

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

Valéria Fabri Carneiro Marques

**CINE PARATODOS: IMAGINÁRIOS E MEMÓRIAS DO CINEMA NO BAIRRO
BORBOLETA**

Dissertação de Mestrado

Juiz de Fora
2019

Valéria Fabri Carneiro Marques

**CINE PARATODOS: IMAGINÁRIOS E MEMÓRIAS DO CINEMA NO BAIRRO
BORBOLETA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Christina Ferraz Musse

**Juiz de Fora
2019**

Valéria Fabri Carneiro Marques

CINE PARATODOS
Imaginários e memórias do cinema no bairro Borboleta

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Aprovada em 27 de fevereiro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Christina Ferraz Musse - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Cláudia de Albuquerque Thomé
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Alessandra Souza Melett Brum
Universidade Federal de Juiz de Fora

Aos meus pais que através de seu amor e carinho me fazem ter a coragem de buscar meus objetivos.

A todos os amantes do cinema e àqueles que fazem da rua sua própria aventura e poesia.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Gláucia e Verdi, por todo o apoio que me deram durante o processo de realização deste trabalho e durante toda a vida. Agradeço, especialmente, à minha avó Luíza, por estar sempre presente me ajudando de todas as formas possíveis. Estendo este agradecimento a todos os meus familiares que direta ou indiretamente me apoiaram durante o processo de pesquisa.

Agradeço à minha orientadora, Christina Musse, por toda a paciência e apoio durante a graduação e o mestrado. Obrigada por me apresentar ao mundo do cinema de rua, pelo qual me apaixonei, e por me ensinar o valor da pesquisa e do conhecimento. Agradeço, também, ao grupo de pesquisa COMCIME por todo o aprendizado proporcionado.

Deixo meu agradecimento à toda a Faculdade de Comunicação e à Universidade Federal de Juiz de Fora. Aos professores que me proporcionaram uma formação completa e humana. Agradeço à banca que, gentilmente, aceitou contribuir para o enriquecimento desta pesquisa.

Agradeço ao meu namorado, Glauco Perobelli, por sua paciência e companheirismo durante todo o processo, e por colocar no papel, em forma de imagem, as lembranças do Cine Paratodos.

Agradeço aos meus amigos por todo o apoio, em especial à Thalita Rocha por todas as conversas e conhecimentos compartilhados, e ao Marcos Chindelar pelo companheirismo de tantos anos.

Agradeço, especialmente, aos entrevistados e aos moradores do bairro Borboleta. Agradeço à Ana Cecília Tavares, que não cedeu entrevista, mas auxiliou na produção desta pesquisa. Agradeço, também, à Maria Olinda que revisou parte do trabalho.

Por fim, agradeço à Deus pela oportunidade de aprender cada vez mais.

Ao demais, se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável [...] Nós somos uma delirante sucessão de fitas cinematográficas. Em meia hora de sessão tem-se um espetáculo multiforme e assustador cujo título geral é: – Precisamos acabar depressa.

João do Rio, Cinematógrafo (crônicas cariocas).

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo central o estudo e a compreensão do processo de criação de sociabilidades relativas ao cinema de rua, em especial o Cine-Theatro Paratodos. Os cinemas de rua constituíam-se como salas dedicadas à exibição cinematográfica que tinham suas portas voltadas para a rua. Este local viveu seu ápice nas primeiras décadas do século XX e entrou em declínio, principalmente, a partir da década de 1980. A partir deste momento, o cinema passa a ocupar as salas de *shoppings centers*. Na cidade de Juiz de Fora, os cinemas de rua tiveram destaque tanto geograficamente, quanto em relação à influência que exerciam nos jovens. As memórias relativas à esses espaços proporcionam um retrato da vida cultural da cidade, bem como das identidades e das sociabilidades que suscitavam. Como o objeto estudado nesta pesquisa era, além de um cinema de rua, um cinema de bairro, nos interessa também perceber como se davam as relações entre cultura e espaço periférico. Dessa forma, no contexto teórico dessa pesquisa, são abordados os conceitos de *city* e *ville*, utilizando autores como Sennett (2018), Certeau (1998) e Kuster e Pechman (2014); o ato de movimentar-se no tecido urbano, bem como as relações entre memória, identidade e espaço, trabalhando com as obras de Pallasmaa (2018), Corrêa (2009) e Halbwachs (1990); as relações entre o cinema e a cidade de Juiz de Fora, na qual são utilizadas como referências os trabalhos de Musse (2008), Stehling (1979) e Ferraz (2010). O trabalho reúne entrevistas com antigos frequentadores do Paratodos, através da Metodologia História Oral com base nas reflexões de Thompson (1992) e Worcman e Pereira (2006). Ao final desta pesquisa foi possível observar como o cinema mobilizou diversas sociabilidades no bairro e fortaleceu os vínculos entre a comunidade e o espaço em que está inserida.

Palavras-chave: Cinema. Cidade. Memória. Sociabilidade. História Oral.

ABSTRACT

This dissertation aims to study and comprehend the process of sociability creation, in street cinema case, in particular Cine-Theatro Paratodos. Street cinemas were rooms dedicated to the cinematographic exhibition that contained their doors facing a street. This type of place lived its apex in the first decades of the twentieth century and declined, mainly, from the 1980s. From then on, it became a shopping center. In the city of Juiz de Fora, the cinemas of the city stand out, both geographically and in relation to the influence it exerts on young people. Memories referring to the spaces constituted as a picture of the cultural life of the city, as well as identities and processes of sociabilities that sucita. As the cinema studied was, besides a street cinema, a neighborhood neighborhood, we were interested also had the strange differences between the culture and the peripheral space operated in this place. Thus, the context is as sought after as this one, Sennett (2018), Certeau (1998) and Kuster e Pechman (2014); the movement in space, as well as the relations between memory, identity and space, such as the works of Pallasmaa (2018), Corrêa (2009) and Halbwachs (1990); The relationships between cinema and the city in which they are used as reference are the works of Musse (2008), Stehling (1979) and Ferraz (2010). This study brings together interviews with moviegoers, through the methodology of Oral History, based on studies by Thompson (1992) and Worcman e Pereira (2006). At the end of this research it was possible to observe how the cinema mobilized sociabilities in the neighborhood and strengthened the bonds between the community and the space in which it is inserted.

Keywords: Cinema. City. Memory. Sociability. Oral History.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Interior do Salão Paris, primeira sala de cinema de Juiz de Fora	41
Figura 2 – Local dos cinemas em funcionamento na cidade de Juiz de Fora na segunda metade do século XX	43
Figura 3 – Panfleto do Cine-Theatro Glória anunciando a estreia do espetáculo de Bibi Ferreira na programação da casa	44
Figura 4 – Cartaz de propaganda de uma sessão de cinema do Cine Popular de 1939 . .	48
Figura 5 – Folheto com a programação mensal do Cine <i>Auditorium</i> , estima-se década de 1940	50
Figura 6 – Interior do Cine Brasil, localizado no Instituto Jesus, em 1955	50
Figura 7 – Folheto com a programação do Cine-Theatro Central para o dia 30 de julho de 1945	52
Figura 8 – Folheto de programação do Cine-Theatro Glória em 1945	53
Figura 9 – Localização geográfica da Colônia Alemã Dom Pedro II em Juiz de Fora . .	57
Figura 10 – Colono em 1865, provavelmente em uma casa provisória	58
Figura 11 – Início do desenvolvimento do bairro Borboleta, por volta de 1915	60
Figura 12 – Da esquerda para a direita: a casa de Júlio Menini, uma espécie de armazém, no qual se vendia de tudo, e a Escola Mista Rural São Vicente de Paulo. . .	61
Figura 13 – Vista parcial do bairro em 1940	62
Figura 14 – Notícia do “Diário da Tarde” sobre um festival esportivo realizado em 1946 pelo <i>Sport Club</i> Borboleta	62
Figura 15 – Primeira festa alemã da Borboleta em 1969	63
Figura 16 – Mapa do bairro Borboleta com alguns pontos de referência	64
Figura 17 – Rua Guilherme Debussy em 1977 e em 2017	66
Figura 18 – Fotografia do prédio onde funcionava o Cine-Theatro Paratodos, sem data estimada	76
Figura 19 – Entrada reimaginada do cinema, detalhe da bilheteria	80
Figura 20 – Entrada reimaginada do cinema, detalhe da porta de entrada	80
Figura 21 – Imagem do interior da sala, com destaque para os bancos nas laterais	81
Figura 22 – Prédio onde funcionava o Cine-Theatro Paratodos e que passou a abrigar a malharia Jumbo	82
Figura 23 – Prédio onde funcionava o Cine-Theatro Paratodos atualmente	83
Figura 24 – Fotografia atual do interior da antiga sala de exibição do Paratodos	84
Figura 25 – Escada de acesso ao segundo andar do antigo cinema que não foi modificada	84
Figura 26 – Concurso de trovas no interior do Cine-Theatro Paratodos	86
Figura 27 – Montagem com cartazes de filmes que passaram no Cine-Theatro Paratodos	90
Figura 28 – Programação mensal do Cine-Theatro Paratodos de agosto de 1961	92
Figura 29 – Programação dos cinemas da cidade no jornal Diário Mercantil em 26/04/1971	93

Figura 30 – Programação dos cinemas da cidade no jornal Diário Mercantil em 02/05/1971	93
Figura 31 – Cartaz de “Bonnie e Clyde: uma rajada de balas” último filme que foi exibido do Cine Paratodos	96

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Faixa etária da população do bairro Borboleta segundo Censo 2010	68
Gráfico 2 – Proporção entre jovens e idosos no bairro (entendendo jovens como de 0-14 anos e idosos de 65 anos e +)	69

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Mapa da Sub-moradia no Bairro Borboleta	67
Tabela 2 – Desenho de projeto de Memória Oral	73
Tabela 3 – Desenho do projeto de Memória Oral sobre o Cine-Theatro Paratodos	74
Tabela 4 – Relação dos sujeitos entrevistados na pesquisa	75

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AHJF	Arquivo Histórico de Juiz de Fora
CEC	Centro de Estudos Cinematográficos
CIAM	Congresso Internacional de Arquitetura Moderna
CNEC	Campanha Nacional de Escolas da Comunidade
CNEG	Campanha Nacional de Educandários Gratuitos
FEEA	Fábrica de Estojos e Espoletas de Artilharia
HO	História Oral
PJF	Prefeitura de Juiz de Fora
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	HABITAR NO ESPAÇO E NO TEMPO: ENTRE CARTOGRAFIAS, ROTEIROS E RITUAIS	18
2.1	CIDADE POLÍTICA: A EVOLUÇÃO DO URBANISMO E A SEPARAÇÃO ENTRE <i>CITÉ</i> E <i>VILLE</i>	18
2.2	ROTEIROS E TRAJETOS	28
2.2.1	Percepção, memória e imaginário urbano	28
2.2.2	Mapas da experiência: do <i>flâneur</i> à cartografia cultural	33
3	NOS CAMINHOS DO CINEMA: JUIZ DE FORA E O AUDIOVISUAL	37
3.1	<i>A SITUAÇÃO CINEMA</i>	37
3.2	OS PRIMÓRDIOS DO AUDIOVISUAL EM JUIZ DE FORA	39
3.3	CARTOGRAFIAS DO CINEMA NA CIDADE NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX	42
3.3.1	Contrastes urbanos: os cinemas do centro da cidade	42
3.3.2	Sociabilidade e afetividade nos cinemas de bairro	49
3.3.3	A representação do alemão no cinema pós segunda guerra mundial: filmes que foram exibidos em juiz de fora no final dos anos 1940	51
4	IMIGRAÇÃO E SENSO DE COMUNIDADE: O BAIRRO BORBOLETA E O CINE-THEATRO PARATODOS	56
4.1	JUIZ DE FORA E A IMIGRAÇÃO ALEMÃ	56
4.1.1	Constituição da colônia Dom Pedro II	56
4.1.2	A vida na Vila São Vicente de Paulo	59
5	ENTRE VESTÍGIOS E RUÍNAS: MEMÓRIAS DO CINE-THEATRO PARATODOS	70
5.1	MEMÓRIA E IDENTIDADE	70
5.2	HISTÓRIA ORAL: METODOLOGIA E ABORDAGEM	72
5.3	NARRATIVAS DO CINE PARATODOS	74
5.3.1	Paratodos: o cinema da “Borboleta”	76
5.3.1.1	<i>Cinema e sociabilidade no bairro</i>	85
5.3.1.2	<i>Programação do Paratodos</i>	89
5.3.1.3	<i>Comunicação: da sirene aos “tabuleteiros”</i>	94
5.3.1.4	<i>O fim do cinema “da Borboleta”</i>	95
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	98

REFERÊNCIAS **100**

APÊNDICES **106**

1 INTRODUÇÃO

A partir do advento do cinema, em 1895, as salas exibidoras vão sofrendo diversas transformações no decorrer do século XX. Da “Era de ouro” do cinema, em que florescia os grandes palácios cinematográficos, passando pelas pequenas salas dos bairros mais afastados da cidade, até chegar, por fim, nas salas de cinema dos *shoppings centers*. Os cinemas ocuparam um lugar central no desenvolvimento de sociabilidades e identidades no tecido urbano, em especial os cinemas de rua, aqueles que possuíam suas portas abertas para o estabelecimento de uma relação direta com a cidade (CAIAFA; FERRAZ, 2012).

Em Juiz de Fora funcionaram diversas casas dedicadas à exibição cinematográfica. A cidade viveu um intenso processo de industrialização no final do século XIX e início do século XX, o que propiciou o surgimento de uma burguesia na cidade, que antes era movida apenas pela atividade cafeeira. Essa expansão da urbanidade juiz-forana gerou, também, a necessidade de criação de novos aparatos de lazer e sociabilidade. Como o cinema representava bem a ideia de modernidade acabou tornando-se uma das diversões preferidas de uma parcela da burguesia em ascensão. Juiz de Fora abrigou diversos cinemas de rua, chegando a ter mais de 25¹ salas desse tipo, tanto no centro da cidade como nos bairros. Acreditamos que o cinema desempenhou um papel importante na cidade durante o século XX, sobretudo os cinemas de bairro, onde havia menos opções culturais e uma relação comunitária mais profunda.

A memória desses espaços constitui-se como um campo de significação sobre o espaço público da cidade, permitindo maior entendimento acerca da geração de relações espaciais entre indivíduos e cidades. Compreender o cinema de rua enquanto espaço nos faz questionar as relações espaciais no tecido urbano, bem como a evolução urbanista e o processo de desaparecimento de lugares destinados à convivialidade. Como consequências derivadas deste processo, é possível citar o aumento da violência, assim como a falta de identificação com a cidade (KUSTER; PECHMAN, 2014).

A preservação da memória é um tema caro para as sociedades contemporâneas, uma vez que, cada vez menos habitamos este terreno (NORA, 1993). Fator essencial para a criação de identidades, a memória é, hoje, cada vez mais pulverizada entre diversos grupos. O campo dos estudos sobre a memória é interdisciplinar e abrange discussões que contemplam desde formas de preservação física dos vestígios do passado até os procedimentos de coleta e de gravação dos depoimentos orais. O estudo da memória pode trazer diversas contribuições importantes para uma democratização da História oficial. Dessa forma, o estudo sobre o Cine-Theatro Paratodos,

¹ Listamos aqui algumas dessas casas de cinema: Salão Paris, Teatro Juiz de Fora, Polytheama, Cinema Pharol, Cinema Pathé, Cinematógrafo Brasil, Ideal Cinema, Royal Cinema, Cine-Theatro Central, Cine-Theatro Glória, Cine São Luiz, Cine Festival, Cine Excelsior, Cine Veneza, Cinema Brasil, Cine Rex, Cine São Mateus, Cine Paraíso, Cine São Caetano, Cine Auditorium, Cine Benfica, Cine Palace, Cine-Theatro Paratodos, Cine Popular, Cine Real Bonfim etc.

enquanto um cinema de bairro que proporcionou uma experiência urbana única dentro da antiga colônia alemã de Juiz de Fora, se apresenta como um importante registro e contribuição ao processo de desvelamento das memórias esquecidas da cidade.

Acreditamos que os cinemas de rua e, principalmente, de bairro se constituíssem como experiências que traziam imbricadas diversas formas de ocupar a cidade. Desde os *footings* gerados pelo ato de ir ao cinema às formas de divulgação dos filmes, assim como os itinerários feitos antes e depois das sessões representavam uma forma de apreensão e significação deste espaço. Nos bairros esse processo era ainda mais importante, pois, gerava uma identificação e, talvez, uma valorização comunitária maior que nos cinemas do centro da cidade. Geralmente os cinemas de bairro eram a única grande atração cultural do lugar e movimentavam todo um imaginário ao redor de si. Hoje, temos cada vez menos lugares como esses na cidade. Vivemos a era do medo do contato com os estranhos na rua, nos fechamos entre muros de condomínios fechados (JACOBS, 2011).

Defendemos nesta pesquisa a importância dos cinemas de bairro no século XX enquanto lugares de convivialidade, onde o poder social prevalecia em detrimento de um poder da violência. Experimentamos esse poder bélico, mais fortemente, através da dissolução dos espaços de sociabilidade, que não são substituídos por outros que desempenhem o mesmo papel. Nosso objetivo é, além de rememorar a história do Cine-Theatro Paratodos, refletir sobre a relação que as pessoas estabeleciam com esse espaço.

O objetivo geral da pesquisa é estudar e compreender as narrativas e produções de sentido geradas pelo ato de ir ao Cine-Theatro Paratodos. Enquanto objetivos específicos, temos: 1 - Buscar compreender a inserção desse cinema da realidade de Juiz de Fora; 2 - Recuperar as narrativas de frequentadores desse cinema e 3 - Refletir sobre a organização espacial da cidade de Juiz de Fora, em especial do bairro Borboleta.

A questão norteadora deste trabalho é: Como o Cine-Theatro Paratodos se constituía enquanto lugar de sociabilidade e convivialidade dentro da comunidade do bairro Borboleta? A hipótese é de que o cinema desempenhava um papel de congregação da comunidade, assim como a Igreja e o clube, mas se diferenciava pelo imaginário mobilizado. Esse imaginário estava ligado a projeções e identificações com mundos muito distintos ao que as pessoas tinham como experiência, e após a diluição deste ambiente ficou uma lacuna não preenchida no espaço urbano.

No primeiro capítulo deste trabalho, iremos discutir os conceitos de *cit e* e *ville*, da cidade da experiência em relação à cidade totalizadora e organizadora do espaço urbano (SENNETT, 2018). Trabalharemos a evolução do urbanismo procurando entender como a cidade se desenvolveu no sentido de fechar-se à experiência no espaço público.

No segundo capítulo, abordamos a relação da cidade de Juiz de Fora com a atividade cinematográfica. Fazemos uma apresentação histórica das primeiras salas de cinema da cidade apoiados no trabalho de Ferraz (2017). A partir deste momento, trabalhou-se com os cinemas

do centro da cidade e com as sociabilidades dos cinemas de bairro, em meados do século XX.

No terceiro capítulo, trabalhamos com as origens da Colônia Dom Pedro II, onde se instalaram os imigrantes alemães em Juiz de Fora. Nesta região, posteriormente, se desenvolveram diversos bairros, em especial o Borboleta onde se localizava o Cine-Theatro Paratodos. Trabalhamos com o panorama do bairro na época em que o cinema estava em funcionamento e um pouco de como se encontra a região atualmente.

Por fim, no quarto capítulo, iremos reconstituir as narrativas de memória de antigos frequentadores do Cine -Theatro Paratodos. Trabalharemos as questões relativas à diversos aspectos do cinema como a organização, as sociabilidades geradas por este espaço, bem como a programação e as formas de comunicação entre o cinema e a comunidade do bairro Borboleta. Foram utilizados depoimentos recolhidos através da metodologia de História Oral segundo o trabalho de Worcman e Pereira (2006).

2 HABITAR NO ESPAÇO E NO TEMPO: ENTRE CARTOGRAFIAS, ROTEIROS E RITUAIS

Malhas, tramas e redes por onde circulam histórias e memórias, as cidades ocupam e são ocupadas por imaginários conflitantes. Os corpos que habitam e se movimentam vão, pouco a pouco, significando e ressignificando o emaranhado de concreto de que é constituída a urbe. Dentro dessa perspectiva, trabalhou-se com uma reflexão sobre o lugar destinado aos cinemas de rua na vida política e cultural da cidade, bem como, sua relação com o espaço no qual está inserido.

O escopo central desta pesquisa é um cinema de bairro, ambiente situado fora do circuito artístico da cidade. Interessa-nos compreender a relação espacial deste lugar “fora de lugar” e quais as possíveis implicações que essa organização geográfica gerou no período de funcionamento do cinema. Para tal, faz-se necessário um aprofundamento nas maneiras de significação e constituição do cinema de rua enquanto espaço, sobretudo, em relação ao seu aspecto público. Uma vez que, nos espaços coletivos as sociabilidades, identidades e conflitos se encontram em um constante processo de criação e metamorfose.

Neste capítulo serão abordadas questões relativas a cidade, aos seus lugares e espaços. Utilizaremos como aporte teórico os estudos de Sennett (2008), Certeau (1998) e Jacobs (2011). Em um segundo momento, será abordada a criação de laços entre o indivíduo e a cidade através do ato de caminhar, além de questões relativas a memória e identidade nos espaços, utilizando os trabalhos de Pallasmaa (2018) e Halbwachs (1990).

2.1 CIDADE POLÍTICA: A EVOLUÇÃO DO URBANISMO E A SEPARAÇÃO ENTRE *CITÉ* E *VILLE*

Inicia-se esta discussão buscando compreender a atuação da arquitetura como mediadora no processo de criação de imaginários, roteiros, encontros e desencontros no tecido urbano. Através do contato com o arranjo espacial se dá a interação e a participação dos indivíduos na vida política de determinada comunidade. Sennett (2008) faz a defesa de que a formatação do espaço urbano é derivada, diretamente, das experiências corporais de cada povo. O sociólogo e historiador argumenta, apoiando-se em Aristóteles, que uma cidade só pode constituir-se nas diferenças entre os indivíduos, e que uma sociedade construída por iguais não poderia criar uma verdadeira experiência urbana.

Essa percepção vem ao encontro das dificuldades que temos enfrentado atualmente na geografia de nossas cidades, cada vez mais fechadas às diferenças. O medo que permeia as calçadas na cena urbana, como discorre Jane Jacobs (2011) em “Morte e vida nas grandes cidades”, faz com que as pessoas procurem viver entre seus pares. Esse pavor gera uma série de espaços segregados, que pretendem excluir a diferença e deixar o outro “preso” fora da utópica

proteção dos muros, dos condomínios fechados e das fronteiras entre povos e nações.

O caráter político da vida nas cidades não está ligado apenas à distribuição dos centros de poder, mas, também, às próprias definições do lugar destinado a cada indivíduo numa partilha do sensível, conforme conceitua Jacques Rancière (2005)¹. Os espaços dedicados a cada um, as ruas, as categorias de divertimento destinados a esse ou àquele grupo tem relação direta com as forças atuantes na capilaridade da vida urbana. O entendimento da correlação entre essas forças e as pessoas que, de fato, habitam os lugares, permite perceber as assincronias entre uma “cidade da experiência” frente a uma “cidade da concretude” (SENNETT, 2018).

Essa discussão vem ao encontro da obra “Espaço e Política: O direito à cidade II”, de Lefebvre (2016), na qual o autor faz uma reflexão em torno da centralidade do espaço urbano e de como a organização da cidade mimetiza a própria estrutura das relações de trabalho capitalistas. Dessa forma são estabelecidos os lugares destinados a cada indivíduo de acordo com suas posições na cadeia produtiva. Os indivíduos à margem nas cidades seriam, dessa forma, não excluídos apenas do urbanismo, mas da civilização, da sociedade que se realiza no espaço urbano.

Nessa perspectiva é necessário discutir, de forma breve, o urbanismo em seu aspecto político e como sua evolução ao longo da história impactou nas formas através das quais os indivíduos percebem e vivem o espaço. A noção de urbanismo se consolida com a necessidade de se organizar as cidades em expansão no período pós-revolução industrial, no século XIX. Nesse período, se iniciam, também, a maior parte dos problemas próprios das cidades (SANTOS, 2006).

Pensando nesse propósito da atividade percebemos que “O urbanismo nasceu e se desenvolveu como disciplina prática de intervenção sobre o território para ‘ordená-lo’, com o fim de organizar o funcionamento da cidade e o acesso aos bens e serviços coletivos de seus habitantes e usuários” (MUXI; MONTANER, 2014, sp.). O urbanismo se apoia sobre a ideia de delinear e organizar a vida social dos indivíduos por meio do ordenamento espacial.

Segundo Michel de Certeau (1998) o urbanismo, enquanto disciplina, baseia-se em uma tríplice operação, que consiste em: I - criar um espaço próprio onde se encontrariam recalcados os aspectos mentais e políticos, já que estes funcionariam como perturbadores dessa ordem racionalizadora; II - a criação de um não-tempo, que substituiria as tradições por um sistema sincrônico; III - a criação de um *Sujeito Universal*, que é a própria cidade, que atua sempre em um nível finito de propriedades estáveis, que são estabelecidas de antemão.

¹ Para o Rancière a partilha do sensível denomina duas noções distintas e complementares: “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”(RANCIÈRE, 2005, p.15).

Segundo o autor, essa é a configuração da cidade-conceito² da modernidade, que busca recalcar tudo aquilo que perturba a ordem e foge às normas, e, que reafirma o sistema capitalista dominante e totalizador. Entretanto, é importante perceber que essa cidade-panóptica³ nunca pôde dominar completamente a vida do indivíduo:

A Cidade se torna o tema dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programadas e controladas. Sob os discursos que a ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade, legível, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional - impossíveis de gerir (CERTEAU, 1998, p.174).

Se a cidade-conceito, conforme nos releva Certeau, não dá conta de realizar-se plenamente, isso se deve, em certa medida, aos múltiplos espaços que convivem sobrepostos dentro da realidade urbana. Não importa mais apenas o espaço racional, da perfeição geométrica que atua na ordenação do trânsito e dos pedestres, mas, principalmente, àqueles espaços invisíveis, gerados nos trajetos de pessoas comuns. Ainda que o urbanismo, ao longo do tempo, tenha pretendido exercer seu poder sobre o indivíduo, ele não pode escapar dos fatores que lhe são externos; está sujeito às apropriações que cada um faz do espaço construído.

Nesse mesmo sentido temos a defesa da cidade aberta⁴ de Sennett (2018). Para o autor houve uma separação tão grande entre os espaços construídos em relação aos espaços da experiência e do desejo, durante a modernidade, que a *ville* foi se tornando incapaz de exprimir as necessidades da vida:

Poderia parecer que *cit e* e *ville* devessem combinar harmoniosamente: a maneira como se quer viver deveria ser expressa na maneira como as cidades são constr idas. Mas está aqui justamente um grande problema. A experiência numa cidade, como no quarto ou no campo de batalha, raramente é harmoniosa, mostrando-se com muito maior frequência cheia de contradi es e arestas (SENNETT, 2018, p.12-13).

² A cidade-conceito da modernidade, para Certeau, era uma crítica   visão funcionalista do espaço público, principalmente, à “cidade-jardim” de Ebenezer Howard e   *ville radieuse* de Le Corbusier.

³ O conceito de panóptico, formulado por Jeremy Bentham, consiste em dispositivo em que uma torre de observa o é colocada no centro de um determinado espaço. Esta torre se encontra cercada por celas individuais, cada qual com duas janelas. Uma das janelas oferece vista para o interior, para a torre, e a outra para o exterior, de modo que o vigia que fica na torre tem acesso visual a todas as celas. Dentro de cada cela se encontram figuras sociais, geralmente os degenerados: loucos, assassinos, condenados. Este modelo vem sendo utilizado de diversas formas na sociedade. Podemos pensar como exemplo as prisões e os hospitais. No caso do conceito cidade-panóptico é um espaço urbano extremamente controlado por um poder central. Os indivíduos, nesse caso, estariam sempre submissos ao poder constituído.

⁴ A ideia de uma *ville* e *cit e* fechadas segundo (SENNETT, 2018) seriam a de sistemas de pouca complexidade que visavam a máxima ordem sobre o indivíduo. É o caso da experiência de uma arquitetura mais totalitária, como a que estamos experienciando agora na era digital, em que todos os ambientes são otimizados, simplificados e esquematizados para o usuário. Recuperando os pensamentos de Karl Popper sobre o nacionalismo e a simplifica o sedutora que se tornou marca deste tipo de política, Sennett (2018) fala em uma experiência aberta, que abarca a complexidade e a ambiguidade seria perigoso a este tipo de regime por implicar uma certa resistência a este regime opressivo de poder. Atualmente vivemos uma experiência de simplifica o que está muito ligada ao muito da tecnologia e cibercultura em que poucas empresas controlam as informa es de milhares de usuários e oferece uma experiência com a interface simplificada para o usuário. É a era das constru es padronizadas da *ville*, como os *campus*, os condomínios, os aeroportos e os *shopping centers*.

Sennett (2018) recupera o conceito de *ville* e *cit * retornando ao início do Cristianismo, momento em que já havia uma metáfora com a percepção da cidade enquanto dois lugares distintos: a de Deus e a do Homem. O autor prossegue elucidando as modificações desses dois conceitos até traçar sua distinção básica:

Inicialmente, os dois nomes designavam o grande e o pequeno: *ville* referia-se   cidade como um todo, ao passo que *cit * era um determinado lugar. Em algum momento do século XVI, *cit * passou a significar o modo de vida num bairro, os sentimentos de cada um em relação aos vizinhos e aos estranhos, e sua vinculação com o lugar. Essa antiga distinção já não existe hoje, pelo menos na França: *cit * atualmente quase sempre remete às áreas sinistras onde se amontoam os pobres nas periferias das cidades. Mas o antigo significado deve ser resgatado, pois corporifica uma distinção fundamental: o ambiente construído é uma coisa, a maneira como as pessoas nele habitam, outra (SENNETT, 2018, p.11).

A existência de *ville* e *cit * estão presentes na história muito antes da modernidade. Já podiam ser observadas na pólis grega e também na cidadela medieval, por exemplo. No entanto, na perspectiva deste trabalho, interessa-nos focar na modernidade, momento em que se inicia muito da configuração espacial que temos hoje. As modificações nos aspectos físicos das cidades refletiram as modificações sociais que estavam acontecendo de forma muito rápida desde o Iluminismo⁵.

A configuração de novos espaços públicos e privados a partir desse período demandou uma série de novas edificações que moldaram as cidades modernas. Essas novas cidades também se caracterizavam pela multidão individualista e a solidão do sujeito em meio às massas são aspectos que marcam, também, a mudança da vida política e da organização das cidades. Essa mudança tem início no período Iluminista e vem evoluindo até uma nova organização entre o público e o privado, que acarretou também em uma mudança sensível no tecido social e, conseqüentemente, no urbanismo e na arquitetura: “Deste período em diante tem início o projeto sócio-cultural de modernidade, em que se modifica o entendimento sobre o individual e os conceitos dele derivados, bem como, das regulações impostas ao indivíduo no âmbito social” (MANCEBO, 2013, sp.).

Apenas a partir do século XVIII que essa delimitação entre público e privado começa a surgir, de fato, e o indivíduo passa a ocupar o centro microc smico do mundo. A burguesia já não se preocupava tanto com suas origens sociais e as cidades começavam a se tornar pequenos mundos onde os indivíduos entravam em contato uns com os outros. O público se torna, então, o lugar de convívio fora do âmbito da família e dos amigos e passa a abranger um grande número de pessoas (SENNETT, 1998).

Dentro dessa perspectiva surge a figura do “cosmopolita”, indivíduo configurado através deste novo envolvimento no convívio urbano. O cosmopolita se caracterizava por movimentar-se

⁵ Movimento histórico que ocorreu no período que se inicia no século XVIII e gerou diversas mudanças sociais, culturais, políticas e sociais.

“despreocupadamente em meio a diversidade, que está à vontade em situações sem nenhum vínculo nem paralelo com aquilo que lhe é familiar” (SENNETT, 1998, p.31). Dentro da esfera pública do século XVIII o cosmopolita era o indivíduo público ideal.

Com o crescimento das cidades e da necessidade da vida social surgem novos espaços dedicados ao convívio fora da família. São marcados pelas construções de parques, cafés e todo um novo círculo de sociabilidades, que não abrangiam somente a elite, e que estavam de acordo com as novas exigências da convivência cosmopolita. Nesse período de expansão das cidades e de uma intensa e nova convivência entre estranhos surge a necessidade de se ordenar as formas de agir no tecido social em contraposição ao familiar. A tensão entre a vida pública e a privada é um marco desse século e encontra novos desdobramentos no século seguinte.

Com o desenvolvimento do capitalismo industrial e a reformulação do secularismo as relações entre essas esferas se modificam no século XIX. Passa-se num momento, durante o Iluminismo, de um desejo de controle sobre a vida urbana para uma necessidade de refúgio contra a vida pública. Vive-se uma valorização da vida privada burguesa, que passa a se constituir como uma espécie de refúgio moral idealizado (SENNETT, 1998).

O esvaziamento dos sentidos de vida pública nesse período se dão, principalmente, por essa busca pela vida privada como única forma de se alcançar o mundo moralmente superior aliada com “as transformações econômicas operadas pelo capitalismo industrial, as transformações políticas atestadas em termos de credibilidade pública operadas por uma nova secularização e as transformações culturais” (SÊGA, 2001, sp.).

Entretanto, a vida pública não desapareceu dos interesses da burguesia na modernidade. As preocupações com a vida privada e com a vida pública oscilavam. Enquanto o terreno privado é o refúgio moral, o público passa a ser “imoral”, torna-se o terreno onde é permitido ao indivíduo transgredir certas normas morais que o território sagrado da família nega.

É importante para o homem moderno ter a vivência do público para que possa proteger-se do mesmo, uma vez que, estar sempre em seu território familiar poderia torná-lo fraco para lidar com os desafios e imoralidades da vida em sociedade. Essa mudança no olhar do indivíduo para si mesmo pode ser percebida também em manifestações artísticas, como a literatura, de acordo com a descrição de Elias (1994):

Gradativamente, a atenção passou a se concentrar não apenas na narração dos acontecimentos, mas em como as pessoas os vivenciavam. Os autores descreviam uma paisagem, por exemplo, e ao mesmo tempo a chamada paisagem interior, no sentido mais estrito ou mais amplo do termo - *le paysage intérieur*. Descreviam encontros entre as pessoas e, ao mesmo tempo, o “fluxo de consciência” delas ao se encontrarem (ELIAS, 1994, p.73).

Essa valorização da paisagem interior do próprio homem é um sintoma da mudança na secularidade. Na medida em que as religiões se enfraquecem, a crença continua a desempenhar um papel importante na vida do indivíduo assumindo novas formas, tornando-se “cada vez mais

concentradas na vida do próprio homem e nas suas experiências, como uma definição de tudo aquilo que se pode crer [...] como os deuses estão desmistificados, o homem mistifica a sua própria condição” (SENNETT, 1998, p.191).

A cidade moderna passa então a ser percebida por seu aspecto de solidão e de diluição dos espaços de convivialidade. Em meio a uma cidade que se vê cada vez mais cheia de pessoas, que vêm de todos os lugares, atraídas pelo trabalho. A cidade vai se tornando cada vez mais heterogênea e movida pela supremacia do espaço em relação ao lugar, do movimento em relação ao habitar dos espaços:

O habitante dos grandes centros urbanos incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento. A sensação de dependência em relação aos outros, outrora permanentemente estimulada pela necessidade, embota-se pouco a pouco no curso sem atritos do mecanismo social. Qualquer aperfeiçoamento deste mecanismo elimina certas formas de comportamento, certas emoções (VALÈRY, 1910 *apud* BENJAMIN, 1995, p.124).

Essas concepções dos indivíduos em relação aos espaços públicos e privados foram sendo moldadas de forma concreta pela arquitetura. Segundo Sennett (2018), no século XIX os urbanistas ainda buscavam vincular o vivido e o construído, mas as distâncias entre *ville* e *cité* vão se intensificando no decorrer do século XX. Este é o momento em que o urbanismo vai se tornando cada vez mais uma comunidade isolada, a caminho da cidade-conceito moderna.

Os arquitetos do século XIX viam na cidade a imagem do caos e, por conta disso, o primeiro grande movimento de urbanismo surge na década de 1850, quando uma geração de planejadores procura fazer com que a *ville* reaja à *cité*, de modo a ordená-la. Cada um deles procurou, a seu modo, resolver as ambiguidades e complexidades da *cité* a seu próprio modo, mas bastante apoiados em discursos higienistas.

Os exemplos mais famosos desse período são: o Plano Cerdà, a remodelação parisiense de Haussmann e o projeto do *Central Park*. Ildefons Cerdà fazia parte do chamado “urbanismo humanista” e tornou-se reconhecido pelo Plano Cerdà (1860), planejamento da malha urbana da cidade de Barcelona.

Cerdà propôs uma cidade dividida em quadras e pátios internos, que assegurariam um ambiente igualitário e homogêneo. O projeto colocava em primeiro plano as moradias coletivas, o higienismo, a mobilidade e a habitação. Frederick Law Olmstead, por sua vez, projetou o *Central Park* (1857), repensando as relações entre a forma construída e ambiente natural, a intenção dos planejadores era criar um novo regime de uso no espaço público da cidade. Por fim, o barão Haussmann (1853), remodelou a cidade de Paris com uma perspectiva de mobilidade para o automóvel e também de salubridade.

Um dos aspectos mais interessantes da cidade *haussmanniana* é a intenção de prevenir possíveis revoluções, uma vez que momentos conturbados antecederam o projeto. As implicações

arquitetônicas desta premissa podem ser percebidas na forma como as ruas retas dificultavam o processo de erguer barricadas e as criações de bulevares escondiam os bairros proletários.

As grandes multidões que frequentavam os bulevares e cafés *haussmaniannos* não eram ameaçadoras: “um dos aspectos da moderna vida urbana era o véu de silêncio lançado nos espaços públicos, protegendo os indivíduos de estranhos. A pequena mesa de café era o mobiliário dessa proteção; apenas pessoas conhecidas sentariam à mesa de alguém” (SENNETT, 2018, p.46).

Ainda que os planos de Haussmann e Olmstead tivessem o objetivo de tornar a cidade mais sociável, o indivíduo moderno era tão bombardeado pelos estímulos da cidade que passa a tomar uma atitude *blasé* diante dela: “A essência do carácter *blasé* é o embotamento perante as diferenças das coisas, não no sentido de que elas não sejam percebidas, como no caso dos estúpidos, mas de um modo tal que o significado e o valor das diferenças das coisas e, assim, das próprias coisas são apreendidos como nulos” (SIMMEL, 2009, p.9).

A cidade *haussmanniana* representou a mudança para uma nova era no urbanismo das cidades, que privilegiava o movimento dos carros, em detrimento do lugar e das pessoas. Como as máquinas e novas tecnologias, os carros, os bondes, os *outdoors*, eram um sistema perturbador para o indivíduo, pois se tratava de uma grande ruptura em relação à forma de vida anterior. A cidade era barulhenta, cheia de luzes e estímulos que fizeram com que as reações das pessoas às novidades ficassem cada vez menos surpresas e animadas.

As cidades do século XIX viram um crescimento e uma progressiva concentração populacional muito intensa. O território urbano privilegiou o movimento dos veículos e tornou as calçadas alinhadas aos prédios. O adensamento das multidões anônimas pareciam um lugar de convivência perigosa.

O projeto de Haussmann entendia essa aglomeração como uma turba sempre pronta a se reunir e desafiar as autoridades; a cidade estava sempre se defendendo dessa movimento violento. A reação descrita por Simmel (2009) sintetiza a experiência da cidade moderna em relação às multidões inescapáveis. A atitude *blasé* protege o indivíduo em meio à aglomeração perigosa das ruas. O caos das cidades fazia com que fosse necessário um certo distanciamento, criando a sensação de que o indivíduo precisava se proteger do território urbano e a cidade *haussmanniana* precisava a todo instante se proteger da turba, ainda que não pudesse simplesmente eliminá-la.

As flutuações entre privado e público e mesmo suas dissoluções no meio social também são perpassadas pelos aspectos mercadológicos surgidos com o capitalismo industrial. A crença na subjetividade do indivíduo, como algo que confere importância ao que acontece na vida social, acaba por se encaixar dentro do espectro de interesses do capitalismo de fetichização da mercadoria⁶ que, uma vez em contato com intimidade do indivíduo passa a adquirir um estatuto de sujeito⁷. O mundo que se dá a conhecer pelas sensações individuais não faz, portanto,

⁶ Em “O capital” (1897) Karl Marx define o fetichismo da mercadoria. A grosso modo, pode-se compreendê-lo como o apagamento das relações sociais de trabalho com o que é produzido.

⁷ Sennett (1998) parte da perspectiva do desaparecimento da esfera pública e da invasão da vida privada no território

distinções entre objetos e pessoas já que tudo tem, potencialmente, importância:

A máquina significava que as diferenças sociais [...] tornavam-se ocultas, e o estranho, cada vez mais intratável, como um mistério. [...] Mesmo quando se tornaram mais uniformes as mercadorias físicas foram dotadas, ao serem apregoadas, de qualidades humanas, de maneira a se tornarem mistérios tentadores que tinham de ser possuídos para serem compreendidos (SENNETT, 1998, p.35)

Outro marco importante ligado ao planejamento urbano é o da “cidade-jardim”, que ecoará por muito tempo no imaginário dos urbanistas. Muitas cidades brasileiras seguem esse modelo, como, por exemplo, Belo Horizonte, Maringá, Cianorte e Brasília. A “cidade-jardim” foi concebida por Ebenezer Howard (1889) e centra-se na relação das grandes metrópoles com a natureza, através da criação de cinturões agrícolas. Essa cidade deveria, em tese, possuir um limite de seu contingente populacional e estar livre da especulação financeira. Deveria haver um equilíbrio funcional entre campo e cidade.

Os planejadores da “cidade-jardim” foram os primeiros a pensarem a agricultura urbana. As “cidades-jardim” se constituíam de um centro urbano que possuía uma série de outras pequenas cidades acopladas, chamadas de “cidades-satélites”. A dificuldade nessa forma de organização urbana era o seu fechamento à *cit *, uma vez que as distâncias são grandes e não se privilegia o caminhar pela rua, tornando a cidade-jardim uma forma fechada   experimentação do espaço.

Entretanto, o divórcio definitivo entre *ville* e *cit * vem se dar somente nos períodos p s e entre-guerras. A arquitetura que vigora nesse período   a arquitetura funcionalista. Os funcionalistas pensavam em resolver os problemas da cidade de forma eficiente, a eficácia das cidades era o tema central em seus aspectos utilitários e plásticos. É a partir da criação dos CIAM⁸, em 1928, e da Carta de Atenas, anos depois, em 1933, que esse pensamento é posto em prática e irá vigorar em boa parte do século XX. Dentro desse movimento, destaca-se a figura de Le Corbusier, um dos arquitetos mais influentes do século XX, que pensava em como construir uma cidade funcional, bem planejada, que fosse capaz de fluir longe do caos:

[...] o homem moderno de Le Corbusier fará um salto gigantesco, que tornar  desnecessários os movimentos seguintes, um grande salto que será o último. o homem na rua se incorporar  ao novo poder tornando-se o homem no carro [...] Nessa rua, como na fábrica moderna, o modelo mais bem equipado é o mais altamente automatizado: nada de pessoas, exceto as que operam os carros; nada de pedestres desprotegidos e desmotorizados para retardar o fluxo. ‘Cafés e pontos de recreação deixarão de ser os fungos que sugam a pavimentação de Paris’. Na cidade do futuro, o macadame pertencer  somente ao tráfego. (BERMAN, 1986, p.165).

social. Ele afirma que “fantasiar que objetos físicos tinham dimensões psicológicas tornou-se lógico dentro dessa nova ordem secular. Quando a crença era governada pelo princípio da imanência, ru ram as distinções entre o sujeito que apreende e o apreendido, o interior e o exterior, o sujeito e o objeto” (SENNETT, 1998, p.37).

⁸ Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna

Com essa linha de ação o arquiteto defendia uma variação da “cidade-jardim” de Howard. A *ville radieuse* de Corbusier, apresentada pela primeira vez em 1924, levava ao limite a separação dos lugares no tecido urbano. O projeto consistia em criar uma série de altas torres bem iluminadas, arejadas, rodeadas de espaços amplos e gramas e, nos quais os acessos se dariam por vias suspensas ou subterrâneas. A premissa dessa cidade é a morte da rua enquanto lugar político, a supremacia do homem-carro, onde reina a tranquilidade pacificadora do silêncio. O projeto de Corbusier condensava a visão de uma cidade utópica do pós-guerra, uma cidade sem grandes perturbações, não revolucionária.

Para os funcionalistas, o urbanismo se caracterizaria por pensar a cidade de maneira equilibrada e totalmente planejada, de forma a minimizar o caos das cidades. São exemplos dessa concepção o Plano de Buenos Aires (1949), O Plano Chandigarh (1951) e o Plano de Brasília (1956-1963)⁹, construído em uma época em que esta concepção de arquitetura já estava entrando em crise. As críticas a essas cidades são justamente a respeito de sua falta de vida e identidade.

Jane Jacobs foi uma das grandes críticas desse tipo de arquitetura. Especialmente em relação à *ville radieuse* a autora discorre sobre a cidade utópica, cheia de espaços vazios, que Corbusier pregava acabou se atualizando na realidade de outra forma: “Sua visão de arranha-céus num parque transforma-se na vida real em arranha-céus de estacionamentos. E não há estacionamento que baste” (JACOBS, 2011, pp. 230-231).

Outros críticos dessa concepção urbana guiaram o último CIAM. O chamado *Team 10*, encabeçado por Alison e Peter Smithson buscavam trazer de volta para o centro das discussões do urbanismo a observação das características de cada lugar e comunidade. Ainda que não tenham atuado como urbanistas o casal foi importante na concepção de trazer espaços de comunidade e buscar as tradições.

Através de todas as mudanças nas concepções de organização do espaço público é possível perceber como se deu a evolução de diversos aspectos das cidades e das relações entre os indivíduos. A dissolução dos espaços de convivência como nas cidades-jardins, a verticalização do solo.

Outro aspecto que impactou profundamente no desenvolvimento das cidades foi o avanço do capitalismo financeiro e a especulação imobiliária dos centros urbanos. Jane Jacobs (2011) fala em um ideal anticidade que viria sendo construído em diferentes frentes, como na arquitetura, no poder legislativo, na sociologia e no domínio financeiro. Segundo a autora, esse movimento em diversas áreas coincidiu, também, com um momento em que o automóvel se desenvolvia como meio de transporte cotidiano, tornando-se o grande símbolo e o mobilizador de muitas modificações propostas para o espaço urbano. Esses aspectos vêm criando espaços com cada vez menos identidade e relação com seu entorno. As consequências podem ser vistas no aumento da violência que temos enfrentado, uma vez que é necessário:

⁹ Os planos foram concebidos, respectivamente, por Antoni Bonet Castellana, Le Corbusier e Lúcio Costa.

[...] compreender como a cidade vai perdendo seu sentido como esfera pública, lócus do convívio, espaço da urbanidade e, fundamentalmente, centro de irradiação cidadã [...] Quanto menos a cidade exprime seu poder urbano - poder haurido da generalização do pacto urbano pela sociedade e que se estrutura pela ação coletiva -, mais ela deixa de fazer sentido como referência inspiradora à atualização das formas de convivialidade. Quanto menos convivialidade, tanto menos urbanidade. Tanto menos urbanidade quanto mais violência (PECHMAN, 2014, p.19).

Segundo Pechman (2014) o poder urbano se dá de forma diferente da violência e do poder bélico. É através do poder urbano que se daria o verdadeiro significado da cidadania. O poder urbano se calca na capacidade de “criar relações, de obrigar a negociação, de acolher o conflito” (PECHMAN, 2014, p.19). A dissolução do poder urbano e da *phillia*, da vontade de viver em conjunto, vem impactando a vida nas cidades com o aumento da violência e da falta de sentidos de identidade e coletividade.

Esse movimento também encontra ecos nas formas arquitetônicas que vêm criando diversos espaços, os quais, segundo Marc Augè, podem ser entendidos como não-lugares. Estes consistem em uma dupla-operação: “espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços” (AUGÉ, 1994, p.87).

A proliferação destes lugares cria o que Augè chama de tensão solitária, em detrimento de um social orgânico como acontece com o lugar antropológico. Esses lugares sem identidade seriam, por exemplo, as rodoviárias, os *shoppings centers*, os aeroportos; os lugares em que a interação entre os indivíduos se dá apenas enquanto passagem. O habitante dos não-lugares é o passageiro, o cliente, sempre está em casa, porém, nunca está. Esses espaços, extremamente individualizados e supostamente anônimos estão sempre sob vigilância e controle, para entrar ou sair o usuário precisa estar sempre identificado.

Para Rem Koolhaas, esses espaços são os pontos básicos do que ele chama de “cidade genérica”, que se constitui como um espaço transparente e com identidade simplificada: “É a cidade sem história. É suficientemente grande para toda a gente. É fácil. Não necessita de manutenção. Se se tornar demasiado pequena simplesmente expande-se. Se ficar velha, simplesmente autodestrói-se e renova-se” (KOOLHAAS, 2010, p.35).

As “cidades genéricas” que estamos produzindo seriam, assim, ambientes esvaziados em seus sentidos de público, nos quais reina uma suposta calma. É a cidade do movimento estritamente necessário, de preferência em automóveis, que privilegia as pistas e autopistas em relação às calçadas e ao pedestre. Não é um espaço caminhável. Essa cidade gera uma infinidade do que o autor chama de “espaço-lixo”:

A modernização tinha um plano racional: partilhar as bênçãos da ciência, universalmente. O espaço-lixo é a sua apoteose ou a sua fusão. [...] o espaço-lixo parece uma aberração, mas é a essência, o principal... o produto de um encontro entre a escada rolante e o ar condicionado, concebido numa incubadora de Pladur (as três coisas faltam nos livros de história). A continuidade é a essência do espaço-lixo; este

aproveita qualquer invento que permita a expansão, revela uma infra-estrutura ininterrupta: escadas rolantes, ar condicionado, ascensores, portas corta-fogo, cortinas de ar quente. . . É sempre interior e tão extensos que raramente se vislumbram limites; fomenta por todos os meios a desorientação (os espelhos, os brilhos, o eco). . . O espaço-lixo é selado, matêm-se unido não pela estrutura, ms pela pele, como uma bolha (KOOLHAAS, 2010, pp.70-71).

O planejamento urbano na “cidade genérica” é feito de maneira mais livre, espontânea, sem uma grande intervenção organizadora. Brotam na paisagem urbana determinados conceitos e formas que surgem, aqui e ali, em uma estética livre. A verticalização é o que domina ainda que haja uma horizontalidade. O planejamento não existe nessas cidades, não porque não sejam planejadas, mas, porque estão em um processo perene de criação e destruição.

Por isso, as teias dos “espaços-lixo” são o subproduto que mais definem as novas cidades, que consistem em uma imensa quantidade de redes interligadas em amplo estado de transformação e expansão. As autoestradas e modificação de ruas, a criação de passarelas, pontes e viadutos que estão sempre alterando os formatos das vias, as redes de energia e de esgotos que passam debaixo da terra e estão sempre sendo modificadas são exemplos de “espaço-lixo”.

Os novos desafios enfrentados pelas cidades na pós-modernidade, as tensões entre global/local, a profunda desterritorialização do espaço público, acentuam ainda mais os desafios desse novo *corpus* social, cada vez mais marcado por fluxos e derivas (JARAUTA, 2013). A nova cidade já não é marcada por um tempo em que se produz uma identidade; ela é marcada por uma série de tempos, vozes e memórias em um terreno de disputas silenciosas, entrecortadas pela violência gerada pela falta de lugares públicos no espaço urbano. Dessa forma, faz-se importante compreender como a memória impacta na formação de vínculo com os lugares.

2.2 ROTEIROS E TRAJETOS

2.2.1 Percepção, memória e imaginário urbano

A cidade, em seu aspecto formal, afeta profundamente a vida daqueles que nela habitam, mas a arquitetura também é atravessada pela subjetividade de seus habitantes, e, por outro espaço, o simbólico. O devir na cena urbana é marcado por vivências coletivas e individuais, vozes diversas e dispersas que movimentam não apenas o espaço material, como todo um lugar imaginário.

Esses são perpassados pela experiência do indivíduo no espaço, que se torna tanto mais interessante e misteriosa quanto deixa transparecer sua opacidade; a cidade transparente oferece muito pouco para o usuário descobrir. A abertura na cidade no sentido que Sennett (2018) defende dialoga com esse princípio, contrapondo-se à ideia da simplificação espacial, que é a noção de abertura que temos hoje em nossas cidades.

A percepção física da cidade talvez seja o primeiro impacto que ela causa. Os cheiros e

sabores, o tato, as cores, a percepção das formas, tudo concorre para a criação de uma experiência urbana. Juhani Pallasmaa faz, em seu livro “Habitar”, a distinção de duas formas de interação com a urbanidade: a da “cidade visual” e da “cidade tátil”. A “cidade visual” seria, justamente, a da transparência, do *voyeurismo*, que coloca o indivíduo na posição de estrangeiro, passageiro; incapaz de se tornar parte da vida cidadina. Já o que ele chama de “cidade tátil” seria o espaço do acolhimento e da empatia, que alia em sua experiência o sonho e o mistério:

A imagem da cidade agradável não é uma experiência visual, mas um preceito incorporado que se baseia em uma fusão dupla peculiar: habitamos a cidade e a cidade reside em nós. Quando entramos em uma cidade nova, imediatamente começamos a nos acomodar a suas estruturas e cavidades, e ela começa a morar em nós. Todas as cidades que visitamos se tornam parte de nossa identidade e consciência (PALLASMAA, 2017, p.49).

O tato complementa a experiência na cidade que não pode completar-se apenas em seu aspecto visual. Através dos demais sentidos podemos perceber a profundidade, os relevos, os ruídos que preenchem os espaços e, dessa forma, estabelecer uma relação mais profunda entre o corpo subjetivo e o urbano. A experiência heterogênea dos corpos na cidade cria essa cidade-corpo, que acontece na relação entre os corpos em movimento.

A relação cidade-corpo cria, a todo momento, experiências híbridas e dinâmicas no espaço e, também, em relação à própria cidade, enquanto corpo, em uma eterna metamorfose. Caminhar pela urbe é atravessar e ser atravessado pelo corpo da cidade. O ato de caminhar na malha urbana desafia a lógica do espaço construído da *ville* e constrói novas experiências dentro do âmbito urbano.

O embate entre as corporeidades que compõem a vida no solo urbano, também está relacionado com o embate entre vozes e imaginários que permeiam esse lugar. Cada vez mais heterogêneas e globais, as cidades vivem um movimento contínuo entre a utopia e a cidade praticada. A convivialidade no espaço urbano deveria dar-se no sentido da *phillia*, da disponibilidade para a sociabilidade, da criação coletiva de um espaço de trocas, no qual, seriam fortalecidas as subjetividades, através da empatia e da alteridade.

A formatação espacial da cidade contemporânea dificulta essa criação de espaços simbólicos partilhados. Baczko defende que a cidade é uma projeção do imaginário social. Esse imaginário não é permeado, apenas, pelas experiências e imagens apreendidas pelo coletivo ou pelo individual, ele também é perpassado pela disputa simbólica de conceitos já construídos e de processos de atualização dos mesmos:

Os bens simbólicos, que qualquer sociedade fabrica, nada tem de irrisório e não existem, efectivamente, em quantidade ilimitada. Alguns deles são particularmente raros e preciosos. A prova disso é que constituem o objecto de lutas e conflitos encarnizados e que qualquer poder impõe uma hierarquia entre eles, procurando monopolizar certas categorias de símbolos e controlar as outras. Os dispositivos de repressão que os poderes constituídos põem de pé, a fim de preservarem o lugar privilegiado que a

si próprios se atribuem no campo simbólico, provam, se necessário fosse, o carácter decerto imaginário, mas de modo algum ilusório, dos bens assim protegidos, tais como os emblemas do poder, os monumentos erigidos em sua glória, o carisma do chefe, etc. (BACZKO, 1985, p.299)

É a partir das percepções do mundo sensível que o indivíduo constrói seus laços com a cidade. O espaço simbólico dado a partir dessa relação, varia de acordo com o tempo e o espaço. O imaginário urbano está intrinsecamente ligado a uma ideia de *city*. Está para além do construído, se atualiza nos embates dos desejos, mitos e utopias dos indivíduos que ocupam e partilham os espaços.

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

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

A arquitetura funcionaria, dessa forma, como ponte para o acesso à diversos tempos, bem como, uma forma de manipulá-los, acelerando ou refreando a velocidade com que se sucedem. Entretanto, temos experienciado na cidade contemporânea essa perda de referência com a memória dos espaços, a amnésia urbana que vivemos impacta na forma como percebemos os imaginários urbanos. Mesmo as formas arquitetônicas da “cidade genérica” já não nos dizem nada sobre o espaço em que estamos, é um “não-lugar” e corresponde a um não-tempo.

Nesse movimento de recordação e imaginação as ruínas dos espaços que já não existem mais nos colocam em uma posição ambígua: “As edificações e seus vestígios sugerem histórias de destino humano, tanto reais como imaginárias. As ruínas nos estimulam a pensar nas vidas que já desapareceram e a imaginar o destino de seus ocupantes falecidos. As ruínas e os contextos erodidos têm um poder especial de evocar e emocionar: eles nos forçam a recordar e imaginar” (PALLASMAA, 2018, p.19).

Percebemos essas relações de memória que as cidades estabelecem com os indivíduos, mediante o processo corrente de amnésia que o aumento da velocidade, dos estímulos e a dissolução dos espaços de sociabilidades têm causado na vida social. O esquecimento se dá tanto no campo arquitetônico como no campo cultural, na perda de sentido de comunidade e na dissolução das identidades.

Na perspectiva da memória da cidade temos como aspecto importante a ser considerado as relações entre a memória coletiva e a individual. A noção de que existe uma memória, construída na relação entre os indivíduos, é cara à questão das cidades, pois, é ela o lugar do contato e articulação dessa relação:

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

As imagens espaciais desempenham um papel importante na memória coletiva. Se a destruição de um edifício não é obra assim tão complexa, segundo Halbwachs a relação que determinado grupo construiu com a cena urbana é difícil de modificar. Não apenas a forma de caminhar e se apropriar fisicamente dos espaços dependem dessa relação, mas a própria forma de pensar dos indivíduos também está atrelada à relação com as experiências espaciais das quais participam.

Outro aspecto interessante abordado pelo autor são os deslocamentos e a resistência dos grupos. A transformação das cidades, sempre em curso, gera diversas modificações nos espaços, estas são percebidas tanto individualmente, quanto coletivamente. No plano individual podemos nos chatear com determinada mudança, mas isto não gera uma ação, pois não está inserido na coletividade. Quando essa mudança afeta um grupo as reações, apoiadas nas tradições, são grandes, ainda que busque readaptar-se.

Esse tipo de resistência pode ser observada quando, durante uma caminhada pela cidade, percebe-se um determinado lugar destoando do entorno, um pequeno comércio antigo e tradicional, um pequeno teatro ou cinema:

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

A fixação da imagem da cidade para determinados grupos produz esse efeito na memória coletiva grupal. Para Lynch (1990) a construção da imagem da cidade para o indivíduo se dá através do contato, principalmente, com determinadas formas: as vias, os limites, os cruzamentos e os pontos marcantes. Esses aspectos podem se modificar dependendo de sua interrelação. Formas de separação, continuidade e orientação no espaço, esses elementos estão fortemente relacionados também a espaços simbólicos.

Os limites, por exemplo, quando se fala em diferentes bairros, não são tão claros, uma vez que a continuidade de um bairro não é dada apenas por limites físicos, mas por uma continuação nas características que determinada comunidade partilha. Para o autor, tanto maior o senso de desorganização do espaço urbano quanto mais acentuado for o limite entre um bairro e outro.

Nos espaços contemporâneos podemos perceber essa noção de espaço desorganizado quando temos a inserção de condomínios fechados dentro de bairros que já existiam, alterando assim a própria concepção de um bairro que se baseia em suas “continuidades temáticas, que podem consistir em variantes de componentes inumeráveis: textura, espaço, forma, detalhe, símbolo, tipo de edifícios, costumes, atividades, habitantes, estado de conservação, topografia” (LYNCH, 1990, p.79).

A imaginação urbana também pode ser compreendida com relação à distinção entre “imaginação formal” e “imaginação material” conforme conceitua Ostermann em releitura dos textos de Bachelard:

A imaginação formal é aquela imaginação fundamentada na visão dirigida, principalmente, ao formalismo e à abstração, considerando o conhecimento como legítimo quando este é, de certa maneira uma extensão da ótica [...] essa imaginação encaminha à geometrização e à contemplação passiva, levando em consideração o mundo enquanto espetáculo (OSTERMANN, 1996, p.47).

Em contrapartida, a imaginação material se daria no encontro dos corpos, passível de uma ação transformadora. A imagem surgida da matéria produziria, assim, experiências, recordações mais potentes que as suscitadas pela forma.

O desenvolvimento do urbanismo privilegiou uma imaginação mais formal do que material. Compreendendo a cidade como um discurso construído, a partir das imagens que dela são produzidas, é possível:

interrogar sobre a imagem de uma cidade é fazer uma abordagem de sua realidade concreta e imaginária, reveladora de um mundo de relações sociais e econômicas, e um mundo de segredos mais íntimos, que são as imagens que o homem inventa para se aproximar ou ter uma relação de paixão com o lugar vivido (ALMANDRADE, 1993 *apud* OSTERMANN, 1996, p.55).

A imagem poética da urbanidade evoca um passado e um presente dos sonhos e desejos no interior das cidades, algo de obscuro que permeia os imaginários que se fazem dela. Os sentidos que o homem atribui às cidades, e em especial às suas imagens poéticas, obriga a uma interação entre o objeto olhado e o observador, dando uma dimensão além dos limites do próprio olhar.

A cidade percebida em suas imagens poéticas, materiais e formais é uma cidade multidimensional, que se realiza de formas contraditórias, mas que oferece ao indivíduo uma forma de escapar da formalidade castradora do espaço:

Vivemos em um mundo de espírito, ideias e intenções humanas, mas também existimos em um mundo de matéria sob as quantidades e qualidades do mundo físico. Temos dois domicílios que constituem uma singularidade existencial: um na historicidade do pensamento e da emoção humanos, o outro no mundo da matéria e dos fenômenos físicos (PALLASMAA, 2018, p.60).

Essa percepção dialoga, também, com o conceito de heterotopias conforme escreve Foucault. As heterotopias se contrapõem, de certa forma, ao espaço de Bachelard, citado acima, uma vez que, para Foucault o interessante era perceber o espaço fora da subjetividade do indivíduo. Para o autor a heterotopia seria o contrário da utopia.

Enquanto a utopia seria um lugar imaterial e harmônico a heterotopia seria um lugar concreto no qual as identidades e representações estariam em processos de contestação, fragmentação e conflito. O cinema, segundo Foucault, seria um lugar heterotópico, pois justapõe vários lugares em um só: “o cinema é uma curiosa sala retangular no fundo da qual sobre uma tela bidimensional, se vê a projeção do espaço tridimensional” (FOUCAULT, 1984, p.7).

2.2.2 Mapas da experiência: do *flâneur* à cartografia cultural

A multiplicidade de relações entre percepção, memória e imaginário no espaço urbano nos faz refletir sobre as ações do indivíduo em contato com a forma das cidades. Estas excedem, transbordam o dado concreto e fazem surgir novas espacialidades e relações dentro do tecido urbano. A forma de caminhar no tecido das cidades também se insere nessa perspectiva.

Os trajetos que cada um faz ou que se fazem em caráter coletivo são elos criadores de identidades e sociabilidades que o indivíduo cria em contato com o ambiente construído. O processo de confrontação com o outro no espaço é essa cidade praticada, na qual o exercício da alteridade do encontro cria a “aventura da cidade”.

A figura mais conhecida quando se pensa em caminhar pela cidade é a do *flâneur*. O *flâneur*, produto da experiência moderna das cidades, é aquele que deambula sem destino pelo espaço, experimentando-o. A *flânerie* foi estimulada na modernidade porque, nesse período, o anonimato nas multidões era um aspecto determinante. O *flâneur* de Baudelaire era o sujeito deslocado do lugar, da memória e da identidade.

Este podia atingir a posição de *artista-flâneur*, que seria seu ápice, um sujeito que podia preservar em sua memória os lugares observados durante suas caminhadas, e, transformá-los em verdadeiros lugares. O *artista-flâneur* era capaz, para Baudelaire, de, durante o seu deambular, criar interpretações da realidade. Este seria o último refúgio contra a cidade, cada vez mais desenraizada e sem referências, espaço da multidão aterradora e da solidão.

Em Benjamin (1995), o *flâneur* ocupa o lugar de descritor da paisagem urbana. Em suas deambulações, o *flâneur* seria, praticamente, um repórter das cidades. Ele habitava os interstícios da vida urbana e era dotado de um olhar perspicaz sobre a realidade. O *flâneur* era atravessado pela solidão das ruas. A morte do *flâneur* se deu com o desenvolvimento econômico das cidades e das multidões ávidas que se movimentavam em torno do lucro e da produção.

Antes de render-se, o último refúgio do *flâneur* foram os centros comerciais, mas já não havia tempo para a prática, em meio às novas relações entre homens e mercadorias. Segundo (SATURNINO, 2012) os últimos suspiros do *flâneur* se dão, hoje, no ambiente virtual.

Estaríamos vivendo a era do *ciber-flâneur* e do meta-espço, mas as relações na virtualidade não seriam tão adequadas à *flânerie*, uma vez que o indivíduo nunca está em completo anonimato. O ciberespaço é fortemente vigiado e não permite a experiência de flunar despercebido.

Anos mais tarde, as vanguardas artísticas também procuraram intervir no espaço urbano. Os dadaístas¹⁰ também praticaram caminhadas pela cidade, em uma perspectiva de crítica à cidade moderna. As visitas marcadas tinham como destino lugares banais, no intuito de dessacralização do urbano. As intervenções dadaístas foram as primeiras a atribuir valor estético ao espaço.

Por volta de 1924, foram os surrealistas¹¹ a sair em sua primeira caminhada pela cidade. As caminhadas surrealistas tinham forte base psicanalítica e tinham por destino lugares vazios, que criassem um transe quase hipnótico. A partir dessa intervenção surgiu a ideia de “mapa influencial” em que a representação dos lugares era acompanhada das percepções do caminhante. As experiências de dadaístas e surrealistas seriam inspirações para as caminhadas dos situacionistas. Este grupo criou o chamado urbanismo unitário para fazer uma crítica à Carta de Atenas¹²:

A Internacional Situacionista, por sua vez, foi formada em 1957 por pensadores e ativistas que se colocaram contra a espetacularização, a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade. Buscaram, a partir desses pontos, construir um pensamento crítico diante do urbanismo modernista, por meio da reflexão aos modos do viver urbano que engessou a experiência do homem na cidade e suprimiu o espaço público, favorecendo a conseqüente anulação da participação do corpo na experiência urbana (MARTINS, 2009, p.889).

Os situacionistas propuseram uma “psicogeografia” que visava perceber os efeitos psíquicos que o espaço gerava nos indivíduos. Também trabalharam a noção de “*deriva*”, que visaria à experimentação do espaço público com o objetivo de criar identidades, na materialização da noção de habitar. Estas seriam as premissas do urbanismo unitário. Posteriormente, Careri (2013) fala das *new babylons*, que consistiam em espaços vazios do ambiente urbano, em que comunidades nômades de imigrantes começaram ocupar, habitar e caminhar sobre esse espaço, que vai se constituindo como uma grande teia.

A perspectiva de caminhar na cidade é de extrema importância para a manutenção do poder da cidade e várias foram as iniciativas de indivíduos, organizadas ou não, frente o poder funcionalista do espaço. Segundo Certeau (1998) a interação entre os espaços e os percursos descritos pelos caminhantes constitui a prática urbana. O autor fala dos relatos de viagem e dos

¹⁰ Vanguarda artística que ocorreu em 1916 até 1922. O dadaísmo questionava o valor das obras e do objetivo da arte. Os dadaístas propunham a antiarte como forma de enfrentar o racionalismo artístico e social.

¹¹ O surrealismo foi uma vanguarda artística do século XX. Os surrealistas propunham ultrapassar os limites impostos à imaginação pelo pensamento burguês e a tradição lógica. Surgido na década de 1920, o movimento foi fortemente influenciado pela teoria psicanalítica.

¹² Manifesto urbanístico resultante do IV CIAM realizado em Atenas, no ano de 1933. O documento final tinha como tema a “cidade funcional” e foi redigido a partir das visões dos franceses e de Le Corbusier. A Carta de Atenas considerava a cidade como um organismo a ser concebido de forma funcional.

relatos de apartamento ou de rua como descrição de itinerários urbanos. Esses relatos atuam como mediadores da relação entre indivíduos e lugares, como um mapa. Através dos discursos construídos pelos relatos de itinerários temos mapas e rotas fora das linhas delimitadas dos mapas tradicionais.

A cartografia ocidental sempre esteve presente nas sociedades, fosse pela necessidade de se orientar no espaço ou para organização social. A cultura eurocêntrica dos mapas se desenvolveu num sentido funcionalista de entender o espaço, assim como se deu a evolução das próprias cidades desde o Iluminismo. Entretanto, os mapas não são produções neutras sobre o espaço. A partir do pós-guerra acirra-se o debate sobre a cartografia que se pretendia transparente: “O aporte cartográfico é identificado como instrumento de dominação e manipulação; principalmente pela sua conotação cientificista de ‘verdade’ ou representação do real” (KOZEL, 2013, p.59).

Desde os anos 1980 se aprofundam as discussões acerca desse tema e tem-se uma nova formulação e vigor para a geografia cultural¹³. As preocupações, que em um primeiro momento, estavam centradas em aspectos essencialmente físicos, ou geomorfológicos, abrem espaço para outras formas de descrição e ação nas cidades. A geografia cultural se debruça sobre os espaços simbólicos e imaginários da sociedade.

A penetração nesse mundo dos significados, dos mitos e utopias de cada grupo, não define apenas um produto social, mas uma forma de impactar e ser impactado pelas relações comunitárias e pela espacialidade:

Mais do que uma rica metáfora, mapas de significados são instrumentos de que grupos oprimidos podem dispor. Como construções sociais os mapas são veículos a partir dos quais se pode exercer poder, como afirmam Short (1991) e Crampton (2001), transformando-se assim em contracultura, permitindo descobrir novos significados no espaço geográfico (CORRÊA, 2009, sp.).

A cartografia no campo da cultura nos auxilia a perceber como funcionam as relações sociais e os itinerários presentes na imaginação urbana de determinados grupos. Essa relação pode ser entendida tanto enquanto forma de percepção do espaço construído, quanto de ação e recriação sobre ele.

Nesse sentido, podemos pensar em duas categorias de paisagens conforme Berque (2012), que, defende a existência de uma paisagem que se divide entre marca e matriz:

A paisagem é uma marca, pois expressa uma civilização, mas é também uma matriz, porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação - ou seja, da

¹³ O campo de estudo da geografia cultural tem início no final do século XIX. Esse momento é chamado de primeiro período da geografia cultural. Esse período caracterizava-se por privilegiar a arquitetura como paisagem cultural. A segunda fase, 1940 a 1970, quando se dá uma retração da geografia cultura. No período pós-guerra e de retomada da expansão capitalista, outras formas geográficas forma privilegiadas, sobretudo as perspectivas pragmáticas e as inferências estatísticas. A reformulação dessa campo de estudos se dá em 1970, com diversos embates epistemológicos. No Brasil, a geografia cultural encontra-se estabelecida como subcampo, sobretudo a partir de 1993 com a criação do NEPEC (Núcleo de Estudos e Pesquisa sobre Espaço e Cultura) e posteriores trabalhos realizados (CORRÊA, 2009).

cultura - que canalizam, em certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza e, portanto, a paisagem de seu ecúmeno. E, assim, sucessivamente, por infinitos laços de codeterminação (BERQUE, 2012, p.239).

Inúmeras são as formas de abordagem e os caminhos possíveis que a geografia cultural permite ao pesquisador percorrer. Trabalharemos com a perspectiva da cartografia cultural na realização de mapas mentais baseados nas experiências dos indivíduos em relação aos cinemas de rua. Essa forma de divertimento típica da modernidade também gerava uma apropriação do espaço urbano que estava muito ligada com a atividade cinematográfica.

Trabalharemos com a concepção de que: “O conhecimento espacial adquirido pelos homens consiste, sobretudo, em imagens mentais construídas na trajetória de sua vivência a partir da percepção. Essas imagens levam a construir um espaço mental que é percebido, concebido e representado pelos indivíduos” (KOZEL, 2013, p.65). Dessa forma, podemos relacionar os relatos de itinerários a mapas mentais de suas experiências espaciais em relação ao cinema de rua estudado.

3 NOS CAMINHOS DO CINEMA: JUIZ DE FORA E O AUDIOVISUAL

Este capítulo apresenta uma introdução ao desenvolvimento da atividade cinematográfica em Juiz de Fora, bem como, um apanhado geral de suas principais salas a partir dos anos 1940. Com base, principalmente, nas reflexões de Ferraz (2010), Mauerhofer (1983) e Barthes (1975), busca-se refletir sobre a experiência cinematográfica e as sociabilidades dela derivadas.

Para o processo de construção deste trabalho encontramos diversos estudos sobre as sociabilidades dos cinemas em diversas regiões do Brasil. Destacam-se como aportes principais para a construção deste momento, as contribuições de Neves (2014), Castro (2008), Baptista (2007) e Bessa e Oliveira Filho (2014). Neste capítulo também trabalharemos com arquivos de jornais e folhetos provenientes de pesquisas documentais nos acervos do Arquivo Central da UFJF e no Arquivo histórico de Juiz de Fora (AHJF).

3.1 A SITUAÇÃO CINEMA

As salas de cinema possuem profunda relação com a constituição dos espaços na urbe, sobretudo, durante o período moderno. O elo entre cinema e cidade moderna é tão intenso que se fala em modernidade cinematográfica, pois, o cinema representaria o meio mais eficaz para se perceber a imensa mudança ocorrida na vida e na subjetividade dos indivíduos.

No momento em que as tradições se desmancham e o indivíduo precisa lidar com a sensação incômoda de desenraizamento, o cinematógrafo surge como um novo elemento estabilizador (KUSTER, 2014). As narrativas construídas pelo cinema oferecem para o indivíduo uma sensação de liberdade e movimento, diminuindo sua sensação de deslocamento do âmbito social, tornando a modernidade mais atraente:

O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adultos juntos. [...] O cinema é o espelho adequado das cidades do século XX e dos homens que aí vivem. Mais que outras artes, o cinema é um documento histórico do nosso tempo. Esta que chamam de sétima arte é capaz, como nenhuma outra arte, de apreender a essência das coisas, de captar o clima e os fatos do seu tempo, de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos numa linguagem universalmente compreensível. O cinema é também diversão, e a “diversão” é, por excelência, uma necessidade do cidadão: a cidade teve que inventar o cinema para não morrer de tédio. O cinema se funda na cidade e reflete a cidade (WENDERS, 1994, p.181)

A fruição cinematográfica que a experiência na sala dedicada à exibição proporciona é algo particular desse espaço. Segundo Mauerhofer (1983), a consciência que acompanha o ato corriqueiro de ir ao cinema é chamada de “situação cinema”, que consiste no isolamento mais completo do mundo, longe de perturbações visuais ou auditivas. Segundo o autor, a “situação cinema” se caracterizaria por uma alteração nas sensações de tempo e espaço.

Dentro do ambiente escuro da sala exibidora o tempo passaria mais lentamente do que na vida normal, assim como o espaço, que parece difuso, difícil de apreender devido a baixa luminosidade, abrindo espaço para uma imaginação potencializada. Somados a esses aspectos, o indivíduo também experimenta um estado de passividade voluntária; ele está aberto, receptivo. O anonimato também é uma das características elencadas por Mauerhofer em relação à “situação cinema”, pois, dentro da sala de cinema prevaleceria a experiência privada e individual. Essa experiência tornaria, assim:

[...] suportável a vida de milhões de pessoas. Elas catam as migalhas dos filmes assistidos e as levam consigo para a cama. O cinema provoca respostas que substituem as aspirações e fantasias sempre proteladas; oferece compensação para vidas que perderam grande parte de sua substância. Trata-se de uma necessidade moderna [...] É um amplo reservatório contra o tédio e uma rede indestrutível para os sonhos (MAUERHOFER, 1983, p.380)

Roland Barthes em seu ensaio “Ao sair do cinema”, também relaciona a sensação de que a sessão fílmica parece incutir no indivíduo um estado quase hipnótico. O autor fala, ainda, dos efeitos psicológicos e ideológicos que o cinema é capaz de causar nos indivíduos. Essa concepção está muito relacionada ao que Mauerhofer entende também por “situação cinema” e dos estudos de Jean Louis Baudry sobre os efeitos do aparato cinematográfico. Para Baudry (1983), a identificação que o espectador estabelece com o filme se daria menos por uma questão de enredo e personagens, do que pelo próprio aparato cinematográfico, dos jogos de câmera que definem o que deve ser olhado. Trabalhando com as reflexões de Laura Mulvey, Bento (2008) esclarece que:

Na sala escura do cinema, o espectador, absorvido pela tela, vivencia a fascinante condição de voyeur. Seu olhar é conduzido e determinado pelos enquadramentos da câmara; entretanto, ao experimentar a ilusão de estar olhando sem ser visto, o espectador desfruta de uma prazerosa sensação de poder (BENTO, 2008, p.238) .

Espaços de contato com mundos imaginários e inúmeras experiências, o cinema proporciona uma experiência sensorial e afetiva capaz de criar experiências múltiplas, através de sua capacidade de dialogar com as diversas singularidades do mundo. Retornando ao espaço heterotópico de Foucault (1984), quando o autor fala do cinema enquanto justaposição de diversos espaços, para além da pura materialidade. A projeção de um espaço tridimensional em uma tela é, para Foucault um exemplo desse espaço capaz de abrigar diversos outros.

O cinema é considerado, então, como um espaço capaz de exprimir diversas temporalidades e espacialidades, e, no qual, vários elementos concorrem de forma a afetar os espectadores. As salas de cinema foram, na modernidade, os lugares em que ocorreram as relações filme/espectador e muitas outras, uma vez que correspondia a uma forma de ocupar os espaços na cidade. O entendimento de uma experiência ampliada das salas de cinema não era completamente passivo, já que o espectador: “também exercerá sua cota de requisição, ao

reivindicar o local, a sala de exibição, a arquitetura, como se o espaço do cinema pudesse ele mesmo dar conta de uma conjugação de corporeidades exigentes e agenciadas entre si: espectador – sala – imagem em movimento” (FERRAZ, 2010, pp.46-47).

A relação entre sala e espectador corresponde a uma corporeidade desses espaços, enquanto lugares de lazer e divertimento. A evolução espacial desses lugares também representou a constituição de formas distintas de sociabilidades e apropriações corpóreas dos cinemas. Os primeiros filmes eram exibidos, usualmente, em picadeiros e *nickelodeons* (predominantes entre 1905-1915).

Esse primórdio das salas de cinema se caracterizava pelo espaço, em geral, pequeno e improvisado, em que aconteciam a exibição de diversas “vistas”¹ e outros espetáculos, além do cinematográfico. Eram espetáculos baratos e, nos quais não era exigida grande disciplina corporal. Não havia a rigidez silenciosa que, hoje, acompanha a experiência da sala de cinema. Também ficaram muito famosos os *vaudevilles* ou *music halls* que, também, apresentavam exibição de inúmeros espetáculos, era o teatro de variedades.

Os *vaudevilles* perduraram dos anos 1880 até meados dos anos 1930. Posteriormente, com o desenvolvimento do cinema, surgem os grandes palácios dedicados à exibição fílmica, que são as construções do período grandioso do cinema, sobretudo, entre 1910 até os anos 1940.

Desse período em diante observa-se que a atividade cinematográfica vai, cada vez mais, se popularizando e passa ocupar espaços outros que não apenas os centros das cidades. Surgem, também, os cinemas poeiras, pequenos cinemas, geralmente localizados em bairros que não tinham o conforto dos cinemas maiores, nem gozavam de grandes estreias. Esse período se estende até os anos 1980, momento no qual a atividade exibidora entra em profunda crise e o declínio faz com que a maior parte dos cinemas feche as portas e as salas acabem por migrar para o interior dos *shoppings centers*.

A partir dessas observações torna-se relevante compreender como foi o processo de desenvolvimento cinematográfico em Juiz de Fora.

3.2 OS PRIMÓRDIOS DO AUDIOVISUAL EM JUIZ DE FORA

O florescimento da atividade cinematográfica juiz-forana está muito ligada ao desenvolvimento da cidade estando à margem dos interesses próprios da ideia de mineiridade. Por ficar de fora ciclo do ouro em Minas, Juiz de Fora se desenvolve a partir de um outro nicho, o cafeeiro. A atividade cafeeira, em conjunto com as estradas do Caminho Novo e União e Indústria, bem como a chegada da ferrovia, Juiz de Fora passa a experimentar uma expansão territorial e urbana. A posição estratégica como entreposto comercial faz com que muitas indústrias acabem por se fixar na cidade, atraindo pessoas e necessidades de novos tipos de empreendimentos (BARBOSA, 2017).

¹ Filmagem de cenas cotidianas que marcaram a primeira fase do cinema. Também eram conhecidas como atualidades.

No final dos anos 1880, a população de Juiz de Fora já não corresponde mais ao perfil rural, adquirindo um perfil comercial e industrial. É a época da construção de edifícios públicos, dos bondes puxados a burros, da expansão das escolas e dos melhoramentos públicos, assim como, da chegada da luz elétrica. No final do século XIX e início do século XX, Juiz de Fora é considerada como o centro cultural de Minas Gerais:

A proximidade e o maior intercâmbio econômico e cultural com o Rio de Janeiro, assim como a luta política contra o domínio da zona de Mineiração, provocam na cidade um maior cosmopolitismo, uma abertura mais acentuada se a compararmos com o antigo centro do ouro. Até a década de 20, Juiz de Fora é apontada como o centro cultural do Estado, seja pelo seu número de jornais e teatros, seja pela expressão de suas escolas e instituições culturais (CHRISTO, 1994, p.1).

É importante ressaltar que Juiz de Fora se encontrava em um limiar identitário em relação à ideia de “mineiridade”. Para Musse (2008) Juiz de Fora não compartilhava dos ideais da mineiridade que surgiram no final do século XIX e no início do século XX, pois se constitui como vila e cidade apenas no século XIX e não partilhava da identidade barroca ou da noção de equilíbrio e unidade de Minas Gerais. Assim, a cidade ficou à margem do imaginário mineiro e seus mitos fundadores:

Juiz de Fora não se identifica com o perfil de “mineiridade”, por razões de ordem cronológica, já que é cidade criada em meados do século XIX, após o esgotamento do ciclo do ouro, como também políticas, por ter sido colocada à margem das decisões de criação de uma nova capital: Belo Horizonte. O sentimento da “mineiridade”, por sua vez, também deve ser analisado dentro de uma perspectiva discursiva, já que não é algo natural ou que tenha a ver com uma essência. [...] A ideia de “mineiridade” é, enfim, uma criação da elite política e econômica para instituir vínculos com o objetivo explícito de ordenação do espaço público. A “mineiridade” estaria ligada à ideia de tradição, enquanto a “juizforaneidade” estaria ligada à ideia de tradução, de margem e de periferia (MUSSE, 2008, pp.36-37)

O cinema não demora a chegar em Juiz de Fora, que tem sua primeira exibição cinematográfica apenas dois anos após a criação do cinema². A exibição na cidade é festejada como uma novidade impactante: “O maior sucesso de Hespanha(sic), Paris e Portugal. Neste maravilhoso aparelho(sic) apresentará o sr. H. Picolet quadros do comprimento do panno(sic) de bocca(sic) do teatro(sic) com o auxilio(sic) da luz electrica(sic), sem a menor oscilação”(O PHAROL, 1897). A atividade na cidade inaugurou o cinema em Minas Gerais, uma vez que a primeira exibição em Belo Horizonte só veio a acontecer quase um ano depois, em julho de 1898.

O cinema representava não apenas uma forma de divertimento, mas era a própria realização das promessas modernas da ciência, além de proporcionar uma experiência quase

² Tem-se como marco do nascimento do cinema o dia 28 de dezembro de 1895, data da primeira exibição pública feita através do cinematógrafo dos irmãos Lumière. O nascimento do cinema se deu, no entanto, a partir de um longo desenvolvimento da criação de imagens em movimento como, por exemplo, a experiência das lanternas mágicas ainda no século XVII. Ao longo do século XIX, muitos países estavam em processo de pesquisa em busca da criação de uma máquina capaz de reproduzir as imagens em movimento (BERNADET, 1998).

fantasmagórica. Ainda que Juiz de Fora tenha tido sua primeira exibição em 1897, apenas nos anos 1900 a cidade terá sua primeira sala de exibição. O Salão Paris foi inaugurado no dia 18 de outubro e localizava-se na rua Halfeld, número 109.

Figura 1 – Interior do Salão Paris, primeira sala de cinema de Juiz de Fora



Fonte: <http://salasdecinemadejuizdefora.blogspot.com/2010/01/cinema-pharol.html>.

Segundo Ferraz (2017), até 1907 as exibições eram irregulares na cidade, o que também acontecia no âmbito nacional. Somente a partir de 1908 que a atividade cinematográfica se intensifica em Juiz de Fora. A cidade passa a contar com várias casas exibidoras: o Cinema *Pharol*, Cinema Brasil, o Cinema *Pathé* Moderno, Cinema Juiz de Fora, Cinema Paris e o Ideal Cinema. Esse é um período em que a rotatividade das salas é muito grande, em geral elas não permaneciam abertas por um grande período, mas despertaram nos juiz-foranos o apreço pela experiência cinematográfica

Os jornais da cidade demonstraram grande receptividade em relação ao cinema. Em geral, eram enaltecidas as “vistas” e filmes que eram postos em exibição. A elite juiz-forana, tão ligada aos padrões europeus e da capital, abraçou o cinema como divertimento. A idade de ouro do cinema em Juiz de Fora viu florescer o gosto pela exibição cinematográfica e o desenvolvimento dessa atividade em seu território.

3.3 CARTOGRAFIAS DO CINEMA NA CIDADE NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

3.3.1 Contrastes urbanos: os cinemas do centro da cidade

Juiz de Fora era prodigiosa em relação à atividade audiovisual³. Faremos, aqui, uma breve exposição das salas de cinema que operavam na cidade, a fim de estabelecer o plano de fundo de surgimento do Cine-Theatro Paratodos. A partir dos anos 1940 várias casas de cinema já haviam se fixado nas ruas juiz-foranas. Já não era mais um período irregular para a atividade exibidora e diversas salas de Juiz de Fora permaneceram longos períodos abertas ao público.

As redes de significados geradas por esses cinemas participaram na criação de um imaginário urbano da cidade. Esses cinemas eram criadores de laços e vivências partilhadas, compreendendo que:

A sociabilidade é constituída por meio de troca de valores ligados materialmente ao grupo. Esta troca assume a forma de uma produção pessoal para o consumo auditivo e visual dos outros (a coletividade). A coletividade consome os valores gerados no grupo e o troca quando há uma circulação deste bem. A circulação de valores é feita como comunicação e este é o processo de constituição da sociabilidade (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2008 *apud* NEVES, 2014, p.10).

Os cinemas, neste período, também, se constituíram num campo de experiência formal para os arquitetos. É a época, também, da prevalência da presença de grandes monumentos: “No início dos anos 30, porém, os cinemas suscitaram o interesse de alguns arquitetos (sic) e alguns edifícios surgiram então como mais um terreno de experimentação modernista com fachadas cegas de betão e elementos decorativos *art-déco* em ferro e vidro“ (BAPTISTA, 2007, sp.).

A arquitetura dos cinemas nesse período era marcante, sobretudo, no centro da cidade. Através da arquitetura acontecia o contato entre a cidade e a experiência dos espectadores do cinema:

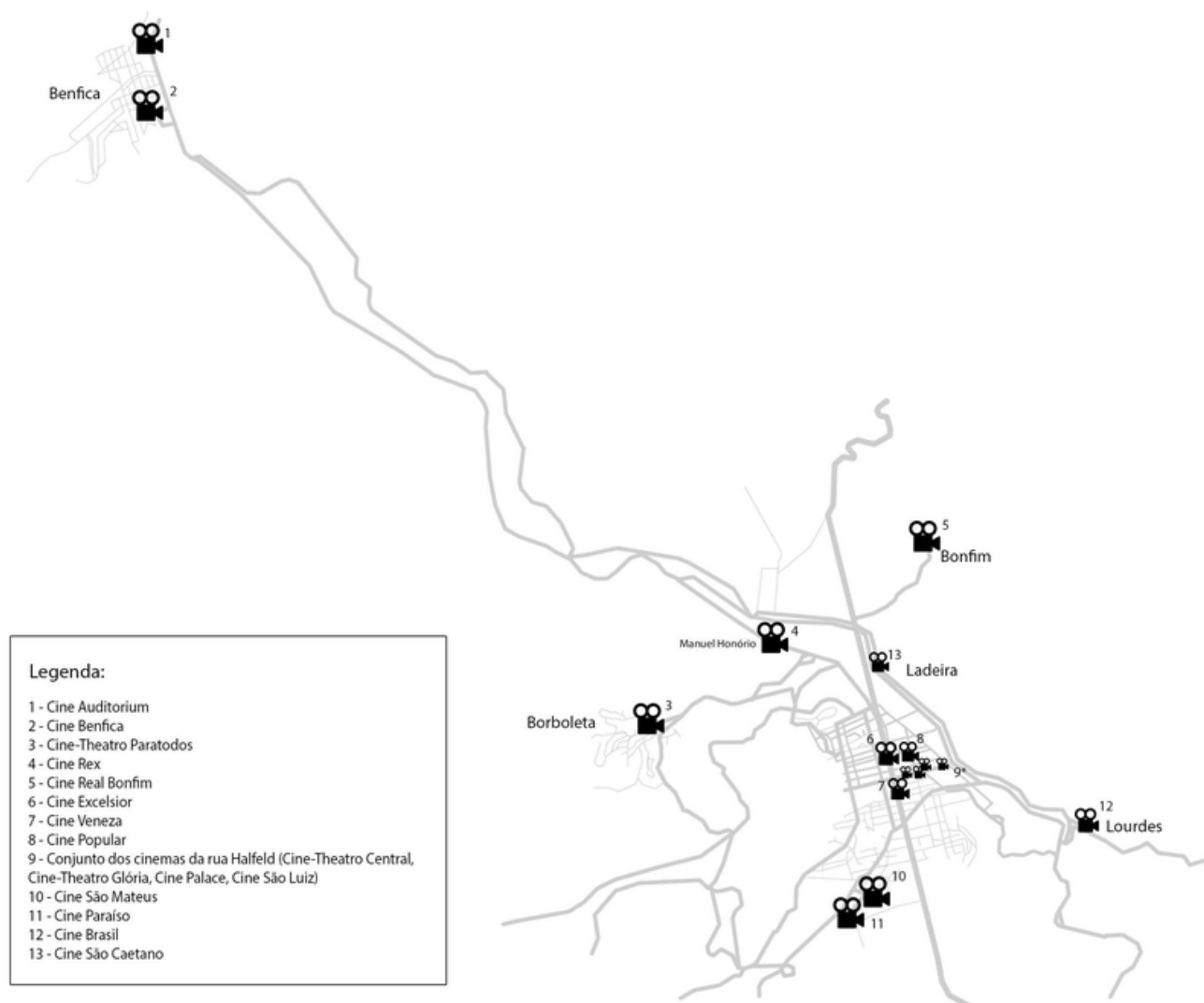
Por um lado, a expressão artística contida nesses edifícios emergia dos filmes lá exibidos, obras fílmicas que funcionavam ativamente na produção do imaginário das pessoas. E, em outro sentido, a força artística transmitia-se a partir da arquitetura dos cinemas. Plasticidade, silhuetas e superfícies trabalhadas sustentavam os palácios do cinema e as salas mais simples. Integravam-se ao espaço urbano como adornos complementares, atizando sentidos e percepções (FERRAZ, 2010, p.45).

³ É importante ressaltar o legado de João Carriço, que documentou importantes momentos da cidade através das lentes da Carriço Film, empresa que permaneceu em atividade por mais de duas décadas (1933-1956) com a produção perene de cinejornais (filme ou periódico com cenas urbanas), atividade que costumava ter vida breve (MEDEIROS, 2008).

Outro empreendimento relevante para a construção deste panorama é a criação do CEC (Centro de Estudos Cinematográficos) em 1957, que auxiliava no processo de criação de identidades através das relações entre o fruição fílmica, a arte e o compartilhamento social da experiência (ARANTES; MUSSE, 2014).

Os cinemas tinham muita relação com os aspectos táteis da cidade, fosse pelo cheiro da pipoca, pela forma de caminhar no espaço urbano, os *footings* da rua Halfeld e depois da Avenida Rio Branco, ou pela tensão da sala escura, tão invisível quanto presente. O centro da cidade sempre foi o maior catalisador de salas de cinema no tecido urbano da cidade. Abaixo, elaboramos um mapa com a localização dos cinemas que fizeram parte da vida cultural juiz-forana a partir dos anos 1940.

Figura 2 – Local dos cinemas em funcionamento na cidade de Juiz de Fora na segunda metade do século XX



Fonte: Elaborado pela autora.

Os cinemas de número 1 e 2 se localizavam na zona norte da cidade; o de número 3 na região oeste; os de número 5 na região nordeste; os de número 4, 6, 7, 8 e 9*, 10, 11

e 13 na região central da cidade e o de número 12 se localizava na região sudeste⁴. Essa é uma configuração atual, mas a forma como se observam as distâncias se modifica ao longo do tempo. Consideramos, nesta pesquisa, a microrregião central como a que abriga os cinemas da região central, números 6, 7, 8 e 9* no mapa.

É interessante observar como a maior concentração de salas acontece na rua Halfeld e no centro da cidade, em geral. Entretanto, também é possível observar que alguns bairros da cidade também possuíam casas cinematográficas. Destacamos que essa representação não significa que todos esses cinemas funcionaram nas mesmas datas, mas funcionaram em algum momento dos anos 1940 em diante.

Os cinemas do centro da cidade eram, em geral, os grandes palácios, as casas com mais conforto e luxo. O eixo formado pelo Cine-Theatro Central, juntamente com o Cine Palace e o Cine-Theatro Glória funcionava na década de 1940 como o grande roteiro cultural da cidade. As grandes companhias teatrais, as grades atrações musicais e os maiores filmes eram exibidos nessas casas. Entre eles, o Cine Palace era o único que funcionava somente como cinema.

Figura 3 – Panfleto do Cine-Theatro Glória anunciando a estreia do espetáculo de Bibi Ferreira na programação da casa



Fonte: Acervo de Waltencir Parizzi presente no Arquivo Central da UFJF.

Os jornais também estavam sempre noticiando a vida cinematográfica juiz-forana. Fossem as inovações tecnológicas ou a falta de variedade na programação, os cinemas eram um

⁴ Dados obtidos através do Plano Diretor da cidade disponível no site da Prefeitura Municipal de Juiz de Fora. Link: <http://www.planodiretorparticipativo.pjf.mg.gov.br/>.

assunto de interesse público e acabavam por se tornar pauta. Em 1951 a reclamação era de que os filmes não estavam atualizados em relação aos cinemas do Rio de Janeiro:

Nos cinemas da cidade sucedem-se frequentemente as “re-apresentações sensacionais”. Shirley Temple, que já se casou duas vezes, tem filhos e já deve estar integrando o bloco das balzaqueanas, foi-nos “sensacionalmente reapresentada”, há dias, no Cine Palace, protagonizando a “Queridinha do Vovô”. Raul Roulien há muito abandonou a arte cinematográfica, e outro dia nos apareceu novamente em “Voando para o rio”, filme velhíssimo, pois nos lembramos de havê-lo assistido na “quadra ditosa da juventude”. A nosso ver não se justificam essas re-apresentações, embora venham sempre rotuladas de “sensacionais”. Se as indústrias cinematográficas norte-americanas, italianas, francesas, mexicanas etc., estivessem em crise de produção, admitir-se ia, perfeitamente que de tal forma se procedesse em Juiz de Fora. Exemplos? Ei-los: filmes de María Félix, de Betty Grable, de Lana Turner, de Viveca Lindfors, de Ingrid Bergman, etc. Desta última, foi exibido um filme, no Rio de Janeiro, em princípios do ano findo, intitulado “Joana d’Arc”, filme que alcançou ruidoso êxito em todos os cinemas da Capital da República. Apesar do tempo decorrido desde a sua intensa exibição no Rio de Janeiro, tal filme não apareceu ainda em nossas telas. Essa é uma poderosa razão pela qual os “fans” da arte cinematográfica reclamam contra as xaroposas programações dos nossos cinemas. _ Vamos dar um jeito nisso? (DIÁRIO MERCANTIL, 1951).

As inovações tecnológicas também eram motivo de clamor popular e midiático. Em consonância com as expectativas da modernidade, as novas tecnologias sempre mexeram com o imaginário popular e com a necessidade de estímulos diferentes. É curioso como a chegada do ar condicionado às salas de cinema da cidade foi tratada, não apenas, como uma melhoria para o cinema, mas como um grande passo para a cidade rumo à sua inserção na realidade inovadora dos grandes centros urbanos:

O crescimento de Juiz de Fora tem sido, nesses últimos anos, de acentuada relevância, colocando a nossa cidade entre as que apresentam maior nível de progressão demográfica. Mas, é necessário notar que esse crescimento não é só demográfico e urbanístico. Em todos os setores de atividade humana se verifica a mesma expansão. Em relação à cinematografia, poucos centros do País dispõem de casas tão bem aparelhadas como Juiz de Fora. É de justiça salientar-se o zelo com que a empresa proprietária de nossas principais casas do gênero tratam seus “habitués”, pelo conforto que oferecem. No momento, a Cia. Central de Diversões vem apresentando uma série de melhoramentos em suas casas do centro, destacando-se a instalação de ar condicionada no Cine-Palace (DIÁRIO DA TARDE, 1955, sp.)

Matéria muito similar a essa foi publicada também no “Diário Mercantil” um dia antes, 9 de janeiro de 1955, salientando o progresso de Juiz de Fora e a preocupação da Companhia Central de Diversões com seus *habitués*. O mesmo conteúdo também foi veiculado em 8 de janeiro no mesmo ano na “Gazeta Comercial” sob o título “A cidade progride”, parecendo uma inserção publicitária. No entanto, é a descrição feita pelo jornal “O Aeronauta” do Rio de Janeiro que toma a perspectiva mais impactante:

Vivemos, na realidade, uma época de grandes empreendimentos. A Ciência oferece aos homens verdadeiras maravilhas. Cérebro e máquinas trabalham, incessantemente,

para dar ao homem moderno maior conforto⁵. É a evolução natural dos tempos, é a marcha ascensional do progresso, é um direito conferido por Deus aos homens evoluídos. O homem das cavernas sentiu necessidade de confraternizar com outros homens, formando, dessa forma, os agrupamentos, depois as aldeias, as vilas e as cidades e, por fim, as grandes capitais, os grandes centros de populações, tão densos que obrigou seus responsáveis a apelar para os esforços do céu, e as cidades cresceram em vertical, atingindo alturas inconcebíveis. Era ainda a voz do Progresso quem comandava. Já não seria mais possível parar. Criaram-se indústrias novas, desenvolveram-se as existentes e o mundo caminhou para a realidade dos nossos dias, para os requintes de bom gosto e conforto que a vida moderna nos oferece. É preciso porém, levar esse progresso a todos os recantos da terra, é preciso transportá-lo a todos os núcleos de populações, cidades grandes e pequenas, porque o homem é o mesmo beneficiário desse conforto, onde quer que se encontre. Para tanto é necessário que existam os homens de ação, as naturezas positivas, criaturas capazes de criar em tórno (sic) de si uma vida melhor, mais próspera e mais feliz. O progresso aí está para utilizá-lo. Busquemo-lo. Visitando Juiz de Fora sentimos, na terra e no povo, a presença dessa determinação, desse anseio de evoluir, êsse desejo profundo de viver, mas, viver sentindo a vida. Querendo acompanhar de perto o avanço do progresso os dirigentes da Companhia Central de Diversões acabam de programar a instalação de aparelhos de ar condicionado em seus cinemas. [...] Êste é um acontecimento que deve ser difundido, como incentivo, como exemplo, para que se multipliquem iniciativas como esta da Companhia Central de Diversões, de Juiz de Fora, para que o Brasil se modernize e se coloque entre os mais desenvolvidos e modernos países do mundo (O AERONAUTA, 1955, sp.).

A descrição feita nas páginas do “Aeronauta” se destaca, pois apesar de se tratar de uma matéria muito parecida com as outras, o autor trabalha com o imaginário moderno em torno da ciência. O acontecimento que hoje seria considerado corriqueiro representou em 1955 um avanço calcado nas maravilhas surgidas com a industrialização e as máquinas. O autor chega a relacionar as maravilhosas engenharias progressistas da ciência com os dons divinos concedidos por Deus aos homens. A chegada do ar condicionado aos grandes cinemas de Juiz de Fora, sobretudo ao Cine Palace representou a exaltação midiática das maravilhas e confortos da modernidade.

Nesse mesmo período, vários cinemas da Companhia Central de Diversões foram modernizados e reformados. As reformas do Cine Rex e do São Mateus foram amplamente celebradas pela empresa e pela imprensa. Esses dois cinemas, mesmo tratando-se de cinemas de bairro, possuíam grande divulgação. Eram localizados, respectivamente, nos bairros Manoel Honório e São Mateus, ambos são espaços de circulação de pessoas e pequenos comércios.

Além da modernização das salas, bem como de sua qualidade e conforto, esperava-se que o público obedecesse a um padrão de comportamento mais rígido e correto. Podemos observar esse aspecto no excerto abaixo que consta em uma circular, que deveria estar afixada em algum cinema da cidade (não foi possível identificar qual), o qual trazia uma reprimenda ao comportamento dos homens durante as sessões:

Reclamações têm sido dirigidas à Empresa, aos jornais locais e às autoridades contra as “bravatas” praticadas por elementos sem compostura que, uma vez apagadas as

⁵ Em alguns trechos das citações de material impresso, respeitamos a ortografia original da época e até mesmo erros provenientes da composição tipográfica; em outras citações, fizemos pequenas correções, para facilitar a compreensão do texto.

luzes, se julgam com o direito de dizer sandices em altas vozes, soltar gargalhadas extemporâneas e piadas à aparição na tela de qualquer elemento do sexo feminino. E o pior de tudo é que esses pobres de espírito, na maioria das vezes, se cercam de verdadeiras “clagues”, que os aplaudem com risadas imbecis, em flagrante desrespeito às exmas. famílias e quebrando a emoção do ambiente. Apelamos, pois, a todos os frequentadores desta casa, para cooperarem conosco, vindo denunciar ao gerente ou ao policial de serviço todo aquele que se portar de modo inconveniente. Estamos certos de que com a decidida cooperação do respeitável público, que felizmente constitui (sic) 99% dos frequentadores de cinema, poremos cobro a este estado de cousas, tão deprimente para o elevado conceito desta terra, que sempre se impoz (sic) como uma das mais adeantadas e civilizadas (sic) do país. (CIA. CENTRAL DE DIVERSÕES, , sp.).

O “escurinho” do cinema parecia suscitar também o desejo, mas as normas de como os indivíduos deveriam se comportar eram rígidas, sobretudo, nos cinemas centrais. Na reportagem abaixo, do “Diário da Tarde”, o repórter elenca uma série de situações corriqueiras em que as pessoas demonstram sua inclinação para os maus atos. O cinema é um dos espaços citados por ele em que pequenas contravenções podem ser observadas:

Por um instinto ou por outra razão que não sabemos explicar, somos desobedientes. De uma forma ou de outra não gostamos e nem queremos atender às várias determinações que existem por aí afora. Fazemos mesmo - porque negar - questão de não seguir à risca o que devemos, fazendo justamente o contrário daquilo que devíamos realizar. Por exemplo: [. . .] Vamos para uma sessão de cinema. Entretanto, antes, levamos uma capa, já que está ameaçando chuva. Na bilheteria, apesar de se pedir que a importância da entrada venha mais ou menos trocada, a gente dá uma pelega gorda de 50 cruzeiros (quando se tem, bem entendido. . .). Senta-se numa cadeira. Casa lotada. Como há alguém mais para constituir agradável companhia de sessão - a gente guarda a cadeira do lado com a capa. Pronto, é o desrespeito. Pois não é que o programa do dia pede “encarecidamente, para não se guardar lugar”? E vai por aí afora [. . .] Fumar no cinema, sentado numa poltrona, não pode. Todavia, muitos fumam. Apenas pelo prazer de contrariar (DIÁRIO DA TARDE, 1949, sp.).

No mesmo jornal, na coluna “Cousas que aborrecem e incomodam” novamente o cinema é tema de debate em relação à forma de se comportar no espaço. Era comum que os cinemas da cidade fizessem sessões mais voltadas ao público feminino, ou exclusivamente femininas. Abaixo, uma leitora se queixa da interação com os rapazes em uma sessão do Cine Palace:

Uma leitora, em visita à nossa redação, solicitou-nos uma reclamação contra o modo de agir que ela tem presenciado nos nossos cinemas, principalmente no Central, em dias dedicadas às moças. Rapazes apresentáveis, filhos às vezes de famílias ilustres, portam-se como os mais réles (sic) moleques de rua. Fazem assuada (sic), dizem palavrões, mexem impudicamente com as moças. Dizem que a quarta-feira última, projetava-se um filme nacional e a barulhada dos “bonitinhos” foi tamanha que pouca gente ouviu os diálogos ou músicas. Que o policiamento de tais casas seja reforçado por guarda-civis (sic) enérgicos e dispostos. (DIÁRIO DA TARDE, 1949, sp.)

Esses excertos de jornal nos ajudam a compreender como a disciplina corporal nos cinemas era grande, em especial naqueles que mais estavam inseridos no ideal de sala cinematográfica da época. Espaço coletivo que não deveria atrapalhar sua fruição enquanto

experiência individual. As cadeiras em fila, com cada indivíduo atrás do outro, não era o espaço para o encontro. Entretanto, a proximidade entre desconhecidos, o ambiente pouco iluminado abriam espaço para uma interação que se dava em um plano imaginário e, também, físico. O cinema não gerava sociabilidades apenas no interior das salas, muitas vezes, o filme se complementava em um bar após a sessão, nos *footings* em que rapazes e moças podiam flertar enquanto caminhavam na rua.

Como o cinema está ligado ao imaginário urbano, cada um desses espaços mobilizava diferentes sociabilidades e identidades. Diferentemente dos cinemas citados anteriormente o Cine Popular não era um grande cinema ou possuía grande conforto; sua proposta era outra. O Cine Popular era um cinema que não pertencia à Cia. Central de Diversões, seu dono era João Carriço, um artista prodígio em diversas áreas e um pioneiro do cinema de Juiz de Fora.

Carriço era dono, também, da Carriço *Film* e fazia cine-jornais sobre a vida na cidade. Muitos momentos importantes de Juiz de Fora foram captados pelas lentes do cineasta como, por exemplo, a visita de Getúlio Vargas à cidade. O público do cinema era o operário, os ingressos eram baratos, buscava-se tornar o cinema um espaço democrático. Abaixo temos um cartaz promovendo a exibição de um filme, e toda uma programação, bíblica, que era uma das marcas do cinema. Na sessão, o cinejornal traria um padre e fala em “benção através do cinema”:

Figura 4 – Cartaz de propaganda de uma sessão de cinema do Cine Popular de 1939



Fonte: Acervo doado por Waltencir Parizzi ao Arquivo Central da UFJF.

O Cine São Luiz, apesar de localizar-se na rua Halfeld, estava fora do roteiro cinematográfico burguês. Perto da estação de trem e longe do *footing* que se encerrava na altura da rua Batista de Oliveira, o Cine São Luiz viveu períodos muito distintos. De uma grande sala,

muito bem equipada, que se constituía em uma aposta da Cia. Central de Diversões até se tornar um cinema pornográfico, já depois de um grande processo de declínio, em meados da década de 1980.

Com o Cine Palace, que foi o derradeiro cinema de rua de Juiz de Fora, o Cine São Luiz também teve uma vida longa, chegando aos anos 2007. Esse cinema seria o que Caiafa e Ferraz (2012) entendem como “cinema de estação”, cinemas próximos às estações de trem que garantem a heterogeneidade do espaço e funcionam como fator de integração e comunicação, dando sentido às ruas fronteiriças.

Os cinemas da Avenida Rio Branco partilhavam do *glamour* das salas da rua Halfeld. O *footing* se desloca para a avenida, principalmente, por conta do Cine *Excelsior*. Inaugurado em 1958, o Cine *Excelsior* possuía uma sala ampla e moderna e investia em filmes diferenciados e grandes estreias. Foi um lugar de disputa no processo de seu fechamento com grupos mobilizados para que o cinema se tornasse patrimônio de Juiz de Fora, mas apenas o prédio onde se localizava é, hoje, de fato, tombado. Até a presente data ainda não foi ocupado o espaço que pertencia ao cinema com outra atividade.

Por fim, temos o Cine Veneza que teve sua inauguração em 1987. Esse cinema não provocou um grande marco na história da cidade. Era uma sala mais nova e já com características menos tradicionais. No período de seu surgimento, as salas exibidoras não estavam experimentando mais o auge de sua atividade.

3.3.2 Sociabilidade e afetividade nos cinemas de bairro

Juiz de Fora possuía um número expressivo de cinemas de rua e, também, de cinemas de bairro. Localizados, em sua maioria, próximos às vilas operárias ou pequenos centros comerciais dentro de suas microrregiões dentro da cidade, esses cinemas foram importantes para a identidade dos bairros onde se localizavam.

A região de Benfica, localizada na Zona Norte da cidade, possuiu em determinado momento do século XX dois cinemas. O Cine *Auditorium* era o mais midiático. Localizado na fábrica da FEEA⁶, esta sala possuía uma programação variada e um grande número de folhetos. A programação do *Auditorium* era distribuída juntamente com a do Cine Palace, Cine Central, Cine Glória, Cine Popular, Cine São Mateus e Cine Rex:

⁶ Fábrica de Estojos e Espoletas de Artilharia.

Figura 5 – Folheto com a programação mensal do Cine Auditorium, estima-se década de 1940



Fonte: Acervo de Waltencir Parizzi disponível no Arquivo Central de UFJF.

O Cine Benfica, funcionava onde hoje está localizada a associação do bairro. Não existem muitas informações disponíveis em torno desse cinema. Outro bairro que possuía oferta diversificada de salas de cinema era o bairro São Mateus. O bairro possuía um certo comércio e não tinha as características de um bairro mais fechado, estava mais ligado a um lugar de passagem.

O Cine São Mateus funcionava em um terreno da Igreja de São Mateus. Os cinemas de bairro que funcionavam em instituições religiosas e/ou de caridade eram muitos. Em Juiz de Fora, o Cine Brasil também possuía essa característica. Ficava localizado no Instituto Jesus:

Figura 6 – Interior do Cine Brasil, localizado no Instituto Jesus, em 1955



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado.

O Cine São Mateus possuía uma programação diversificada, mas contava com a exibição de muitos filmes religiosos. Esse cinema convivia, no mesmo bairro, com outra casa de espetáculo que possuía um público e apelo diferentes. O Cine Paraíso era administrado por uma entidade espírita, foi criado com o intuito de gerar renda ao Instituto Maria.

Esse cinema contava com uma programação típica dos cinemas de bairro da cidade que geralmente ficavam com as reapresentações de fitas e passavam muitos filmes de Oscarito e filmes mexicanos, até os anos 1967, quando encerrou as atividades. Do momento de sua reabertura em diante, a partir de 1987 até os anos 1990, o Cine Paraíso se transformou em um reduto de filmes alternativos aos grandes *blockbusters* que estreavam nos cinemas que ainda se mantinham ainda em funcionamento.

O cinema de bairro mais duradouro de Juiz de Fora foi, provavelmente, o Cine Rex. Inaugurado em 1925 e em funcionamento até 1979. Foram impressionantes cinquenta e quatro anos de atividade no bairro Mariano Procópio. O Rex possuía destaque nos panfletos de programação distribuídos, sempre figurando sua programação ao lado dos maiores cinemas da cidade. Por fim, temos o Cine-Theatro Paratodos, do qual falaremos mais adiante.

3.3.3 A representação do alemão no cinema pós segunda guerra mundial: filmes que foram exibidos em juiz de fora no final dos anos 1940

Outro ponto que interessa a esta pesquisa é a compreensão da relação entre o cinema e o imaginário sobre os alemães na década de 1940, pois é neste período que surge o Cine Paratodos. Durante o Estado Novo⁷ foram tomadas uma série de medidas em relação aos estrangeiros⁸. O imaginário sobre a Alemanha após a derrota para os Aliados, validado também pelo cinema, auxilia na reflexão sobre os significados e implicações da abertura de um cinema na antiga colônia alemã do bairro Borboleta.

Em relação aos filmes exibidos em Juiz de Fora, em especial no período pós-segunda guerra mundial, é possível observar como esse tema dominou as programações dos cinemas da cidade. A programação relativa à segunda-guerra mundial variava de cinejornais impactantes sobre o *front*, de cenas retratando as atrocidades nazistas em relação aos judeus, até os grandes romances ambientados nas trincheiras europeias. Quase todos os anúncios de filmes dos anos 1945 na cidade tinham esse tema como integrantes de suas programações diárias:

⁷ Regime político instaurado por Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937 e vigorou até 31 de janeiro de 1946. Caracterizava-se pela centralização do poder, anticomunismo e autoritarismo.

⁸ O Estado Novo instituiu uma Campanha de Nacionalização que vigorou entre 1937-1945. As medidas que norteavam a campanha eram baseadas em um cenário mundial, inspiradas pelo nacionalismo alemão e italiano, por exemplo. Entre as diversas ações tomadas no período com o objetivo de consolidar uma identidade brasileira, destacamos: a proibição que estrangeiros falassem suas línguas nas ruas, as inspeções militares em comunidades estrangeiras e a censura de materiais escritos em outros idiomas. Com a entrada do Brasil na Segunda Guerra, em 1942, as ações contra os imigrantes centralizam-se naqueles que possuíam como origem algum país do Eixo (Alemanha, Itália e Japão).

Figura 7 – Folheto com a programação do Cine-Theatro Central para o dia 30 de julho de 1945



Fonte: Acervo de Waltencir Parizzi disponível no Arquivo Central da UFJF.

Acima temos um cartaz do Cine-Theatro Central de 1945 e pode-se ler a descrição do filme “Guerrilhas”: “Um espetáculo altamente emocionante, um relato intenso e verídico do que tem sido a luta desigual e heroica sustentada pelos bravos “partisans” contra o brutal agressor nazista!”. Todos os cartazes que encontramos nos dois álbuns de folhetos de cinemas de Juiz de Fora presentes no Arquivo Central da UFJF tem a mesma visão; enaltecem a bravura dos soldados aliados frente à brutalidade fascista:

Figura 8 – Folheto de programação do Cine-Theatro Glória em 1945



Fonte: Acervo de Waltencir Parizzi disponível no Arquivo Central da UFJF.

O cartaz acima traz uma edição com diversos documentários sobre a guerra. Destacamos entre as “palpitantes” chamadas, como coloca o folheto, que tem como grande destaque a morte de Mussolini, a sequência: “Rendem-se os alemães em Reims - Cenas históricas filmadas na Escola Técnica da cidade francêsa(sic) de Joana D’Arc por ocasião da capitulação total que terminou com a guerra na Europa” seguida por “Regosijo(sic) mundial no Dia da Vitória”, e, finalmente “Multiplicam-se os suicídios na Alemanha”.

Essa chamada nos chamou a atenção por conta dessa relação implícita que está presente no título e pelo destaque dos suicídios que estavam acontecendo na Alemanha colocados lado-a-lado com o “regozijo” pela vitória. O Cine-Theatro Paratodos é um empreendimento feito, principalmente por e para os descendentes de alemães da cidade alta. É curioso como a ideia de se criar um cinema no bairro Borboleta tenha se dado em um momento de desconfiança da

população brasileira em relação aos estrangeiros, principalmente, dos países do Eixo⁹. Pode-se perceber pelos cartazes dos filmes em exibição, que mobilizavam todo um imaginário do inimigo, do estrangeiro perigoso.

Desde os anos 1940 esses grupos vinham passando por uma perseguição xenófoba. As ligações de origem tornaram-se mais fortes com a ascensão do fascismo. O “perigo alemão”, no entanto, não era uma novidade no Brasil, uma vez que desde o início da imigração germânica no século XIX podiam ser observadas através do medo que a grande quantidade de alemães no sul do país pudesse culminar em uma separação desta região do restante do território nacional (RODRIGUES, 2017).

Na década de 1910, as hostilidades em relação às comunidades étnicas no Brasil se intensificaram, sobretudo para os alemães, entre 1917 e 1919. Ao longo da década de 1930 a intervenção institucional do governo brasileiro em relação às comunidades imigrantes encontra-se com um ideal de eugenia, que pregava a assimilação e a mestiçagem destes grupos ao Brasil, e a uma determinada ideia de brasilidade. Os ideais de nacionalização dos estrangeiros e branqueamento da população brasileira trabalhavam juntos para que o imigrante ideal pudesse ajudar a constituir de fato uma sociedade brasileira: “o branco era o imigrante desejável, mas ele precisava ser incorporado, tornar-se brasileiro, precisava branquear o Brasil, sem ficar isolado; do contrário, representaria um perigo para a nação” (RODRIGUES, 2017, p.34).

A perseguição a esses grupos se institucionaliza, de fato, a partir da Segunda Guerra Mundial. Ainda que em um primeiro momento o regime do Estado Novo tenha sido mais simpático ao Eixo, havia certo clamor nas ruas pelo alinhamento com os aliados e, também, as questões de ordem político-econômicas. Esse período de aproximação entre Brasil e Estados Unidos demarcaria toda uma nova relação entre os países, com a “política da boa vizinhança”. Ao declarar guerra contra o Eixo as perseguições e sanções às comunidades alemãs, italianas e japonesas se intensifica:

A mobilização popular que precedeu a entrada do Brasil na Guerra criou um clima hostil em relação aos estrangeiros destes países. [...] impacto dos protestos contra estrangeiros foi grande na cidade, que, além do mais, tinha também um importante núcleo fabril têxtil, cujos trabalhadores eram em grande parte estrangeiros ou descendentes de alemães e italianos. Durante os protestos pelo afundamento dos navios brasileiros durante a guerra, a Casa de Itália foi fechada e ocupada, a Rua Itália se tornou Oswaldo Aranha, e a Rua Berlim passou a ser chamada de Avenida Governador Valadares (RODRIGUES, 2017, p.42).

O cinema funcionava, então, como um difusor da ideologia dominante e acabava por reforçar o imaginário negativo em relação a essas comunidades, como podemos ver em alguns dos cartazes de filmes da época. O Cine-Theatro Paratodos surge, considerando esse panorama,

⁹ Divisão estabelecida na Segunda Guerra Mundial (1939-1945) em que houve o confronto entre os países do Eixo - formado principalmente por Alemanha, Itália e Japão - e os Aliados - com liderança de Estados Unidos, Reino Unido e União Soviética.

em um contexto de depreciação da nacionalidade germânica. Não eram permitidos livros escritos nessa língua ou placas, as ruas que faziam menção a esses países tiveram seus nomes trocados.

Esse período promove uma desvalorização da identidade germânica, por isso é interessante observar o impacto que um cinema criado na antiga colônia alemã poderia proporcionar na vida destes imigrantes e descendentes. Pois, ainda que não houvesse uma perseguição explícita nas ruas da cidade, pairava um clima de desconfiança e receio em relação à vida social.

4 IMIGRAÇÃO E SENSO DE COMUNIDADE: O BAIRRO BORBOLETA E O CINE-THEATRO PARATODOS

A partir deste momento adentraremos nos aspectos próprios do Cine-Theatro Paratodos. O cinema se localizava no bairro Borboleta, região que integrou a colônia alemã da cidade, e este aspecto constitui peça importante nas sociabilidades suscitadas pelo cinema.

Torna-se relevante, dessa forma, o estudo histórico e memorial da constituição e desenvolvimento do bairro. Utilizaremos como aporte teórico as contribuições de Stehling (1979), Couto (2018) e de Clemente (2008).

4.1 JUIZ DE FORA E A IMIGRAÇÃO ALEMÃ

4.1.1 Constituição da colônia Dom Pedro II

A vinda dos imigrantes alemães¹ para a cidade foi um fator importante nos processos de urbanização e industrialização de Juiz de Fora. Os primeiros colonos alemães vieram contratados pela Companhia União e Indústria como mão de obra para a construção e exploração de dois ramais de estrada. A Companhia, fundada por Mariano Procópio Ferreira Lage², recebeu permissão do Governo Imperial para explorar os ramais de estrada que ligavam Minas Gerais ao Rio de Janeiro por 50 anos, através do decreto nº 1031, no dia 07 de agosto de 1852 (STEHLING, 1979).

Optou-se por utilizar como mão de obra o trabalhador imigrante europeu, uma vez que, se tornava cada vez mais difícil a importação de escravos³. Entre as atribuições estabelecidas no decreto constava a construção de uma colônia para os trabalhadores imigrantes:

Condição 22ª O Governo concederá aos colonos introduzidos no Paiz para o serviço da Companhia terrenos devolutos na Província de Minas Geraes, com preferencia(sic) nas margens do Rio de S. Francisco, ou de seus Confluentes, proporcionadamente ao número dos mesmos colonos, sendo a despeza da demarcação e divisão feita á(sic) custa da Companhia (DECRETO, 1852 *apud* COUTO, 2018)

Para atender a esta condição, Mariano Procópio adquiriu um grande número de terras próximas à cidade do Parahybuna⁴, que compreendiam as regiões delimitadas entre a rua Paula

¹ A imigração precedeu o Império austro-húngaro. Os colonos também eram provenientes do que, hoje, são outros países, tais como Áustria, Dinamarca, Polônia etc.

² Mariano Procópio (1821-1872) é um dos “pioneiros” da criação do município. Foi engenheiro e político e contribuiu para a construção da identidade juiz-forana e do seu território urbano. A União e Indústria foi a primeira estrada macadamizada do país.

³ A primeira Lei de proibição do tráfico de escravos no Brasil data de 1832. Entretanto, o tráfico terminará, de fato, após 1850, com a Lei Eusébio de Queiroz. A abolição da escravatura no Brasil acontece, apenas, em 1888, com a Lei Áurea.

⁴ Apenas em 1965 a cidade passa a chamar-se, definitivamente, Juiz de Fora.

Lima e o bairro Francisco Bernardino, incluindo os bairros, Borboleta, Cidade Alta, São Pedro, Morro da Glória e a Rua Bernardo Mascarenhas. Em 1856, chegam a Juiz de Fora os primeiros alemães. Mais tarde, colonos provenientes de outras cinco barcas⁵ chegariam na cidade.

Figura 9 – Localização geográfica da Colônia Alemã Dom Pedro II em Juiz de Fora



Fonte: (STEHLING, 1979, p.194).

Apenas em 1859 iniciou-se a demarcação dos terrenos, com medida de 96.800m², o equivalente a dois alqueires mineiros (COUTO, 2018). As áreas eram numeradas e os colonos podiam comprar mais de um terreno. Após a compra:

os colonos davam início à derrubada da mata para construir sua moradia e cultivar o solo. A madeira das árvores, além de ser vendida como lenha na cidade, era utilizada na construção de suas casas provisórias, que eram simples e posteriormente foram substituídas por moradias feitas com tijolos maciços aparentes, cobertas com telhas de barro e com janelas e portas de madeira (COUTO, 2018, p.53).

⁵ Em ordem de chegada temos, primeiramente, a barca *Teel*, seguida por: *Rhein*, *Gundela*, *Guessner* e *Osnabrück*.

Figura 10 – Colono em 1865, provavelmente em uma casa provisória



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

A colonos se dividiam em dois grupos: os que trabalhavam na estrada e aqueles que trabalhavam nas lavouras⁶. Um marco importante para a vida na Colônia foi a vinda do Imperador Dom Pedro II para a inauguração da estrada. Mais de cinco anos depois do início das obras, a família imperial pôde, enfim, passar pela primeira estrada macadamizada da América do Sul. Dos diários do imperador constam as impressões que lhe marcaram no contato com a Colônia:

A cultura é na maior parte de horta, havendo contudo milharais, feijoadas, e algum fumo, que prospera, podendo este gênero e talvez também a vinha, assegurar um futuro brilhante à Colônia. As casas são ainda muito modestas, o que depõe a favor dos colônos. Há muitas derrubadas e os tirolêses apenas se estabeleceram em maio e junho do ano passado. Entrei no terreno de um colono que cria abelhas, e ele disse-me que se julgava muito feliz, agradando-me o aspecto geral dos colônos [...] Depois fui a escola dos colonos, em que há promiscuidade de sexos, separando-se em duas repartições de principiantes e de já um pouco adiantado [...] Os meninos lêem bem o alemão, porém o português não o entenderem e com o sotaque alemão. Letra em geral má e pouco adiantamento em aritmética (STEHLLING, 1979, pp.227-228)

A situação financeira da Companhia União e Indústria deteriorou-se logo após a inauguração da estrada. O fim da Colônia D. Pedro II ocorre nos anos 1885, muito marcado, também, pela chegada da Ferrovia D. Pedro II, que mais tarde passará a chamar-se Estrada de Ferro Central do Brasil. Até a década de 1880 ainda se utilizava mão de obra escrava em Juiz de

⁶ A parte agrícola foi chamada de Colônia São Pedro, na qual funcionou a primeira escola agrária de Minas e a outra parte era a Colônia Industrial. Na prática, havia uma mistura entre os moradores que eram agricultores e trabalhadores das indústrias.

Fora e, em 1887, os cafeicultores e empresários se reuniram de modo a substituir os trabalhadores escravos por imigrantes. Muitos imigrantes alemães foram trabalhar em pequenas fábricas ou abrir seus próprios negócios.

4.1.2 A vida na Vila São Vicente de Paulo

O bairro Borboleta⁷ era conhecido, na época da Colônia, como “Colônia do meio”⁸ por sua localização geográfica entre a “Colônia de Cima”, onde hoje se localiza o bairro São Pedro, e a “Colônia de Baixo”, atual bairro Fábrica. Do caminho entre essas duas regiões originou-se o bairro Borboleta.

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

Em suas primeiras nomenclaturas, o bairro teria recebido a alcunha “Borboleta” dos primeiros imigrantes alemães do bairro. Segundo Clemente (2008):

a nossa **Borboleta**, que nasceu Borboleta pelo nome que os antigos alemães deram ao bairro, lá pelos anos de 1858, certamente pelo grande número de tais insetos em nossas matas, mas, também, possivelmente pela existência de um **passa-um**, que instalaram logo na entrada da então Colônia, que controlava a entrada de pessoas, limitando a entrada de animais. [...] Mas faz parte do folclore da região, uma versão que diz que tal nome do bairro se deu ao seguinte fato acontecido: Existia uma formosa colona alemã, que sempre saía com seu professor de português, para caçar borboletas nas redondezas, adentrando pela mata perseguindo suas presas. A mãe dela, desconfiada com isso, fechava a porta da casa e proibia a filha de sair para se encontrar com seu mestre. Sem a mãe perceber, às escondidas, a mocinha pulava a janela dos fundos e escapulia, indo ao encontro do amado. As comadres comentavam, então, com malícia: – “*Ach Schmetterling, du flüente immer zum fenster raus*”, que traduzido seria mais ou menos assim: “Oh borboleta, tu sempre voas para fora da janela” (CLEMENTE, 2008, pp.45-46).

A versão folclórica se encontra apenas nos relatos de Vicente Clemente e nas memórias de alguns dos descentes, mas acrescenta à história do bairro uma versão mítica. A região também foi chamada de *Rosestall*, lugar das rosas, seguida pela denominação de Figueira, devido a uma frondosa árvore que se localizava no acesso ao bairro, até o momento em que, por Resolução⁹ se

⁷ O bairro Borboleta se localiza na Zona Oeste de Juiz de Fora, em uma região denominada “Cidade alta”. Segundo dados da Prefeitura de Juiz de Fora, o bairro possui área de 209,68 hectares e uma densidade populacional de 24,6.

⁸ Encontra-se em alguns locais a denominação “Colônia de Baixo” para se referir ao bairro Borboleta, levando em consideração a atual região do bairro Fábrica e rua Bernardo Mascarenhas como *Villagen*. A *Villagen* era a região em que os colonos ficavam assim que chegavam em Juiz de Fora. De qualquer forma, o mais importante era o caráter do bairro ter sido constituído a partir da passagem entre os outros dois grandes agrupamentos de colonos.

⁹ Resolução nº42 de 04 de setembro de 1937.

torna em 1937, Vila São Vicente de Paulo¹⁰. Apenas em 1981, através da Lei Municipal nº 6.057 de 25/09/1981, o bairro voltou a se chamar Borboleta, em homenagem aos antigos colonos.

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

Figura 11 – Início do desenvolvimento do bairro Borboleta, por volta de 1915



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado.

Um dos primeiros empreendimentos criados foi a escola, inaugurada em 1915 e denominada Escola Mista Rural da Borboleta. Antes dessa data, por volta dos anos 1910 a 1913 dois colonos, Carlos Scoralick e Felipe Schaffer, ministravam aulas, em suas residências, de ensino básico e apenas em língua alemã para as crianças. A escola se localizava na rua Júlio Menini, nº5, na entrada do bairro, e depois foi transferida para o um prédio na rua Tentente Paulo Maria Delage, no qual além da escola funcionava também um posto médico. Em 1927, a escola passa a funcionar em dois turnos.

¹⁰ O nome foi escolhido em referência à capela dedicada a São Vicente de Paulo, construída no centro do bairro pelos Padres Redentoristas. O desejo pela construção de uma igreja no bairro foi manifestado pelos habitantes em 1929 e foi concedida benção do bispo D. Justino José de Sant'ana. A capela seria completamente finalizada apenas em 1947.

Figura 12 – Da esquerda para a direita: a casa de Júlio Menini, uma espécie de armazém, no qual se vendia de tudo, e a Escola Mista Rural São Vicente de Paulo.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado.

A partir de 1968, a comunidade passa a contar com o ensino ginásial¹¹. Através de uma escola da Rede CNEC¹² levada ao bairro por iniciativa do major Reinaldo Lawall: “o curso do ginásio começou, primeiramente, nas dependências da Escola Estadual, à noite, em 1968, e ocupando simultaneamente uma sala de aula numa casa de aluguel, e outra sala de aula construída precariamente à R. Irmão Menrado, defronte à Igreja do bairro” (CLEMENTE, 1990, p.19).

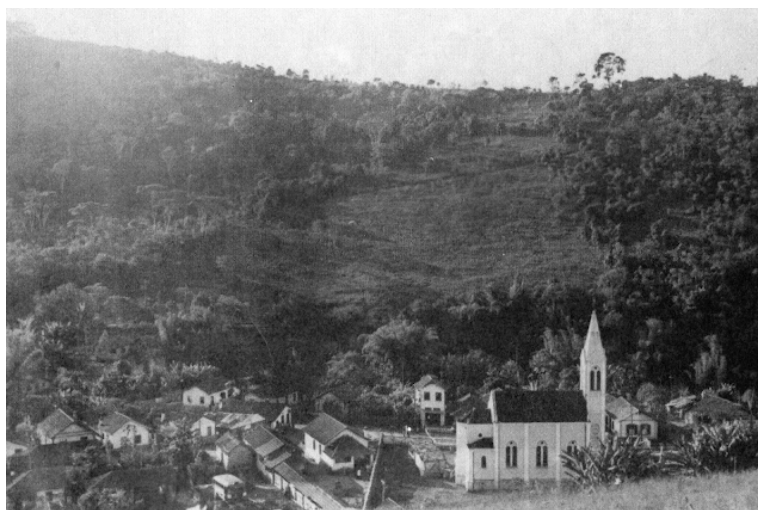
A escola inaugurou sua própria sede em 1972 e, quase vinte anos depois, em 1990 o empreendimento tornou-se inviável, uma vez que não dava lucros e a escola estadual passou a oferecer o curso ginásial noturno. A CNEC está nas lembranças de boa parte dos entrevistados nesta pesquisa, muitos estudaram lá em algum momento de sua infância.

O ponto de convergência do bairro, no entanto, é a Igreja São Vicente de Paulo. Localiza-se na área central e todas as festas e congregações da comunidade se davam nesta igreja. Ela possui centralidade na história e na memória do bairro. A igreja que hoje está lá é uma reconstrução da primeira capela que ruiu por conta do terreno e das chuvas em 1984. A Igreja que está hoje no bairro foi inaugurada em 1991.

¹¹ Atualmente as séries dividem-se em: 1º ao 5º ano - Ensino Fundamental I, e de 6º ao 9º ano - Ensino Fundamental II.

¹² A sigla significa Campanha Nacional de Escolas da Comunidade. Atualmente existe uma rede de escolas cenevistas. Essa rede passou por diversas denominações e nas entrevistas surgiu também a lembrança da escola com o nome CNEG (Campanha Nacional de Educandários Gratuitos) que perdurou de 1948 até 1969. Após essa data a rede passou a se chamar CNEC. As escolas cenevistas: “Pretendendo implantar uma escola, seja numa cidade, num bairro, numa vila, é condição essencial, após ter sido feito um levantamento das condições locais, fazendo um levantamento socioeconômico e cultural, assim como uma reunião com a comunidade. Assim, a seção Estadual (da CNEC) autoriza a constituição de um núcleo dentro da comunidade do qual façam parte, no mínimo, cem pessoas que se obriguem a uma contribuição financeira mensal, assim como a se disporem a qualquer outro tipo de atuação, visando ao desenvolvimento do referido núcleo comunitário que por sua vez se chamará Setor Local. Sendo assim, cabe à diretoria a responsabilidade da existência e manutenção da escola, que vir a criar, como também a captação de recursos da Comunidade e do Estado a fim de manter a escola” (SILVA, 2010, p.31).

Figura 13 – Vista parcial do bairro em 1940



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado.

Da necessidade de congregação e lazer na comunidade nasceu o *Sport Club* Borboleta, em 07 de outubro de 1928. Segundo Clemente (1990), o clube, sob a bandeira verde, vermelha e branca, disputou 41 campeonatos entre 1928 e 1978. Atualmente o clube ainda se encontra em funcionamento da rua Irmão Menrado nº153.

Figura 14 – Notícia do “Diário da Tarde” sobre um festival esportivo realizado em 1946 pelo *Sport Club* Borboleta



Fonte: AHJF.

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

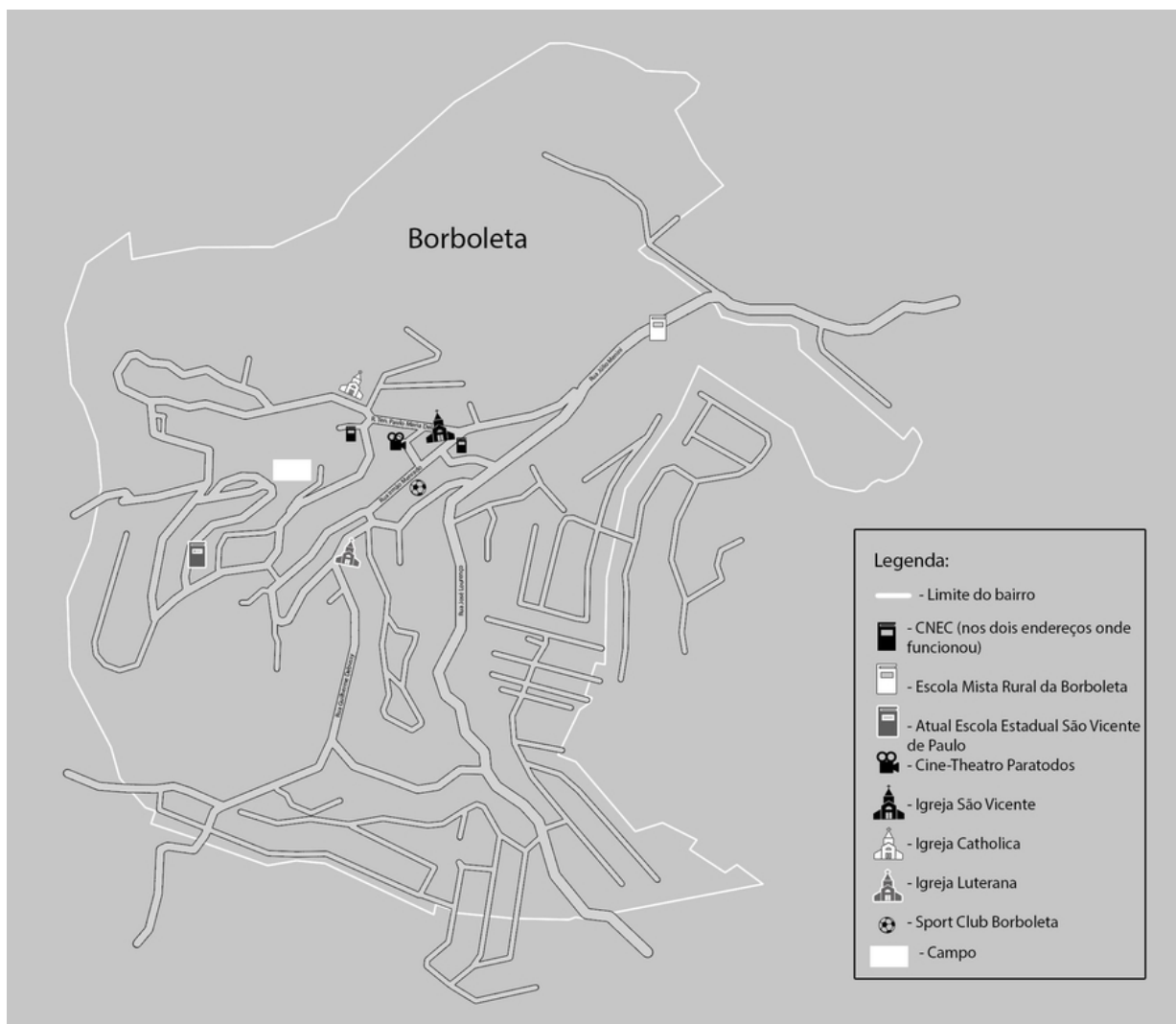
Figura 15 – Primeira festa alemã da Borboleta em 1969



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado.

Para facilitar a visualização dos locais citados fizemos um mapa do bairro com as referências destes locais:

Figura 16 – Mapa do bairro Borboleta com alguns pontos de referência



Fonte: Elaborado pela autora.

Em 1974, em matéria do Diário Mercantil podemos ter uma ideia de como tinha se desenvolvido o espaço urbano do bairro. A reportagem aponta a necessidade de uma unidade policial que opere nesta comunidade. A descrição que é feita da comunidade é, em alguns momentos, bucólica, quase idílica. A visão de um lugar que guarda suas origens com carinho: “a cultura desenvolvida no bairro é caracterizada por hortaliças e frutas, e alguns moradores têm por hábito a criação de galinhas e porcos em seus quintais. Talvez por tradição, as famílias, ali residentes, têm cuidados especiais com as hortas e jardins de suas propriedades” (DIÁRIO MERCANTIL, 1974, p.8).

No entanto, o bairro enfrentava grandes dificuldades em relação à prestação dos serviços essenciais como, por exemplo, saneamento básico e calçamento . Os aspectos comunitários e de ajuda mútua na Vila são sempre destacados nos recortes de jornais que pudemos levantar na pesquisa. Eles são colocados como contraponto ao baixo desenvolvimento público de que o

bairro sempre sofreu:

Constituída, em sua grande maioria, de moradores de origem alemã, a Vila São Vicente de Paulo, por suas especiais características, como um bairro onde pontifica o espírito comunitário. Nem por isso, contudo, a antiga “Borboleta” deixa de ter seus problemas, alguns bastante sérios, como a ausência de redes de esgoto sanitário (DIARIO DA TARDE, 1975, p.1) .

A reportagem é interessante pois permite perceber como, ainda em 1975, o bairro era considerado distante do centro da cidade, e como os meios de transporte eram insuficientes, não suportando a demanda. Essa falta de infraestrutura é destacada no trecho abaixo:

A Vila São Vicente de Paula¹³, mas (sic) conhecida como “Borboleta”, é o único local de Juiz de Fora que apresenta características mais marcantes, em consequência de situar-se isolada de outros bairros, e por isso, o espírito comunitário é um dos pontos que mais destaca entre os moradores. [...] A Vila é considerada por Reinaldo Lavall como a comunidade “mais bem definida de Juiz de Fora”, devido a sua localização, sem contatos diretos com outros bairros, obrigada, por isso, a ter sua vida própria (DIARIO DA TARDE, 1975, p.3).

Nota-se mais uma vez, através do depoimento do então presidente da Sociedade Pró-Melhoramentos dos bairros, o valor que a vida comunitária e as relações entre os indivíduos no bairro. Apesar de afastado do centro, o bairro tinha seu próprio e pequeno comércio que dispunha de açougues, mercearias, armazéns e padarias. Entretanto, apesar da existência desse pequeno comércio faltavam serviços básicos como, por exemplo, uma farmácia, o que fazia com que fosse necessário deslocamento para o centro da cidade caso alguém ficasse doente.

Na matéria, é enaltecida a diversificação em alguns empreendimentos disponíveis no bairro. É citada a convivência religiosa pacífica entre igrejas católicas e a igreja luterana que se encontravam no bairro à época. A vida cultural do Borboleta é destacada, principalmente pela existência do *Sport Club Borboleta*, o time de futebol do bairro, e, também, do cinema Paratodos:

Desde 1928, quando foi criado o Sport Club Borboleta, o football tem sido a tônica da união dos jovens através do esporte, servindo ainda como um forte meio de integração da sociedade. Além do time “Borboleta”, bastante conhecido pela sua participação nos campeonatos, outros times menores também foram formados. No último carnaval, o povo pôde presenciar na Avenida Rio Branco, pelo “Bloco Borboleta”, o espírito de luta e união, bastante comum da Vila. Além da sede social do Club Borboleta, o cinema “Paratodos” é outra opção dos moradores para o lazer. A Vila, situada em local privilegiado, é livre da poluição sonora e conta ainda com muitas árvores que purificam o ar (DIARIO DA TARDE, 1975, p.3).

Apesar de colocar em primeiro plano os pontos positivos, o foco da reportagem era de cobrança às autoridades, sobretudo, em relação aos problemas de infraestrutura encontrados pela posição, um tanto, isolada em que o bairro se encontra. De acordo com a reportagem, a

¹³ Na reportagem a alcunha do bairro encontra-se em alguns momentos no masculino, “São Vicente de Paulo”, e no feminino, “São Vicente de Paula”. O nome correto do bairro na época era Vila São Vicente de Paulo.

dificuldade de tratamento médico e odontológico, bem como, os desafios com um transporte público que atendesse à comunidade de três/quatro mil habitantes, potencializavam os problemas enfrentados pela comunidade.

A falta de ambulatórios e locais onde se pudessem atender e prevenir doenças no bairro era sentida, inclusive, em casos de situações médicas básicas como a prevenção às verminoses. Segundo a matéria, na época, dos cento e cinquenta alunos atendidos por acadêmicos do curso de medicina da UFJF, apenas cinco não apresentavam verminoses.

A falta de saneamento básico, a carência de ônibus e de coleta de lixo estavam na lista de problemas urbanos que a comunidade enfrentava:

Algumas ruas necessitam também de calçamento e a limpeza pública é considerada deficiente devido a falta de elemento humano, pois somente um homem é encarregado deste serviço. [...] Atualmente, um córrego vem servindo como esgoto natural, mas na época de chuvas torna-se um transtorno para a comunidade, segundo afirma o presidente. Por outro lado, o córrego constitui uma fonte de poluição, não só devido o mal cheiro como, também, a proliferação de vetores. [...] Outra reclamação bastante comum, está ligado ao horário de ônibus, 25 a 25 minutos, que não é obedecido pelos motoristas. A vila é servida por dois coletivos, mas nos domingos à tarde, somente de hora em hora é possível a comunicação com o centro da cidade, pois não existe ponto de táxi (DIARIO DA TARDE, 1975, p.3).

Figura 17 – Rua Guilherme Debussy em 1977 e em 2017



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado e Google Street View, respectivamente.

A expansão populacional do bairro se dará de maneira mais intensa a partir dos anos 1980. As áreas de ocupação mais antigas do bairro apresentam um grande parcelamento do solo, com lotes pequenos e poucos prédios. O entorno passa a receber pessoas e moradias, nem sempre instaladas em condições adequadas. Os terrenos de invasão em áreas próximas às encostas agravaram os problemas estruturais do bairro que não foram efetivamente enfrentados até hoje.

Os últimos dados disponibilizados pela Prefeitura de Juiz de Fora possuem informações apenas até 2004. Eles apontam para duas áreas do bairro consideradas como terrenos de sub-moradias, distribuídas da seguinte forma:

Tabela 1 – Mapa da Sub-moradia no Bairro Borboleta

Localização (Região Urbana)	Nome do Assentamento	Número de Domicílios	Habitacões Improvisadas	Indicadores de Carência
Borboleta	Encosta do Borboleta	14	14	Espaço cedido pela PJF (Secretaria de Educação) para a Defesa Civil. Pode ser considerada improvisada, pois era uma Escola. (ABRIGO)
	Invasão do Borboleta	150	150	Área particular invadida, sem rede de esgoto, iluminação e pavimentação em negociação na Justiça para regularização.

Fonte: Juiz de Fora Sempre. Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano, 2004.

No final da década de 1990, o jornal “Tribuna de Minas” fez uma matéria destacando o receio dos moradores mais antigos do bairro em relação aos problemas não resolvidos, agravados pelas novas ocupações:

Parte considerável da população daquela área enfrenta sérios problemas, como falta de saneamento básico e de energia elétrica, além da fome. Na rua Margarida Lima, por exemplo, vivem cerca de 150 famílias num terreno particular, sem as mínimas condições de moradia. Alí há grande incidência de doenças, que tem como uma das causas, fossas feitas fora dos padrões recomendáveis. [...] A construção de um posto policial é uma reivindicação antiga dos moradores que ficam inseguros com o tráfico de drogas e o aumento de casos de adolescentes envolvidos com o problema. [...] A Igreja São Vicente de Paulo tenta mudar a situação desenvolvendo atividades com crianças e adolescentes e atuando na área de nutrição infantil, através da Pastoral da Criança. De acordo com levantamento da instituição existem no bairro 47 meninos desnutridos (CARNEIRO, 1999, p.3).

Percebe-se, ao final da reportagem, como a Igreja São Vicente de Paulo ainda procurava exercer seu papel enquanto centro comunitário do bairro, como uma possível mediadora dos conflitos coletivos. Entretanto, cada vez mais os antigos espaços de congregação e afetividade do bairro vão se enfraquecendo devido à perda de vínculos com a coletividade no bairro:

Uma das reivindicações dos moradores é a construção de uma área de lazer. Eles consideram que o bairro está bem cuidado e melhorou muito em termos de limpeza pública após uma campanha de conscientização da comunidade. [...] No início da história do bairro, a mobilização dos moradores garantiu a construção da igreja e do campo. O calçamento das principais ruas foi realizado por uma empreitada de Pedro Gonçalves Rodrigues, que hoje dá nome a uma rua. (PANORAMA, 2004, p.11).

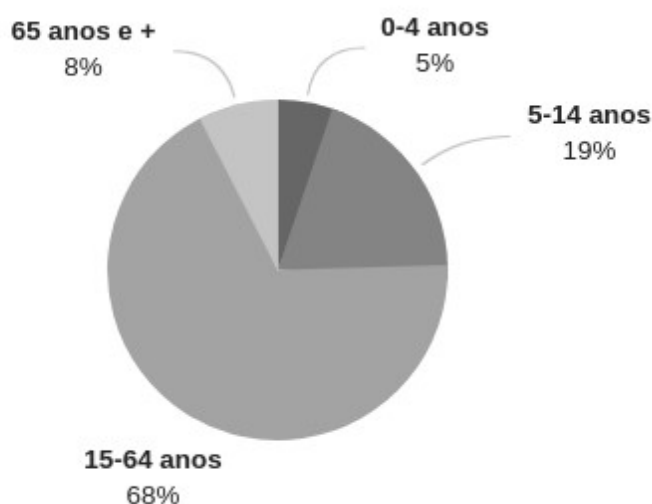
Os espaços de lazer e convivência se tornam, cada vez mais escassos e proliferam espaços outros, voltados à moradia, popular ou de luxo, entre muros fechados. O Borboleta vive, atualmente, cercado de novos bairros, muitos condomínios fechados, que delimitam bem suas

fronteiras. Desde 1974 até, pelo menos, 2004, as reivindicações permaneciam praticamente as mesmas. A matéria destaca, também, um ponto que é possível observar na história do bairro no que tange a participação comunitária. A empreitada coletiva dos moradores criou muito do que o bairro conserva ainda hoje.

Percebe-se o destaque do aspecto bucólico da região, que permanece latente, mas que os moradores temiam perder devido à ocupação desordenada: “como o bairro tem ligação apenas com o São Pedro, eles temem pela perda de sua identidade e tranquilidade. Os moradores não querem que se perca a possibilidade de se deitar e ouvir o coaxar dos sapos” (PANORAMA, 2004, p.11).

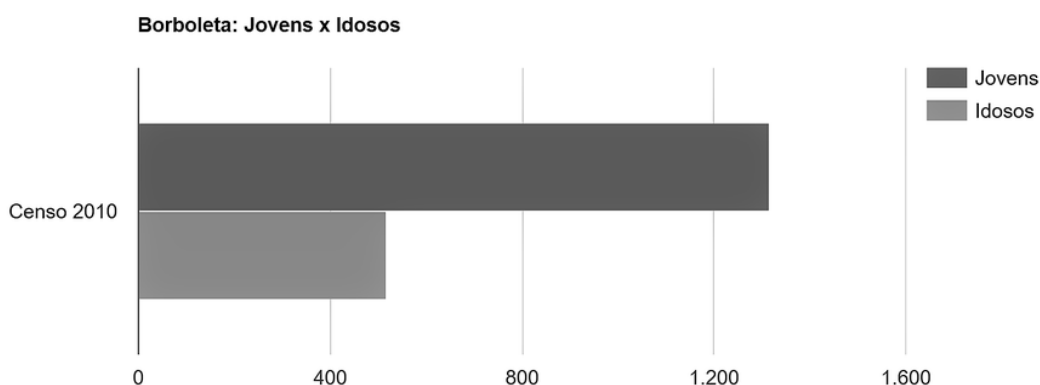
O bairro convive desde esse período com a dualidade entre seu passado e o novo arranjo social que foi colocado. Demograficamente, o bairro está em franca renovação, a pirâmide etária aponta um número mais expressivo de jovens do que de idosos:

Gráfico 1 – Faixa etária da população do bairro Borboleta segundo Censo 2010



Fonte: http://populacao.net.br/populacao-borboleta_juiz-de-fora_mg.html.

Gráfico 2 – Proporção entre jovens e idosos no bairro (entendendo jovens como de 0-14 anos e idosos de 65 anos e +)



Fonte: http://populacao.net.br/populacao-borboleta_juiz-de-fora_mg.html.

Esse dado permite refletir sobre a diluição da memória do bairro, seja pela perda de lugares de sociabilidade, seja por conta do desenraizamento dos novos moradores em relação ao espaço. Os descendentes de alemães que ainda habitam o Borboleta procuram manter vivas algumas tradições e festividades, em uma tentativa de permanecerem unidos ao elo que os une a seus antepassados e ao espaço construído por eles.

Em 2018, o bairro foi oficialmente considerado o “bairro alemão” de Juiz de Fora, por Lei Municipal, sancionada no dia seis de agosto. Esta Lei se baseou no reconhecimento do esforço da comunidade em preservar suas origens.

Perceber a evolução urbana deste espaço nos permite entender um pouco o ambiente que envolvia o cinema Paratodos e como ele se inseria em uma comunidade em que a sociabilidade se fazia de extrema importância. Esse cinema gerava uma série de organizações e encontros espaciais que hoje no bairro não foram substituídos por novas formas de convivialidade. O Paratodos vive apenas nas memórias dos antigos moradores e, através da reconstituição destas, busca-se compreender o complexo movimento identitário que o indivíduo estabelece com o espaço.

5 ENTRE VESTÍGIOS E RUÍNAS: MEMÓRIAS DO CINE-THEATRO PARATODOS

Neste capítulo faremos a apresentação da metodologia utilizada nesta pesquisa. Em um momento inicial, trabalharemos com a conceituação de memória, história e patrimônio. Para tal, utilizaremos como base, principalmente, os trabalhos de Nora (1993), Huyssen (2000) e Abreu e Chagas (2009).

No segundo momento, trabalhando com a metodologia, utilizaremos os trabalhos de Thompson (1992) e Worcman e Pereira (2006). Na sequência da apresentação da abordagem metodológica iniciaremos a aplicação metodológica com a explicação do processo utilizado.

5.1 MEMÓRIA E IDENTIDADE

A memória é hoje um tema cada vez mais relevante para nossas sociedades, herdeiras do desenraizamento da sociedade moderna. O conceito de memória está ligado as origens, aos mitos organizadores da vida e que eram compartilhados coletivamente em uma determinada sociedade. Segundo Le Goff (2003) a memória desempenha nas sociedades ocidentais uma função social. A memória enquanto tradição e base de determinado grupo é um elemento essencial da construção da identidade, individual ou coletiva.

A perda de memória implica na perda de identidade: “Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece” (CANDAU, 2016, pp.59-60). Dessa forma a memória é muito mais que o ato de recordar o passado, é através do ato de memória que o indivíduo capta e compreende o mundo, dando a ele sentido e ordem.

A perda de memória não se daria apenas no nível individual, mas existe uma memória coletiva, por meio da qual os indivíduos partilhariam determinadas tradições e identidades. É através das memórias coletivas que podemos compreender nossa atuação social no mundo. (HALBWACHS, 1990). Entretanto, devemos ter sempre em mente que a memória se constitui em um campo mutável, dinâmico e seletivo.

As memórias e as identidades:

A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (POLLAK, 1992, p.204).

A memória se difere do conceito de história, pois, estaria mais ligada com o tempo presente e com o grupo a qual pertence e a história seria uma operação intelectual que busca

reconstruir algo que passou. No entanto, a história se apoia mais em documentos para criar uma linha baseada na sucessão e regularidade de determinado discurso sobre o passado e a memória teria o valor do relato testemunhal sobre o passado. A história seria, assim, regida por uma epistemologia da verdade enquanto a memória por um regime de crença de sua fidelidade ao passado (BARBOSA, 2016).

Atualmente, vivemos a necessidade da memória como âncora de nossas experiências no tempo e no espaço. A musealização da vida conforme estabelece Huyssen (2000), se faz presente, sobretudo, a partir dos anos 1970, quando se tem o estabelecimento de cidades-museus, a volta de determinadas tecnologias antigas, o *boom* do retrô, a comercialização em massa da nostalgia.

A emergência de discursos de memórias traumáticas ou esquecidas de genocídios e grupos étnicos que não tiveram suas experiências marcadas nos livros de história começam também a se tornar cada vez mais frequentes. Parece haver um desejo de uma memória total, sem esquecimentos, que abarcasse toda a experiência do mundo. Huyssen destaca também os usos políticos da memória e os campos de disputa simbólica dele derivados. A recuperação da memória é utilizada tanto para o reforço de um passado nacional mítico em algumas sociedades como para o enfrentamento de uma política do esquecimento de parte de sua história, ligada ao sofrimento de determinados grupos.

A busca por essa memória funcionaria, dessa forma, como uma reação à desterritorialização moderna, é uma forma do indivíduo de relacionar consigo mesmo e com os outros. Essa falta de vínculo faz com que seja necessária a criação de lugares destinados a memória, uma vez que o indivíduo já não habita mais o terreno da memória. Segundo Nora (1993) :

fim das sociedades-memória, como todas aquelas que asseguravam a conservação e a transmissão dos valores, igreja ou escola, família ou Estado. Fim das ideologias-memórias, como todas aquelas que asseguravam a passagem regular do passado para o futuro, ou indicavam o que deveria se reter do passado para preparar o futuro; quer se trate da reação, do progresso ou mesmo da revolução (NORA, 1993, p.8).

Dessa forma, os lugares de memória, fatias retiradas da realidade como se fossem a totalidade, serviriam ao desejo de ancoramento. Entretanto, são o produto de uma sociedade na qual se faz pungente a desritualização do mundo. A evolução histórica da memória a fez reduzir-se à psicologia individual. Cabe a cada um guardar encerrar a memória de um determinado grupo. A memória deixa de ter seu alicerce grupal e deixam de existir as grandes narrativas.

Esse investimento em uma história nacional e totalizadora para o indivíduo não funciona mais como alicerce para nossas sociedades. Cada vez mais vemos inscrições de diversas memórias, multiétnicas e multirraciais que são inscritas nos novos fazeres da história. A narrativa construída pelas memórias daqueles deixados à margem da grande História nos

possibilita apreender mais significados de uma realidade dada e de inscrever na história aqueles que foram deixados de lado. Dessa forma, cabe ao pesquisador que trabalha com o tema:

fazer o inventário das novas formas com as quais se revestem as memórias mutáveis, móveis, eletivas, não tão grandes e menos fortes que as de antigamente, mas sempre vivas, tanto no presente como no passado, em nossa sociedade como em outras [...] admitir nossa radical individualidade e a impossibilidade definitiva de um compartimento absoluto com o Outro é, talvez, a única maneira de reconstruir as memórias que não serão mais hegemônicas, mas pelo menos sólidas e organizadoras de um laço social em condições de repudiar toda ideia de submissão (CANDAUI, 2016, pp.194-195)

Retomando Le Goff (2003) a memória social, coletiva, não é apenas uma conquista das sociedades é um instrumento e objeto de poder. É preciso, pois, democratizar as memórias coletivas, torná-las um meio de resistência às narrativas hegemônicas.

5.2 HISTÓRIA ORAL: METODOLOGIA E ABORDAGEM

Nesta pesquisa utiliza-se como metodologia a História Oral. Utilizaremos como base os trabalhos desenvolvidos no Museu da Pessoa e nas reflexões de Paul Thompson. Esta forma de compreensão e apreensão do passado foi pensada por Thompson (1992) e tinha por objetivo contar as vivências daqueles que foram deixados de lado pela História oficial.

A História Oral (HO) surge da necessidade de uma memória mais democrática do passado. Esse método possibilita novas versões da História ao dar voz a múltiplos narradores. A história também seria construída a partir da relação entre o pesquisador e a comunidade pesquisada, dos imaginários e referências que surgem das vivências dos próprios sujeitos (THOMPSON, 1992). Segundo o autor, é difícil definir exatamente o que é a História Oral, uma vez que ela pode ser compreendida como técnica, disciplina ou método de acordo com a intenção da pessoa que a utiliza.

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

O principal diferencial da HO é a busca de fontes não oficiais, subjetivas, que tenham vivido determinada situação que se pretenda abordar. Isto permitirá uma ampliação dos horizontes da historiografia constituída sobre determinado tema. Por isso é preciso considerar a subjetividade que está presente nos relatos obtidos através das entrevistas feitas por HO:

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

A HO enquanto metodologia pode ser dividida em três grandes formas de abordagem: a história de vida, tradição oral e história oral temática. A primeira estaria ligada as biografias e autobiografias e a segunda se trata de estabelecer o foco do trabalho na tradição oral do grupo, em um caráter mais etnográfico, de comunidades consideradas exóticas ou pouco estudadas. Por fim, a HO temática que se caracterizam pela eleição de um tema, de caráter social, ao redor do qual serão construídas as entrevistas e levantada a documentação. Esta pesquisa se constitui como um estudo que utiliza a metodologia em sua ramificação temática.

Neste trabalho será utilizado o entendimento da HO como uma metodologia e o projeto será construído nos moldes dos projetos do Museu da Pessoa¹. Deve-se primeiramente considerar alguns aspectos, tais como: como a história que se pretende contar, os motivos e sentidos de memória que esta história contêm, como no quadro abaixo:

Tabela 2 – Desenho de projeto de Memória Oral

Constituição da narrativa	Qual questão	O que é
Memória		O conjunto de registros que serão organizados.
História		A narrativa que será produzida.
Autor		Pessoas ou grupos que irão transformar a memória em história.
Sentidos da memória	Por quê?	As demandas do grupo que levam à realização do projeto. A motivação.
Objetivos		O que se espera do projeto, o que ele irá promover.
Fontes	Com quem?	As pessoas que serão entrevistadas, além de outros conteúdos, como documentos e imagens.
Público	Para quem?	Pessoas, grupos ou instituições que queremos que conheçam nossa história. Definem, em grande parte, o formato da pesquisa e os produtos.

Fonte: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez. História falada: memória, rede e mudança social. São Paulo, SESC SP, Museu da Pessoa: Imprensa Nacional de São Paulo, 2006.

Com base nesta tabela, realizamos outra complementando com o conteúdo deste trabalho:

¹ O Museu da Pessoa possui sede na cidade de São Paulo e foi criado em 1991. O objetivo do museu é “contribuir com a democratização da memória social reconhecendo o valor da história de vida de toda e qualquer pessoa” (WORCMAN; PEREIRA, 2006, p.199). O museu funciona, assim, como um centro de captação e difusão das memórias e histórias de vida das pessoas como forma de inseri-las como agente transformador da História.

Tabela 3 – Desenho do projeto de Memória Oral sobre o Cine-Theatro Paratodos

Constituição da narrativa	Qual questão	O que é
Memória		Será produzido nesta pesquisa um registro das memórias de antigos frequentadores do Cine-Theatro Paratodos, cinema do bairro Borboleta que funcionou entre as décadas de 1940 e 1970.
História		A narrativa construída procura dar conta da relação entre os moradores do bairro e o cinema em sua época de funcionamento, bem como da história deste espaço, da sua organização e seu declínio.
Autor		A autora desempenhou todas as funções neste projeto.
Sentidos da memória	Por quê?	Este projeto busca contribuir para a confecção e entendimento da história do cinema local, bem como para a importância de lugares mobilizadores de sociabilidades na cidade e em suas periferias.
Objetivos		Este projeto busca reconstituir a história do Cine-Theatro Paratodos.
Fontes	Com quem?	Pessoas que frequentaram o cinema em sua época de funcionamento.
Público	Para quem?	Pessoas da cidade ou de outras localidades que tenham interesse sobre a história do cinema.

Fonte: Elaborado pela autora.

Após o desenho da estrutura base norteadora das ações no projeto, deve-se pensar sobre a coleta de dados. A preparação da entrevista é essencial para a produção do conteúdo a ser trabalhado. Deve-se fazer uma pesquisa prévia que auxilia no levantamento de questões relevantes ao tema e ao entrevistado. É preciso fazer um roteiro para a entrevista que tenha pontos capazes do que Worcman e Pereira (2006) chamam de “puxar o fio da memória”.

A entrevista deve ser gravada para que possa ser possível o seu processamento posterior. O processamento da entrevista acontece com o primeiro passo que é o de transcrição do material previamente gravado. A transcrição deve ser feita de forma literal, mas a apresentação dos dados deve ser editada de forma a facilitar a leitura.

Por fim, é importante que o trabalho seja disponibilizado ao público, pois as memórias recuperadas devem transcender quem fez o trabalho de recolher o material.

5.3 NARRATIVAS DO CINE PARATODOS

Neste projeto trabalhamos com as memórias relativas ao Cine-Theatro Paratodos, que se localizava no bairro Borboleta. As memórias foram recolhidas através de entrevistas nos moldes

da História Oral e a amostragem foi obtida através do método “bola de neve”², comum em trabalhos qualitativos.

Realizamos entrevistas temáticas com antigos frequentadores e familiares dos idealizadores do cinema. Destacamos aqui a dificuldade de encontrar pessoas que viveram o período e estivessem dispostas a relatar suas memórias em entrevista. A maioria das pessoas apresentava receio inicial em contar suas vivências no cinema. Entretanto, uma vez estabelecido o diálogo os entrevistados demonstravam alegria em compartilhar suas experiências.

A pesquisa consiste no depoimento de sete entrevistados, que aceitaram ter seus depoimentos gravados. No entanto, outras pessoas do bairro participaram indiretamente deste estudo, ainda que tenham preferido não estar entre os depoentes. Todas as entrevistas foram realizadas nas casas dos próprios sujeitos da pesquisa, foram registradas em áudio e, posteriormente, transcritas e editadas para apresentação no trabalho.

Como o cinema era um empreendimento familiar, os funcionários eram, em geral, filhos dos proprietários. Apenas o pipoqueiro não era parente dos donos do estabelecimento, mas ele já faleceu, assim como a maior parte dos filhos do Carlos Mitterhofer. O único contato entre os descendentes dos Mitterhofer, que trabalharam no cinema, que foi possível obter no processo desta pesquisa foi com um dos netos do fundador do cinema, Fernando Mitterhofer. No entanto, ele não pôde ceder entrevista pessoalmente e obtivemos, apenas, um relato por rede social. Dessa forma, a maior parte das entrevistas foram realizadas com antigos frequentadores do cinema que possuem, no geral, a mesma faixa etária, nasceram em meados de 1940 e 1950. Foram entrevistados:

Tabela 4 – Relação dos sujeitos entrevistados na pesquisa

Vicente de Paula Clemente

Helena Agostinho Dias

Vilmar Kelmer

Marli Dillon

Fernando Mitterhofer

Maria Arlete Yung

Conceição Yung

Tereza Yung

Fonte: Elaborado pela autora.

Para apresentação das memórias dos entrevistados optamos por organizá-las de acordo

² A técnica “bola de neve” consiste na construção da amostra através de indicações dos próprios participantes iniciais da pesquisa.

com alguns temas, são eles: espaço físico de cinema; organização; o Paratodos e a comunidade; atrações da casa; sociabilidades geradas e o final do cinema.

5.3.1 Paratodos: o cinema da “Borboleta”

O Cine-Theatro Paratodos nasceu das aspirações de dois moradores do bairro: Carlos Mitterhofer e Arlindo Dillon. O primeiro era descendente de tirolezes e o segundo filho de italianos, mas casado com uma descendente de alemães³. Em 1946 os dois começaram os preparativos para a construção do cinema, que ficava no terreno dos Mitterhofer.

Figura 18 – Fotografia do prédio onde funcionava o Cine-Theatro Paratodos, sem data estimada



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado.

Em 01 de maio de 1949, segundo reunimos em depoimentos, o cinema é inaugurado com o filme “Capitão Fúria”⁴. Existe uma história⁵ de que alguns moradores do bairro ajudaram a comprar as cadeiras e, com isso, tornaram seus lugares cativos na sala. Entretanto, os entrevistados

³ Segundo Vicente Clemente era muito comum o casamento entre descendentes de alemães e italianos no bairro. Muitos moradores do bairro na época possuíam descendência nessas duas etnias.

⁴ “Capitão Fúria” é um filme de aventura de 1939. Segundo a sinopse a história gira em torno de um irlandês condenado a realizar trabalhos forçados na Austrália. Ele consegue fugir para o interior e organizar revoltosos para lutar contra o senhorio corrupto.

⁵ Disponível no material recolhido e editado no site “História do cinema brasileiro”, link: <http://www.historiadocine.mbrasileiro.com.br/cine-theatro-para-todos/>.

desta pesquisa não se recordam de que isso tenha acontecido. A única situação parecida observada nos relatos foi de que um morador que possuía um caminhão, dos poucos com veículo no bairro, auxiliava Arlindo Dillon a levar os filmes até o bairro. Por isso, ele conseguia ingressos gratuitos que distribuía para sua família:

O meu tio, tio Portuga, é quem transportava os filmes. Ele tinha um caminhão e trabalhava no moinho⁶, então era perto (do trabalho do Arlindo Dillon). O meu tio e o Dillon traziam aqueles rolos de filme dentro de uma lata que parecia de alumínio. Se em tal dia o meu tio ia passar naquele lugar ele buscava e trazia os filmes pra cá, mas não tinha como pagar. Então o seu Carlos, que era o dono do cinema, ele dava um bilhete, uma espécie de sócio-proprietário. Meu tio entrava de graça, ele entrava e não pagava. Esses bilhetes que meu tio ganhava ele passava para que a gente pudesse ir também. A minha vó também ia de graça, ela ia no cinema quase todo dia (YUNG, 2018a).

Segundo Vicente Clemente, nem sempre o Arlindo Dillon conseguia transporte para os filmes, de forma que tinha que levá-los do centro da cidade até o bairro caminhando:

O Arlindo Dillon passava e deixava a lista dos filmes e lá na Companhia Central de Diversões, empresa em que alugava as fitas, já deixavam tudo arrumado. Então ele saía da FEA, passava na esquina da Halfeld com a Batista, pegava o rolo de filme, botava nas costas e ia a pé pra Borboleta, com aquelas latas de filme nas costas (CLEMENTE, 2018).

Na organização dos trabalhos no cinema quem ficava mais a frente das questões era Arlindo Dillon. Carlos Mitterhofer tinha mais conhecimentos técnicos e de maquinário, era Arlindo que ficava a cargo das questões burocráticas. Segundo uma das filhas de Arlindo Dillon, Marli, que tinha 9 anos quando o cinema foi inaugurado, os dois sócios possuíam um grande espírito empreendedor:

Ah, meu pai sempre foi muito empreendedor, ele tava sempre queria fazer mais uma ou outra coisa. Na época surgiu a ideia de ter o cinema, já que seria bom para o bairro, porque lá não tinha nada, o único comércio que tinha eram algumas vendas, na época o bairro era muito pequeno. Aí eles puseram essa ideia na cabeça e os dois resolveram fazer o cinema. O Carlos Mitterhofer, o outro sócio, já mexia com esse negócio de gráfica, trabalhava numa empresa⁷ e sabia mexer com máquina. Assim ele ficou com a parte de mecânica, mexendo com as máquinas, e meu pai passou a cuidar da parte contábil, cuidava das burocracias, alugava os filmes. Foi muita coragem deles. Naquela época eles compraram o terreno, contruíram tudo, eu nem imagino como eles conseguiram fazer aquilo tudo. O prédio era muito bom, você pode ver pelas fotos que era uma coisa boa mesmo, e o cinema foi muito bom pro povo do bairro naquela época, para os moradores, para as crianças do Borboleta. Foi um empreendimento muito bom que eles fizeram (FERREIRA, 2018).

⁶ Moinho Vera Cruz que se localiza na Zona Norte da cidade assim como a FEEA em que trabalhava Arlindo Dillon, um dos sócios do cinema.

⁷ Carlos era tipógrafo, funcionário da Companhia Dias Cardoso. A Companhia era constituída de um parque gráfico, papelaria e livraria, e se localizava na Rua Halfeld, nº 342.

Percebe-se no depoimento de Marli aspectos do bairro na época e o quanto esse empreendimento era diferenciado em relação aos outros que estavam no bairro. De pequenos armazéns até um cinema, que mesmo não possuindo os luxos dos cinemas da área central da cidade, era muito bem equipado como falaremos mais a frente.

Os filhos dos dois sócios é que trabalhavam no dia-a-dia do cinema, exercendo funções de bilheteiro e lanterninha. Geralmente, Carlos Mitterhofer ficava como bilheteiro e na lembrança dos entrevistados era a figura do filho dele que vinha à mente quando alguma coisa acontecia no cinema. As intercorrências eram muito diversas, variavam da agitação dos meninos durante as sessões à picos de luz que interrompiam a sessão:

Uma das intercorrência era a molecagem, porque o pessoal que ia pra parte de cima do cinema, jogava coisas, principalmente piruá, na cabeça dos outros. Aí começava uma falação um xingamento de baixo pra cima e filho do seu Carlos, o Rubinho ou então o Paulo ou o Armando, mandava acender a luz, e a gente tá lá naquela confusão de joga não joga, parava o filme, subia no palco, na frente da tela, e falava: “se não parar com essa jogação de piruá aqui eu vou parar o filme, vocês vão embora e não vai ter filme mais!” (risos). A outra intercorrência era por causa de energia elétrica porque a energia era muito falha, porque eu me lembro que na entrada das casas não eram esses painéis hoje que a Cemig exige, era uma simples roldana. Saía um fio do poste, entrava nessa roldana pra segurar e entrava dentro de casa, não tinha fio terra, nem nada. Em cima da torre da igreja tinha um para-raio, uma ponta de metal em cima da cruz, que era o lugar mais alto que tinha ali. Então era pro raio bater ali e descer, mas quando era uma tempestade, uma chuva muito forte aí acabava a energia no bairro todo. Era aquela correria de um dos filhos do seu Carlos ou do seu Arlindo para ir na padaria telefonar. O telefone era aquelas caixa que foi afixada na parede que você pegava um pedaço botava no ouvido, a outra o bocal e você manivelava, manivelava, manivelava para chamar a telefonista. A telefonista avisava a Mineira, Companhia Mineira de Eletricidade, que a força tinha acabado e precisavam ir lá no bairro. E enquanto eles iam lá telefonar, todo mundo que estava no cinema ficava no escuro ou então saía e ficava do lado de fora conversando até voltar a força. Às vezes demorava uma hora, mas ninguém ia embora. (risos) Voltava a energia, todo mundo entrava e começava o filme novamente. (CLEMENTE, 2018).

O bairro na época, como citamos anteriormente, era tido como afastado do centro da cidade e carecia de infra-estrutura. Segundo Arlete: “iluminação sempre tivemos no bairro, mas água não, água a gente captava no poço, todo mundo tinha um poço. Condução também era difícil, andamos muito a pé, eu andei muito a pé. Depois é que apareceu ônibus aqui“ (YUNG, 2018b). Complementando a descrição de Arlete, Fernando Mitterhofer conta de suas lembranças trabalhando no empreendimento do avô, ainda muito jovem:

Meu pai era o porteiro. Eu, em minha época, ficava na baleira vendendo doces e chocolates, meu avô ficava na bilheteria vendendo os ingressos. O cinema possuía cadeiras na parte superior e na parte de baixo, eram todas numeradas e envernizadas e, com muito carinho, eram limpas todos os dias (MITTERHOFER, 2018).

As instalações do cinema eram simples, mas bem cuidadas, nas lembranças da filha de Arlindo Dillon, Marli. Os filhos mais velhos de Arlindo trabalhavam ajudando na organização e

exibição dos filmes e os mais novos desenvolviam atividades mais simples como, por exemplo, ajudar a limpar o local após as sessões:

Não chegamos a trabalhar no cinema porque éramos (os filhos de Arlindo Dillon) todos mais novos, sabe. Aí não tivemos essa oportunidade. Trabalhávamos assim: ajudando, varrendo, arrumando a sala porque naquela época não se pagava ninguém para cuidar não, os donos é que cuidavam do cinema. Os meus irmãos ajudavam em coisas mais simples, vendiam pipoca, vendiam bala, coisas assim. Mas trabalhar mesmo, não, ainda eram crianças, tinham que estudar (FERREIRA, 2018).

O espaço físico do cinema era constituído por um amplo salão, com dois andares e possuía, antes da entrada a bilheteria. Segundo Vicente:

Chegando em frente ao prédio à esquerda seria a bilheteria, a parede tinha um vão onde o senhor Carlos Mitterhofer, um dos donos, trabalhava como bilheteiro. No meio do prédio tinha uma porta grande, que era de correr, nessa porta o pessoal entrava e tinha uma espécie de sala de estar, antes de entrar mesmo no cinema. Lá dentro existiam dois níveis: a parte de baixo era toda de cadeiras abauladas, que tinham um bom apoio pras costas, todas juntas em uma fileira de, mais ou menos, umas oito cadeiras de um lado, o corredor central e mais umas oito cadeiras do outro também. As pessoas entravam e sentavam ali. Quando o cinema estava muito cheio na parte de baixo eles abriam em cima. Na parte superior tinha uma área que não tinha as mesmas cadeiras da parte inferior, a acomodação era feita em bancos simples, com pés grandes, bancos rústicos mesmo (CLEMENTE, 2018).

Nas lembranças de Helena Agostinho, que frequentou o cinema quando era criança, ela relembra o posicionamento dos elementos na sala de cinema:

Do lado esquerdo do prédio tinha a bilheteria. Tinha um buraquinho na parede e a pessoa ficava lá dentro, acho que quase todo cinema tem isso. A pessoa vendia o bilhete e você pegava a entrada. Lá também tinha venda de bala, caso você quisesse algum doce. Aí você entrava pela porta de madeira e lá dentro já era tudo escuro. Na parte de baixo tinha fileiras de cadeiras colcadas umas às outras e em cima a gente sentava em banco de madeira, porque lá em cima não podia ficar muita gente não. Você subia a escada e tinha os bancos assim e tinha a sala de projeção mas a sala era fechada só tinha aqueles buracos onde passava aqueles negócio que eu num sei nem te explicar o que que é... e saía lá em baixo (DIAS, 2018).

No processo de pesquisa documental não encontramos nenhuma fotografia que mostrasse os pontos destacados pelos entrevistados, como as portas, vãos e as cadeiras no interior do cinema. Também não foi possível localizar alguma planta da edificação, nem com a atual proprietária, nem com a Prefeitura. Dessa forma, tentamos reproduzir, através de *softwares* de modelagem 3D, os espaços citados a partir dos relatos dos entrevistados.

Figura 19 – Entrada reimaginada do cinema, detalhe da bilheteria

Fonte: Elaborado pelo arquiteto Glauco Perobelli.

Na imagem podemos compreender melhor o que os entrevistados entendiam como o vão onde ficava a bilheteria e a entrada do cinema. A bilheteria ficava à esquerda, próximo à porta, ficavam os cartazes dos filmes que seriam exibidos e que os entrevistados chamam de “quadrinho”. A porta central era de correr (diferente da que foi feita nessa representação) e era a saída do cinema. A entrada ficava em frente à bilheteria, em ângulo é possível vê-la:

Figura 20 – Entrada reimaginada do cinema, detalhe da porta de entrada

Fonte: Elaborado pelo arquiteto Glauco Perobelli.

Sobre os “quadrinhos” da entrada, eles aparecem no imaginário dos entrevistados de forma muito forte. As pessoas que participaram da pesquisa pediram que não esquecêssemos de colocá-los na representação do prédio e ele apareceu em todas as descrições do espaço: “Alí ficava a propaganda do cinema, nós chamávamos de ‘quadrinho’. Íamos lá para ver os ‘quadrinhos’ e o que ia passar no cinema era anunciado ali, víamos as fotos todas ali e o dia que ia passar o filme” (YUNG, 2018a).

Dentro do cinema as cadeiras da parte inferior eram como as de um cinema tradicional com bancos separados um do outros, encadeados em fileira. Entretanto, o cinema se adaptava às demandas do bairro. O cinema de possuía um segundo andar onde ficava a projeção e alguns bancos onde se podia também sentar para assistir ao filme. Além disso, caso tivesse muito público, colocavam-se bancos nas laterais do salão principal para que todos assistissem ao filme:

Figura 21 – Imagem do interior da sala, com destaque para os bancos nas laterais



Fonte: Elaborado pelo arquiteto Glauco Perobelli.

O cinema possuía um palco, porque era um cine-theatro, não eram exibidos apenas filmes. O palco era de madeira e tinha uma pequena escada, como é possível observar, no lado esquerdo da imagem. Do lado direito, segundo os entrevistados, ficava o banheiro feminino. No cinema não existia inclinação do piso ou gradação para uma melhor visualização do filme, as fileiras ficavam todas no mesmo nível. No entanto, segundo Vicente Clemente, o Paratodos também aderiu a algumas modernidades cinematográficas da época, como a tecnologia de *CinemaScope*⁸:

Você precisava ver como foi a festa no dia em que inaugurou o *CinemaScope* no Paratodos. Lá embaixo, nos outros cinemas, Auditorium, Paraíso e outros, não tinha

⁸ *CinemaScope* era uma tecnologia de filmagem que utilizava lentes anamórficas e possibilitava a expansão da imagem *widescreen*. Essa tecnologia foi criada em 1953 pela *Twentieth Century Fox* e permitiu a criação de um aspecto de imagem até duas vezes mais largo do que as exibidas até então. Em Juiz de Fora, o *CinemaScope* chega com a inauguração do Cine *Excelsior* em 1958.

*CinemaScope*⁹, a tela era normal, enquanto nós no bairro Borboleta tínhamos uma tela de *CinemaScope*, panorâmica, enorme. Os proprietários conseguiram colocar no cinema aquela tela enorme, então foi uma festa. Acho que isso foi por volta de década de 1960, por aí. A maioria dos filmes não usava a tela inteira, mas quando o filme era feito para *CinemaScope* a imagem começava a abrir, abrir, abrir e tomava conta da tela toda, aí o pessoal até batia palma quando começava (risos) (CLEMENTE, 2018).

Depois do fechamento do cinema, na década de 1970, inaugurou-se no local a “Malharia Jumbo”. Durante muitos anos a malharia funcionou ainda com os aparelhos do cinema no local, mas, nem os atuais proprietários do espaço, nem os parentes antigos dos donos do cinema sabem o que foi feito deles. O prédio continuou por alguns anos com as características exteriores que tinha quando era o cinema:

Figura 22 – Prédio onde funcionava o Cine-Theatro Paratodos e que passou a abrigar a malharia Jumbo



Fonte: (CLEMENTE, 1990, p.37).

Atualmente, o prédio se encontra descaracterizado em relação à concepção original. Segundo a atual proprietária, o teto foi cedendo com o passar do tempo e precisou ser trocado, assim como foi necessária uma reforma geral. No entanto, ainda é possível perceber algumas características do prédio original no que restou do cinema:

⁹ Encontraos relatos sobre outros cinemas de bairro que falavam da existência de telas com tecnologias *CinemaScope* em outros cinemas de bairro. No entanto, não é possível comparar com fidelidade as datas, uma vez que não encontramos documentos que comprovem esse dado.

Figura 23 – Prédio onde funcionava o Cine-Theatro Paratodos atualmente

Fonte: Fotografia tirada pela autora.

A malharia não funciona mais onde era o cinema. A loja fica localizada ao lado deste prédio e o interior do antigo cinema funciona como local de moradia e depósito de materiais diversos. Na imagem abaixo, vemos uma foto da sala de projeção hoje. Onde se observa a porta ficava localizada a tela e o palco do cinema. A escada, à esquerda na imagem, não existia, assim como o teto rebaixado depois dela:

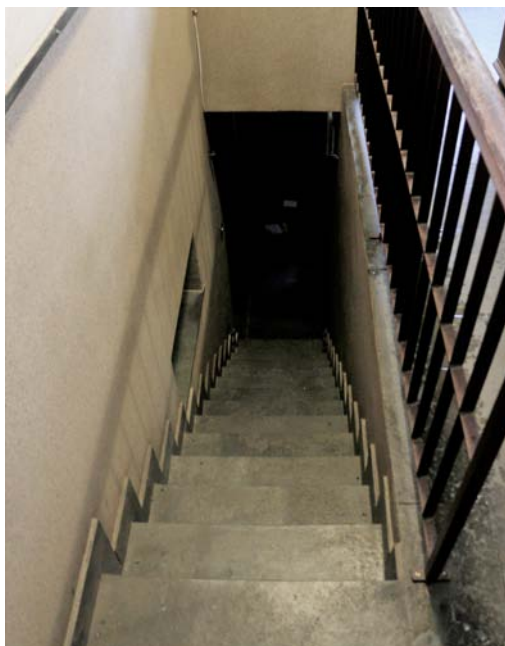
Figura 24 – Fotografia atual do interior da antiga sala de exibição do Paratodos



Fonte: Fotografia tirada pela autora.

O único espaço que não foi modificado é a escada que dá acesso ao segundo andar. A escada é estreita e localiza-se perto da porta de entrada do antigo cinema:

Figura 25 – Escada de acesso ao segundo andar do antigo cinema que não foi modificada



Fonte: Fotografia tirada pela autora.

O espaço se modificou muito e as sociabilidades geradas pelo cinema se encontram apenas na memória dos antigos frequentadores.

5.3.1.1 Cinema e sociabilidade no bairro

O Cine Paratodos movimentava a vida do bairro. Um empreendimento tão diferente do que se tinha no bairro, predominantemente residencial, gerava interesse por si só. Entretanto, os proprietários do cinema procuravam estabelecer uma relação de proximidade com a comunidade. A alcinha escolhida para o cinema se fazia presente em muitas atitudes tomadas por Carlos e Arlindo. Através dos depoimentos pudemos perceber que os sócios e, principalmente, Carlos Mitterhofer possuía um grande respeito por parte da comunidade.

Segundo Vicente Clemente os proprietários do cinema procuravam estimular o estudo no bairro através do cinema:

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

Além de incentivar a criação de público para o cinema o Paratodos sempre estava se relacionando com o que acontecia no bairro. Como se recorda Conceição Yung no dia em que faleceu Paulo Maria Delage, antigo morador do bairro, o cinema não abriu:

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

No cinema também eram realizadas muitas atividades da comunidade, principalmente, da escola. As formaturas e apresentações escolares aconteciam todas no cinema e não eram cobradas. Todos os entrevistados receberam seus diplomas da quarta-série dentro do cinema. Vilmar Kelmer conta que recebeu seu diploma dentro do cinema: “Eu recebi o meu diploma lá e eu me lembro bem, me marcou muito porque não tinha ninguém da minha família, hoje não me lembro o motivo, mas não tinha ninguém nesse dia (risos)” (KELMER, 2018).

Ainda segundo Vilmar aconteciam muitos outros eventos dentro do cinema: “como eu tinha te falado, às vezes tinham alguns eventos no cinema. Este, por exemplo, foi um concurso de trovas. Tinha teatro, formatura, evento de igrejas evangélicas também” (KELMER, 2018). Vilmar se refere a única fotografia que foi possível encontrar, durante a realização desta pesquisa, do interior do cinema em funcionamento:

Figura 26 – Concurso de trovas no interior do Cine-Theatro Paratodos

Fonte: Acervo pessoal de Vilmar Kelmer.

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

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

Ao redor do cinema também tinham se estabeleciam várias relações entre os moradores. Vilmar Kelmer relembra o pipoqueiro que sempre ficava na porta do cinema:

Eram lembranças muito boas, daquelas que a gente não esquece nunca. Na porta tinha sempre o Sr. Arlindo pipoqueiro¹⁰. A pipoca tinha um de gosto de querosene e um

¹⁰ Não era o Arlindo Dillon, dono do cinema.

cheirinho de vela queimada (risos). Algumas pessoas levavam até lanche de casa, pão com salame e limonada numa garrafinha, ou até mesmo café (KELMER, 2018).

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

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

Vilmar se lembra também que, às vezes, aconteciam problemas com as fitas e as pessoas ficavam dentro da sala esperando que o problema fosse solucionado, assim como Vicente tinha dito anteriormente: “tinha um detalhe, a fita sempre arrebentava no meio. Acendiam-se as luzes e, até que eles remendassem a fita, demorava um pouco” (KELMER, 2018).

Havia mais de uma sessão no mesmo dia, no cartaz observamos que aconteciam duas sessões diárias, às 18h e às 20h. Helena se lembra sobre um dia em que ficou “presa” no cinema:

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

Enquanto nos cinemas de centro muitas pessoas escolhiam suas melhores roupas, tinha até “roupa de domingo”, ninguém destacou esse ponto em relação ao Cine Paratodos. Marli recorda que: “todo mundo ia ‘arrumadinho’ quando saía, ou para a missa ou para o cinema, ia todo mundo arrumado. O pessoal fazia questão de se arrumar ‘direitinho’. Mesmo simples, mas era todo mundo ‘limpinho’, ‘arrumadinho’” (FERREIRA, 2018).

Não eram todos os dias que se conseguia frequentar as sessões. Com exceção de Marli, que entrava de graça, as pessoas do bairro nem sempre tinham condições financeiras de ir ao cinema. Vicente relembra que, mesmo quando não tinha dinheiro para entrar no Paratodos, ficava na porta com os irmãos:

Nós éramos 7 irmãos e não tínhamos dinheiro pra ir sempre no cinema. Então a gente ficava na porta, ficavam 5, 6 meninos ali esperando apagar a luz (risos), e eles só deixavam entrar depois que estivesse fechado, já tinha apagado a luz e começado a sessão. Eles contavam mais ou menos quantas pessoas tinham na porta, olhavam assim e diziam: “você entra”. Aí eu corria pra dentro do cinema (risos), sentava lá e assistia o filme enquanto os outros ficavam lá fora esperando a vez deles. Ele poderia mandar entrar todos de uma vez, mas só pra dar tensão, ele mandava um e depois outro, depois outro... quando chegava em um determinado momento, ele falava: “pode entrar todo

mundo” (risos) e assim íamos eu, meus irmãos, os amigos, a gente entrava pra assistir os filmes (CLEMENTE, 2018).

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

Eu e uma amiga minha gostávamos de andar pelo Borboleta, íamos andando para a porta do cinema. Parávamos ali para ver os quadrinhos dos filmes e estava começando a sessão. A luz já estava apagada. A gente ia lá olhar e ficava por perto, até que um dos filhos do seu Carlos, o Rubinho, perguntava: “Uai, vocês não vão no cinema hoje, não?”. Respondíamos que não tinha dado para comprar o ingresso e ele dizia: “Ah, pode entrar!”. Aí a gente entrava de graça (risos), entrávamos muito assim no cinema (YUNG, 2018a).

Dentro do cinema também aconteciam situações inusitadas envolvendo pessoas do bairro que marcaram a memória dos que frequentaram o bairro e viveram aquela época. Vicente conta que os frequentadores do cinema utilizam as reações de seu tio para saber se o filme era bom:

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

O imaginário católico vivenciado nos filmes permeia a memória dos entrevistados. Esse movimento pode ser percebido em uma das histórias contadas por Vicente:

Tinha uma moça lá no Borboleta, uma beata, dessas que a gente vê nos filmes brasileiros. Nos filmes, toda cidade do interior tem aquelas moças beatas que só vivem na igreja de véu, e lá no bairro também tinha isso. A moça, de tanto ir na igreja, ela esqueceu que estava no cinema e no corredor, com as luzes ainda acesas, ela chegou e ajoelhou antes de entrar no banco (risos) e depois sentou. Na época, as pessoas ajoelhavam antes de sentar no banco da igreja. Todo mundo no cinema viu (risos), todo mundo viu... Dava para ouvir as risadas, mas ninguém falou nada com ela (CLEMENTE, 2018).

O cinema também era um lugar de namoro e paquera. A característica do ambiente escuro, meio anônimo, inflamava o desejo de jovens que viviam em uma sociedade mais rigorosa em relação aos costumes. O Paratodos ficava em um local interessante, pois ficava em uma rua atrás da Igreja São Vicente de Paulo. A rua era menos iluminada e tinha essa questão de ser “o outro lado da igreja”. Helena relembra os namoros na porta do cinema: “Era tudo escuro por ali. Minha filha, namorava-se muito na porta do cinema também. Eu nunca namorei... Mentira, eu já namorei algumas vezes. Eu já namorei na porta do cinema também. Às vezes estava fechado, o pessoal aproveitava que estava escuro e namorava (DIAS, 2018).

Conceição também se lembrava dos namoros escondidos na sala de cinema:

um negócio muito legal de ir no cinema eram os encontros escondidos de namorado que aconteciam lá. Na época era bem assim, bem proibido o namoro não é, então ou ela entrava primeiro ou ele entrava primeiro. Sempre tinha uma turma que ajudava (risos). Era um lugar onde você tinha muitos amigos mesmo, sabe (YUNG, 2018a).

O namoro dentro do cinema também foi citado por Vicente:

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

Uma coisa que facilitava a vida dos que procuravam um relacionamento eram as sessões femininas. Segundo Vilmar Kelmer: “sempre às quartas-feiras tinha a sessão feminina, quando as moças acompanhadas de um rapaz não pagavam a entrada” (KELMER, 2018). Segundo Conceição, muitas meninas iam com amigos para não pagar o ingresso: “nós íamos para o cinema e o rapaz que estivesse de boqueira lá na porta, amigo da gente, entrava de companhia para que não precisássemos pagar (risos). Eram as ‘boquinhas’ de cinema mesmo” (YUNG, 2018a).

5.3.1.2 Programação do Paratodos

Os principais gêneros fílmicos que passavam no cinema eram a aventura e a comédia. Eram exibidas muitas chanchadas¹¹ e seriados, como o Tarzan ou o Zorro. Como as fitas eram alugadas na Companhia Central de Diversões, que gerenciava a maior parte dos cinemas da cidade na época, em geral, o Paratodos fazia reapresentações de filmes que já tinham passado no centro da cidade.

Em um primeiro momento da pesquisa pensamos que a criação do cinema tivesse o objetivo de passar mais filmes que tivessem uma ligação com a origem dos moradores do bairro. Que buscasse se reconectar com as origens alemãs através dos filmes exibidos. No entanto, a maior parte da programação não tinha qualquer relação com as origens do bairro. O que importava no Paratodos era a congregação da comunidade do bairro Borboleta.

No cinema passavam filmes de vários artistas famosos da época: “passavam filmes de Mazaropi e Oscarito¹². Também passavam muitos filmes mexicanos com o Cantinflas¹³,

¹¹ Gênero de filme brasileiro que predominou nos cinemas entre 1930 e 1950. As chanchadas eram um tipo de humor que misturava comédias musicais com elementos de filmes policiais e ficção científica. Esse tipo de filme também era comum em países como México, Itália e Argentina.

¹² Mazaropi e Oscarito foram atores e comediantes de filmes nacionais de grande sucesso, tais como “Matar ou correr” (1954) e “Tristeza do Jeca” (1961).

¹³ Premiado ator e comediante mexicano. Atuou em filmes como “A volta ao mundo em 80 dias” (1956) e “O padrezinho” (1964).

Miguel Aceves, o Mejía¹⁴, Luis Aguilar¹⁵ que eram artistas famosos da época e tinham músicas mexicanas que o pessoal gostava muito (CLEMENTE, 2018).

Assim como nos outros cinemas, existia um ritual antes de começar a sessão no Paratodos. Antes do filme acontecia a exibição de algum cinejornal que informava as pessoas do que estava acontecendo através de imagens, tinha futebol e as séries:

todos os dias tinha jornal, que dava notícias tanto de Juiz de Fora, os da Carricho *Film*, que passavam o enterro de fulano de tal, a missa que teve no lugar tal, e tinha, também, o jornal nacional, que passava notícias do Brasil. Esse tinha quase todo dia, mas não era toda sessão não. Também tinha, antes do filme, os *trailers* dos próximos filmes, *trailers* de dois ou três filmes, aí você ficava sabendo que dia os filmes iam passar. Só depois disso começava a sessão. Primeiro vinham as séries, e a gente não perdia de jeito nenhum. As séries que costumavam passar eram as do Tarzan, da Nyoka e do Bomba, essas eram todas na selva. O Bomba era o filho do Tarzan, que também pulava no cipó e andava com os bichos, já a Nyoka seria a versão feminina do Tarzan. As aventuras e perigos sempre acabavam em uma cena que deixava um suspense, geralmente era alguém que ia dar um tiro no Tarzan, aí acabava o episódio (risos). Todo mundo tinha que ir no dia seguinte para assistir de novo e saber o que que aconteceu (risos), era assunto para o dia inteiro saber o que aconteceu com o Tarzan (CLEMENTE, 2018).

Figura 27 – Montagem com cartazes de filmes que passaram no Cine-Theatro Paratodos



Fonte: Montagem feita pela autora.

Além das séries com temática de selva, outras também eram muito comuns:

Então a gente lia “Jerry Lex” (risos), não, era Jerry Lewis, mas a gente lia “Jerry Lex” (risos), então virou piada. E era assim... filme de faroeste, passava muito filme

¹⁴ Miguel Aceves Mejía foi um ator, cantor e compositor mexicano. Era conhecido como “O rei do falsete”. Protagonizou filmes como: “Você e as nuvens” (1955) e “O rei do gatilho” (1962).

¹⁵ Ator da Era de Ouro do cinema mexicano. Era conhecido como *El Gallo Giro* e atuou em filmes como “*El 7 leguas*”.

de faroeste. E tinha também um negócio que eles faziam, para chamar as pessoas, que era estilo um seriado. Passava o filme, aí depois que ele terminava passavam um episódio. Tinha muito episódio do Tarzan, devia durar meia hora ou 15 minutos, mas não terminava ele continuava no outro dia. Tinha série do Zorro, também, era o Tarzan e o Zorro. E o pessoal ía mesmo! Não tinha outra coisa que a gente gostava, todo mundo via isso (YUNG, 2018a).

Tereza Yung se lembra também que passavam alguns filmes bíblicos, alguns também formato de série: “passaram os capítulos, nem sei se fala assim, da vida de Cristo, era dividido. Você assistia a primeira parte e depois ía outra vez para ver a segunda parte etc. Eu me lembro que fui ver, também, o filme “Os dez mandamentos”, passou aqui também (YUNG, 2018c).

Segundo Helena, além dos trailers passam também propagandas:

Antes da sessão tinha trailer de outros filmes e, também, propaganda, geralmente, do cigarro *Hollywood*, que era muito chique e agora nem pode mais né. Tinha propaganda, tinha trailer, tinha série. Tinha muito filme do Mazzaropi, também tinha o Tarcísio Meira novinho¹⁶. Outro dia eu estava assistindo na TV o filme “O Jeca e a Freira”¹⁷ e esse filme eu assisti no cinema. Outro que eu assisti no cinema foi o filme do Teixeirinha¹⁸, “Coração de Luto”¹⁹, muita gente conhece esse filme (DIAS, 2018).

¹⁶ Acreditamos que Helena esteja se referindo ao filme “Casinha Pequeninha” de 1963 que marca a estreia de Tarcísio Meira no cinema. O filme é considerado uma obra-prima de Mazzaropi e foi uma das grandes bilheterias dos filmes brasileiros, levando cerca de 8 milhões de espectadores ao cinema.

¹⁷ Filme de 1968.

¹⁸ Era um cantor, compositor e ator brasileiro. Era conhecido como o “Rei do disco”.

¹⁹ Filme do gênero drama lançado em 1967. É baseado na música, sucesso de mesmo nome, e na vida do próprio Teixeirinha.

Figura 28 – Programação mensal do Cine-Theatro Paratodos de agosto de 1961

Cine-Theatro PARA-TODOS

VILA SÃO VICENTE DE PAULO — Telefone 91/250

SESSÕES: — Todas os dias às 19,30 horas, exceto as Terças e Sextas-feiras
Aos Domingos: Matinée às 14 horas e à noite às 18 e 20 horas

Programação para AGOSTO de 1961:

<p>Terça-feira — Dia 11 Atendendo a inúmeros pedidos, volta ao cartaz a grande película da Pelinex</p> <p style="text-align: center;">EU PECADOR</p> <p>O filme que narra a vida de José Mojica, com PEDRO GERALDO no papel de Mojica e LIBERTAD LAMARQUE. — Mexiscope Tecnicolor.</p> <p>Quarta-feira, 21 Uma geração desceparada, formada sem amor. Constatada pelo fêdo... Em um mundo onde tudo o que é decore é</p> <p style="text-align: center;">PROIBIDO</p> <p>Da RKO com JAMES BEST e SUSAN CUMMINGS.</p> <p>Quinta-feira, 3 e Sábado, 5 Um "cow-boy" de alta classe, da Columbia, com RANDOLPH SCOTT, em Eastmancolor.</p> <p style="text-align: center;">FIBRA DE HERÓI</p> <p>Domingo, 6 e Segunda-feira, 7 Espectacular comédia nacional com a dupla ANKITO e GRANDE OTELO.</p> <p>Terça-feira, 8 e Quarta-feira, 9 Outra super-comédia nacional com a impagável DERCY GOSCALVES e RONALDO LUPO.</p> <p>Quinta-feira, 10 e Sexta-feira, 11 Vingando quatro vítimas da corrupção e da violência, inclusive a própria esposa! Drama da Columbia, com GLENN FORD e MARGOT GRAMAME.</p> <p>Sábado, 12 — Em pré-estrea excepcional!</p> <p style="text-align: center;">MEU ÚLTIMO TANGO</p> <p>Luxuosa película da Condor, com SARA MONTIEL e MAURICE RONET. Maravilhoso Technicolor.</p> <p>Domingo, 13 e Segunda-feira, 14 Espectacular película da Nova América, com HENRY VIDAL e LINO VENTURA.</p> <p>Terça-feira, 15 e Quarta-feira, 16 Suber filme brasileiro com CIL FARNEY, VAGAREZA e outros outros.</p>	<p>Quinta-feira, 17 e Sexta-feira, 18 Volta ao cartaz a famosa película da Condor</p> <p style="text-align: center;">MEU ÚLTIMO TANGO</p> <p>com SARA MONTIEL e MAURICE RONET. — Em Technicolor.</p> <p>Sábado, 19 — Semente:</p> <p style="text-align: center;">EU SOU O TAL</p> <p>Super-comédia nacional da Nova América, com o impagável VAGAREZA.</p> <p>Domingo, 20 e Segunda-feira, 21 Maravilhoso filme da Pelinex, com ANNA BERTHA LEFE. — Mexiscope Tecnicolor.</p> <p>Terça-feira, 22 — Semente:</p> <p style="text-align: center;">SAI DESSA, RECRUTA</p> <p>Comédia nacional da Nova América com ANKITO e MARIA VIDAL. — Para zir a valer...</p> <p>Quarta-feira, 23 Da Pelinex com MANOEL CAPETILLO e ELVIRA GUARDINA.</p> <p>Quinta-feira, 24 Luxuosa película em Technicolor, da Paramount, com SOPHIA LOREN e ANTONIO QUINN.</p> <p>Sexta-feira, 25 e Sábado, 26 Super drama da Metro, com CLAUD JURGENS e MARIA SCHELL. — Em Technicolor.</p> <p>Domingo, 27 e Segunda-feira, 28 Esta belíssima película da Condor, com CARMIEN VILLA e LUIZ MARIANO. — Em Technicolor.</p> <p>Terça-feira, 29 e Quarta-feira, 30 Uma inter-comédia da Paramount que tira JERRY LEWIS para o cinema do que nunca.</p> <p>Quinta-feira, 31 Famosa película da Condor, com GERARDO FERRE e DANIELLE DARRIEUX. — Technicolor.</p>
---	---

GUARDE ESTE PROGRAMA E AGUARDE SURPRESA.

Fonte: grupo "Amor pela Borboleta" no facebook.

Vicente Clemente cedeu à pesquisa uma fotografia da programação do Paratodos para agosto de 1961. A maior parte da programação era de aventura e comédia, os gêneros que mais enchiam o cinema. Não encontramos documentos com as programações anteriores do cinema, esse é o único folheto ao qual tivemos acesso. Apenas no ano 1971 o cinema começa a disponibilizar sua programação no jornal Diário Mercantil. Abaixo duas imagens da programação de algumas salas de cinema na cidade nesse mesmo ano:

Figura 29 – Programação dos cinemas da cidade no jornal Diário Mercantil em 26/04/1971

Cine Festival
As 14 - 16 - 18 - 20 e 22 horas
A felicidade está no amor ou no sexo? O que deve fazer um homem (falido pela esposa ou uma mulher frustrada no sexo)? Veja
TEMPO DE VIVER e obtinha as respostas. Com Marina Vlady e Frédéric de Pasquale - Colorido - 18 anos

Central
As 15:30 - 17:30 - 19:30 e 21:30 HORAS
"MEU REVOLVER É MINHA LEI"
Com John Ireland e Andrea Giordana. Colorido - Censura 18 anos

Pálace
15:30, 17:30, 19:30 e 21:30
As duas gatinhas juntas não somavam a idade delas... e elas o devoraram - Deliciosa comédia
"AS GATINHAS"
Com Sérgio Hingst, Adriana Prieto e Joana Pomini

São Luiz
As 15:30 - 18:00 e 21:00 HORAS
Um filme sobre o mais antigo ESPORTE que a humanidade conhece e pratica com assiduidade.
UM USOU E ANTES. UM CIGARRO DEPOIS
Uma comédia muito

São Mateus
As 18:45 - 18:45 e 20:45
O vibrante western italiano
O FILHO DE DJANGO
Um western italiano com Guy Madison e Gabriele Ferretti - colorido - 14 anos

Metrópole
As 18:00 e 20:00 horas
O deslumbrante western italiano
"MATAREI UM POR UM"
Com Peter Lee Lawrence. Colorido - Imp. 18 anos

Benfica
As 18:00 e 20:00 horas

Real
As 18:00 e 20:30 horas
O inesquecível espetáculo:
"SPARTACUS"
Com Kirk Douglas e Tony Curtis. Colorido - Censura 14 anos

Auditorium
As 19:30 horas
"OS GANHOS DE NAVARONE"
Com Gregory Peck e Anthony Quinn. Colorido - censura 14 anos

Paratodos
As 18:00 e 20:00 horas
Lutas, violência e muita pólvora em
UM GOLF PARA OS FILHOS DO DEMÔNIO
Com Lee Van Cleef - Colorido - Censura 14 anos

Fonte: AHJF

Figura 30 – Programação dos cinemas da cidade no jornal Diário Mercantil em 02/05/1971

JUIZ DE FORA - MG - Sábado, 1.º e domingo, 2 de maio de 1971

CINEMA

Cine Festival
14, 16, 18, 20 e 22 hs.
A história de François Truffaut, direção de Jean-Luc Godard, com Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg em
ACOSSADO
Um filme brilhante, excitante, sexy, selvagem e violento - Colorido - Censura: 18 anos
As 15:30 - 17:30 - 19:30 e 21:30 HORAS
Uma aventura narrada em linguagem simples e capaz de prender o espectador na poltrona da primeira à última cena -
QUELE DO PAJEÓ
Com Terezi Meira, Jeca Valadão e Rossana Ghessa - Colorido - 16 anos

Pálace
15:30, 17:30, 19:30 e 21:30
Ela rouba para viver... vive para roubar! A mulher que roubou milhões, até que lhe roubaram o coração é
ARABELLA
Arabella, the atral, the conquista e o torna louco. Com Verna Hill, James Fox e Terry-Thomas Colorido - Imp. 18 anos

Excelsior
As 15:30 - 17:30 - 19:30 e 21:30 horas
A felicidade está no amor ou no sexo? Uma

São Luiz
As 15:30, 17:30, 19:30 e 21:30 horas
A história de um pecado sem nome, tão estranha... tão fascinante... que é impossível descrever.
CERIMÔNIA SECRETA
é a fascinação do inverso. Com um trio peculiar: Elizabeth Taylor, Mia Farrow e Robert Mitchum. Colorido - Imp. 18 anos

Rex
16:30, 18:45 e 21:00 horas
Eles tem o mais difícil e perigoso dos empregos, mas riem da morte
HERÓIS DO INFERNO
Com John Wayne e Jim Hutton. Colorido - Censura 14 anos

São Mateus
18:45 e 20:45 hs.
Pistoleiro insuperável, ele punha fogo no Oeste - Um western italiano.
MEU REVOLVER É MINHA LEI
Com John Ireland e Marina Rutback. Colorido - Censura 18 anos

Metrópole
As 20 horas
As duas gatinhas juntas não somavam a idade delas e elas o devoraram - Deliciosa comédia
AS GATINHAS
Com Adriana Prieto e Joana Pomini. Colorido - Imp. 18 anos

Benfica
20:00 horas
O vibrante western italiano
O FILHO DE DJANGO
Guy Madison e Gabriele Ferretti - colorido - 14 anos

Real
As 19:30 horas
OS GANHOS DE NAVARONE
Com Gregory Peck e Anthony Quinn - Colorido

Auditorium
As 20 horas
O deslumbrante e violento western italiano
A SOMBRA DE UM REVOLVER
Com Stephen Foryth Colorido - Censura 14 anos

Paratodos
19:30 horas
Uma visão fantástica do século XXI em
GANGSTER NA LUA
Com James Glenn Colorido - Censura 10 anos

Fonte: AHJF.

Apesar do tipo de programação do Paratodos não ser muito voltada ao drama, o filme assistido no cinema que mais tocou Vicente foi um drama com temática nazista:

[...] quer saber um filme que eu lembro até hoje que eu vi no cinema? “O Julgamento de Nuremberg”²⁰. Eu fiquei sentado quase três horas assistindo e eu devia de ter uns quatorze anos, treze, eu acho. O ator principal do filme era o Richard Widmark e o filme tratava do julgamento dos criminosos de guerra. Esse filme chamou muito a minha atenção, a imagem era preto e branco, mas eu lembro dele até hoje (CLEMENTE, 2018)

Através dos relatos e das imagens de programação podemos perceber que o Paratodos seguia a linha da maior parte dos cinemas poerinhas, de pequeno porte e distantes do centro. As grandes comédias e aventuras tinham maior espaço, mas também chegavam filmes de outros gêneros, que também impactaram determinados indivíduos.

5.3.1.3 *Comunicação: da sirene aos “tabuleteiros”*

A divulgação dos filmes que seriam exibidos no Paratodos era feita de formas muito particulares. Em primeiro lugar na mente dos entrevistados surge o aviso da sirene que alardeava para o bairro que a sessão estava prestes a começar:

Se o filme começasse às 19 horas, meia hora antes acionava uma sirene, parecida com essas de bombeiro mesmo. Acionavam ela bem forte mesmo e quando faltava quinze para as sete eles acionavam a sirene outra vez. Quando chegava cinco pras sete, faltando cinco minutos pra começar o filme, acionavam a sirene de novo, que era pra avisar que estava na hora do filme, só na última chamada é que o pessoal começava aparecer (risos) Sim, era assim sempre é a sirene tocava. . . Até a minha esposa quando foi me conhecer na minha casa, lá em 66, ela foi a noite com a mãe dela lá, então ela ouviu aquela sirene assim do cinema, ela virou “o que que é isso? Tá pegando fogo? É bombeiro?”(risos) Era o cinema (risos) que tava tocando lá.(CLEMENTE, 2018).

A sirene era bem alta e podia ser ouvida no bairro todo, dizem que dava para ouvir até em regiões próximas. Além das sirenes, também eram usadas tabuletas que eram espalhadas no bairro com a programação do cinema:

[...] também tinham as tabuletas que eram de lata com dois pés e um painelzinho preto que era escrito com tinta branca. Os filhos do Seu Carlos escreviam a programação do dia alí: “Hoje Mandrake, 19 horas, não percam!”. Eles faziam isso em dez tabuletas, mais ou menos, e davam para os meninos que ficavam encarregados de distribuir as tabuletas nos pontos críticos, numa esquina por exemplo. Tinha tabuleta até na entrada do bairro, perto de onde ficava a escola²¹, essa era a que ficava mais distante. Depois a gente saía distribuindo essas tabuletas pelo bairro durante a manhã. Quando chegava uma meia hora antes do filme, os moleques voltavam recolhendo as tabuletas todas e levavam para a casa do Seu Carlos. De noite o Armando, o Rubinho, o Paulo e os filhos dele, tinham que passar um pano molhado, limpar todas elas para escrever o nome do filme que ia passar no dia seguinte (risos) Esses meninos gostavam porque quem

²⁰ Filme de 1961 dirigido por Stanley Kramer.

²¹ A Escola Mista Rural, na rua Júlio Menini.

era “tabuleteiro” entrava de graça, era uma prestação de serviço: não ganhava nada não mas podia entrar no cinema grátis. Eu era “tabuleteiro” também (CLEMENTE, 2018).

A divulgação dos filmes pelo bairro era feita de forma muito criativa, em especial quando passavam filmes do Tarzan:

O Seu Arlindo tinha uma criatividade grande. Acontecia quando passava filme ou série do Tarzan, que na época era o Johnny Weissmuller, que nos filmes e nas séries subia em cima de uma árvore e dava um grito peculiar, né (risos). O Arlindo pegava o megafone e ia andando, ia andando, ele ficava no meio do mato, em uma rua pequena mais ou menos em frente o cinema, mais no alto no meio do mato. Ele chegava lá, pegava o megafone dele e soltava um berro igualzinho o do Tarzan e completava: “Não percam, amanhã matinê, Tarzan e a Mina de Ouro!” (risos) (CLEMENTE, 2018).

Além das formas mais alternativas também eraa comum a distribuição dos folhetos com a programação pelo bairro. Como o Carlos Mitterhofer trabalhava em uma gráfica ele fazia a programação impressa: “passava uma bicicleta falando: ”Hoje vai passar o filme tal“, não tinha moto num tinha. Eles também jogavam panfletos com os filmes na porta das pessoas (DIAS, 2018).

5.3.1.4 *O fim do cinema “da Borboleta”*

O Cine-Theatro Paratodos não sobrevive a onda de fechamento das casas de cinema da cidade na década de 1970. Além de um contexto mundial de declínio da atividade exibidora alguns pontos regionais foram ressaltados nas entrevistas:

O cinema foi bem até um certo ponto, porque começou no bairro o curso ginásial, que não existia antes. O major Lawal, Reinaldo Lawal, era muito interessado em ajudar a fazer as coisas para o bairro, principalmente na área de educação. Ele conseguiu implantar no Borboleta uma escola da CNEC ou CNEG, a Campanha Nacional de Educandários Gratuitos, e começou a funcionar o ginásio que era à noite. O cinema também funcionava à noite, então foi diminuindo muito a frequência na segunda, terça, quarta, quinta e sexta-feira (CLEMENTE, 2018).

Ainda segundo Vicente o fortalecimento da televisão como forma de entretenimento acabou funcionando contra o cinema, que demandava muita mão de obra:

[...] quase não tinha público mais e começou a novela “Irmãos Coragem”²² na TV Globo, que marcou época, foi um grande sucesso. A gente não tinha televisão em casa, mas tinha em alguma casa que tinha o aparelho juntava todo mundo lá pra ver essa novela. Então uma parte ia pra escola e a outra parte ia ver “Irmãos Coragem”. Aí o senhor Arlindo e o senhor Carlos resolveram que não dava mais para escrever tabuleta e fazer cartazes, dava muito trabalho(CLEMENTE, 2018).

Segundo Marli o pai gostaria de ter continuado com o empreendimento, uma vez que amava o cinema, mas o empreendimento se tornou inviável:

²² Novela exibida na televisão de 1970 até 1971.

Chegou um ponto que não tinha mais jeito mesmo, é que não dava lucro nenhum, só dava prejuízo. E foi um empreendimento tão grande, que eles batalharam muito e não tiveram lucro no final, nada. Uma coisa impressionante, eu fico me perguntando como pode uma pessoa trabalhar uma vida inteira, muitos anos, batalhando e depois no fim num deu nada. A única coisa que boa foi essa parte do incentivo cultural para o povo do bairro. Essa parte valeu, mas financeiramente eles não tiveram ganharam nada, nem um, nem outro(FERREIRA, 2018).

Vicente também contou que no final do cinema às vezes tinham apenas 5 ou 6 pessoas para a sessão e que os proprietários vinham e falavam com a plateia que não poderiam passar o filme porque tinha pouca gente. Deixavam o ingresso pago como crédito para uma próxima sessão:

Aconteceu comigo, eu queria assistir o filme, eu entrei, paguei, eu já tinha uns 16 anos por aí assim, sentei lá e fiquei lá esperando, depois chegou mais dois, chegou a hora de começar o filme e nada de começar o filme, aí de repente o Armando chega, bate nas nossas costas assim e fala “óh, vocês não levem a mal viu não vai ter filme hoje não (risos), não vai dar pra passar o filme só pra três não, (risos) aqui óh toma o ingresso amanhã vocês voltam se tiver gente...” chegou num ponto desse né (CLEMENTE, 2018).

Figura 31 – Cartaz de “Bonnie e Clyde: uma rajada de balas” último filme que foi exibido do Cine Paratodos



Fonte: <https://cinema10.com.br/filme/bonnie-e-clyde-uma-rajada-de-balas>.

O último filme exibido no Cine Paratodos foi “Bonnie e Clyde: uma rajada de balas” no dia 02 de maio de 1976. Do cinema sobraram poucas evidências físicas, o que ainda é possível contar é proveniente das memórias dos que frequentaram e fizeram a história do cinema no bairro. Para Marli: “foi muito bom, principalmente no início. Ajudou a despertar o povo, a criançada, pra melhorar de vida” (FERREIRA, 2018).

Todos os entrevistados tem a exata noção de que a era do cinema de rua chegou ao fim. Muitos deles, não se imaginam, hoje, indo ao cinema com o poder de assistir ao filme que quiserem em casa. No entanto, ao lembrar o cinema reencontram as boas sensações da juventude, da descoberta e de sonho que o cinema da Borboleta proporcionou. Sentem falta do elo que unia o bairro na época, que não era constituído apenas pelo cinema, mas do qual ele era peça importante. Enquanto Helena sonha que está de volta ao cinema, Maria Arlete pensa que: “foi muito bom, valia a pena, valia a pena nascer e ver isso tudo outra vez (risos)” (YUNG, 2018b).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os cinemas de rua foram importantes aparatos de desenvolvimento de sociabilidades no espaço urbano. Em Juiz de Fora, vários cinemas desempenharam um papel de desejo e significação do espaço urbano. As sociabilidades geradas por esses cinemas eram múltiplas e diversificadas, dependendo das relações, mesmo de poder, entre os indivíduos que frequentavam.

O “cinema da Borboleta”, o Cine-Theatro Paratodos, se constituiu como um espaço diferenciado dentro do espaço em que se encontrava e proporcionou uma experiência espacial relevante para os moradores do bairro. Em um período no qual o bairro possuía, em sua maioria, residências, a construção de um empreendimento moderno e arrojado para os padrões do lugar foi marcante para os moradores antigos do local. Os itinerários e sociabilidades construídos através deste cinema foram importantes no período em que este esteve presente na comunidade.

Os entrevistados não acreditam que seria possível o funcionamento de um cinema como o Paratodos atualmente. Eles acompanharam o processo de nascimento, ápice e declínio desse e de outras salas e perceberam uma mudança no comportamento das pessoas que faz das salas de cinema um empreendimento difícil de obter lucros hoje em dia.

No entanto, os espaços de convivialidade que o cinema representava na constituição do lugar público na cidade não foram substituídos por outros espaços de lazer e cultura em muitos lugares da cidade de Juiz de Fora. Mesmo no centro da cidade os espaços que se mantiveram foram museus e centros culturais, mas o convívio e apreensão e significação das ruas foi perdendo espaço. Foram substituídos, principalmente, por comércios, lugares de passagem e que não criam grandes vínculos com os indivíduos. Recentemente, o último cinema de rua da cidade, Cine Palace, foi substituído por uma loja de departamento.

Nos bairros essa situação é ainda mais precária. No Borboleta por exemplo, os moradores reivindicam espaços de lazer e convivência que foram se perdendo. Observa-se que o bairro continua sendo constituído por uma comunidade com forte senso coletivo, que busca recuperar e promover novos espaços de convivência através de associações de moradores. Entretanto, é possível observar que o poder público não tem conseguido agir como promotor de convivialidade nos bairros.

A falta de espaços como era o Cine Paratodos acaba por acentuar a falta de vínculos que os indivíduos tem com os espaços. No Borboleta, a situação é agravada pelas novas ocupações e condomínios que foram criados ao redor do bairro e que utilizam e dependem de serviços no bairro Borboleta, como o Posto de Saúde, por exemplo.

A maior parte dos moradores dos novos bairros e condomínios não possuem qualquer ligação com aquele espaço e a falta de convívio com os antigos moradores do bairro não auxilia na transformação da comunidade em um organismo mais coeso. Por isso, nos depoimentos dos

antigos moradores do bairro aparecem em relação ao novo panorama do bairro as associações com medo e violência, produto, entre outras coisas, de uma ocupação desordenada do espaço urbano sem uma política de integração social.

O bairro também vive hoje uma completa descaracterização de sua identidade visual. Antes formado, em sua maioria, por casas as moradias do bairro estão cada vez mais verticalizadas. Foram realizadas tentativas de proteção ao patrimônio que ainda se encontra no bairro e que tem relação com as origens alemãs do bairro da antiga Colônia Dom Pedro II. Citamos como exemplo a lei de isenção de impostos a quem mantivesse a sua residência no formato das antigas casas alemãs de tijolos aparentes. Mas apenas essa medida não freou poder da especulação imobiliária na região.

Ao recuperar as memórias do Cine-Theatro Paratodos podemos confrontar a nossa própria realidade atual e quais são os espaços destinados ao convívio, à cultura e ao embate de ideias no espaço urbano. As cidades vem se transformando, cada vez mais, em lugares sem passado e sem identidade.

Além disso, esse trabalho se insere num movimento político de valorização das vivências culturais dos operários e trabalhadores que pouco acesso tinham aos bens materiais. O Cine-Theatro Paratodos representou para os seus frequentadores, uma possibilidade de igualdade em relação ao centro da cidade, no que se refere ao acesso a uma tecnologia diferenciada, como o cinema, a um espaço acolhedor para as vocações musicais e teatrais dos moradores, a ampliação dos espaços de celebração relacionados às conquistas escolares e a divulgação religiosa.

Atualmente, as memórias do Cine Paratodos estão sendo recuperadas por iniciativa da Associação dos moradores do bairro Borboleta. Uma sessão de cinema especial em homenagem ao antigo cinema do bairro vem acontecendo em alguns meses na sede da associação. Diferentemente dos filmes que era exibidos no Paratodos, os filmes desta sessão são voltados às origens alemãs.

Percebemos, ao longo da pesquisa, que as memórias do bairro são importantes na comunidade. O medo da perda de referências e da relação com as origens motivou moradores a criarem novos espaços onde possam compartilhar e manter viva a memória do bairro. O grupo “Amor pela Borboleta” criada por Vicente Clemente se encontra na rede social Facebook e contem cerca de 1.500 membros. No grupo são postadas fotos antigas e os moradores, novos ou antigos, comentam sobre a vida no bairro. É um refúgio no mundo virtual onde se pode viver a vida comunitária que, cada vez mais, a cidade nega.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (*org.*). **Memória e patrimônio: Ensaio contemporâneo**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- ALMANDRADE. **Fragmentos de uma leitura da cidade**. 1993. Dissertação (Mestrado) - Ufba.
- ARANTES, Haydêe Sant'Ana; MUSSE, Christina Ferraz. **Memórias do cineclubismo: a trajetória do CEC - Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora**. 1. ed. São Paulo: Nankin, 2014.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papyrus, 1994.
- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et Alii. **Anthropos-homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 296 – 332.
- BAPTISTA, Tiago. Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932). **Ler História [En línea]**, Lisboa, p. 29 – 56, 20 mar. 2007. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/lerhistoria/2516?lang=es>>. Acesso em: 20 nov 2018.
- BARBOSA, Marialva. Meios de comunicação: lugar de memória ou na história?. **Contracampo**, Niterói, v. 35, n. 1, p. 07 – 26, abr./jul. 2016.
- BARBOSA, Yuri Amaral. **Pequena geografia histórica de Juiz de Fora: O processo urbano do Caminho Novo ao início do século XX**. Curitiba: Editora CRV, 2017.
- BARTHES, Roland. En sortant du cinéma. **Communications**, n. 23, p. 104 – 107, 1975.
- BAUDRY, Jean Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (*org.*). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III - O narrador: Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENTO, Gibran da Rocha. O espectador e os efeitos da experiência cinematográfica. **Ciências & Cognição**, v. 13, p. 235 – 242, julho 2008. Disponível em: <http://www.cienciasecognicao.org/pdf/v13_2/m318222.pdf>. Acesso em: 5 dez 2018.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura na modernidade**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. **Geografia cultural: uma antologia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. v. 1, p. 239 – 244.

- BESSA, Márcia; OLIVEIRA FILHO, Wilson. Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, cinemas de rua: a cidade como uma questão cinematográfica. **Ponto Urbe [Online]**, Dezembro 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/pontourbe/2536>>. Acesso em: 10 out 2018.
- CAIAFA, Janice; FERRAZ, Thalita. Comunicação e sociabilidade nos cinemas de estação, cineclubes e multiplex do subúrbio carioca da Leopoldina. **Galáxia**, Online, São Paulo, n. 24, p.127 – 140, dez. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/viewFile/10374/9431>>. Acesso em: 3 jan 2019.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. 1ª. ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- CARERI, Francesco. Transurbância + walksapes ten years later. **Redobra**, n. 11, p. 235 – 247, 2013. Disponível em: <http://www.redobra.ufba.br/wpcontent/uploads/2013/06/redobra11_24.pdf>. Acesso em: 01 jan 2019.
- CARNEIRO, Márcia. Borboleta cresce de forma desordenada. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 6 de março 1999.
- CASTRO, Kellen Cristina Marçal de. **Cinema: mudanças de hábito e sociabilidade no espaço urbano de Uberlândia 1980 a 2000**. 2008. 155 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) — Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16542>>. Acesso em: 10 dez 2018.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **“Europa dos pobres”**: a belle-époque mineira. Juiz de Fora: EDUFJF, 1994.
- CIA. CENTRAL DE DIVERSÕES. **Ao distinto público frequentador deste cinema**. Juiz de Fora: [s.n.].
- CLEMENTE, Vicente de Paulo. **O bairro Borboleta e a Igreja São Vicente de Paulo: suas origens e sua história**. Juiz de Fora: Gráfica Concorde, 1990.
- _____. Os alemães e a Borboleta. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2008.
- _____. Entrevista concedida a autora em 30 de novembro de 2018.
- CORDOVIL, Wilton Dias. **Do Caminho Novo A Manchester Mineira: As dinâmicas sócio-espaciais da gênese e evolução do município de Juiz de Fora no contexto regional da Zona da Mata mineira**. 2013. 245 p. Dissertação (Mestrado em Geografia) — Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/1197/1/wiltondiascordovil.pdf>>. Acesso em: 02 jan 2019.
- CORRÊA, Roberto Lobato. **Sobre a geografia cultural**. 2009. Disponível em: <<http://ihgrgs.org.br/artigos/contibuicoes/Roberto%20Lobato%20Corr%C3%AAa%20-%20Sobre%20a%20Geografia%20Cultural.pdf>>. Acesso em: 01 jan 2019.

COUTO, Rita de Cássia Lara. **São Pedro: O coração da colônia alemã de Juiz de Fora**. 1. ed. Juiz de Fora: Editar Editora Associada Ltda, 2018.

DECRETO. n. 1031, 07 de agosto 1852.

DIÁRIO DA TARDE. Cousas que aborrecem e incomodam - moleques no cinema. **Diário da Tarde**, Juiz de Fora, 8 de fevereiro 1949.

DIÁRIO DA TARDE. O instinto perverso da humanidade. **Diário da Tarde**, Juiz de Fora, n.2.060, 19 de janeiro 1949.

DIÁRIO DA TARDE. Juiz de Fora cresce em todos os setores. **Diário da Tarde**, Ano XIII, n.3.501, 10 de janeiro 1955.

DIÁRIO DA TARDE. Vila São Vicente luta por saúde e educação. **Diário da Tarde**, Juiz de Fora, 15 de setembro 1975.

DIÁRIO MERCANTIL. Vamos dar um jeito nisso? **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 19 de janeiro 1951.

DIÁRIO MERCANTIL. São Vicente precisa de posto policial para sua segurança. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 25 de abril 1974.

DIAS, Helena Agostinho. Entrevista concedida a autora em 21 de novembro de 2018.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

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

FERRAZ, Thalita. Entre arquiteturas e imagens em movimento: cinemas, corporeidades e espetação cinematográfica na Tijuca. **LOGOS - Comunicação e diversidade**, v. 17, n. 1, 2010. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/antigos/logos_32/logos_32.htm>. Acesso em: 10 jan 2019.

FERREIRA, Marli Dillon. Entrevista concedida a autora em 29 de novembro de 2018.

FOUCAULT, Michel. **Outros Espaços**. 1984. Disponível em: <<http://www.uesb.br/eventos/pensarcomfoucault/leituras/outros-espacos.pdf>>.

GOFF, Jacques Le. **História e memória**. 5ª. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

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

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: Arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidade**. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

- JARAUTA, Francisco. Construir a Cidade Genérica. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 24 – 35, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/1-construir_a_cidade_generica_francisco_jarauta.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- KELMER, Vilmar. Entrevista concedida a autora em 17 de dezembro de 2018.
- KNAUSS, Paulo. As formas da imaginária urbana: escultura pública no Brasil. In: ANAIS ELETRÔNICOS, 2003, João Pessoa. **ANPUH - XXII Simpósio Nacional de História**. João Pessoa, 2003. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.558.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- KOOLHAAS, Rem. **Três textos sobre a cidade**. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2010.
- KOZEL, Salete. Comunicando e representando: mapas como construções sócio-espaciais. **Geograficidades**, v. 3, n. Número especial, p. 58 – 70, Primavera 2013. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4734899>>. Acesso em: 01 jan 2019.
- KUSTER, Eliana. O tédio dos olhares sem alma: algumas considerações sobre a indiferença, o desejo e o papel do cinema no cotidiano das metrópoles. In: KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert (orgs.). **O chamado da cidade: Ensaio sobre a urbanidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. cap. 6, p. 103 – 126.
- KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. **O chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política: o direito à cidade II**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Lisboa: Edições 70, 1990.
- MANCEBO, Deise. Trabalho docente e produção de conhecimento. **Psicologia & Sociedade**, scielo, v. 25, p. 519 – 526, 00 2013. ISSN 0102-7182. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scieloOrg/php/articleXML.php?lang=pt&pid=S0102-71822013000300006>>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- MARTINS, Marcos. O caminhar como prática artística de intervir no espaço urbano. In: ANAIS ELETRÔNICOS, 2009, Salvador. **18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Transversalidades nas Artes Visuais**. Salvador, 2009. p. 884 – 8897. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/marcos_paulo_martins_de_freitas.pdf>. Acesso em: 01 jan 2019.
- MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983. p. 375 – 382.
- MEDEIROS, Adriano. **Cinejornalismo brasileiro: uma visão através das lentes da Carriço Film**. Juiz de Fora: Funalfa, 2008.
- MITTERHOFER, Fernando. Entrevista concedida a autora em 30 de novembro de 2018.

- MUSSE, Christina Ferraz. **Imprensa, cultura e imaginário urbano**: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora. São Paulo: Nankin, 2008.
- MUXI, Zaida; MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e Política**: ensaios para mundos alternativos. Arquivo kindle. Rio de Janeiro: Gustavo Gili Ebook, 2014.
- NEVES, Ana Carolina Passos Aun. **Sociabilidades nas salas de cinema da cidade de Goiás (1909-1934)**. 2014. Dissertação (Programa de Pós-graduação em História) — Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <file:///C:/Users/Iela_/Downloads/SociabilidadeSalasCinema.pdf>. Acesso em: 02 jan 2019.
- NORA, Pierre. Entre memória e história - A problemática dos lugares. **Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História**, São Paulo, n. 10, p. 7 – 28, jul./dez. 1993.
- O AERONAUTA. Juiz de Fora Acompanha o Progresso. **O Aeronauta - Um jornal a serviço da aviação**, Rio de Janeiro, 15 de janeiro 1955.
- O PHAROL. O cinematógrapho Lumière. **O Pharol**, Juiz de Fora, Ano XXXI, n. 92, Quinta-feira, 22 jul 1897.
- OLIVEIRA, Jocyléia dos Santos; OLIVEIRA, Maria de Fátima. Sensibilidades e sociabilidades no Ensino de História. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Sensibilidades e sociabilidades: perspectivas de pesquisa*. Goiânia: Ed. UCG, 2008.
- OSTERMANN, Érika Alezard. Imagem urbana: percepção e devaneio. **Revista Rua - Revista de Urbanismo e Arquitetura**, v. 4, n. 1, p. 46 – 53, 1996. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3115>>. Acesso em: 10 dez 2018.
- PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- _____. **Essências**. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.
- PANORAMA. Clube oferece oportunidades de esporte, lazer e cidadania. **Panorama**, Juiz de Fora, 14 de agosto 2004.
- PECHMAN, Robert. Quando Hannah Arendt vai à cidade e se encontra com Rubem Fonseca - Ou da cidade, da violência e da política. In: KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert (orgs.). **O chamado da cidade**: Ensaios sobre a urbanidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. cap. 1, p. 17 – 46.
- POLLAK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200 – 212, 1992.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e Política. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RODRIGUES, Luiz Antonio Belletti. **Perseguições a estrangeiros em Juiz de Fora durante o Estado Novo**: autoritarismo e repressão no contexto da Segunda Guerra Mundial. 2017. 170 p. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2017/03/Dissertacao-Luiz-Antonio-Belletti-Rodrigues.pdf>>. Acesso em: 15 jul 2018.

- SANTOS, José Lázaro de Carvalho. Reflexões por um conceito contemporâneo de urbanismo. **Malha Urbana: Revista Lusófona de Urbanismo**, Edições Universitárias Lusófonas, n. 3, p. 2 – 24, 2006. Disponível em: <<http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/2174/87-254-1-PB.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2018.
- SATURNINO, Rodrigo. O último respiro do flâneur. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, Universidade de Lisboa, p. 1 – 10, 2012. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/saturnino-rodrigo-o-ultimo-suspiro-do-flaneur.pdf>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2018.
- SÊGA, Rafael Augustus. Vida urbana e modernidade nas obras de Carl Schorske, Richard Sennett e Marshall Berman. **Revista de Letras**, Curitiba, n. 4, 2001. ISSN 2179-5282. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2274/2233>>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008.
- _____. **Construir e habitar: ética para uma cidade aberta**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- SILVA, João Batista da. **A trajetória das escolas da Campanha Nacional de Escolas da Comunidade - CNEC no Piauí**. 2010. 149 p. Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade Federal do Piauí. Disponível em: <http://ufpi.br/arquivos_download/arquivos/ppged/arquivos/files/dissertacao/2010/joao_batista.pdf>. Acesso em: 10 jan 2019.
- SIMMEL, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito**. Covilhã: LusoSofia:Press, 2009.
- STEHLLING, Luiz José. Juiz de Fora a Companhia União e Indústria e os Alemães. Juiz de Fora: [s.n.], 1979.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- VALÈRY, Paul. **Cahier B**. Paris: [s.n.], 1910.
- VIANA, Fabrício Teixeira. **Monumentos, esculturas e espaço público: A imaginária urbana em Juiz de Fora/MG (1906-2016)**. 2017. 194 p. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído) — Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5781>>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- WENDERS, Wim. A paisagem urbana. **Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 23, 1994. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=8512>>. Acesso em: 10 jan 2019.

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

YUNG, Conceição. Entrevista concedida a autora em 27 de dezembro de 2018.

YUNG, Maria Arlete. Entrevista concedida a autora em 27 de dezembro de 2018.

YUNG, Tereza. Entrevista concedida a autora em 27 de dezembro de 2018.

Apêndices

Base do roteiro aplicado nas entrevistas realizadas para o projeto:

- 1) O(a) Sr.(a) frequentava o Cine-Theatro Para-todos?
- 2) Poderia descrever como era o cinema?
- 3) Lembra-se com que frequência ia a esse cinema?
- 4) Lembra-se como o público? Era algo especial ir ao cinema? As pessoas se arrumavam para visitá-lo?
- 5) Vinham pessoas de fora do bairro para ir ao cinema?
- 6) Quando saíam do cinema, o que faziam?
- 7) Antes de começar o filme passava alguma outra coisa?
- 8) Lembra-se qual trajeto fazia para chegar ao cinema?
- 9) Lembra-se do preço do bilhete? No geral, era uma diversão acessível? Era mais barato que os cinemas do centro da cidade?
- 10) Costumava ir com outras pessoas no cinema?
- 11) Era comum ver diversas vezes os mesmos filmes?
- 12) Lembra-se do tipo de filme que passava neste cinema?

