessoas mais jovens, né? Qualquer instituição, se não tiver renovação, não irá sobreviver. Ainda que uma instituição possa existir ao longo de muito tempo, com um mesmo princípio básico, uma espinha dorsal, um fundamento, é preciso que venham ideias novas, pessoas novas, com outras energias. Sem renovação, as coisas tendem a estagnar. Então, essa é uma questão para que a experiência do Estação possa perdurar. (Adriana Rattes, 2024)

A renovação não se limita à formação de novas plateias, mas também se manifesta na composição da equipe de funcionários do Grupo Estação. A incorporação de profissionais mais jovens surge como estratégia para atualizar repertórios, ações de marketing e modos de se comunicar com os públicos. A edição mais recente da *Mostra Terrível* exemplifica esse movimento, ao articular títulos canônicos como *Os Pássaros* (Alfred Hitchcock, 1963) e *Veludo Azul* (David Lynch, 1986) com produções mais contemporâneas, já investidas de forte apelo afetivo para novas gerações de espectadores, como *O Estranho Mundo de Jack* (Henry Selick, 1993) e *Scooby-Doo* (Raja Gosnell, 2002).

A aposta do Grupo Estação em formar público também se reflete em iniciativas como sessões matinais voltadas a colégios, ONGs e outros coletivos, o que reforça nosso argumento de que, apesar de operar sob uma estrutura empresarial, o grupo ainda preserva práticas associadas à tradição cineclubista. Como relatou Cavi Borges, esse tipo de ação se tornou progressivamente mais frequente à medida que políticas públicas de fomento à cultura, como a Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº195/2022) e a Política Nacional Aldir Blanc (Lei nº 14.399/2022), passaram a exigir contrapartidas sociais dos projetos contemplados.

Em março de 2025, estive no Estação NET Rio para uma sessão realizada no âmbito dessas contrapartidas sociais. Na ocasião, foi exibido o documentário *Sociedade do Medo* (Adriana Dutra, 2022) para um grupo de pessoas em situação de rua – integrantes do projeto Yoga de Rua, realizado desde 2015 no Aterro do Flamengo e na Praça Paris. A atividade fazia parte da programação do Festival Mulheres+.

Após um momento de conversa e lanche no *foyer* do Estação NET Rio, nos dirigimos à Sala 5, a maior sala do complexo. A apresentação da sessão ficou a cargo de Katia Bueno, uma das organizadoras do Yoga de Rua; também estavam presentes membros da equipe do Festival Mulheres+ e Adriana Dutra, diretora do longa-metragem. Katia buscou estabelecer pontes entre o tema do filme – o medo – e a experiência cotidiana do grupo, além de contextualizar aos participantes sobre o formato documental: "um filme realista, que mostra a vida como ela é". Ao final, os aplausos foram seguidos por um debate conduzido por Katia, que articulou o conteúdo do filme à prática do yoga. Infelizmente, o único participante cujo nome pude registrar foi Jorge, conhecido como "Chileno", que, durante a discussão, compartilhou memórias da ditadura em seu país. Outro espectador relacionou a narrativa às experiências de desigualdade social, enquanto uma mulher da plateia agradeceu à Adriana Dutra pela realização do filme, afirmando estar "muito emocionada em poder sentir as coisas que o filme fez ela sentir".

Figura 45 – Público aguardando no *foyer* do Estação NET Rio antes da sessão *Sociedade do Medo* (Adriana Dutra, 2022)



Fonte: Imagem coletada em pesquisa de campo pela autora.

Nesse dia, o cotidiano operacional do cinema seguia seu curso matinal: reposição de estoque para a bomboniere, funcionários da limpeza e do escritório em atividade etc. Nas salas do piso superior, aconteciam simultaneamente uma cabine de imprensa de *Sempre Garotas* (Shuchi Talati, 2025) – título a ser distribuído pela Filmes do Estação –, e a visualização do primeiro corte da mais recente produção da diretora Clélia Bessa. Embora pudesse parecer uma manhã particularmente agitada, tratava-se, na verdade, de parte da rotina Grupo do Estação que, como já apontado, abrange desde as exibições regulares até uma ampla gama de atividades – atividades essas que, em muitos casos, contribuem para a geração de receita do cinema. Integrando ou não a programação convencional do circuito, esses eventos estão inseridos em um modo colaborativo de funcionamento que confere ao Grupo Estação uma abertura à coautoria. Essa singularidade está diretamente vinculada às origens cineclubistas da empresa, como relembra Adriana Rattes:

> É claro que o Estação teve lideranças, e ainda tem lideranças; elas foram se modificando ao longo dos anos. Como um bom projeto meio informal, a gente tinha os sócios oficiais e sócios não-oficiais. Mas para além desse grupo, tinha muito mais gente fazendo coisas mais autorais, projetos diferentes. E é isso que funciona. Essa afinidade entre as pessoas sempre foi uma coisa muito importante pra gente. (Adriana Rattes, 2024)

Nesse sentido, Adriana Rattes destacou que a vitalidade do Estação reside menos em uma direção centralizada e mais na receptividade a proposições externas, mencionando a presença de agentes como Cavi Borges. Mesmo sem vínculo formal como sócio ou funcionário, Cavi tornou-se "fundamental para esse novo espírito do espaço" ao articular seus próprios projetos e atrair novos colaboradores. Como vimos no capítulo anterior, a parceria entre Cavi Borges e o Grupo Estação se intensificou a partir de 2021, quando o cineasta passou a ocupar a lojinha do Estação NET Rio, organizar eventos e atuar de forma efusiva nas manifestações sociais contra a ameaça de despejo sofrida pelo cinema na época. A respeito desse tema, Cavi observou:

> Eu proponho, mostras, atividades para movimentar o cinema, que não são só de cinema, tem teatro, tem show, lançamento de livro, festa, cineclube, aniversário. Eu sou um facilitador, tipo um fio condutor. Eu "linko" o Estação com os outros grupos. O Estação é lugar aberto para as pessoas proporem eventos. São eventos que outras pessoas querem fazer e o Estação abraça. **E aí, as pessoas se sentem donas do cinema também.** Quando tem qualquer merda, as pessoas vão lá com tudo. "É o meu cinema, o lugar onde eu faço meu cineclube, é o lugar que eu vejo meus filmes!". (Cavi Borges, 2024, grifo nosso)

Os vínculos comunitários e a sensação de pertencimento que permeiam o Grupo Estação se traduzem em formas concretas de engajamento, que reconfiguram a relação tradicional entre público e empresa exibidora/distribuidora. Ao se perceberem como agentes ativos – e não meros consumidores –, os frequentadores/colaboradores passam a investir na vitalidade dos cinemas do circuito, reafirmando o espaço de exibição como um território compartilhado. Ainda que de maneira informal, a mobilização em torno de eventos e projetos independentes contribui não só para a fidelização de público ao equipamento cultural, mas sobretudo para uma implicação subjetiva naquilo que o cinema passa a representar para esses indivíduos: um lugar de encontro e expressão coletiva. Como sintetizou Marcelo Mendes durante nossa conversa: "o Estação virou um meio para outras pessoas criarem".

Em entrevista, o cineasta e fotógrafo Kaio Caiazzo relatou ter passado cerca de dez anos "sendo apenas público do Estação", até que a chegada de Cavi Borges lhe abriu a possibilidade de "propor e brincar no cinema" – isto é, de experimentar iniciativas que dificilmente encontrariam espaço em circuitos institucionais mais rigidamente estruturados. Dentre os projetos realizados por Kaio em parceria com o Grupo Estação, destacam-se uma mostra dedicada aos 80 anos do diretor George Lucas e a exibição de *Blitz, O Filme* (Paulo Fontenelle, 2019).

Organizada em parceria com o crítico de cinema Guilherme Salomão, a Mostra *A Força de George Lucas*[230] ocorreu de 18 a 25 de setembro de 2024 no Estação NET Botafogo e no Estação NET Rio. Na ocasião, foram exibidos 17 títulos do cineasta estadunidense, desde obras mais populares – como a saga *Star Wars* – até produções menos conhecidas, como *Loucuras de Verão* (George Lucas, 1973) e *THX 1138* (George Lucas, 1971). Sem que houvesse qualquer remuneração envolvida, a iniciativa se sustentou na abertura institucional por parte do Grupo Estação, que permitiu viabilizar uma ideia autoral em uma ação voltada ao público. Segundo o entrevistado Kaio Caiazzo, o resultado do evento foi expressivo: no fim de semana em que a saga *Star Wars* foi exibida em maratona – episódios I, II e III no sábado, e IV, V e VI no domingo –, a Sala 1 do Estação NET Botafogo apresentou a melhor bilheteria do Brasil no período, com todas as sessões lotadas. Já a exibição de *Blitz, O Filme* (Paulo Fontenelle, 2019) foi fruto de uma motivação profundamente pessoal que rapidamente ganhou uma dimensão coletiva. Como recordou Kaio:

[230] Programação completa da mostra disponível em: https://www.instagram.com/p/C_l3sEspION/?img_index=1 . Acesso em fevereiro de 2026.

> Meu pai era fã da Blitz, era a banda favorita dele. Meu pai não está mais entre nós, mas continua de outras formas. E aí, na data de aniversário, eu queria fazer uma sessão especial para celebrar internamente. E tinha um documentário novo da Blitz que só estava no *streaming*. Então, rolou essa sessão e foi um sucesso inesperado. A banda foi, Evandro Mesquita tava lá e atendeu todo mundo. (Kaio Caiazzo)

Outro exemplo de frequentador que se tornou colaborador do Grupo Estação é o diretor de cinema Diego Alexandre. Natural de Conselheiro Lafaiete (MG), Diego se mudou para o Rio de Janeiro em 2019. Ele define os cinemas do Estação como sua "segunda casa", pois, além de morar a poucos metros da Rua Voluntários da Pátria, foi naqueles espaços de exibição que Diego construiu grande parte de suas amizades cariocas, estabeleceu redes com profissionais que admira e teve acesso a filmes que dificilmente chegavam às salas de sua cidade natal.

Como admirador da cantora Xuxa e colecionador de mídias físicas, Diego foi responsável por viabilizar, junto à comunidade de fãs, a obtenção de uma cópia em película de *Lua de Cristal* (Tizuka Yamasaki, 1990) a pedido da equipe do Estação, em junho de 2023, por ocasião de uma mostra de Dia dos Namorados. A partir daí, abriram-se os caminhos para novas proposições em homenagem à "Rainha dos baixinhos". Ainda em 2023, Diego organizou uma sessão à meia-noite de *Super Xuxa Contra o Baixo Astral* (Anna Penido, 1988); em 10 de dezembro do mesmo ano, promoveu uma exibição fechada de *Princesa Xuxa e os Trapalhões* (José Alvarenga Júnior, 1989) para comemorar seu aniversário. Em 2024, a comemoração assumiu um caráter simultaneamente particular e coletivo: em um evento aberto ao público, Diego transformou seu aniversário em uma celebração compartilhada ao exibir *Xuxa Requebra* (Tizuka Yamasaki, 1999), que completava 25 anos. Quando conversamos, em 1º de dezembro de 2024, a sessão estava prestes a acontecer, e Diego dividiu comigo suas expectativas:

> Vai ser a primeira vez que eu vejo esse filme numa tela de cinema, porque na época do lançamento, foi justamente no ano em que o cinema da minha cidade fechou. Essas sessões têm um apelo muito nostálgico. A prova disso foi que assim que saiu a divulgação no Instagram do Estação, em pouco menos de uma hora já tinha mais de 500 curtidas e muitos comentários. Isso mexe com a memória afetiva, né? Ainda mais no formato analógico, projeção em película, imagina, tem esse apelo também. O projecionista, o Luiz Carlos, ele fala comigo: "a coisa que eu mais amo é na hora que alguém chega com uma lata de filme aqui", porque aí sim ele pode operar o projetor de película[231]. (Diego Alexandre, 2024)

[231] Como vimos no capítulo anterior, as ocasiões em que o projecionista Luiz Carlos pode retomar a projeção em película são particularmente significativas, pois reativam tanto um saber técnico quanto uma memória afetiva de sua trajetória.

Na visão de Diego, muitos dos chamados “filmes pipoca” – aqueles com expressiva adesão de público, mas rejeitados pela crítica especializada em seu lançamento – tendem a adquirir novos significados à medida que são revisitados ao longo dos anos. Essa revalorização não apenas amplia o horizonte simbólico da programação do Estação, historicamente associado ao circuito de filmes de arte, como também estabelece pontes com espectadores que, de outra forma, talvez não frequentassem o circuito. Nesse contexto, o cinema se torna ponto de partida para trocas que articulam memória, repertório e disputas de gosto, acolhendo propostas diversas e viabilizando eventos capazes de mobilizar públicos heterogêneos – eventos esses com potencial de sustentabilidade econômica para o próprio circuito.

> Quando foi divulgada a sessão de *Xuxa Requebra*, chegou um maluco no WhatsApp do Estação dizendo que era um absurdo um cinema que passa Truffaut, que passa Godard, exibir um filme da Xuxa. Aí eu respondi pra ele assim: “Isso tudo é porque você não deve ter ganhado a boneca dela quando era criança”. Aí virou uma briga [risos]. Depois, eu encontrei essa pessoa no cinema e hoje a gente super troca ideia. Porque assim, se no ano em que foi lançado, o *Xuxa Requebra* foi a maior bilheteria de filme nacional no Brasil, ele vai atrair o público de novo, e ainda por cima, vai atrair um público que talvez nem frequenta o Estação, mas vai vir na sessão de *Xuxa Requebra*. Isso já é especial. (Diego Alexandre, 2024)

Entre os casos de espectadores que se tornaram colaboradores do Grupo Estação, ainda podemos incluir a atuação da curadora Gabriela Posada. Em setembro de 2023, Gabriela inaugurou, no Estação NET Botafogo, o Cineclube Curta Noite!, dedicado ao formato curta-metragem. Com coprodução de Cavi Borges, o projeto já soma mais de vinte edições e deu origem a um festival próprio, o Festival Curta Noite!, cuja segunda edição ocorreu em fevereiro de 2026, reunindo e premiando produções independentes de jovens cineastas. Paralelamente, Gabriela também concebeu duas mostras que foram incorporadas à programação paga do circuito Estação: *As Inventoras do Cinema*, dedicada a Elizaveta Svilova e Thea von Harbou, e *Lado B dos Melhores Filmes da História*, voltada a obras menos discutidas de diretores consagrados. Em seu relato, Gabriela enfatizou que suas motivações derivam menos de interesses financeiros e mais do desejo em sustentar experiências coletivas de fruição fílmica e debate:

> Para mim, o cineclube é um lugar de troca. O bom do cineclube é você trocar sobre os filmes, com os produtores, os diretores, espectadores, debatedores, com quem está lá. Eu acho que o cineclube ensina muito cinema para as pessoas, porque para algumas pessoas, é o primeiro contato que elas têm com o cinema. Depois que eu fiz a primeira mostra, eu pensei “caramba, estou órfã! O que vou fazer da minha vida agora? Preciso produzir outra mostra”. (Gabriela Posada, 2025)

A inauguração do Estação HQ, em outubro de 2025, no mezanino do Estação NET Rio, explicita como os arranjos e parcerias que se desenrolam no Grupo Estação se expandem para além da exibição cinematográfica. A loja de revistas e livros de histórias em quadrinhos é gerida por Pedro Marinho, artista e autor de HQs. O projeto opera mediante contrato de locação e sob certas diretrizes de aprovação institucional. De modo semelhante, a relação com os festivais de cinema que ocupam as salas do circuito também se estrutura por meio de acordos financeiros, o que indica que o caráter colaborativo nem sempre implica gratuidade, mas sim uma partilha de responsabilidades e custos na sustentação de uma atividade cinematográfica plural.

Contudo, esse modo colaborativo de operacionalização convive com tensões próprias do setor cultural, que muitas vezes se manifestam em relações informais de trabalho, jornadas irregulares, baixa remuneração e acúmulo de funções. Nesse contexto, a informalidade também pode ser compreendida como um desdobramento de uma matriz cineclubista, que favorece o surgimento de iniciativas voluntárias – com pouco ou nenhum retorno financeiro – sustentadas por redes de afinidade pouco hierarquizadas, como já discutido anteriormente.

4.4. Carnavalizar o cinema

Retomando uma discussão desenvolvida no segundo capítulo deste texto, acreditamos que muitos dos eventos promovidos e/ou sediados nos cinemas do Estação em Botafogo podem ser lidos a partir da ideia de uma "cinefilia celebratória" (Carvalho, 2023). Referimo-nos especificamente ao Estação NET Rio e ao Estação NET Botafogo pois, como já mencionado, esses dois complexos mostram-se particularmente abertos à realização de iniciativas que extrapolam a programação convencional do circuito – em grande medida devido à sua inserção direta nas calçadas, o que favorece dinâmicas mais expansivas de ocupação e encontro.

Com base na análise de Thiago Carvalho (2023) acerca das experiências cineclubistas cariocas nos anos 2000, entendemos a "cinefilia celebratória" como uma forma de cultuar o cinema por meio de rituais festivos, nos quais uma comunidade expressa e reforça valores identitários. Nessa perspectiva, tais práticas podem ser aproximadas do que Alessandro Falassi (1987) descreve como festival: um acontecimento social marcado pela periodicidade, pela recorrência e pela articulação de múltiplos eventos coordenados, que mobilizam, em diferentes níveis, os membros de uma comunidade em torno de valores considerados essenciais à sua visão de mundo.

Nos termos de Tetê Mattos (2018), os festivais configuram-se como fenômenos de comunicação, que possibilitam trocas simbólicas e produzem experiências de cidade. Ao atualizar a experiência cinematográfica como um rito festivo, certos eventos reavivam sentidos de pertencimentos e reinscrevem o cinema – tanto como fruição quanto como espaço físico – no campo da vida compartilhada. É nesse contexto que, em entrevista, Kaio Caiazzo afirmou ser perceptível uma transformação na dinâmica cotidiana do Grupo Estação: a atmosfera que hoje se manifesta diariamente no espaço remete ao que, em outros momentos, era característico sobretudo do período do Festival do Rio:

> A configuração que o Estação tem agora todos os dias, eu lembro que tinha muito durante o Festival do Rio. Porque, durante o ano, era um cinema, você entrava, ia lá no sebo e ia ver o filme. Mas o Festival do Rio era um fuzuê, porque aí as salas lotavam, tinha participação dos diretores e atores ali presentes. Agora, isso acontece sempre. Segunda, terça, qualquer dia da semana, você chega e tá lá um fuzuê, tem uma sala lotada tem algum evento acontecendo. Isso é muito vivo. (Kaio Caiazzo, 2025)

Conforme apontado anteriormente, o Festival do Rio pode ser comparado a outros eventos que envolvem a espetacularização do espaço urbano, como por exemplo, o Carnaval. Em ambos os casos, a cidade passa a funcionar como uma extensão do ritual festivo. Essa ideia encontra ressonância na formulação de Luiz Antônio Simas (2021b, p. 108), segundo a qual "o carnaval de rua é um grande ritual de subversão do território pelo terreiro". Por "terreiro", entende-se "qualquer espaço praticado na dimensão do encantamento do mundo: a esquina, a encruzilhada, a praça, a praia, o quintal, a roça de candomblé, o campo de futebol, a barraquinha da quermesse, o próprio corpo que samba. E as biroscas, é claro" (Simas, 2022, p. 5). As reflexões do autor nos ajudam a compreender como certos territórios, inicialmente definidos por sua funcionalidade ordinária, transfiguram-se em terreiros quando atravessados por experiências coletivas de encontro:

> A Marquês de Sapucaí é um inóspito território cortando as veias do Catumbi sob o sol escaldante. A Marquês de Sapucaí é um terreiro quando a primeira escola de samba dobra o cotovelo para entrar na avenida e ritualiza/encanta o espaço. O Viaduto de Madureira é um território que liga o bairro e viabiliza o atravessar dos carros por cima dele. O Viaduto de Madureira é um terreiro quando debaixo dele o baile começa para o transe dos corpos charmosos. O estádio de futebol é um território de cimento e silêncio que vira terreiro quando a gira-jogo começa. (Simas, 2021b, p.107)

Peço licença para parafrasear o autor e incluir nesse conjunto o espaço exibidor. O cinema é um território com poltronas enfileiradas diante da tela, em um ambiente silencioso, escuro e climatizado. O cinema vira terreiro não só quando o feixe de luz risca a penumbra e

o som se propaga pelo espaço, mas principalmente quando a plateia se emociona junto, grita, ri, canta e chora em voz alta. O cinema vira terreiro quando acolhe dores e abriga desejos; quando evoca memórias e ensaia futuros; quando algo inexplicável nos detém no escuro depois que o filme acaba; quando os créditos sobem e os espectadores explodem em aplausos; quando os debates e comentários se alongam mais do que o próprio filme; quando a experiência compartilhada persiste em nós por dias, semanas ou quiçá uma vida inteira.

Pensar o cinema como terreiro é entendê-lo como um local ritualizado e atravessado por formas específicas de pertencimento, mobilizadas por meio da festa, da brincadeira, do riso e toda sorte de invenções cotidianas que abrem caminhos para um reencantamento do mundo. Aqui, buscamos mapear algumas das atividades realizadas nos cinemas de rua do Grupo Estação que demonstram significativa capacidade de festivalizar – ou mesmo carnavalizar – esses espaços.

Selecionado para representar o Brasil nas principais premiações internacionais, o filme *Ainda Estou Aqui* (Walter Salles, 2024) ganhou expressiva adesão dos públicos brasileiros. Entre 2024 e 2025, O Grupo Estação serviu-se desse engajamento para realizar eventos de grande repercussão midiática e popular, dentre eles, o concurso de sósias do ator Selton Mello, que interpreta o preso político Rubens Paiva no longa-metragem. À época, os concursos de sósias eram uma tendência nos Estados Unidos e na Europa, nos quais os participantes competiam para ver quem mais se assemelhava a estrelas hollywoodianas, como Timothée Chalamet, Paul Mescal e Zendaya[232].

Se a ideia primordial do evento é reunir competidores que apresentem algum grau de semelhança física com a personalidade representada, o episódio ocorrido em dezembro de 2024 no Estação NET Rio abriu espaço para reinterpretações. O criador de conteúdo digital Ramon Carneiro inaugurou a possibilidade de reivindicar-se como o "primeiro Selton Mello negro do Brasil"; já Mariana Estery figurava entre as candidatas que propunham uma versão feminina do ator. Como mestre de cerimônia da competição, Gabriel Carvalho reforçou que o foco do concurso havia se desprendido da aparência para a dimensão performática: "As pessoas estão um pouco tímidas, porque acham que não se parecem com o Selton Mello. Isso não é um problema, galera. Não é uma questão de se parecer com Selton Mello, tem que ter uma *atitude* Selton Mello".

[232] Fonte: DOLAN, Leah. Concursos de sósias de celebridades estão em alta; veja como eles surgiram. CNN, 25/11/24. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/concursos-de-sosias-de-celebridades-estao-em-alta-veja-como-eles-surgiram/ . Acesso em agosto de 2025.

Em depoimento coletado *in loco*, Mariana, me contou que passeava pelo bairro com outros planos, mas, ao perceber o movimento em frente ao cinema, decidiu entrar e participar da competição. Ramon, por sua vez, disse que raramente comparecia às salas do Estação, sobretudo devido à distância de cerca de 40 km entre sua casa, em Nova Iguaçu, e o bairro de Botafogo. A repercussão prévia do concurso nas redes sociais e na mídia, no entanto, acabou chamando sua atenção. No dia do evento, estiveram presentes desde repórteres de portais especializados em conteúdo cinematográfico, como o site Adoro Cinema, até profissionais de grandes emissoras televisivas, como SBT e Globo. O jornalista Rodrigo Assis, que na ocasião, fazia uma matéria para o programa Fofocalizando, do SBT, caracterizou a situação como "bem interessante, porque além de uma grande brincadeira, na verdade, a gente está falando sobre cultura, sobre a importância de se ir ao cinema e a importância de prestigiar o nosso cinema nacional, os nossos filmes".

A competição reuniu dezesseis participantes; em referência ao filme *Reflexões de um Liquidificador* (André Klotzel, 2010), no qual Selton Mello personifica o eletrodoméstico através da dublagem, muitos candidatos trouxeram o aparelho consigo. De maneira inesperada, o liquidificador se tornou um ícone emblemático no concurso e, de última hora, acabou figurando entre os prêmios, junto com cinco ingressos para qualquer sessão do circuito Estação.

Além da cobertura midiática tradicional, era notável a quantidade de influenciadores digitais, que registravam o evento por meio de vídeos. Esses registros, posteriormente transformados em conteúdos audiovisuais e compartilhados na Internet, atuaram não só como forma de difusão do concurso, mas também como uma maneira de afirmar uma perspectiva individual sobre o acontecimento, evidenciando o "estar lá, vendo e sendo visto" como um elemento de pertencimento e legitimação social. Embora não seja possível determinar quais seriam as motivações dos candidatos a ganharem o título de sósia do Selton Mello, é plausível supor que muitos tenham se interessado menos pelos prêmios e mais pela projeção midiática associada ao evento, bem como pelo desejo de vivenciar o *happening* – isto é, um acontecimento singular que, a cada ocorrência, não se reproduz da mesma forma.

É nesse sentido que Janet Harbord (2002) destaca a centralidade da experiência presencial como agente produtor de valor simbólico nos festivais. A participação pautada no ineditismo e na contingência se mostra como um diferencial em um mundo cada vez mais programado e antecipado por dispositivos de controle e previsibilidade. Nessa lógica, o filme isoladamente já não basta como atrativo, torna-se necessário um entorno de acontecimentos,

performances e ativações que mobilizam os públicos por meio das singularidades e imprevistos que o espetáculo ao vivo oferece.

Ramon Carneiro, que participou da disputa sob a alcunha de "Selton Mello negro", sagrou-se vencedor do concurso. Esse reconhecimento parece ter representado um ponto de inflexão em sua trajetória. A julgar pelas publicações disponíveis em seu perfil do Instagram[233] – anteriores e posteriores ao evento –, inferimos que a visibilidade do título lhe possibilitou novas oportunidades profissionais, sobretudo em produções humorísticas e em parcerias publicitárias. O discurso adotado por Ramon articula-se em um jogo com a diferença, ressaltando um marcador racial identitário que desloca a lógica do concurso de sósias, tradicionalmente centrada na semelhança física com a figura homenageada. Esse gesto produz, ao mesmo tempo, efeitos críticos e cômicos, podendo ser interpretado à luz das ideias bakhtinianas, que consideram o poder subversivo do riso. Nesse contexto, o riso "degradante e regenerador" (BAKHTIN, 1987, p.68) é capaz de inverter hierarquias, parodiar normas e autoridades, e conferir protagonismo simbólico aos grupos tradicionalmente marginalizados.

Enquanto o evento acontecia no saguão do Estação NET Rio, a Sala 5 – localizada no térreo – exibia justamente o filme *Ainda Estou Aqui* (Walter Salles, 2024). Para não comprometer a sessão, acordou-se que os aplausos aos candidatos seriam realizados em Libras, sem emitir som, possibilitando a coexistência de diferentes regimes de sociabilidade mediadas pelo cinema. Nesse mesmo dia, havia uma expressiva concentração de pessoas no bairro de Botafogo, devido à comemoração do título inédito adquirido pelo clube de futebol homônimo na Copa Libertadores da América. A intensa circulação de transeuntes nos arredores do Estação NET Rio compunha aquilo que Janice Caiafa (apud Talitha Ferraz, 2012) caracteriza como a "dessegregação" do espaço urbano, isto é, "um aspecto vantajoso das cidades, onde a todo instante as pessoas se reúnem e se dispersam, renovando seus contatos" (FERRAZ, 2012, p.135). O fluxo constante de indivíduos dentro e fora do cinema – ora assistindo ao concurso de sósias, ora acompanhando o desfile esportivo, entrando para a sessões de filmes, consumindo na bomboniere ou nos estabelecimentos vizinhos ao Estação NET Rio – fez com que o evento fosse permeado por públicos heterogêneos e interesses variados, evidenciando a potência do cinema de rua como um espaço entrelaçado por encontros fortuitos.

[233] Disponível em: https://www.instagram.com/operfildoramon/ . Acesso em fevereiro de 2026.

Figura 46 – Registros do concurso de sósias do Selton Mello no Estação NET Rio (2024)



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

Como é possível notar na Figura 46, um grande cartaz do filme *Malu* (Pedro Freire, 2024) encontrava-se estrategicamente disposto no saguão do Estação NET Rio, compondo o fundo cênico do espaço que funcionou como palco do concurso. Não por acaso, Gabriel Carvalho reiteradamente conclamava o público a assistir ao filme nas salas do Estação, mencionando os prêmios conquistados pelo longa no Festival Sundance de Cinema e no Festival do Rio, além de ressaltar o lançamento nacional feito pela Filmes do Estação. Também foram sorteados DVDs, livros e cartazes referentes ao trabalho do ator Selton Mello. Assim, ao promover o concurso de sósias, o Grupo Estação também impulsionou – mesmo que em pequena escala – símbolos, discursos e práticas voltados à valorização do cinema brasileiro.

Encerrado o evento, a cena rapidamente se transformou. À medida que o público se dispersava, o saguão do Estação NET Rio retomava sua configuração habitual de um fim de tarde de domingo. O cenário, antes ocupado por uma multidão majoritariamente jovem – muitos deles visitando o espaço pela primeira vez –, deu lugar aos *habitués* esparsos de idade mais avançada, agregados em duplas e trios, que aguardavam a próxima sessão. Novamente, o cinema de rua se reconfigurava por meio das infinitas possibilidades de seu uso cotidiano, acomodando múltiplas formas de sociabilidade.

Devido à sua popularidade, o concurso de sósias ganhou diferentes edições ao longo do mês de dezembro de 2024. Centrado na atriz Fernanda Torres, os eventos aconteceram em diferentes localidades no Rio de Janeiro e em São Paulo[234]. Já em março de 2025, o Estação NET Rio transmitiu a cerimônia do Oscar, na qual *Ainda Estou Aqui* (Walter Salles, 2024) concorria nas categorias de Melhor Filme e Melhor Filme Internacional, além da indicação de Fernanda Torres a Melhor Atriz.

Segundo me relatou Cavi Borges, as apostas para o Oscar em formato de bolão são organizadas há cerca de vinte anos na Cavídeo. A partir de 2023, a iniciativa passou a ser realizada em parceria com o Grupo Estação. Impulsionada pela presença brasileira entre os indicados, o evento foi ampliado na sua edição de 2025: todas as cinco salas do Estação NET Rio foram cedidas para a transmissão da cerimônia, que aconteceu no domingo de Carnaval. Além disso, um grande telão de LED foi instalado no *foyer* do cinema. Estima-se que, ao longo de toda a noite, cerca de duas mil pessoas circularam pelo Estação NET Rio.

Nas palavras de Cavi Borges, o local estava "lotado por um caldeirão de cinéfilos". A distribuição das senhas de acesso às salas estava prevista para as 18h; contudo, por volta de 14h já havia fila na porta, como recordou Cavi: "Aí, quando chegou às 18h00, a fila já tava dando a volta no quarteirão. Um cara fez um vídeo de três minutos só andando e seguindo o tamanho da fila!". Diante da multidão inesperada, o bolão foi deslocado para segundo plano, visto o receio de que não fosse possível administrar o alto volume de apostas.

De acordo com o realizador, curador e pesquisador audiovisual, Nuno Lindoso, o clima no interior do cinema remetia a uma mistura de bloco de carnaval com partida decisiva de futebol: bandeiras do Brasil, abraços, lágrimas; gritos e aplausos surgiam a cada menção televisiva a *Ainda Estou Aqui* (Walter Salles, 2024). Já os filmes e artistas concorrentes recebiam vaias e xingamentos.

> Eu assisti à transmissão dentro da sala de cinema e foi um negócio assim, que eu só tinha visto no Maracanã: galera xingava, vaiava, gritava. Em Botafogo estava realmente um clima de Copa do Mundo. Indo até o Estação, eu vi que todas as televisões da rua tavam ligadas no Oscar, geralmente fica no jogo de futebol, né? Aí passava uns carros buzinando pra galera que tava na fila, tinha gente com a bandeira do Brasil. E como era Carnaval, tinha muita gente também indo pra lá ainda com roupa de bloco. Alguns improvisaram umas fantasias meio carnaval, meio Oscar, pra poder aproveitar o bloco e depois ir direto pro Estação. (Nuno Lindoso)

[234] Em janeiro de 2026, o Grupo Estação promoveu outro concurso de sósias, dessa vez tendo como referência a atriz Tânia Maria, intérprete em *O Agente Secreto* (Kleber Mendonça Filho, 2025). O evento aconteceu no Estação NET Botafogo, durante a transmissão do Globo de Ouro, competição na qual o longa-metragem foi agraciado com os prêmios de Melhor Ator em Filme Dramático – concedido ao protagonista Wagner Moura – e Melhor Filme Estrangeiro. Em março do mesmo ano, o Estação NET Rio foi palco para o concurso de sósias do ator Wagner Moura, realizado no mesmo dia da transmissão da cerimônia de premiação do Oscar 2026.

Entre as fantasias, destacou-se uma moça caracterizada como a própria estatueta do Oscar, como se observa na imagem nº 5 do mosaico que compõe a Figura 47, elaborado a partir de registros cedidos por Cavi Borges. Além disso, no canal da Cavídeo no YouTube, encontra-se disponível um vídeo de 48 minutos que documenta integralmente o evento realizado no Estação NET Rio[235]. Por volta dos 39 minutos, é possível ver o momento em que *Ainda Estou Aqui* (Walter Salles, 2024) é anunciado como vencedor do prêmio de Melhor Filme Internacional, tornando-se a primeira produção brasileira a conquistar a estatueta – instante que desencadeia uma eufórica comoção do público presente.

Figura 47 – Transmissão do Oscar no Estação NET Rio (2025)



Fonte: Imagens cedidas por Cavi Borges, mosaico produzidos pela autora.

A dimensão do evento atraiu ampla cobertura midiática. Equipes de diferentes veículos jornalísticos – incluindo alguns internacionais – deslocaram-se até o Estação NET Rio para registrar o acontecimento. Ao comentar sobre o episódio, Cavi Borges sublinhou que iniciativas dessa escala dependem da articulação entre diferentes frentes de trabalho: da produção à operação técnica das projeções, passando pela assessoria de imprensa e pelas estratégias de divulgação. A abertura a projetos não convencionais também expõe tensões

[235] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Eq20mBE3t3Y . Acesso em fevereiro de 2026.

entre ganhos simbólicos e limitações materiais do Grupo Estação, especialmente no que diz respeito à capacidade de receber grandes públicos e aos custos operacionais envolvidos:

> Existem eventos que dão dinheiro e eventos que dão repercussão midiática. A engenharia para você passar o Oscar no cinema é complicada. Foi um cara lá da NET instalar o transmissor pra botar o sinal da TNT na sala. A bomboniere não consegue abastecer um evento com mil, duas mil pessoas. O Oscar não pode cobrar ingresso, então o evento passa a não ser muito lucrativo. Você tem que cancelar sessões para fazer. O que você ganha é em visibilidade e história. Porque a repercussão a longo prazo dá dinheiro também, né? (Cavi Borges, 2025)

Para além do cruzamento pontual entre Oscar e Carnaval, um evento festivo que integra a programação do Grupo Estação desde 2024 é o Cinema de Pijama, cujas origens, como vimos, remetem às Maratonas Noturnas organizadas pelo Cineclube Estação Botafogo nos anos 1980 – que por sua vez, foram inspiradas nos *Midnight Movies* do Cinema Paissandu, na década de 1960. O Cinema de Pijama funciona da seguinte forma: nas noites de sábado, cerca de 30 filmes são distribuídos entre as cinco salas do Estação NET Rio. Mediante o pagamento de um valor fixo de R$60,00, o público pode circular livremente entre as sessões, elaborando seu próprio percurso ao longo da maratona, que se estende das 23h às 7h. O ingresso também dá direito a refil de pipoca durante toda a madrugada e um café com bolo na parte da manhã.

Em 27 de setembro de 2025, presenciei uma edição do evento que havia sido anunciada como a última – o que, posteriormente, se revelaria como pura estratégia de marketing[236]. Cheguei por volta das 22h, e percebi que o *foyer* do Estação NET Rio se encontrava em um estado de transição entre o fluxo rotineiro da programação regular e o evento que se iniciaria em breve. Enquanto alguns espectadores saíam das últimas sessões do dia, funcionários reorganizavam o espaço para a longa jornada de trabalho que se anunciava, recolhendo o lixo e reabastecendo a bomboniere. “A noite tá só começando”, comentou um deles.

Ao longo da madrugada, não pude deixar de notar que as equipes de limpeza, atendimento e segurança trabalhavam incessantemente, compondo uma coreografia paralela à dos espectadores. Em conversa com alguns desses funcionários, tornava-se evidente que eles também vivenciavam uma maratona, mas não de lazer. Como já apontado neste texto, jornadas laborais exaustivas e precarizadas refletem menos uma particularidade do estabelecimento em questão e mais um contexto socioeconômico de escala global. Apontar essa dimensão não

---

[236] A programação completa do Cinema de Pijama: O Fim pode ser encontrada em: https://letterboxd.com/grupoestacao/list/cinema-de-pijama-o-fim/ e https://www.instagram.com/p/DOKCWLWkZrM/ . Acesso em fevereiro de 2026.

implica negar a importância de equipamentos culturais como os cinemas do Estação, mas reconhecer a necessidade de melhores condições de trabalho para aqueles que sustentam sua existência por meio de rotinas frequentemente extenuantes.

Pouco a pouco, o público do Cinema de Pijama começou a chegar, alguns trajando pantufas, camisolas, gorros e até mesmo fantasias. Muitos traziam seus próprios travesseiros, cobertores e lanches – que em muitos casos, incluíam bebidas energéticas para encarar a maratona. Seja para repor a pipoca ou mudar de sessão, a possibilidade de transitar livremente entre as salas, mesmo após o início das projeções, confere ao evento uma dinâmica diferente daquela que rege a lógica tradicional da espectação cinematográfica, normalmente marcada pelo silêncio, pela permanência e pela atenção. A circulação pelo espaço passa a integrar o próprio modo de fruição; no *foyer*, grupos se dispersavam e se encontravam novamente, indagando uns aos outros: "o que está passando agora?", "em qual sala?", "para qual você vai?". Em uma turma de amigos, por exemplo, alguns se dividiram para assistir *Janela Indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), enquanto outros optaram *O Fantasma do Futuro* (Mamoru Oshii, 1996). Em um breve depoimento coletado *in loco*, Suzana Trajano, produtora do evento, observou que o ambiente adquire "um clima de Centra do Brasil", onde tudo acontece ao mesmo tempo e cada um segue seu percurso singular.

O ato de passar a madrugada "maratonando" filmes pode ser analisado em diálogo com o *binge-watching*, isto é, o hábito contemporâneo de "assistir a vários episódios de uma série de uma só vez" (Starosta e Izydorczyk, 2020, p.7, tradução nossa). O termo é associado ao consumo ininterrupto de conteúdos televisivos e, sobretudo, de plataformas de *streaming*, que automatizam a reprodução dos episódios, emendando um conteúdo ao outro e reduzindo, em certa medida, os intervalos de decisão do espectador. Nesse sentido, maratonas em salas de cinema – sejam em contextos de festivais, mostras ou eventos como o Cinema de Pijama – configuram formas análogas, porém não idênticas, de fruição:

> Você poderia até pensar em ir a uma mostra no MAM para ver os filmes do Antoine Doinel, de Truffaut, em sequência. Ficar o dia inteiro no cinema vendo os filmes. Seria um bingewatching no cinema – e quantas vezes não fizemos isso na juventude, antes do streaming, em mostras de cinema? É uma particularidade que não é tão restrita a um só meio, mas, de certo modo, é mais forte em um meio específico, o que nos faz pensar que, de modo geral, esses meios têm espectatorialidades distintas. (Jacks, 2023, p. 72)

Diferentemente do consumo no ambiente doméstico, mediado por algoritmos impositivos, as experiências coletivas nos espaços de exibição parecem preservar um grau maior de autonomia aos públicos. No caso do Cinema de Pijama, o ato de "maratonar" não se

traduz necessariamente em uma atenção fixa aos filmes exibidos, incorporando maiores possibilidades de pausas, intermitências, encontros e imprevistos. Na ocasião de pesquisa de campo, fui informada por Suzana Trajano que o evento vendeu 550 ingressos, enquanto as cinco salas do Estação NET Rio totalizam 480 lugares. Esse dado, por si só, indica a expectativa de uma dinâmica baseada na circulação, e não na ocupação contínua e simultânea de todas as poltronas.

Com uma predominância notável de jovens, a maioria dos presentes estavam em grupos. Frequentadores habituais do Estação dividiam o espaço com pessoas que estavam ali pela primeira vez, atraídas especificamente pelo evento – algumas, inclusive, organizando encontros prévios em bares próximos antes de seguirem juntas para o cinema. Soma-se a isso uma dimensão de registro e performatividade: a presença de um fotógrafo oficial encarregado de documentar a noite, espectadores que se revezavam em poses diante do banner do evento, uma quantidade expressiva de vídeos e fotos produzidos para serem publicados nas redes sociais; além de momentos de celebração que extrapolavam a experiência fílmica, como o caso de um grupo de adolescentes que organizou ali mesmo a comemoração surpresa de aniversário de um amigo. São exemplos de gestos que ultrapassam o tempo da sessão e inscrevem o Cinema de Pijama na memória e no compartilhamento coletivo.

A fim de otimizar ao máximo a experiência, cada participante organiza sua própria programação ao longo da noite, ainda que sujeita a constantes ajustes – sobretudo quando determinadas salas atingiam rapidamente sua lotação. Era comum que alguns espectadores deixassem uma sessão antes do término para garantir lugar na seguinte, mais disputada e em outra sala; muitos acabavam se acomodando no chão. De acordo com os depoimentos coletados *in loco*, a chance de atravessar a madrugada assistindo a filmes diversificados, de forma flexível, é o que mais atrai os públicos para o Cinema de Pijama. Como relatou Jenifer, o evento estimula descobertas inesperadas: “às vezes você está interessado em um filme e acaba tendo que ver o anterior pra garantir o lugar na sala. Isso acaba forçando você a ver um filme que você nunca pensou que ia ver, e você acaba achando interessante”.

Para Gabriel Sebastian e José Igor, a experiência assumia um caráter inédito, pois nas cidades que residiam anteriormente não havia cinemas de rua. Oriundos de Natal e Campina Grande, respectivamente, o que despertou o interesse nos rapazes foi a “possibilidade de ver filmes clássicos, que vão além do circuito *blockbuster*” e a liberdade de transitar entre as salas:

“Acho legal o espaço da cafeteria, porque a gente tem um canto de descanso, um “bufferzinho[237]”, poder sair um pouco das salas”, comentou Gabriel Sebastian.

Figura 48 – Registros do Cinema de Pijama: O Fim no Estação NET Rio (2025)



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

A coexistência – e a tensão – entre diferentes usos do cinema ao longo de um mesmo ciclo de 24 horas acontece não só no Cinema de Pijama, como também na festa Me Chama de POP, realizada no Estação NET Rio desde 2023. A transformação do espaço a fim de receber um evento que se estende pela madrugada começa ainda durante o funcionamento regular do cinema: por volta das 22h, a equipe de produção da festa começa a retirar as mesas do *foyer* e abastecer a bomboniere – que nesse contexto, suspende a pipoca e passa a vender uma maior variedade de bebidas alcoólicas. Diferentemente do Cinema de Pijama, que é promovido pelo próprio Grupo Estação, a Me Chama de POP acontece por meio do aluguel do espaço. Estive presente na edição de 3 de janeiro de 2026, quando conversei com Larissa, funcionária contratada pelo Grupo Estação exclusivamente para a gestão de eventos – função que também desempenha no Cinema de Pijama.

[237] *Buffer* é um termo empregado na informática para designar uma zona intermediária de armazenamento temporário. Utilizado em sentido metafórico, no contexto do evento, o conceito parece referir-se a um espaço de transição que permite pausas, reorganização do percurso e recomposição da atenção entre as sessões.

Segundo Larissa, o momento mais complexo ocorre justamente na transição entre públicos, quando os espectadores das últimas sessões da noite deixam o local e os frequentadores da festa começam a entrar no cinema. O gerente noturno do Estação NET Rio, Erick, também participa da reconfiguração do ambiente, retirando cartazes das paredes e garantido que o cinema se mantenha minimamente em ordem durante o evento. Ao longo da noite, os serviços como bar, limpeza e fotografia são terceirizados pela Me Chama Produções, empresa responsável pela festa. No dia seguinte, a equipe do Estação dispõe de poucas horas para eliminar todos os vestígios da ocupação noturna – como bitucas de cigarro, latas e outros resíduos –, restituindo ao ambiente sua aparência e funcionalidade cotidianas a tempo da Sessão Matinê, que se inicia às 11h.

A Me Chama de POP costuma ter uma lotação rotativa de 600 pessoas. Percebi um conjunto etariamente diverso, que parecia transitar entre os 18 e os 40 anos, além de uma presença significativa de estrangeiros – provavelmente justificada pelo período do ano, no qual a capital carioca recebe muitos turistas. Na fila para entrar na festa, uma turma de estudantes discutia animosamente sobre cinema brasileiro, reafirmando a articulação entre sociabilidades festivas e repertórios cinéfilos. O tradicional pipoqueiro que se instala na porta do Estação NET Rio deu lugar a um vendedor de caipirinhas – sinal de que o evento modifica não só o interior do cinema, mas também seu entorno.

Durante a madrugada, o Estação NET Rio se converte efetivamente em uma balada. A porta principal é coberta com tecido preto para bloquear a entrada de luz externa; as televisões, que normalmente anunciam a programação, exibem videoclipes de músicas pop; a loja Estação Cavídeo é utilizada pela produção para armazenamento temporário de materiais, os banheiros tornam-se unissex e o segundo andar é totalmente fechado ao público. A única sala de projeção em funcionamento é a Sala 5, que recebe, a cada edição, uma curadoria específica de filmes. Na ocasião, foram exibidos *Uma Sexta-Feira Mais Louca Ainda* (Nisha Ganatra, 2025), uma gravação de um show da cantora Anitta, *A Substância* (Coralie Fargeat, 2024) e *Saltburn* (Emerald Fennell, 2023).

A saída de emergência da Sala 5 – que dá acesso à Rua Prof. Álvaro Rodrigues – fica aberta, direcionando o público da festa para a área de fumantes: um pedaço da calçada cercado por grades. Nesse contexto, a sala de projeção passa a funcionar como um corredor entre a pista de dança e o ambiente externo do evento. Se no Cinema de Pijama a experiência cinematográfica tende à intermitência e à dispersão, na festa Me Chama de POP a atenção se desloca ainda mais, oscilando entre as imagens da tela, a trilha sonora do filme, as músicas tocadas pelos DJs e os corpos que se apropriam do espaço de diferentes maneiras.

As poltronas e a iluminação reduzida fazem da Sala 5 o ambiente mais resguardado e confortável do evento. Observa-se que parte do público a utiliza como espaço de pausa em meio à intensidade da festa. Há também quem se aproprie do local para investidas amorosas mais efusivas – prática comum tanto no universo das baladas, quanto da própria sala de cinema. Nesse caso, as trocas de afeto físico não necessariamente inauguram algo novo, tampouco são uma exceção produzida pelo evento. Conforme aponta Talitha Ferraz (2012), desde cedo, os espaços de exibição foram percebidos como locais propícios a namoros, flertes e aventuras amorosas, principalmente nos chamados "cinemas poeira", que dispunham de uma estrutura mais simples e fiscalização mais branda. A autora reúne relatos de frequentadores dos antigos cinemas da Tijuca que evocam idas ao cinema não apenas pela programação exibida, mas também pelo desejo de tensionar regras, seja por meio de leves tumultos dentro das salas, da transgressão de classificações etárias ou do namoro. O imaginário do "escurinho do cinema" não se reduz, portanto, a uma imagem consagrada pela canção *Flagra*, de Rita Lee e Roberto de Carvalho. A possibilidade de ocupar coletivamente um espaço de relativa penumbra e anonimato abre margem para formas de sociabilidade que extrapolam a atenção exclusiva à tela, fazendo com que a experiência cinematográfica conviva com normas de comportamento mais flexíveis.

Figura 49 – Registros da festa Me Chama de POP no Estação NET Rio (2026)



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

Podemos citar ainda outros casos em que as salas de projeção do circuito Estação estiveram sujeitas a modos de participação mais expansivos. Na exibição do filme-concerto[238] *Stop Making Sense* (Jonathan Demme, 1984) realizada no Estação NET Botafogo em março de 2024, parte do público se levantou para dançar e acompanhar a energia performática da banda *Talking Heads*. A sala, longe de exigir imobilidade e atenção fixa à tela, tornou-se uma extensão da experiência musical, permitindo que os corpos ali presentem respondessem de maneira mais calorosa ao estímulo audiovisual. Algo semelhante ocorreu em uma sessão do projeto Cine Drag, idealizado e produzido pela drag queen Dudakoo. Dedicado à difusão do cinema *queer*, o evento exibiu *Victor ou Victoria* (Blake Edwards, 1982), no Estação NET Botafogo em fevereiro de 2025. Ao término do filme, a sessão contou quatro números de *lip sync*[239] apresentados pelas drags Dudakoo, Dricca, Betina Polaroid e Chanel (ver Figura 50).

Figura 50 – Registros do Cine Drag no Estação NET Botafogo (2025)



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

Apresentando-se como um lugar de encontro, celebração e partilha, os cinemas de rua do Estação servem de cenário para rituais de passagem e acontecimentos da vida cotidiana, como aniversários, pedidos de casamento, chás de bebê e até mesmo velórios. Durante esta

[238] O termo, traduzido do inglês – *concert film* ou *concert movie* – diz respeito a uma obra audiovisual que registra ou encena uma performance musical ao vivo, estruturando a experiência cinematográfica em torno da execução de um show, geralmente com ênfase na presença cênica dos artistas e na relação entre som, imagem e público.

[239] Performance popularizada na cena drag, em que o/a artista dubla de maneira encenada uma música previamente gravada, sincronizando o áudio a movimentos labiais e expressões corporais.

pesquisa, pude presenciar o aniversário da cineasta Eunice Gutman, que completou 85 anos em 4 de setembro de 2025. No *foyer* do Estação NET Rio e na Estação Cavídeo, convidados se reuniram para ler poesias, comer bolo e salgadinho, e brindar à vida de Eunice, evocada como "a rainha do Estação" em referência à presença assídua da diretora nos cinemas do circuito (ver Figura 51). A festa foi uma iniciativa de Cavi Borges que, por sua vez, aproveitou para fazer uma comemoração tripla em 12 de novembro de 2025, pois a data marcava seus 50 anos de vida, os 51 anos do projecionista Luiz Carlos da Silva – que trabalha no Estação há três décadas – e os 40 anos do próprio Grupo Estação[240].

Na ocasião, foram exibidos o curta-metragem *Cinema de Rua #1* (Cavi Borges, 2025) e, em seguida, o longa *Ensaios de Cinema* (Cavi Borges e Patrícia Niedermeier, 2025). Em um plano sequência, o curta homenageou o projecionista Luiz, acompanhando-o na troca semanal do letreiro do Estação NET Botafogo. Já o longa reuniu um conjunto de videoartes, cada uma dedicada a reverenciar cineastas importantes para a história do cinema. O evento integrava a programação do Lumen Festival, dedicado a produções independentes. Apresentando a sessão, estavam os realizadores Cavi e Patrícia, além do homenageado Luiz. Cavi destacou que o projecionista, figura habitual da cabine, hoje ocupava um lugar diferente na sala escura: "ele está sempre lá atrás; hoje vai se sentar aqui na frente!". Antes da sessão começar, alguns integrantes da plateia presentearam os aniversariantes e pediram a palavra para enfatizar o caráter indispensável do trabalho de Luiz no cotidiano do cinema, bem como reconhecer a atuação de Cavi na articulação de projetos colaborativos (ver Figura 52).

[240] A celebração dos 40 anos do Grupo Estação não ocorreu de forma oficial nessa ocasião. Segundo informou a assessora de comunicação da empresa, Sandra Villela, optou-se por reservar um momento específico para a realização de uma programação comemorativa própria. Além disso, a vinculação do aniversário ao evento em questão implicaria entraves relacionados aos patrocinadores, tornando essa associação excessivamente complexa.

Figura 51 – Registros do aniversário de Eunice Gutman no Estação NET Rio (2025)



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

Figura 52 – Registros do aniversário de Cavi Borges e Luiz Carlos no Estação NET Rio (2025)



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

Em depoimento concedido para este trabalho, Cavi caracterizou esse tipo de experiência como dotada de forte valor afetivo, capaz de alargar o cinema para o campo do

convívio e da partilha: “Eu acredito muito nesses eventos que não são simplesmente cinema, mas são cinema, entendeu? Você não vai lá para ver um filme, você vai lá pro lançamento de um livro, você vai lá para um debate, você vai lá para uma homenagem”. Cavi recordou que, no *foyer* do Estação NET Rio, já foram realizadas peças de teatro, performances acrobáticas e até mesmo uma “ceia de Natal cinéfila”, na qual cada participante levou um prato de comida e, ao redor de uma grande mesa, realizaram um amigo oculto.

Conforme já apontado anteriormente, a Sala 4 do Estação NET Botafogo é outro espaço que abriga diversos usos para além da exibição. Nas palavras de Cavi, “é uma sala alternativa dentro do Estação, que já é alternativo”. Ainda que não integre a programação regular do cinema, devido às limitações de infraestrutura, ali também acontecem ensaios e apresentações de peças teatrais, festas de aniversário, *masterclass* etc. A Sala 4 também opera frequentemente como um ponto de apoio aos demais eventos que integram a programação do Estação NET Botafogo. Entre as situações lembradas por Cavi, o cineasta mencionou a realização de um chá de bebê, transferido de última hora para o cinema após uma forte chuva inviabilizar o evento – que originalmente estava previsto no Parque Lage: “A moça me ligou desesperada, dizendo ‘Cavi, deixa eu fazer aí no Estação, por favor!’”.

O relato de Kaio Caiazzo converge com as observações de Cavi Borges ao enfatizar o caráter relacional e imprevisível das experiências que atravessam os cinemas de rua do Grupo Estação. Para Kaio, o espaço ultrapassa sua dimensão física e se constitui, sobretudo, pelas redes de sociabilidade que ali se formam e se renovam continuamente:

> Para mim, o Estação não é só um lugar. São os amigos que eu fiz ali, amigos que eu continuo fazendo ali. Então, é pessoal. A magia do Estação é essa. Você às vezes não sabe o que está acontecendo. Teve um lançamento de livro que eu combinei com uma amiga minha dela fazer uma apresentação de dança do ventre com fogo. Aí foi lá um cara com jatos de flama. Tem esse lado anedótico, porque não é um cinema para você entrar e ver um filme, é essa aventura. Você vai ver um filme e tem uma pessoa dançando com fogo, literalmente! (Kaio Caiazzo, 2025)

A festa, a celebração, o riso e o lazer também ocupam um papel sensível no enfrentamento de situações-limite da vida cotidiana, dentre elas, a própria morte. Nessa mesma lógica, o cinema mostra-se capaz de acolher também ritos de despedida, como foi o caso do velório do ator Paulo César Pereio, realizado no Estação NET Rio em 14 de maio de 2024. Em entrevista, Cavi Borges relembrou que sua relação com Pereio já havia sido marcada por um evento anterior: quinze anos antes, a filha do ator o procurara em busca de um lugar para celebrar o aniversário de 70 anos do pai.

> Aí, quando o Peréio morreu, a filha dele veio falar comigo de novo: "Cavi, o Peréio ia adorar fazer o velório dele aqui no Estação! Porque ele amava o Estação. Ele adorou aquela festa que você fez, ele sempre comentava dessa festa, que o Estação era onde ele encontrava os amigos dele". Aí, a Adriana Rattes topou e eu fui lá de manhã cedo receber o caixão do Peréio, arrumar tudo... E foi muito maneiro, virou uma festa! (Cavi Borges, 2025)

Naquela manhã, os cartazes dos filmes em lançamento dividiam espaço com coroas de flores; enquanto o corpo do ator repousava no *foyer* do Estação NET Rio, amigos e familiares compartilhavam suas lembranças e histórias, brindavam em homenagem a Pereio com uísque e despejavam pipocas sobre o caixão – um gesto de irreverência e afeto, marcantes da personalidade do ator. Simultaneamente, na Sala 5, era exibido o documentário *Pereio, eu te odeio* (Tasso Dourado e Allan Sieber, 2023). Com circulação livre entre o hall e a sala, novamente era instaurado um regime de fruição dispersa, no qual era possível entrar e sair da sessão a qualquer momento. O luto se reconfigurava como celebração coletiva, atravessada pela experiência cinematográfica e sustentada por gestos de partilha que reafirmam o cinema como espaço de encontro. Esse episódio inscreve-se em uma linhagem de velórios que aconteceram no interior de equipamentos culturais, como o do artista plástico Di Cavalcanti no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1976 – filmado por Glauber Rocha[241] –, o de Ziraldo no Museu de Arte do Rio em 2024[242], ou ainda o do cineasta Guilherme Fiúza no Cine Santa Tereza, em Belo Horizonte, em 2024[243]. Ao final, um cortejo saiu do Estação NET Rio para o Cemitério São João Batista, onde o corpo de Pereio foi enterrado.

---

[241] Curta-metragem *Di Cavalcanti Di Glauber* (Glauber Rocha, 1977). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EvYEaHOwic0 . Acesso em fevereiro de 2026.

[242] BASTOS, Suelen. Corpo de Ziraldo é velado no Museu de Arte Moderna do Rio. G1 Rio, 7 abr. 2024. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/04/07/corpo-de-ziraldo-e-velado-no-museu-de-arte-moderna.ghtml . Acesso em fevereiro de 2026.

[243] PEIXOTO, Mariana. Cineasta mineiro Guilherme Fiúza morre aos 56 anos. Estado de Minas, Belo Horizonte, 5 maio 2024. Disponível em: https://www.em.com.br/cultura/2024/05/6851196-cineasta-mineiro-guilherme-fiuza-morre-aos-56-anos.html . Acesso em fevereiro de 2026.

Figura 53 – Registros do velório de Paulo César Pereio no Estação NET Rio (2024)



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

Resgatando os apontamentos de Falassi (1987, p.2), os rituais festivos renovam constantemente o fluxo de vida de uma comunidade, ao garantirem sua "identidade social, continuidade histórica e sobrevivência física". Nesse regime de festivalização – ou mesmo de carnavalização –, o cinema atua na produção de subjetividades coletivas, não apenas pelos filmes assistidos, mas também pelas companhias e pelos momentos vividos nesse local (Simas, 2021b; Carvalho, 2023; Ferraz, 2012). Os episódios aqui reunidos são alguns exemplos de reconfigurações dos modos de fruição e os usos convencionais que fazemos do cinema. Mediadas pela celebração e pelo culto à sétima arte, experiências dessa natureza transformam o território do cinema em um verdadeiro terreiro, favorecendo a construção de vínculos afetivos duradouros com o espaço exibidor, na medida em que geram lembranças compartilhadas, posteriormente retomadas e narradas por aqueles que delas participaram. É nesse processo de encantamento do espaço cotidiano e de inscrição na memória coletiva que o cinema se mantém vivo.

4.5. *Souvenirs* do Estação

Nas idas a campo realizadas durante a pesquisa, foi possível observar que o Grupo Estação aposta em determinados produtos para fortalecer a identidade de sua marca. Vendidos nos cinemas de seu circuito, esses objetos operam como *souvenirs* da experiência

cinematográfica – não de uma ida qualquer ao cinema, mas daquela vivida especificamente no Estação. À semelhança das lembrancinhas adquiridas em viagens, as *souvenirs* do Estação convertem a fruição fílmica em algo que pode ser levado para casa, guardado e reinscrito na esfera pessoal. Conforme previamente discutido no primeiro capítulo deste texto, objetos vinculados ao universo fílmico e/ou ao próprio ato de ir ao cinema são capazes de preservar e ressignificar lembranças associadas ao espaço exibidor, a momentos específicos da vida, às companhias, aos percursos até a sala e às formas de sociabilidade que se constituem em torno da experiência cinematográfica. Assim, a aquisição e a guarda desses itens se traduz como uma reverberação do passado no presente, prolongando no cotidiano a memória de uma vivência a princípio efêmera (Ferraz e Curi, 2018).

Como apontam Lisandro Magalhães e Fabrício Cordeiro (2012, p.522), a cinefilia contemporânea "deixa de ser somente conteúdo e passa a ser também forma, objeto". O culto ao cinema se manifesta não apenas na relação com os filmes, mas também com artigos que materializam desejos de distinção e pertencimento. Nesse universo, a variedade de mercadorias é extensa: camisetas temáticas, livros especializados, DVDs com cenas extras, almofadas, cartazes, objetos decorativos etc. Mais do que simples bens de consumo, esses produtos oferecem aos cinéfilos o prazer de tocar, cheirar, compartilhar, guardar, catalogar, colecionar e sobretudo, legitimar sua paixão pela sétima arte.

Uma pequena nota publicada na primeira edição do jornal *TABU*[244], em 1986, nos indica que essa estratégia adotada pelo Grupo Estação remonta aos seus anos de cineclube. O texto anunciava a "nova mania entre os cinéfilos: cartões-postais com fotos de filmes e/ou atores preferidos". Como vimos, desde cedo os cinemas do circuito Estação dispunham de algum tipo de ponto de venda, onde era possível adquirir produtos como esses supracitados, bem como livros, pôsteres, cartazes, fitas VHDS, DVDS etc. O próprio jornal *TABU* também pode ser considerado como um objeto colecionável, dotado de um significativo valor simbólico e nostálgico para os públicos do Cineclube Estação Botafogo na década de 1980.

Atualmente, os três complexos exibidores do Grupo Estação dispõem de pontos de venda dedicados a artigos relacionados ao universo cinematográfico e, sobretudo, à identidade da empresa. Na loja do Estação NET Gávea[245], são vendidos roupas, objetos decorativos, catálogos do Festival do Rio, livros, CDs, DVDs, canecas e bonecos, além de bolsas remanescentes da campanha "Continua Meu Estação". No Estação NET Botafogo não há uma

[244] TABU, Rio de Janeiro, ano I, nº0, abril, 1986. Disponível no acervo pessoal de Marcelo Mendes.
[245] A loja do Estação NET Gávea costumava ser administrada pela marca Naked Neuras, parceira do Grupo Estação na criação de estampas exclusivas para camisetas. Hoje, a gestão do espaço é feita pela própria equipe do Estação.

loja propriamente dita, e sim um estande que disponibiliza os mesmos produtos encontrados na loja do Estação NET Gávea, porém em escala reduzida. Já no Estação NET Rio, a loja Estação Cavídeo amplia significativamente a variedade de artigos cinéfilos, pois incorpora itens provenientes do acervo da videolocadora Cavídeo – sebo colaborativo que dá nome ao espaço. É possível encontrar ali toda sorte de materiais colecionáveis, que vão de produtos mais recentes a itens antigos, raros e de produção descontinuada.

Nesse caso, voltamos nossa atenção para os produtos exclusivos da marca Estação, que se apresentam não apenas como acessórios promocionais, mas também como símbolos materiais de pertencimento e engajamento. Entre camisetas, canecas, cadernos, ímãs de geladeira ou bonecos de crochê, o que está em jogo é o esforço da empresa em reafirmar os vínculos afetivos cultivados com seus públicos por meio de objetos de uso cotidiano. Como podemos ver na Figura 54, os artigos evocam eventos vinculados ao Grupo Estação – como o Festival do Rio e o Cinema de Pijama – e as mostras produzidas pela rede, como *Quem Quer Queer?*, *Truffaut Por Completo* e *De Lá Para Cá: Uma Mostra da Varda*. O *slogan* "os filmes da sua vida" e o emblemático gato do Estação também são elementos recorrentes. De modo geral, os produtos situam-se em uma faixa média que varia de R$50,00 a R$ 90,00.

Figura 54 – Produtos exclusivos comercializados pelo Grupo Estação



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

Presente tanto nos objetos materiais quanto nas plataformas digitais do Grupo Estação[246], o slogan "os filmes da sua vida" sintetiza o argumento que vem sendo desenvolvido ao longo deste trabalho. Ao sugerir uma relação íntima entre o espectador e as obras exibidas no circuito Estação, a frase insinua que aqueles filmes – e, por extensão, aqueles espaços e aquela marca – são elementos constituintes de uma comunidade, na qual trajetórias individuais se entrelaçam à própria história da empresa. Já o gato opera como um ícone identitário que remete aos primeiros anos de funcionamento do Cineclube Estação Botafogo. Desde quando a empresa se resumia à uma única sala na galeria da Voluntários da Pátria, nº88, o gatinho Pantera – também conhecido como Murnau, em homenagem ao cineasta alemão Friedrich Wilhelm Murnau – circulava livremente entre as poltronas e a tela de projeção.

Em uma reportagem publicada no *Jornal do Brasil* em 1987, intitulada *Um dia, um gato*[247] – em alusão ao filme homônimo de Vojtěch Jasný (1963) –, Murnau é caracterizado como o "mascote do Estação", integrando, à sua maneira, a dinâmica coletiva do cineclube.

A escolha do título da matéria não era por acaso: o filme de Jasný havia se tornado parte do imaginário afetivo dos frequentadores do Estação. Alguns relatos coletados para esta pesquisa recordam, com nitidez e afeto, a cena improvável – e por isso inesquecível – de assistir ao filme enquanto o gato Murnau cruzava a frente da tela, como se participasse da sessão. Ao longo dos anos, outros felinos fizeram morada nas dependências do Estação NET Botafogo. Entre eles, destaca-se a gatinha Catarina que, em 2014, no contexto da ameaça de falência do Grupo Estação, ganhou uma página no Facebook[248], criada para tranquilizar os frequentadores que buscavam notícias sobre seu destino. A primeira publicação da página informava que Catarina havia sido acolhida na casa de Walter, ex-gerente do Estação. O texto enfatizava que, mesmo à distância, Catarina estaria fazendo "campanha pela sobrevivência do Grupo Estação [...]. Porque cinema de shopping nenhum tem um gato próprio!!"[249].

Pouco a pouco, o símbolo do animal foi sendo incorporado à identidade visual da empresa, mobilizando o imaginário construído em torno do Estação como um espaço de

---

[246] A frase consta no site oficial do Grupo Estação (https://grupoestacao.com.br/) e no perfil da empresa no Instagram (https://www.instagram.com/estacaonetdecinema/). Acesso em fevereiro de 2026.

[247] TRIGO, Luciano. Um dia, um gato. Caderno B, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 07/04/1987. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=%22gatinho%20do%20esta%C3%A7%C3%A3o%22&pagfis=197344 . Acesso em março de 2026.

[248] Disponível em: https://www.facebook.com/catarinadoestacao . Acesso em fevereiro de 2026.

[249] Disponível em: https://www.facebook.com/catarinadoestacao/posts/pfbid02FC5BwSTFH5E1PzbJ8gHhAi9PNM2BNLfxbuNaon5UKcmYzMLQGe2gsutNnBuczCqpl . Acesso em fevereiro de 2026.

convivência, familiar e descontraído. Hoje, o gato protagoniza as duas vinhetas exibidas antes de cada sessão nos cinemas da rede. A primeira parodia o icônico leão da Metro-Goldwyn-Mayer; o gatinho aparece "rugindo" com um miado, ao som de um samba que abrasileira a peça audiovisual da *major* estadunidense. A segunda vinheta apresenta orientações gerais aos públicos – representados por gatos antropomorfizados –, como não fumar, desligar o celular e observar as saídas de emergência (ver Figura 55).

Figura 55 – *Frames* das vinhetas exibidas nos cinemas do circuito Estação (2024)



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

As *souvenirs* do Estação abarcam também as mídias físicas utilizadas para divulgar filmes e mostras. Os títulos distribuídos pela Filmes do Estação contam com materiais promocionais em formatos variados, como cartões-postais, marcadores de página e ventarolas, que são disponibilizados gratuitamente nos balcões e mesas dos cinemas do circuito. Segundo me informou o coordenador de distribuição da Filmes do Estação Nathan Machado, coordenador de distribuição da Filmes do Estação, trata-se de uma estratégia eficaz e financeiramente vantajosa:

> Uma parte muito importante da carreira dos filmes de arte são os pontos de venda, que, resumindo, são as comunicações dentro dos cinemas, porque naturalmente é onde se concentram as pessoas que consomem esse tipo de filme. É uma tacada muito mais objetiva, no sentido de custo-benefício, do que você, por exemplo, fazer eletro mídia, que é propaganda em metrô, propaganda em banca de jornal e todos esses *outdoors*. (Nathan Machado)

Seguindo essa lógica, também são produzidos brindes mais elaborados – como bolsas, bottons, cartazes e chaveiros – sorteados entre a plateia durante as pré-estreias dos filmes que compõem o catálogo da distribuidora. Sorteios de livros e cartazes oriundos do vasto acervo da Estação Cavídeo também são recorrentes nas mostras e sessões especiais – como a Sessão Classiquíssimos. Além da divulgação pelas plataformas digitais, as mídias físicas são utilizadas para promover esses eventos; é comum encontrarmos, pelos cinemas do Estação, panfletos com a programação impressa das mostras, atendendo a um público que nem sempre recorre às redes sociais como principal meio de informação.

Na Figura 56, podemos ver alguns desses materiais promocionais, recolhidos durante minhas idas a campo. Os dois marcadores de página são dos filmes *Orlando, Minha Biografia Política* (Paul B. Preciado, 2023) e *Quatro Meninas* (Karen Suzane, 2025) – ambos distribuídos no Brasil pela Filmes do Estação. Outro lançamento da distribuidora é *Guarde o Coração na Palma da Mão e Caminhe* (Sepideh Farsi, 2025), presente na imagem por meio de um cartão-postal. Integram o conjunto panfletos com as programações das mostras *Terrível, Truffaut Por Completo e De Lá Para Cá: Uma Mostra da Varda* – este último apresentado dobrado na imagem. Também é possível notar retratos em formato 3x4 de personagens dos filmes de François Truffaut; essas pequenas peças foram dadas aos espectadores a cada sessão assistida na mostra dedicada ao cineasta.

Figura 56 – Materiais promocionais de filmes e mostras disponibilizados nos cinemas do Estação, entre 2024 e 2025



Fonte: Imagem produzida pela autora.

Na abertura da Mostra *Truffaut Por Completo*[250], em setembro de 2025, percebi uma moça fotografando o próprio ingresso para a sessão dupla de *Os Pivetes* (François Truffaut, 1957) e *Os Incompreendidos* (François Truffaut, 1959). Ao abordá-la em uma breve conversa, ela me contou que havia visto o longa-metragem quando tinha 17 anos, mas agora desejava revê-lo na sala de cinema. Observei que muitas pessoas posavam para fotografias ao lado do grande painel da mostra, que decorava o saguão e informava sobre a programação. O mesmo acontecia com o recorte em tamanho real de François Truffaut, geralmente exposto na loja da Cavídeo, no Estação NET Rio, mas que, naquela ocasião, circulava pelo Estação NET Botafogo quase como uma presença viva (ver Figura 57). Quando a Sala 1 foi liberada, diversos espectadores que saíram da sessão de *O Último Azul* (Gabriel Mascaro, 2025)

[250] No total, a mostra exibiu 21 longas e 3 curtas, distribuídos entre o Estação NET Botafogo e o Estação NET Gávea, com ingressos que variavam de 16 a 18 reais. A programação completa está disponível em: https://www.instagram.com/estacaonetdecinema/p/DNY-HWjJdF0/?img_index=1 ou em: https://letterboxd.com/grupoestacao/list/truffaut-por-completo-2025/ . Acesso em fevereiro de 2026.

também fotografaram o cartaz do respectivo filme. Perguntei a uma mulher o motivo do registro e ela me explicou que pretendia publicar a foto no Instagram, acompanhada de uma breve resenha, com o intuito de recomendar a obra para que outras pessoas assistissem.

Figura 57 – Registros da sessão de abertura da Mostra *Truffaut Por Completo* no Estação NET Botafogo (2025)



Fonte: Imagens e mosaico produzidos pela autora.

O ato de fotografar ingressos, cartazes e painéis pode ser interpretado como um desejo de registrar o evento para a posteridade – uma forma de cada espectador produzir seu próprio *souvenir*. O gesto também se inscreve em práticas contemporâneas de legitimação, nas quais o compartilhamento de experiências nas redes sociais funciona como um testemunho público de participação em determinado acontecimento. À luz de Thiago Soares (2014), trata-se de um modo de experienciar o mundo no qual o real e o virtual "se agenciam, se interpenetram" (Soares, 2014, p. 3) de maneira indissociável. Nesse contexto, o cotidiano configura-se como um espaço híbrido, em que os sujeitos passam a performar o real em função do virtual e o virtual em função do real, adotando hábitos que borram continuamente as fronteiras entre as duas esferas.

Conforme já abordado anteriormente, a dinâmica do "ver e ser visto" sempre atravessou a experiência cinematográfica. Com a hiperconectividade digital, a partilha de momentos vividos no cinema ganha novos contornos: não basta ver o filme, é preciso dizer

que viu. Seja por meio de fotografias, vídeos, resenhas ou avaliações no Letterboxd, as publicações nas redes sociais inserem o espectador em uma rede de sociabilidade que extrapola o espaço físico do cinema. Quando se trata de lançamentos aguardados, a urgência de "ver e dizer que viu" se faz ainda maior, visto o desejo de estar em sintonia com o "assunto da moda" (Pires, 2015).

Nas pré-estreias, mostras e sessões especiais que acontecem nos cinemas do Estação, é comum projetarem uma arte gráfica do filme em questão durante as falas de apresentação e/ou nos debates posteriores (ver Figura 57). Trata-se de um detalhe cuidadosamente planejado para servir de pano de fundo às fotos e vídeos captados pela plateia – registros que, em muitos casos, serão publicados nas redes sociais. Nas palavras de Gabriel Carvalho, assistente de programação do Grupo Estação, a ideia é deixar o cenário "instagramável". De modo complementar, a própria equipe do Estação fotografa os públicos das sessões e divulgar essas imagens em seu perfil do Instagram, reforçando a mesma lógica do testemunho: não basta que a sessão esteja cheia, é preciso tornar o fato público.

Esses momentos são marcados por interações com a plateia; o apresentador da sessão – função normalmente exercida por Gabriel – costuma fazer perguntas do tipo "quem está vendo esse filme pela primeira vez?" ou "quem está vendo esse filme pela primeira vez no cinema?". Na ocasião de abertura da Mostra *Truffaut Por Completo*, Gabriel destacou que o público teria a oportunidade de "dar um passo rumo à eternidade desses filmes". Articulando a retrospectiva do cineasta francês à história do próprio Grupo Estação, Gabriel sublinhou que François Truffaut faleceu um ano antes da inauguração do Cineclube Estação Botafogo. Ainda assim, segundo ele, o cineasta "mantém-se vivo em todas as gerações que percorreram as quatro décadas desse cinema", de modo que a programação da mostra permitiria "levar filmes de 40, 50, 60 anos atrás para o futuro". Antes do filme começar, foi exibida a vinheta promocional do evento, que reunia trechos das obras do cineasta e anunciava: "Para que novas gerações conheçam e nenhuma nunca se esqueça". Esse discurso explicita o projeto do Grupo Estação, que conjuga a formação de público à valorização da memória cinematográfica, delineando a identidade da empresa à história do cinema e à tradição da cinefilia carioca.

Neste capítulo, buscamos reunir alguns episódios e fatores observados durante minhas idas a campo, os quais acreditamos contribuir para a singularização do Grupo Estação – não apenas como circuito exibidor, mas também como espaço de resistência cultural, sociabilidade e produção de subjetividades coletivas mediadas pela experiência cinematográfica. Esses elementos distintivos se enraízam na tradição cineclubista da empresa

e se articulam a dimensões territoriais específicas, configurando um modo próprio de presença na cidade e de relação com seus públicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez um dos maiores desafios quando investigamos cinemas que ainda seguem em plena atividade seja saber a hora de encerrar a pesquisa. A história do Grupo Estação seguirá sendo escrita para além destas páginas; enquanto os parágrafos finais desta dissertação eram escritos, o circuito continuava promovendo eventos, mostras, sessões especiais, estreias, debates e estratégias variadas de mobilização de público. O mais curioso é que, às vésperas da entrega do material já quase todo finalizado para banca, a notícia do fechamento provisório do Estação NET Botafogo para uma reforma foi divulgada pela imprensa, levando à irresistível necessidade de voltar ao texto para adicionar mais este evento, um último e brevíssimo tópico da trajetória da empresa a ser aqui citado.

Conforme noticiado pel'*O Globo*[251], a obra, que inicia no dia 16 de março de 2026, tem previsão de durar até agosto do mesmo ano, com a expectativa de que o espaço esteja novamente em funcionamento antes do início do Festival do Rio, em outubro. Entre as intervenções previstas está a modernização da Sala 1, a maior de todo o circuito Estação. O projeto também contempla ajustes na infraestrutura do edifício e a ampliação dos ambientes de convivência e serviços destinados ao público. Estima-se que a Sala 4 – atualmente voltada a iniciativas particulares que não envolvem a cobrança de ingressos – seja desativada na reforma para dar lugar a um café mais amplo, o que sugere um deslocamento nas prioridades de uso do espaço. O estande de venda de *souvenirs* do Estação, por sua vez, será transformado em uma loja dedicada aos produtos da marca. Ao que tudo indica, o novo complexo adotará o nome atualizado do patrocinador, substituindo a marca NET por Claro, em consonância com a fusão das duas empresas ocorrida em 2019.

Diante disso, permanece uma inquietação: até que ponto é possível acompanhar um objeto que continua a se transformar enquanto é analisado? Entendo esse trabalho como uma fotografia de um momento específico, um recorte temporal feito entre 2024 e o início de 2026 – e, como toda fotografia, registra apenas um instante dentro de um processo mais amplo. Tudo isso, no entanto, reforça uma característica fundamental do próprio objeto investigado, o qual pode ser lido a partir de diferentes prismas. Sobrepondo-se entre diversas personalidades – cineclube, empresa exibidora e distribuidora, espaço de resistência cultural etc –, o Grupo Estação se reinventa e se atualiza em múltiplas configurações institucionais e simbólicas. É possível afirmar que, ao longo desses quarenta anos – rumando aos quarenta e

[251] CUNHA, Gustavo. Cinema Estação Botafogo, no Rio, fecha ao público para passar por ampla transformação; saiba detalhes. O Globo, Rio de Janeiro, 11/03/2026. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/noticia/2026/03/11/cinema-estacao-botafogo-no-rio-fecha-ao-publico-para-passar-por-ampla-transformacao-saiba-detalhes.ghtml . Acesso em março de 2026.

um –, existiram, existem a ainda existirão vários “Estações” dentro do Estação. Quem sabe seja esse um dos fatores que expliquem sua longevidade.

Nesse sentido, mais do que firmar definições categóricas, nossa análise teve enfoque na dimensão afetiva que atravessa os agentes desse enredo. Ao longo dos capítulos aqui apresentados, procuramos compreender de que maneira o Grupo Estação, seus cinemas, frequentadores, funcionários, sócios e colaboradores compõem uma teia de “agenciamentos coletivos” (Deleuze e Guattari, 1995). Nos dedicamos a observar como os discursos mobilizados nesse contexto produzem formas específicas de pertencimento, que se articulam por meio da experiência cinematográfica e se manifestam nas práticas cotidianas do circuito, nas memórias compartilhadas pelos sujeitos envolvidos e nas estratégias que sustentam a atuação da empresa.

Nosso intuito é que essa pesquisa possa fortalecer o campo de estudos sobre a exibição, a distribuição e os públicos cinematográficos no Brasil, contribuindo para ampliar esse horizonte investigativo que, durante muito tempo, permaneceu relativamente periférico nos estudos acadêmicos sobre Cinema e Audiovisual – conforme abordado na introdução desse texto. A partir dessa perspectiva, os espaços de exibição e as práticas de ida ao cinema foram compreendidos aqui como vetores na produção de subjetividades coletivas (Ferraz, 2012).

Ao retomarmos alguns aspectos metodológicos que atravessaram nosso processo investigativo, tornou-se possível perceber a noção de encontro não apenas como um conceito, mas como um verdadeiro método de pesquisa, no qual buscamos manter a postura da “simpatia” conforme elaborada por Caiafa (2007), isto é, uma disponibilidade em se deixar afetar pelo campo. Inspirado pela abordagem das “histórias de cinemas” (Vieira, 2021), nosso estudo se debruçou sobre as “histórias do Estação” para reelaborar a trajetória da empresa e refletir sobre as maneiras pelas quais essas histórias se entrelaçam às experiências pessoais dos sujeitos que as narram. Reconhecemos, contudo, que esse enredo é atravessado por muitas outras vozes que não foram contempladas em sua totalidade no escopo desta pesquisa, uma vez que foi necessário estabelecer recortes e delimitações para que o trabalho ganhasse forma neste momento. Ainda assim, permanece aberta a possibilidade de que investigações futuras incorporem novos depoimentos e pontos de vista, capazes de diversificar ainda mais as lentes pelas quais são possíveis tecer essa análise.

No que tange aos desdobramentos desta pesquisa, seria plausível investigar de que maneira características urbanas, históricas e culturais do bairro de Botafogo podem ter contribuído tanto para a permanência quanto para a resistência dos cinemas dessa região, a

qual classificamos como uma “mancha de cinema” (Ferraz, 2012). Tal abordagem permitiria ampliar a análise para além da trajetória institucional do Grupo Estação, oferecendo uma perspectiva sobre as demais condições que sustentam a longevidade de salas de cinema em contextos urbanos contemporâneos.

Vislumbramos também a possibilidade de examinar com maior atenção a programação do Grupo Estação, voltando-se de modo mais sistemático ao repertório de filmes exibidos, mostras produzidas, títulos lançados e distribuídos ao longo desses quarenta anos, bem como os critérios que orientaram essas escolhas. Acreditamos que uma investigação desse porte poderia ajudar a compreender mais a fundo a identidade exibidora do circuito e as transformações de seu perfil curatorial, em diálogo com diferentes contextos culturais, políticos e mercadológicos. As consultas feitas aos acervos da Hemeroteca Digital Brasileira e da Cinemateca do MAM/RJ nos permitem afirmar que há um conjunto expressivo de fontes disponíveis para esse tipo de análise, tais como reportagens e as inúmeras páginas dos chamados “tijolinhos”, que registram a programação do circuito Estação ao longo dos anos.

Além disso, o próprio jornal *TABU*, como apontado anteriormente, constitui uma fonte riquíssima de pesquisa acerca da programação, discursos e práticas cinéfilas, e estratégias de mobilização de público. Já no contexto contemporâneo, seria pertinente investigar as plataformas digitais do Grupo Estação, sobretudo o Instagram, onde se concentram as divulgações de sessões, mostras e eventos atualmente. Observamos que as publicações ali compartilhadas funcionam não apenas como informativos, mas também como dispositivos de manutenção de vínculos com os públicos, estimulando interações entre espectadores e a empresa exibidora/distribuidora. Outras plataformas digitais também poderiam ser incorporadas a esse campo de análise, como o site oficial do Grupo Estação e seu perfil no Letterboxd. Nesse último, constam registros dos títulos exibidos nas mostras e eventos promovidos pelo circuito, que podem ser lidos como formas contemporâneas de catalogação da programação ao longo do tempo.

Consideramos igualmente oportuno estudar com mais profundidade as questões trabalhistas que se configuram nos cinemas não só do circuito Estação, mas de um contexto mais amplo do setor de exibição, voltando a atenção para as rotinas dos funcionários, as divisões de tarefas, jornadas de trabalho, remunerações etc. O contato com o campo nos traz pistas acerca desse contraste entre a dimensão laboral do cinema e as dinâmicas de sociabilidade e fruição as quais esses locais costumam estar associados. Muitos integrantes da equipe do Estação relataram que raramente optam por ir ao cinema ou ver um filme em seus momentos de folga, preferindo se desconectar do universo cinematográfico e se dedicar a

outros interesses e atividades. Há ainda diferenciações dentro do próprio corpo de funcionários – típicas de cenários contemporâneos de terceirização e precarização do trabalho. Equipes de limpeza, atendimento e segurança, por exemplo, vivenciam o espaço do cinema de maneira muito distinta daquela experimentada pelos profissionais "do escritório", como aqueles ligados à gestão, programação e curadoria. Tratar desses assuntos não significa diminuir a importância desses equipamentos, mas aponta para a necessidade de analisar mais criticamente as condições de trabalho que sustentam sua existência.

Essas considerações reforçam a condição prismática do objeto aqui trabalhado, que se revela por meio de múltiplas camadas de significados. Nesta pesquisa, procuramos dar conta dessas diferentes perspectivas, sem, no entanto, esgotá-las, indicando caminhos possíveis para investigações futuras. Buscamos evidenciar como a trajetória do Grupo Estação é marcada pela permanência – ainda que reconfigurada – de uma essência cineclubista, que atravessa curadorias de programação, estratégias de circulação de filmes, realização de eventos, bem como a constituição de redes de apoio em torno de seus cinemas. Atuando como dispositivos de sociabilidade e produção de subjetividades, os cinemas do circuito Estação se configuram como espaços atravessados por teias complexas de relações. Seja por meio de fruições estéticas, práticas profissionais, vínculos afetivos, formas de apropriação do espaço urbano ou até mesmo rupturas e atritos, diferentes elementos se agenciam em experiências compartilhadas, discursos e negociações de sentidos. É nesse entrelaçamento de dimensões – artísticas, econômicas, institucionais, afetivas etc. – que se delineia a singularidade do Grupo Estação, cuja vitalidade continua a se sustentar na capacidade de produzir encontros mediados pela espectação cinematográfica.

Listagem dos depoimentos coletados em pesquisa de campo

Adhemar Oliveira, sócio-fundador do Grupo Estação. Depoimento coletado presencialmente no dia 18/12/2024.

Adriana Rattes, sócia-fundadora do Grupo Estação. Depoimento coletado presencialmente nos dias 19/07/2024 e 26/07/2024.

Cavi Borges, cineasta e produtor. Depoimento coletado presencialmente nos dias 11/06/2024, 12/02/2025 e 24/03/2025.

Claudia Gorgulho, professora universitária aposentada. Depoimento coletado via ligação telefônica 01/12/2024.

Christian Jafas, documentarista. Depoimento coletado presencialmente no dia 07/06/2024.

Diego Alexandre, diretor de cinema. Depoimento coletado presencialmente no dia 01/12/2024.

Dudu Azevedo, cineclubista. Depoimento coletado presencialmente no dia 14/08/2023.

Edson Ribeiro, coordenador de operação cinematográfica do Grupo Estação. Depoimento coletado presencialmente no dia 04/02/2025.

Fátima Saadi, dramaturgista. Depoimento coletado presencialmente no dia 04/09/2025.

Gabriel Carvalho, assistente de programação do Grupo Estação. Depoimento coletado em pesquisa de campo no dia 01/12/2024.

Gabriela Posada, curadora de cinema. Depoimento coletado presencialmente no dia 06/09/2025.

Hernani Heffner, gerente da Cinemateca do MAM/RJ. Depoimento coletado presencialmente no dia 26/03/2025.

Kaio Caiazzo, cineasta e fotógrafo. Depoimento coletado presencialmente no dia 12/02/2025 e 24/10/2025.

Larissa Oliveira, bacharel em artes cênicas indumentária. Depoimento coletado via ligação telefônica no dia 23/01/2025.

Lilian Hargreaves, coordenadora de eventos do Grupo Estação. Depoimento coletado presencialmente no dia 24/03/2025.

Luiz Carlos Da Silva, assistente operacional do Grupo Estação. Depoimento coletado presencialmente no dia 04/09/2025.

Luiz Eduardo Souza, programador do Grupo Estação. Depoimento coletado em pesquisa de campo no dia 05/09/2025.

Marcelo Mendes, sócio-fundador do Grupo Estação. Depoimento coletado presencialmente nos dias 11/09/2024 e 19/06/2025.

Nathan Machado, coordenador de distribuição da Filmes do Estação. Depoimento coletado presencialmente no dia 10/09/2025.

Nelson Krumholz, sócio-fundador do Grupo Estação. Depoimento coletado presencialmente no dia 14/02/2025.

Nuno Lindoso, realizador, curador e pesquisador audiovisual. Depoimento coletado via chamada de vídeo no dia 26/03/2025

Pedro Butcher, jornalista e professor de cinema. Depoimento coletado via chamada de vídeo no dia 05/09/2025.

Regina Chiradia, presidente da AMAB. Depoimento coletado via ligação telefônicaisa no dia 16/01/2025.

Tereza Cristina de Almeida, ex-gerente do Estação Barra Point. Depoiemnto coletado presencialmente no dia 04/09/2025

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AHMED, Sara. Affective economies. **Social text**, v. 22, n. 2, p. 117-139, 2004.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Editora FGV, 2004.

ANDRIETTA, Gabriela. A Implantação da Digitalização das Salas de Cinema: uma Análise das Práticas Monopolistas entre o Exibidor e o Distribuidor. In: **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 42o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Anais. Belém. 2019.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese (Doutoradoem Multimeios), Unicamp, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Hucitec, 1987.

BARTHES, Roland et al. Saindo do cinema. **Psicanálise e cinema**. Global Editora.1980.

BERTH, Joice. **Se a cidade fosse nossa: racismos, falocentrismos e opressões nas cidades.** Paz e Terra, 4 ed., 2025.

BOLIN, Göran. Passion and nostalgia in generational media experiences. **European Journal of Cultural Studies**, v. 19, n. 3, p. 250-264, 2015.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos.** 3.ed. Companhia da Letras, 1994.

BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil – Esboço de Uma História. **Acervo: Revista do Arquivo Nacional**. V. 16, n° 1 (jan/jun 2003), p. 117-124. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

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

CARVALHO, Thiago. **Cinema é Celebração: a cena de exibição de cinema e audiovisual independentes do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000**. Rio de Janeiro: Autografia, 2023.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. 3. ed. Editora Vozes, Petrópolis, 1998.

CHALUPE, Hadija. **O filme nas telas**. 1. ed. São Paulo: Terceiro Nome, 2010. v. 1. 176p.

DE BAECQUE, Antoine. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura: 1944-1968**. CosacNaify, 2010.

DURST, Rogério. **Geração Paissandu**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia – Volume 1**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. Escuta, 2002.

FALASSI, Alessandro. **Time out of time: Essays on the festival**. University of New Mexico Press. 1987.

FERRAZ, Talitha. **A segunda Cinelândia carioca**. MV Serviços e Editora LTDA-Mórula Editorial, 2012.

FERRAZ, Talitha. **Espectação cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina: dos "cinemas de estação" às experiências contemporâneas de exibição**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), UFRJ, 2014.

FERRAZ, Talitha. Activating nostalgia: cinemagoer's performances in brazilian movie theatres reopening and protection cases. **Medien&Zeit**, v. 31, n. 4, p. 72-82, 2016.

FERRAZ, Talitha. A memória da ida ao cinema e a mobilização das audiências no caso do Cine belas Artes. **Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, XXVI Encontro Anual da Compós,** Faculdade Cásper Líbero, São Paulo-SP, v. 6, 2017a.

FERRAZ, Talitha. As potências da "nostalgia ativa" na luta pela salvaguarda do Cine Vaz Lobo. **Revista ECO-Pós**, v. 20, n. 3, p. 111-133, 2017b.

FERRAZ, Talitha.; CURI, Pedro P. Ida ao cinema, nostalgia(s) e memorabilia: ensaio sobre uma triangulação. In: Lucia Santa Cruz; Talitha Ferraz (Org.). **Nostalgias e mídias: no caleidoscópio do tempo.** 1.ed. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018.

FERRAZ, Talitha; ZIMBRÃO, Helena. Ruínas de cinemas: Um ensaio fotográfico sobre vestígios cinematográficos. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 14, n. 1, 2025.

FERREIRA, Rodrigo. Consumo cinéfilo e cultura contemporânea: um panorama. **Revista LOGOS**, v. 32, 2010.

FREIRE, Rafael de Luna. **Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói**. 1. ed. Niterói: Niterói Livros, 2012.

FREIRE, Rafael de Luna; ALMEIDA, Natasha. Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro. **Significação-Revista de Cultura Audiovisual**, v. 44, p. 176-201, 2017.

FREIRE, Rafael de Luna. Colegas norteamericanos y europeos: ¿qué no hay de nuevo en la New Cinema History desde un punto de vista que no es el de ustedes?. In: Clara Kriger; Nicolas Poppe. (Org.). **Salas, negocios y públicos de cine en Latinoamérica (1896-1960)**. 1ed. Buenos Aires: Prometeo, 2023, v. 1, p. 19-41.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24 ed. Edições Loyola, 2014.

GATTI, André Piero. **A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; 11.ed. DP&A, 2006.

HALBWACHS, Maurice, **A memória coletiva**; tradução de Beatriz Sidou. Centauro, 2006.

HARBORD, Janet. **Film Cultures**. SAGE Publications, 2002.

HARDING, Sandra. Stronger Objectivity for Sciences From Below. Tradução: Rebeca Furtado de Melo. Revisão: Ana Carolina Dantas. **Em Construção**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 1-18, 2019.

IKEDA, Marcelo. **Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000**. Tese (Doutorado em Comunicação), UFPE, Recife, 2021.

IKEDA, Marcelo. Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea. **Rebeca**, v. 11, p. 181-202, 2022.

JACKS, Nilda (org.). **Espectatorialidade e públicos: entrevistas**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

JULLIER, Laurent; LEVERATTO, Jean-Marc. **Cinefilos y cinefilias**. Buenos Aires: La Marca, 2012.

KUHN, Annette; BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe. Memories of cinemagoing and film experience: An introduction. **Memory Studies**, 2017, 10.1: 3-16.

LUCA, Luiz G. Do monopólio ao pluripólio. In: Alessandra Meleiro. (Org.). **Cinema e Mercado - Indústria Cinematogáfica e Audiovisual Brasileira**. 1ed. São Paulo: Escrituras/Iniciativa Cultural, 2010, v. III, p. 53-73.

MAGNANI, José Guilherme Cantor, et al. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. **Na metrópole: textos de antropologia urbana**. São Paulo: Edusp, 1996, 12-53.

MAGALHÃES, Lisandro N.; CORDEIRO, Fabrício D.S. A cinefilia no cinema contemporâneo: continuidades e rupturas. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, vol. 19, núm. 2, maio-agosto, 2012.

MARIANO, Ricardo. Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal. **Estudos avançados**, v. 18, p. 121-138, 2004.

MATELA, Rose Clair P. **Experiência e narrativa no movimento cineclubista da década de 1970: "Corações e Mentes"**. Tese (Doutorado em Educação), UFF, Niterói, 2007.

MATTA, João Paulo R. Políticas Públicas Federais de Apoio à Indústria Cinematográfica: um histórico de ineficácia na distribuição. In: Alessandra Meleiro. (Org.). **Cinema e Mercado - Indústria Cinematogáfica e Audiovisual Brasileira**. 1ed. São Paulo: Escrituras/Iniciativa Cultural, 2010, v. III, p. 37-52.

MATTOS, Tetê. **O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro.** Tese (Doutorado em Comunicação), UERJ, Rio de Janeiro, 2018.

MELO, Izabel de F. C. **Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais), USP, São Paulo, 2018.

MENDES, Marcelo F. **Eu que amava tanto o cinema**. Cobogó, 2022.

MONTEIRO, Marialva. Prática de cinema: cineclube e cinefilia. In: SANTOS, Raquel C.; SANTOS, Macelle K.; AMARAL, Éder (org.). **Cinema, educação e infância**. Vitória da Conquista: Edições UESB. Série Cadernos ProCine, v. 3, p. 71-79, 2020.

MONTEIRO, Sabrina. **Festa do catálogo: tecnostalgia e colecionismo de mídias físicas na era do *streaming***. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual), UFF, Niterói, 2024.

NORA, Pierre. **Los lugares de la memoria**; traducción de Laura Masello. Ediciones Trilce, 2008.

MORETZ-SOHN, Claudia. **Cineclube Macunaíma: uma história de resistência**. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual), UFF, Niterói, 2025.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. **O que é Nuevo Cine Latinoamericano?: o cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas.** Tese (Doutorado em Comunicação), UFF, Niterói, 2009.

OS CINEMAS Estão Fechando. Direção: Abrão Berman. Acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, 1982. YouTube.

PIRES, Bianca Salles. **Públicos de cinemas em foco: interações, sociabilidades e os significados do estar lá, vendo e sendo visto**. Revista Brasileira de Sociologia-RBS, v. 3, n. 6, p. 93-116, 2015.

PIRES, Bianca Salles. **A FORMAÇÃO DE PÚBLICOS CINÉFILOS: Circuitos paralelos, Museus e Festivais Internacionais.** Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia), UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

SALOMÃO, Waly. **Algaravias; Câmara de ecos**. Editora 34, 1996.

SILVA, Tainá Andrade da; OLIVEIRA FILHO, Wilson. Os cinemas de rua morreram? Motivos por trás das lutas suburbanas em defesa dos cinemas de rua como espaços de memória coletiva e força transformadora de territórios. **Em Tese** (FLORIANÓPOLIS), v. 20, p. 02, 2024.

SIMAS, Luiz Antônio. **Umbandas: uma história do Brasil**. Civilização Brasileira, 2021a.

SIMAS, Luiz Antônio. **Maracanã: quando a cidade era terreiro**. Mórula Editorial, 2021b.

SIMAS, Luiz Antônio. **Sonetos de birosca e poemas de terreiro**. 1 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

SOARES, Thiago. Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. Logos, v. 2, n. 24, 2014.

SOUSA, Marcia C.S.; OLIVEIRA FILHO, Wilson. Em processo de extinção: os cinemas de rua sobreviventes e a vocação cinematográfica no espaço urbano carioca. **LexCult**, v.1, p.146-168, 2019.

SOUSA, Márcia C. S. (Márcia Bessa) **Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em Memória Social), UNIRIO, 2013.

SOUZA, Fagner Bruno. **O movimento cineclubista e a formação da cultura cinematográfica em Londrina.** Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual), UFF, Niterói, 2021.

STAROSTA, Jolanta A.; IZYDORCZYK, Bernadetta. Understanding the phenomenon of binge-watching – a systematic review. **International journal of environmental research and public health**, v. 17, n. 12, p. 4469, 2020.

VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira. **A Aventura Sociológica**, Rio de Janeiro, Zahar, 1978, p. 121/132.

VENTORIM, Fernanda et al. Cidade contemporânea e apropriação do espaço público: notas de uma análise sensível dos espaços públicos do bairro Botafogo no Rio de Janeiro (RJ). In: 8 **Conferência da Rede Lusófona de Morfologia Urbana**. 2019. p. 879-895.

VIEIRA, João Luiz; MACARIO, Leonardo Côrtes. Oscarito and Grande Otelo: "the terrible twosome". In: Tim Bergfelder, Lisa Shaw, Joao Luiz Vieira. (Org.). **Stars and Stardom in Brazilian Cinema**. 1ed. New York, Oxford: Berghahn Books, v. 1, p. 111-127, 2017.

VIEIRA, João Luiz. Prefácio. In: BRUM, Alessandra (Org.); BRANDÃO, Ryan (Org.). **Histórias de cinemas de rua de Minas Gerais**. 1. ed. Juiz de Fora: Editora da UFJF, p. 6-10, 2021.