

## ANPOCS 2011

### ***GT19 - Memória social, museus e patrimônios: novas construções de sentidos e experiências de transdisciplinaridade***

**Coordenação:** Regina Maria do R. M. de Abreu (UNIRIO) e Myrian Sepulveda dos Santos (UERJ)

#### **Título**

Cinema, passagem a céu aberto: Novos ambientes patrimonializando o cinema

Márcia Bessa<sup>1</sup>  
Wilson Oliveira Filho<sup>2</sup>  
Leila Ribeiro<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Márcia Cristina da Silva Sousa, que utiliza profissionalmente o sobrenome de sua avó paterna, possui graduação em Comunicação Social (2000) – habilitação em Cinema e Vídeo – e mestrado em Ciência da Arte (2005), ambos pela UFF. Atualmente é doutoranda do PPGMS/UNIRIO. Bolsista CAPES. E-mail: [marciabessa@bol.com.br](mailto:marciabessa@bol.com.br)

<sup>2</sup> Wilson Oliveira da Silva Filho é jornalista e possui mestrado em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ (2006). Atualmente é doutorando do PPGMS/UNIRIO e professor dos cursos de Cinema e Comunicação Social da UNESA. E-mail: [wilsonoliveirafilho@yahoo.com.br](mailto:wilsonoliveirafilho@yahoo.com.br)

<sup>3</sup> Leila Beatriz Ribeiro possui graduação em História, mestrado e doutorado em Ciência da Informação pela UFRJ/IBICT. Atualmente é professora adjunta III PPGMS/UNIRIO. E-mail: [leilabriereiro@ig.com.br](mailto:leilabriereiro@ig.com.br)

Cinema, passagem a céu aberto: Novos ambientes patrimonializando o cinema

Wilson Oliveira Filho

Márcia Bessa

Leila Ribeiro

### **Resumo**

Esse artigo pretende dar continuidade ao argumento pensado em trabalho apresentado na ANPOCS do último ano sobre o espaço do cinema e sua relação com o patrimônio em mutação nas redes e com as transformações na identidade cultural no contemporâneo. Observamos que o *locus* da projeção de filmes vem sofrendo mudanças. Projeções ganham espaço pela cidade com manifestações conhecidas como *live cinema*. Nesse artigo pretendemos analisar a saída do cinema das salas de rua rumo à avenida do samba e outros espaços abertos. Passagens. Dois momentos são delimitados. Um olhar sobre o cinema nos desfiles de algumas escolas de samba nos leva a refletir sobre o espaço do espetáculo audiovisual do carnaval como uma atividade cinematográfica. Num segundo momento pensamos como as projeções a céu aberto ganham força com o trabalho dos vj's e de fato também arquivam uma memória, uma patrimonialização do cinema.

**Palavras chave:** Cinema. Memória. Patrimônio. *Cinema de rua*. *Cinema ao vivo*. Carnaval.

### **Introdução**

**Passagens são casas ou corredores que não têm o lado exterior – como o sonho**  
(Walter Benjamin)

**Salgueiro**  
**Apresenta o Rio no cinema**  
**Já não há mais lugar pra nos ver na passarela**  
**Cada um é um astro que entra em cena**  
**No maior espetáculo da tela**  
**A Cinelândia reencontrar**  
**A luz se apaga acende a vida**  
**Projeta sonhos na avenida**  
(Samba-enredo Acadêmicos do Salgueiro de 2011)

O lugar do cinema é atravessado por outras práticas e por novos ambientes. Se a sala de cinema se instituiu como o lugar do filme e como as salas desse *cinema de rua*<sup>4</sup> cedem lugar ao cinema nos *shoppings centers*, novas manifestações audiovisuais encampam o cinema, o lugar do cinema como a experiência do cinema transforma-se. Antes a sala do *cinema de rua* dividia com exibições itinerantes, *drive ins* e outros espaços o *locus* do cinema. Depois de um tempo, o cinema ganha cada vez mais espaço

---

<sup>4</sup> Estabelecimentos ou salas de projeções cinematográficas erguidas no espaço urbano em meio às construções habituais: comércios, serviços, residências dentre outros (BESSA, 2011).

em museus, galerias e centros culturais. Lugar de projeções como observa Aumont: “Essa presença do cinema no museu fez com que fosse apreendido o seguinte: o cinema é primordialmente, uma projeção [...]. O cinema se projeta e se expõe também” (AUMONT, 2008, p.84). O *live cinema*, essa modalidade audiovisual em que o *visual jockey* ou VJ – ou coletivo de vj’s – reedita e ressignifica imagens e sons em uma performance ao vivo é uma afirmação desse cinema como arte das projeções.

O *cinema ao vivo* vive em qualquer lugar. Essas projeções invadem não só as galerias e museus, mas passeiam pela cidade e se consolidam de forma transcinematográfica. O cinema reterritorializa-se de forma nômade e em redes. Das salas fechadas para novamente ocupar os lugares abertos. Como nos mostra Foucault, museus e bibliotecas são heterotopias do século XX (2006 p.419), lugares de contraposicionamento, utopias realizadas. Poderíamos colocar a sala de cinema nesse mesmo papel. Mas e o cinema a céu aberto seria uma nova ordem heterotópica do contemporâneo?

Recentemente no Rio de Janeiro, o Cristo Redentor tornou-se tela para a projeção de imagens projetadas por vj’s. Com técnicas próprias os artistas desse *cinema ao vivo* repensam a cidade como um lugar próprio para a projeção de imagens. Mostras de *live cinema* em parques, em fachadas de edifícios e em monumentos são cada vez mais rotineiras. Os artistas dessa prática entendem como interior e exterior conectam-se no contemporâneo dando vida a algumas concepções benjaminianas:

*O intérieur* projeta-se para o lado de fora. É como se o burguês estivesse tão seguro de seu sólido bem-estar que desdenha a fachada para afirmar: minha casa, não importa onde lhe seja feito um corte, é sempre uma fachada [...] a rua torna-se aposento e o aposento torna-se rua (BENJAMIN, 2006, p.450).

O trabalho de projeção de imagens fora das salas de cinema ganhou no último carnaval destaque na Marquês de Sapucaí. Cubango, Mangueira, Tijuca e Salgueiro projetaram filmes em seus desfiles. As duas últimas tinham por enredo o próprio cinema. O interior da sala de cinema foi projetado para o público, a arquitetura dos carros tornou-se tela. O cinema patrimonializado na avenida. E a memória do cinema arquivada não só pelos enredos, alegorias, mas pelas projeções. Algumas imagens de filmes e da própria plateia eram projetadas nas telas do cinema-carnaval. *Cinema ao vivo* em meio a festa viva de Momo.

Se o *cinema de rua* é bem delimitado e passa por mudanças, o cinema como espaço outro transforma-se e liga-se a novas identidades. Esse espaço nos conduz como Foucault a Bachelard, que através de uma fenomenologia dos valores e da intimidade da casa nos propõe um lugar que fornece “imagens dispersas e um corpo de imagens” (BACHELARD, 2000, p.199) e nos convida a uma filosofia que retorne mesmo as “coisas mesmas” (“lema” da fenomenologia de Husserl). Mais do que descrição que um objeto primeiramente nos dá, a casa, o sótão e o cofre são mundos de imaginação como propõe Bachelard. Lugar de imaginação por excelência a avenida do Samba no desfile dessas escolas tornou-se cinema em 2011. Nossa investigação pretende compreender como esse espaço a céu aberto exemplificado nos desfiles e em outras manifestações nos levam a pensar o cinema como um patrimônio. Não só de *pedra e cal*, mas de sonho, o cinema como prática das imagens e sons em movimento pode ser pensado como patrimônio intangível e as projeções parte de um patrimônio performático, vivo, efêmero e longo ao mesmo tempo.

O carnaval é manifestação cinematográfica, audiovisual e quando percebe isso momentos brilhantes se dão. Escolas como a Unidos da Tijuca se pautam por esse apelo audiovisual da folia. Ao lado de Cubango, Mangueira e Salgueiro, as projeções de imagens na avenida compuseram um cenário interessante para pensarmos o cinema como arte que está sendo patrimonializada ou que já desponta como uma ação relacionada ao patrimônio. Uma atitude patrimonial que, como nos mostra Dominique Poulot, possui dois aspectos fundamentais: “a assimilação do passado que é sempre transformação, metamorfose dos vestígios e dos restos, recreação anacrônica e a relação de fundamental estranheza estabelecida, simultaneamente, por qualquer presença de testemunhas do tempo remoto na atualidade” (POULOT, 2009, p.14). Esse *double bind* tem no exemplo que pensamos algumas relações interessantes para evidenciar finalmente o cinema como patrimônio das sombras e dos sons. Os vj’s e carnavalescos perceberam isso e como antenas da raça, como classificou Pound (*apud* MCLUHAN, 1964, p. 14), esses artistas captam os arquivos de imagens e fazem um novo cinema.

### **1) Notas para uma memória da exibição cinematográfica entre o interior (sala fechada), o exterior (lado de fora) e a itinerância**

**SALÃO DE NOVIDADES – Rua do Ouvidor nº 141. ANIMATOGRAPHO  
LUMIÈRE, a última palavra do engenho humano! A mais sublime  
maravilha de todos os séculos! Pinturas moverem-se, andarem,**

**trabalharem, sorrirem, chorarem, morrerem, com tanta perfeição e nitidez, como se homens, animais e coisas naturais fossem; é o assombro dos assombros! Salve Lumière!**  
(Gazeta de Notícias, 1897)

Clóvis e Auguste Lumière, através da conjugação dos avanços realizados no material sensível e no projetor conseguem chegar ao momento histórico, oficialmente reconhecido, da “primeira sessão pública de cinema”, realizada em Paris, no subsolo do *Grand Café*, em 28 de dezembro de 1895.

O posto de primeiros exibidores na cidade do Rio de Janeiro cabe a Vittorio di Maio e Paschoal Segreto<sup>5</sup>, com a apresentação de um Kinetoscópio de Edison na Rua do Ouvidor (GONZAGA, 1956). E, aproximadamente sete meses depois de ser apresentado em Paris, chega ao Brasil o cinematógrafo Lumière.

Os primórdios do cinema trazem os *vaudevilles* como forma predominante de exibição, sobretudo entre 1895 e 1900, mas não podemos deixar de ressaltar a importante ação dos ambulantes. Através deles o cinematógrafo chega aos mais remotos lugares. “Seguem-se exibições itinerantes de diversos exibidores estrangeiros, homens que viajavam com companhias de variedades ou sozinhos, mostrando as imagens em movimento” (MOURA, 1990, p. 20). E como os patrocinadores desse “show de horrores” ambulante os exibidores adentram lugarejos distantes dos grandes centros urbanos e armam o seu circo. A principal atração é o espetáculo das “imagens em movimento”. Alugam salões ou estruturas similares e projetam os filmes. Nessa situação o exibidor é também o bilheteiro, o operador do projetor e, muitas vezes, até o narrador da história. Os filmetes são exibidos segundo a ordem por ele escolhida. Mudam planos de lugar, aceleram, retardam ou suprimem uma ação – como se uma espécie rudimentar de montagem acontecesse ao vivo, no momento da projeção.

O Rio de Janeiro não contou com muitos desses exibidores itinerantes. O mais assíduo foi Cesare Watry, que retornou por duas vezes. Ao todo registraram-se dezoito temporadas individuais regulares, incluindo aquelas que se desenrolaram nos pequenos palcos dos cafés e parques. De 1904 a 1914, computaram-se mais dezoito temporadas. Ao longo de todos esses anos, nenhuma delas durou mais de dois meses, muitas contentando-se com uma ou duas semanas. Mais para o final da primeira década do século XX, as sessões desse gênero foram ficando exclusivamente cinematográficas e ao mesmo tempo abandonando a itinerância mais ampla e os teatros (GONZAGA, 1996, p. 57).

---

<sup>5</sup>As informações a esse respeito são escassas e conflitantes. Alice Gonzaga aponta em seu livro, “Palácios e poeiras” uma controvérsia acerca da primazia da primeira exibição. A dúvida recai também sobre o empresário italiano Francisco de Paula (1996).

As primeiras impressões parecem ter sido prosaicas e animadas, mas sem arrebatamento. Os espectadores admiram o avanço de invento tecnológico, porém atentam para os defeitos de luminosidade, trepidações da película e alterações de ritmo na projeção. Até 1904 essas deficiências vão marcar a atividade exibidora carioca. Não há salas de cinema fixas na cidade. O cinema ainda se mescla a outras formas de entretenimento. A baixa qualidade, duração e variedade de filmes limitam também o apelo público.

Como ainda está longe de ter uma forma definida, o cinema do início do século XX acaba por modelar-se a velhas e já estratificadas configurações de espetáculo. Os primeiros filmes (1895-1912) apresentam-se como simples curiosidades científico-tecnológicas, em meio a tantas outras exibidas nas feiras de variedades e salas do progresso. Os locais em que o cinema faz suas primeiras incursões integram o espaço indiferenciado da atração espetacular. O público pode ver ao mesmo tempo trens elétricos em miniatura, rodas da vida (animação de pequenas silhuetas pintadas), máquinas elétricas que produzem fagulhas e o Coreutoscópio (projeção de esqueletos móveis). É a época de dissolução do sistema tradicional das artes, aquela que Benjamin (1994) chama a era da reprodutibilidade técnica da arte. Para esta diluição contribuem certamente as tecnologias da fotografia e do cinema, embora na base do fenômeno devam ser assinaladas as profundas transformações econômicas, sociais e culturais determinadas pela Revolução Industrial.

Desde oito de julho de 1896, quando o *Omnigrapho* é apresentado no Rio de Janeiro, uma série de aparelhos cinematográficos vai fazer aparições pelo território nacional. Mas a primeira sala de exibição a operar regularmente na cidade é mesmo o *Salão de Novidades Paris no Rio* – de Paschoal Segreto e José Roberto Cunha Sales, no Rio de Janeiro (1897) – na Rua do Ouvidor, número 141, no Centro. Segundo Roberto Moura (1990, p. 16), “lá eram exibidas diversas novidades tecnológicas [...]. O cinema era apenas a principal bugiganga”.

As primeiras salas de cinema do Rio de Janeiro possuem duas características básicas: o tamanho reduzido e o fato de serem nas ruas. Compreendido e representado desde os seus primórdios pelas “vistas animadas”, o cinema tem seu início na Capital da República em meados da última década do século XIX, mas como um hábito e como estabelecimento de um projeto de casa de espetáculos voltada única e exclusivamente para a exibição cinematográfica só acontece em 1907. É a partir deste ano, segundo

Gonzaga (1996), que o *boom* acontece. O Centro da cidade se expande – no início do século XX com as reformas do Prefeito Pereira Passos – e o cenário para os *cinemas de rua* se desenha. As salas crescem em número e tamanho e o público também muda.

[...] é atrás da nova Avenida Central – através dos arcos para a Lapa ou descendo pela carioca para a Tiradentes – que se concentra a crescente vida noturna dos ‘cafés-cantantes’, ‘chopps berrantes’ e espetáculos baratos. Aos teatros, cinemas, parques de diversões ou mafuás ocorre um público que se amplia durante o fim de semana (MOURA, 1990, p. 23).

O período compreendido entre remodelação urbanística de Pereira Passos e o início da Primeira Guerra Mundial possui grande importância para a passagem de um cinema que prima por exibições irregulares e itinerantes a outro conformado a salas fixas no espaço citadino (SOUZA, 2004). Depois do fechamento drástico de diversas salas até 1912, o mercado estabiliza-se com as transformações e intervenções oriundas das reformas urbanas, com o nascimento da Cinelândia e o advento do cinema sonoro no final da década 1920.

A empresa cinematográfica Pathé Frères adentra o mercado exibidor brasileiro através da companhia de Marc ferrez & Filhos, estabelecendo seus padrões para as salas e filmes. As transformações e intervenções urbanas e sanitárias, além de disciplinadoras trazem também “ares parisienses” ao centro da cidade, instituindo ainda hábitos mais “de acordo” com as práticas originadas na vida moderna. Os cinematógrafos, com seus mais variados espetáculos de vistas são uma aposta de diversão, luxo, refinamento, elegância, informação, cultura e contato com o progresso. Os bondes, a eletricidade, as ruas alargadas e prédios suntuosos com arquitetura *art nouveau* vão dar uma “roupagem moderna” ao centro e novos hábitos “mundanos” elevam o cinema à prática valorizada culturalmente (GONZAGA, 1996).

Por volta de 1916, um fiscal da própria Prefeitura do Distrito Federal alertava para a existência de mais de 500 cinematógrafos na cidade, a maioria sem os requisitos legais ou descumprindo as normas básicas de segurança. A pesquisa conseguiu referências para pouco mais de 200 casas abertas entre 1907 e 1916. E algumas delas são simples nomes evocados tardiamente. De forma menos drástica, este diferencial persistiu ao longo dos anos, com certa relevância nas décadas de 50 e 60 (GONZAGA, 1996, p.16).

Com a intervenção do Estado nas práticas de lazer, associada ao nascimento de um mercado, rapidamente a atividade cinematográfica torna-se um investimento rentoso. A Pathé atua durante um bom tempo sinônimo de “cinema” e de projeções “nítidas e sem

trepidações” (GONZAGA, 1996, p.89). Sofisticam-se as casas e os hábitos são distinguidos pelas divisões entre salas, com usos de toaletes obrigatórias para as classes abastadas; ingressos para a primeira e segunda classe de acordo com o posicionamento nas salas.

Correndo por fora das disputas acirradas na distribuição e exibição de filmes, o primeiro cinema a se estabelecer na Avenida Central, em 1<sup>o</sup> de agosto de 1907, é o Cinematógrafo Chic. Pouco mais de uma semana depois, temos a notícia da inauguração do Parisiense. O Cinematographo Parisiense é o precursor das construções realmente erguidas para abrigar salas de cinema. Em 18 de setembro instala-se o Pathé. Até 1914, mais oito cinemas vão ser abertos na mesma avenida (GONZAGA, 1996).<sup>6</sup>

Em 1917, Francisco Serrador começa a dar os primeiros passos para a construção da Cinelândia<sup>7</sup> Carioca. No empreendimento considerado bastante arrojado – constituído de escritórios, cafés, restaurantes, cinemas, teatros, lojas – as edificações mais famosas vão ser o edifício Francisco Serrador (1944), o prédio do Amarelinho e os cinemas Capitólio (1925), Glória (1925), Odeon (abril de 1926) e Império (1925). As lutas travadas pelo mercado exibidor também são um forte impulso para a reforma e abertura de novas salas no Passeio Público e na Rua Senador Dantas. O Passeio Público é ainda cenário de exibições ao ar livre.

Por volta de 1920, a cidade conta com cerca de 70 salas. O mercado amadurece e muitos cinemas desse período sobrevivem durante décadas (GONZAGA, 1996). A entrada de companhias americanas já se faz sentir e algumas mudanças nas formas de publicidade, formação de linhas de exibição, a compra e o aluguel de fitas apontam para novas práticas. As companhias exibidoras desenvolvem circuitos intimamente relacionados a produtores e distribuidores de filmes. Acirra-se a concorrência e formam-se os trustes. A penetração constante dos estúdios norte-americanos vai influir em todos os setores do meio cinematográfico nacional. Na exibição essa interferência se reflete numa pressão que começa, a partir de então, a modificar os padrões de funcionamento e apresentação das salas nacionais (GONZAGA, 1996; VIEIRA; PEREIRA, 1986).

Um novo impulso é dado ao grande empreendimento cinematográfico. O advento do cinema sonoro, no final da década de 1920, vai introduzir mudanças radicais e prenunciar

---

<sup>6</sup> Segundo Souza (2004), a partir do segundo semestre de 1907 mais de 20 cinematógrafos são instalados no Rio de Janeiro, a maioria concentrados na Avenida Central.

<sup>7</sup> Maior pólo exibidor carioca – grande concentração do número de salas de cinema numa mesma área da cidade – do Rio de Janeiro, perdurando quase oitenta anos (FERRAZ, 2009).



uma nova era traduzida pelo fim das variedades, das orquestras, dos prólogos e o estabelecimento de um formato de programação clássico que se estende por vários decênios: “cinejornal, desenho ou documentário e longa-metragem” (GONZAGA, 1996, p.136). Muda ainda o ritual e o comportamento dos espectadores nas salas. “Lanterninhas, luzes que diminuía perto de começar o filme e salas de espera convertidas em bares foram exemplos dessas mudanças” (FERRAZ, 2009, p. 91). O formato dos *palácios cinematográficos*<sup>8</sup> vai substituindo o dos cine-teatros no cenário urbano carioca.

A década de 1930 vai-se avizinhar com o aumento do número de salas – especialmente na Zona sul – e o estabelecimento dos cinemas da Cinelândia como o espaço de maior volume de entradas vendidas. Torna-se hábito, ao transitar pelas ruas, inteirar-se sobre os títulos em exibição nos cinemas. Os anos de 1950 marcam uma crise no mercado cinematográfico. A partir de meados dessa década o fechamento das salas de cinema vão ao encontro de uma “flagrante contradição: expressivo desempenho x encolhimento do mercado” (GONZAGA, 1996, p.203). Diversos motivos são apontados: transferência da capital federal; mudanças de hábitos do espectador; advento da televisão; críticas à estética e a arquitetura das antigas salas suntuosas e espaçosas dentre outros.

A era da modernização inaugurada pelo governo JK se estende aos cinemas. Aliado a esses elementos, o Rio de Janeiro se vê as voltas na década de 1970 com as obras do Metrô, que interferem no traçado urbano interditando ruas e avenidas. Prédios e residências são demolidos. Afasta-se do Centro da cidade parte da população que usufruía dos *cinemas de rua*. Com o golpe militar de 1964 e o advento da censura muitos filmes deixam de ser exibidos e a retração da produção brasileira se ressentem. Falências e dificuldades encontradas por exibidores renomados vão prenunciar uma fase ainda menos promissora para os *cinemas de rua* da cidade. Em meados da década de 1980 teve início o processo de desaparecimento das salas de exibição cinematográfica das ruas do Rio de Janeiro e do Brasil.

Nesses anos em que, definitivamente, os cinemas de rua começaram a fechar maciçamente suas portas, houve uma migração das salas para os novos shoppings que estavam sendo construídos nos centros urbanos,

---

<sup>8</sup> O termo *Palácio* vem de “Palácio do cinema” – *palácio cinematográfico* ou *movie palace* – e refere-se às construções arquitetônicas com planejamento de luxo e requinte, gigantescos templos com capacidade para centenas de espectadores, alguns herdando prédios de antigos teatros – “Espaços do sonho” (VIEIRA; PEREIRA, 1982).

que por sua vez eram decorrência de uma profunda modificação dos hábitos de consumo por parte da população brasileira. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 54-59).

Os anos 1970 e 1980 vão apresentar alguns dados interessantes. Gonzaga (1996) nos apresenta diversas informações quantitativas<sup>9</sup> e uma curiosa análise que, entre tantas questões, aponta que somem os grandes e médios cinemas, principalmente os *poeiras*<sup>10</sup> – dos subúrbios mais do que os dos bairros de classe média alta –, configurando-se outro tipo de sala para um espectador mais fiel. E fora a substituição por outros tipos de estabelecimentos e a destruição dos *palácios* e *poeiras* (1996), o que temos na contemporaneidade é *outro tipo de cinema*, voltado para *outro tipo de público* e com um tipo de prática ritualística que pouco lembra o *hábito cinema*<sup>11</sup> de décadas anteriores. O cinema se elitiza e se hierarquiza com a ida das salas para os *shoppings centers*<sup>12</sup>; o tamanho das salas diminui e o seu *glamour* arquitetônico representado pelas salas de espera, pelas luxuosas *bombonieres*; ou mesmo os *poeiras* com o seu aspecto de coisa inacabada ou de *saloons*, “foram substituídos por novos espaços limpos, retos, [...] fechados, quase um laboratório de pesquisas, cabine de nave espacial, centro cirúrgico” (AVELLAR, 1996, p.10).

No começo da década de 90, o mercado de cinema no Brasil enfrentava uma das mais brutais crises de sua história. Vários cinemas fecharam suas portas, principalmente no interior [...] a ponto de apenas 7% dos municípios brasileiros possuírem salas, segundo o IBGE (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 55).

Em meados dos anos 1990 entramos na que vem sendo chamada de *fase do Cinema da Retomada* (1995-2005). De lá para cá, acompanhamos novos rumos tomados pela cinematografia nacional. Parcerias com a televisão têm abarcado uma boa parcela da produção nacional. As Leis de Incentivo à Cultura – que contemplam primordialmente o setor da produção do cinema brasileiro pós-retomada – são os atuais mecanismos de fomento à atividade cinematográfica brasileira. Esse período também apresenta outras perspectivas para a memória dos cinemas no Rio de Janeiro: o fim dos *cinemas de rua* é

---

<sup>9</sup> Ver o capítulo intitulado “A era dos *shopping centers*”.

<sup>10</sup> Os *Poeiras* (ou *poeirinhas*) são salas de cinema mais simples, pequenas e populares que necessitam de maiores cuidados de manutenção, higiene e investimentos. Segundo Gonzaga (1996), a expressão *Poeira* solidifica-se e passa a indicar a decadência da qualidade geral do espetáculo cinematográfico.

<sup>11</sup> A forma tradicional da exibição cinematográfica, que dispõe o espectador entre a tela e o projetor numa sala de cinema (MACIEL, 2009).

<sup>12</sup> A média das salas se manteve no Rio de Janeiro, até o final da década de 1990 (utilizando-se os dados da pesquisa de Gonzaga, 1996), girando em torno de 100 salas em funcionamento.

aguardado em poucos anos e somente restam lembranças de outras eras que ainda não tem sua história devidamente contada.

[...] a memória cinematográfica não é apenas aquela dos nossos filmes perdidos. É igualmente, a que se refere a uma parte essencial: a exibição. Pois, sem esta, a produção não existe. A indústria do cinema é a exibição. A não ser recorrendo aos jornais da época, ninguém saberia narrar os primórdios da exibição no Brasil, aquelas alegres noitadas no passeio público, em que o carioca, a mastigar tremoços e engolir cerveja, apreciava o seu cinematógrafo. Isso ocorreu entre 1905 / 1906 (GONZAGA, 1986, p. 34).

Iniciativas como as do Cine Santa Teresa e Cine Arte Bangu<sup>13</sup> parecem tentativas de manter, de alguma forma, a memória dos *cinemas de rua* da cidade ou experiências que buscam certa conservação do *hábito cinema*. Em contrapartida, salas de projeção foram inauguradas em centros culturais, museus, galerias, escolas e cursos. Figuram ainda como mais um dos atrativos de alguns modernos condomínios de luxo. Vemos surgir ainda outras experiências audiovisuais (“novos cinemas”) pela cidade: manifestações como *pós-cinemas* (ou *transcinemas*<sup>14</sup>), projeções ao ar livre (na praia, na favela); exibições em lonas culturais; “imagens em movimento” nos túneis do metrô. E, parece que num conceito semelhante ao do *expanded cinema*<sup>15</sup> ou, quem sabe, das pioneiras feiras de variedades (de fins do século XIX) assistimos surpresos a reinauguração do Cine Lapa.

O cinema não morre, como preconizam alguns. Aliás, sua morte está sendo anunciada desde o cinematógrafo, pelo próprio Lumière (MOURA, 1990) – falando abertamente sobre a vida curta que ele achava que seu invento teria. E vai ser noticiada ainda várias vezes na história da “sétima arte”. Assim, o livro não morre quando aparece o teatro. E o teatro não morre quando surge o cinema. Poderíamos mencionar alguns outros exemplos. Atualmente, estamos assistindo cada vez mais filmes (CARRIÈRE, 2006) e temos cada vez mais salas, só que são outras formas de “assistir” e outros tipos de sala (GREENAWAY, 2009). Nesses primeiros anos do século XXI, o cinema tem se

---

<sup>13</sup> Os Cines Santa Teresa e Cine Arte Bangu são *cinemas de rua* inaugurados em 2003 e 2006, respectivamente.

<sup>14</sup> Transcinema é o cinema situação, ou seja, um cinema que experimenta novas arquiteturas, novas narrativas e novas estratégias de interação. *Transcinema* é uma forma híbrida entre a experiência das artes visuais e do cinema na criação de um envolvimento sensorial para o espectador (MACIEL, 2009, p. 43).

<sup>15</sup> Traduz-se, às vezes, por “cinema expandido” a expressão americana *expanded cinema* (utilizada a partir da década de 1970), que designa formas de espetáculo cinematográfico nas quais acontece algo a mais do que somente a projeção de um filme: dança, ações diversas, “*happenings*” etc. (Ver AUMONT; MARIE, 2003).

mantido vivo – poucas vezes no mesmo endereço anterior e em muitos outros lugares e práticas – em multi-salas e *shoppings centers*, em antigos cinemas que insistem em permanecer nas ruas, em novas salas inauguradas, em experiências combinadas com outros meios de expressões artísticas e comunicativas.

## **2) O cinema na Passarela do Samba (2011) – Acadêmicos do Cubango, Mangueira, Unidos da Tijuca e Salgueiro**

**As Escolas de Samba desceram o morro.  
Evoluíram no tablado e, com o passar do tempo,  
mostraram que precisavam de um palco maior para abrigar o seu talento.  
Cresceram, se organizaram e, a cada ano, encenam na Avenida a ópera brasileira.**  
(Aílton Guimarães Jorge, 2004)

A agremiação de cunho popular *escola de samba* tem origem na cidade do Rio de Janeiro com a Deixa Falar (Estácio, 1928). Esse tipo de associação se caracteriza pelo canto e dança dos sambas-enredo com uma finalidade essencialmente competitiva. As *escolas de samba* “se apresentam em espetáculos públicos, em forma de cortejo, onde representam um enredo, ao som de um samba-enredo, acompanhado por uma bateria; seus componentes – que podem ser algumas centenas ou até milhares – usam fantasias alusivas ao tema proposto” (CARLA, 2011). A maior parte dos membros desfila no chão e a pé, enquanto um número bem menor de elementos transita em cima de carros alegóricos, onde também estão dispostas diversas alegorias e adereços.

As *escolas de samba* cariocas – do Grupo Especial e Acessos A e B – desfilam atualmente na Rua Marquês de Sapucaí (Passarela Professor Darcy Ribeiro), mais conhecida como Passarela do Samba ou Sambódromo. O grupamento especial compreende a elite das agremiações cariocas, sendo regulado pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA). Já, sob a supervisão da LESGA – Liga das Escolas de Samba do Grupo de Acesso –, as escolas que integram as congregações de acesso A e B – associações dotadas de menor poder aquisitivo – almejam, a cada carnaval, alcançar o nível de excelência exigido no âmbito do seletivo grupo especial.

Dentre as quatro agremiações mencionadas no título desta sessão somente o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Cubango (1959) pertence ao grupo de acesso – Acesso A – e nunca fez parte do grupo especial. Tanto Mangueira (1928) como Unidos da Tijuca (1931) e Salgueiro (1953) fazem parte tradicionalmente do conjunto de escolas do primeiro escalão do samba carioca.

No carnaval de 2011, a Cubango apresenta o enredo “A emoção está no ar!”, desenvolvido pelo carnavalesco Jaime Cezário, que trata da incansável busca humana por momentos de felicidade. Segundo a história contada pela escola de Niterói, através de suas próprias emoções, da emoção do outro e da invenção de passatempos “que manipulam suas emoções” (CEZÁRIO; ROZA, 2011) os indivíduos de todas as raças, credos e classes sociais buscam relaxamento e alegria de viver. Dentre os mecanismos criados pelo homem para “descontrair, relaxar e viver boas emoções [...], buscando a felicidade e procurando evitar o que não lhes é agradável” (CEZÁRIO; ROZA, 2011), o cinema aparece, para uma parcela do desfile da Cubango, como uma “fábrica de ilusões”...

Em Paris, no século XIX, nasce o Cinema. A sétima arte inicia sua caminhada de emoção, fascínio e sedução pelos quatro cantos deste planeta. Em preto e branco, Cubango é cinema mudo; satirizando cenas do cotidiano, exibindo os primeiros clássicos do cinema mundial. Cubango a cores é cinema falado. É vivaz, **é como se a emoção personificasse e saísse da tela, habitando o inconsciente coletivo e imaginário no escurinho do cinema...** Misturando ficção e realidade e criando personagens para diversos gêneros. No Brasil, o "Cinema é Novo" e "Marginal". É "Chanchada" nacional! É o cinema que ressurgiu, fazendo o filme brasileiro romper fronteiras, emocionar e expandir a nossa arte cinematográfica (CEZÁRIO; ROZA, 2011, grifo nosso).

Fantasia personifica elementos – técnicos, narrativos e artísticos – de uma história da emoção no cinema. O segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira representou o filme o “E o vento levou” (“*Gone with the Wind*”, EUA, 1939). O carro alegórico “Cine Cubango” intermedia a seção dedicada à emoção proporcionada pelo cinema na avenida, apresentando uma tela cinematográfica que exhibe clássicos da filmografia mundial, enquanto estátuas do Oscar parecem reverenciar o cinema. Diversos fotogramas famosos povoam uma película fílmica que desenrola-se sob a tela e servem para sua sustentação, numa alusão ao importante papel da fita de celulose e dos pioneiros da “sétima arte” para o cinema – profundamente modificado pelas constantes ondas de revoluções tecnológicas –, conforme o experimentamos hoje.

À minha luz  
Sétima arte, a grande tela  
Aos quatro cantos se revela  
O sonho em preto e branco ganha cores  
Realidade, fantasia, sedução  
Um momento de paixão  
(SARDINHA [et al], 2010).

Chamando atenção para a tela – foco privilegiado de atenção no interior da sala de projeção cinematográfica – a *escola de samba* de Niterói reforça a importância conferida ao *locus* do cinema como espaço de convivência, compartilhamento de emoções e difusão de um patrimônio cinematográfico. O papel desempenhado pela “sétima arte”, dentro do enredo da Acadêmicos do Cubango, aparece como uma memória do ritual que acompanha a frequência da sala de cinema; mostrando como uma experiência primordialmente cidadã da modernidade ainda se mantém viva no imaginário contemporâneo urbano.

Na passarela do samba, a Cubango rememora o fascínio das grandes telas para o espectador. As amplas telas – tão características de antigos *cinemas de rua*, dos *palácios cinematográficos* – parecem estar voltando à vida hoje a partir das novas tecnologias comunicacionais aplicadas ao meio de exibição cinematográfica. Os *multiplex* do dias atuais estão redescobrimo a atração pelas telas e espaços de exibição de filmes mais volumosos. E a Cubango também...



Carro alegórico “Cine Cubango”.  
Fonte: Blog Na cadência do samba

A Estação Primeira de Mangueira, leva à Marquês de Sapucaí a trama “O filho fiel, sempre Mangueira”, que exalta os cem anos do compositor Nelson Cavaquinho. A tradicional *escola de samba* carioca não menciona o cinema em seu enredo, não canta a “sétima arte” na letra de seu samba, não fala de nenhuma relação mais estreita do famoso sambista brasileiro – morto em meados da década de 1980 – e o cinema... Mas a Mangueira figura em nosso ensaio pela inovadora ideia de colocar na avenida a tecnologia de LED num carro alegórico que lembra uma grande tela cinematográfica de última geração. O carro alegórico visual – que apresenta imagens apontando para o céu e foi preparado cuidadosamente durante meses em seu próprio barracão na Cidade do Samba, Zona Portuária do Rio de Janeiro – oferece visão privilegiada aos espectadores posicionados em pontos mais elevados da passarela do samba.

A escola de samba Estação Primeira de Mangueira investiu na tecnologia do LED, da Ledcom, para atrair a atenção do público e dos

jurados, em um carro alegórico no último carnaval (06/03/11). O carro exibiu, em 80 módulos de LED (no chão), imagens feitas exclusivamente para a escola: anjos, gaivotas, o logotipo da escola, dentre outras (LEDCOM BRASIL, 2011).

Uma espécie de *cinema ao vivo* encerra o desfile da escola fundada por cartola em fins da década de 1920. Diversas imagens mesclam-se a sambistas, fantasias, estruturas metálicas e o chão da avenida numa profusão de formas e cores que destoam da simplicidade da história de vida de Nelson Cavaquinho. Acima da tela, o jovem Nelson do passado acessa para o porvir. A grande tela de LED representa o futuro de uma arte que não morre: seja ela a música, seja o cinema.



Tecnologia LED no carro alegórico da Mangueira.  
Fonte: Acervo Sambaderaiz.net

Com o enredo “Esta noite levarei tua alma”, o carnavalesco Paulo Barros – campeão do carnaval 2010 pela Unidos da Tijuca – traz para a avenida, através da escola de samba do morro do Borel, uma homenagem aos filmes cinematográficos do gênero terror. A criatividade e inovação, sempre tão características do teatral trabalho de Paulo Barros no carnaval, marcam mais uma vez o desfile da Unidos da Tijuca. Fantasias, personagens, encenações, coreografias, carros alegóricos animados gigantesco “assombram” os espectadores no sambódromo e em casa (através da transmissão da TV).

Tá com medo de quê?  
O filme já vai começar  
Você foi convidado  
Caronte no barco não pode esperar  
Apague a luz, a guerra começou  
Sob o capuz, delira o diretor [...]  
É o boom! Quem não viu? A casa caiu  
Com a bomba na mão o vilão explodiu  
O plano de fuga é jogo de cena  
"Um deus nos acuda"... Agita o cinema.  
(ALVES; TOTONHO, 2010)

O último segmento da escola de samba da zona norte do Rio de Janeiro faz uma homenagem ao cinema nacional, lembrando grandes sucessos de nossa bilheteria, indicações e prêmios internacionais da filmografia brasileira. E, apesar do tema principal

girar em torno das tramas de horror, a exibição cinematográfica não fica totalmente esquecida com a aparição, no quinto setor, da grande tela que encerra o desfile da Unidos da Tijuca. Porém, os filmes nacionais, notadamente projetados em vídeo, nessa tela fogem um pouco ao fio condutor que norteia todo o enredo da escola.

O mote aterrorizante volta à cena, logo atrás da tela, como derradeiro ato do desfile da Unidos da Tijuca, na presença do expoente do cinema de terror no Brasil: José Mojica Marins (acompanhado de sua herdeira e sucessora, a cineasta Liz Marins). Zé do Caixão – sentado numa espécie de trono – ao lado de sua filha, fecha com chave de ouro o desfile que carrega o nome de um de seus filmes mais conhecidos no título.



A tela no quinto setor da Unidos da Tijuca.  
Fonte: Unidos da Tijuca

Réplicas de equipamentos de câmera, maquinaria e projeção espalham-se numa avenida do samba tomada por histórias, cenografias e personagens de filmes de terror. De modo geral, sem conseguir fugir do lugar-comum, o cinema clássico narrativo hollywoodiano – cinematografia dominante no mundo, salvo raríssimas exceções – prevalece também no espetáculo cinematográfico da Unidos da Tijuca na avenida.



Logomarca do desfile do Salgueiro (2011).  
Fonte: LIESA

Renato Lage, Márcia Lage e a Diretoria Cultural da Acadêmicos do Salgueiro apresentam "O Rio no cinema". O enredo do Salgueiro, em 2011, aborda a cidade do Rio de Janeiro retratada pelo cinema sem esquecer o pioneirismo, vocação e sucesso das salas de cinema integrantes do pólo exibidor da Cinelândia carioca. Esses *cinemas de rua*, do



Centro da antiga Capital da República, foram responsáveis por lançamentos de grandes produções internacionais e brasileiras durante décadas do século passado. “Noite de estreia. A agitação na porta do cinema revive os tempos de glamour da eterna Cinelândia. Uma multidão se aglomera para ver de perto os astros da superprodução salgueirense que entra em cartaz depois de um ano de filmagens. Todos prontos? Vai começar a sessão!” (LIESA, 2010).



Carro alegórico do Salgueiro – Cinelândia.  
Fonte: Blog Nice Pinheiro

Na enorme tela montada pelo Salgueiro na Passarela do samba desfilam filmes-marcos da cinematografia nacional – como “Rio 40º” (1955), de Nelson Pereira dos Santos; “Terra em transe (1967), de Glauber Rocha; “Carlota Joaquina” (1995), de Carla Camurati e “Madame Satã” (2002), de Karim Aïnouz –; fantásticos movimentos cinematográficos brasileiros – como a Chanchada –; renomadas produtoras de filmes locais – como a Atlântida carioca –; artistas tupiniquins – como Carmem Miranda, Oscarito e Grande Otelo – e manifestações da cultura popular fluminense – como o samba dos morros cariocas, que se alastra por toda a cidade. Num trecho da sinopse do enredo de mais uma das *escolas de samba* do tradicional bairro da Tijuca, o casal de carnavalescos Lage convida o público para imaginar tramas para novos filmes...

Bem vindos à SAPUCAÍ Produções Cinematográficas, os estúdios onde brilham milhares de artistas no maior espetáculo da "tela". A notícia do tesouro escondido ao Sul do Equador não para de se espalhar. E deu a louca no cinema! Estrelas da sétima arte desembarcam por aqui e entram em irreversível processo de carioquização. Trocam o hot dog pela feijoada, o bip-bop pelo samba, desfilam pelo calçadão da fama de Copacabana... Uma confusão! Até o King Kong, vejam só, foi se pendurar na torre da Central do Brasil. O Homem Aranha se amarra no Beijo da Mulher Aranha, e com ela se prende numa teia conjugada na Zona Sul. A bela mocinha, que o vento levou, agora veste plumas e paetês e, quem diria, foi parar em Irajá! E a loirinha, que nunca foi santa? Virou rainha da escola. Gostou do samba e hoje vive muito bem. E lá no infinito, quem um dia há de duvidar que o grande tesouro perdido de Atlântida era brilhar na avenida numa noite de carnaval?

Isso tudo é verdade? Nada foi comprovado... Mas na memória, o que fica são as grandes histórias e a alegria de receber, enfim, o prêmio maior da Academia. E como toda boa chanchada, tudo acaba em carnaval! (LIESA, 2010).

Falamos anteriormente de uma tradição da Tijuca (aristocrático bairro da zona norte do Rio de Janeiro), reconhecida tanto em matéria de cinema – a Praça Saenz Peña é chamada de a *Segunda Cinelândia Carioca* – quanto de samba – a área que abrange a localidade da Grande Tijuca abarca cinco *escolas de samba* e diversos blocos carnavalescos renomados em todo o Brasil –, num “lugar de memória” (NORA, 1993), que traz para o carnaval de 2011 no sambódromo, “O Rio no cinema” (BOTELHO [*et al*], 2010). Segundo o cinematográfico enredo todos os componentes da escola de samba são astros que entram em cena na tela da avenida. A Passarela do samba transforma-se numa gigantesca tela que projeta sonhos ao apagar das luzes desse espetacular cinema de Momo, pois – segundo o Salgueiro – no verão do Rio de Janeiro tudo acaba em carnaval... É o cenário perfeito, com os braços abertos sobre a Guanabara, sob a direção do Cristo Redentor.

### **3) Projeções cinematográficas na avenida: uma atitude patrimonial**

Tanto o carnaval como o cinema atuam de forma análoga quando fazem da ficção (e mesmo da realidade) espaços de ativação e evocação do imaginário. Jogo a ser jogado entre o produtor da narrativa – o cineasta ou o carnavalesco – e o espectador, a sala escura, a avenida e a arquibancada podem funcionar como lugares de comunicação e de recepção em que regras da legibilidade ou visibilidade se superpõem ou mesmo se hibridizam frente ao invisível, por vezes fantasioso e mesmo insólito.

Lugar onde a projeção dos patrimônios nacional ou locais também se configura, esses espaços adquirem contornos de identificação dos objetos culturais à medida que estabelecem reconhecimento do outro, de capacidade interpretativa dos espectadores, de legitimidade dos especialistas e por fim, de a capacidade do objeto cultural permanecer “suspenso” temporalmente.

Espaço de consumo e de circulação, espaço de produção e recepção do imaginário, o carnaval é também há séculos reconhecido como um lugar legitimamente transmissor e um dos representantes identitários da sociedade brasileira.

Atualmente, nas nossas sociedades de consumo e de cultura de massa, o uso do patrimônio, sua interpretação, até mesmo sua simulação –

daqui em diante, por dispositivos virtuais –, passam por ser instrumento de um desenvolvimento local ou nacional, em função do turismo e das práticas mercantis do saber e do lazer (POULOT, 2009, p.2009).

Se reinventando e ocupando novos espaços e lugares da cultura, conseqüentemente de patrimonialização dos objetos e das coisas materiais e imateriais, o carnaval carioca foi palco em 1984, no berço da Praça Onze, da inauguração da Passarela Professor Darcy Ribeiro. O projeto arquitetônico de autoria de Oscar Niemeyer foi implantado durante o primeiro governo de Leonel Brizola e deu para a cidade um espaço permanente de exibição para o desfile das Escolas de Samba da cidade do Rio de Janeiro.

O Sambódromo se constitui como um espaço simbólico, com caráter especial recebe a função de uma vez por ano abarcar os desfiles e sua funcionalidade gira em torno disso, sendo um símbolo do reconhecimento público ao samba e ao seu valor a vida da cidade. A localização no centro da cidade contrapõe-se com os lugares de origem da maior parte das escolas de samba, a visibilidade geográfica e midiática são essenciais para compor a magia do carnaval, aonde o indivíduo ganha importância um dia no ano, sendo admirado indiretamente por toda cidade (COSTA, 2009, p.17).

Lugar objetificado de cultura, o carnaval carioca vai ser alçado a um patamar patrimonial monumentalizado a partir desse espaço expográfico de exibição tendo em vista que o seu trabalho de representação do espetacular vai cada vez mais sendo legitimado e institucionalizado para que essas representações traduzam os valores que as instituições e a sociedade como um todo tem de si.

Assim, a ideia de teatralidade trazida por Barthes (*apud* POULOT, 2009), reforça e justifica esse argumento para enxergarmos o carnaval como um do(s) espaço(s) autêntico e legitimado, lugar de “patrimonialidade” de uma experiência do “sensível” do passado glorioso do cinema e do filme.

Se, segundo Poulot (2009, p.40), qualquer patrimônio ocidental busca evocar uma identidade seja ela memorial e/ou estética, por meio de obras ou de lugares, podemos ver esse tipo de encarnação no Sambódromo, monumento por excelência ao carnaval carioca, por exemplo, com vistas à cristalização e ao abrigo de outro tipo de patrimonialização que é o desfile das agremiações de samba. De forma paralela, o Sambódromo funciona ainda como uma “pedagogia política de patrimônio”, ou seja, a organização e a espacialização do lugar propicia ao público além de assistir ao espetáculo, aprender com

ele, a partir de cada samba-enredo<sup>16</sup>, aspectos da cultura que são expostos didaticamente desde a abertura do desfile<sup>17</sup> – pela Comissão de Frente – até o término que, via de regra, cada escola finaliza com a apresentação em que homenageia a Velha Guarda da Escola.

Podemos incluir nessa pedagogia também, outras, ou seja, a dos projetos de “assistibilidade” e de treino do olhar advindo da modernidade, que fez com que os sujeitos espectadores das ruas, dos panoramas, dos cinemas, dos museus e tantas outras imagens disponíveis conseguissem capturar o efêmero e o instantâneo rapidamente em espaços fragmentados e/ou dispersos mediados por aparatos externos (RIBEIRO, 2008).

Tanto o desfile como o lugar funcionam esteticamente como uma representação materializada do espetáculo, de um espetáculo monumentalizado e em um lugar monumental. Lugar esse que tem uma arquitetura singular cuja linguagem, ao ser compartilhada, externaliza como o espetáculo deve ser apreciado e visto. Assim, agregar a esse tipo de entretenimento o uso de uma parafernália tecnológica de efeitos sonoros e visuais se justifica se compreendemos o *locus* do carnaval cristalizado na Passarela do Samba como um análogo ao mundo do espetáculo das diversas artes.

Na maioria das vezes, o espectador comum dos desfiles tem uma leitura multifacetada e plurissêmica, que invariavelmente não é entendida na sua totalidade. Num desfile, temos a combinação de várias linguagens artísticas que nos transmitem significados, como a escultura (das alegorias e adereços), a música (do canto do samba-enredo e dos instrumentos da bateria), a literatura (a letras do samba-enredo e o tema abordado), as artes plásticas (pinturas, reproduções e utilização de materiais visuais), a dança (dos componentes em suas alas e do mestre-sala e da porta-bandeira), o teatro (encenações nos carros alegóricos, da comissão de frente e das alas coreografadas), dentre tantas outras (FARIAS, 2007, p. 13).

Dessa forma, o enunciado narrativo ao dar concretude a um acontecimento, numa *linguagem carnavalesca*, está nele envolvido não somente o acontecimento ou a história que se conta, mas sim, ao fato de alguém contar algo. No uso dessa linguagem se expressa uma das matrizes do samba do Rio de Janeiro, patrimônio cultural do Brasil, o samba-enredo, lugar de inclusão da diversidade e espaço de “exaltação das escolas” (RIBEIRO, 2008).

---

<sup>16</sup> O enredo, via de regra, é criação do carnavalesco e/ou da diretoria da Escola. A composição do samba-enredo é elaborada a partir de um universo semântico e sintático pré-estabelecido na sinopse do enredo proposta pelos carnavalescos (FARIAS, 2007).

<sup>17</sup> Assim, se os carros-alegóricos, adereços e fantasias são, por exemplo, a expressão material do samba-enredo; por outro lado, as alegorias representam o que há de imaterial e fantasioso da narrativa carnavalesca.

Em 2004 o samba, alça o estatuto de bem imaterial quando o Ministro da Cultura, Gilberto Gil, apresenta à UNESCO o pedido de tombamento do gênero “Samba”, sob o título de "Patrimônio Cultural da Humanidade". Sua singularidade é consagrada quando, em 2007, o IPHAN declara o Samba Carioca Patrimônio Cultural Brasileiro. Comemorando os seus 70 anos, o IPHAN, titula as matrizes do Samba do Rio de Janeiro – samba de terreiro, partido-alto e samba-enredo – como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil<sup>18</sup>.

Assim, se vemos no século XXI o advento de novos patrimônios, a distribuição de novos lugares patrimoniais também está presente nas formas de narrativa dos objetos e dos bens (POULOT, 2009). Dessa forma, é importante percebermos que nos discursos narrativos dos sambas-enredo, sinopses e alegorias estão presentes os elementos que os carnavalescos julgam importantes de assinalarem e reforçarem como os ideais, os objetos e as manifestações de um patrimônio nacional ou local. No caso, o cinema narrado e projetado alegoricamente, nos moldes espetaculares do carnaval, vai ser respaldado como elemento identitário de um passado glorioso da nação. Mas, ao mesmo tempo, essa rememoração projetada na Passarela do Samba, além de glorificação de um passado, atualiza um presente prometido. Do mesmo modo é que, vemos desenrolar na avenida movimentos e estéticas cinematográficas que se por vezes não representam uma continuidade narrativa da história do cinema (nacional?), por outro lado, elas são narradas em prol de um projeto unificador identitário.

O Sambódromo funciona como um monumento modelar cuja externalidade material e arquitetônica permite que nós conheçamos de alguma maneira a “interioridade” da forma de fazer e viver o carnaval carioca. Ao projetar imagens de cinema e/ou de filmes, as escolas acionam mais do que dispositivos técnicos, transportando as imagens de um lugar para o outro, esse mecanismo ao realizar-se tecnicamente conduz os espectadores ao espaço da ordem da representação. O

---

<sup>18</sup> O samba carioca foi tombado como patrimônio cultural do Brasil segundo o IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de acordo com o decreto nº 3551/2000 regulamentado pela resolução nº 001/2006 que registra bens culturais de valor imaterial, registrado no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2007. O pedido de registro foi feito pelo Centro Cultural Cartola, com apoio da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e da Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa). O tombamento do samba desencadeia por três vertentes: o samba de terreiro (espaços de encontro e celebração dos sambistas tem como característica a liberdade e as marcas de ancestralidade); o partido-alto (nasceu das rodas de batucada), e o samba-enredo. Ao considerar o samba como patrimônio cultural brasileiro o IPHAN reconhece, assim, esse meio de expressão como elemento fundamental da identidade nacional (MATRIZES, 2011).

espectador, além de ser “projetado no mundo proposto pelo filme” vai reconhecer nesse universo ficcional ou mesmo imaginário “alguma coisa de sua própria existência vivida” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 244). Representação de um mundo patrimonializado num universo – de emoções e saberes – que se desdobra magicamente em camadas de artefatos, de lembranças, de lugares e de práticas que sofrem enquadramentos pela coletividade que a reconhece e a legitima (POULOT, 2009).

Esse reconhecimento se dá tanto pelas narrativas propostas tematicamente pelos sambas-enredo, como pelo lugar ocupado que alguns dos temas e dos artefatos evocam aos espectadores. Assim é que reconhecer práticas, filmes, escolas e estéticas cinematográficas a partir da exaltação carnavalesca torna-se lugar comum quando nostalgicamente somos levados a “sentarmos e entrar na magia da sala escura” para sentir o medo do filme de terror, por exemplo, quando cantando pela Unidos da Tijuca: “Tá com medo de quê? O filme já vai começar. Você foi convidado”. Outro convite nos é feito pela Acadêmicos do Salgueiro que “Apresenta o Rio no cinema” e nos convoca para assistirmos ao maior “espetáculo da tela”, ao narrar parte do cinematografia nacional: “A luz se apaga acende a vida”. Espetáculos que se hibridizam e se superpõem, sendo narrados agora em outro espaço de projeção: a Passarela do Samba: “Já não há mais lugar pra nos ver na passarela. Cada um é um astro que entra em cena. [daquele que é o] maior espetáculo da tela”. Ao “projetar sonhos na avenida”, as agremiações fazem mais do evocarem o cinema mudo, as imagens em *p&b* ou a cores, o Zé do Caixão, o Cinema Novo, as Chanchadas, o Cinema da Retomada etc. Essas escolas, com seus sambas-enredos, se apropriam de diversas maneiras de outras formas narrativas que incluem desde a parafernália técnica até os discursos patrimonialistas re-apropriados e re-semanticizados.

De forma efêmera, essas imagens que se projetam e passam por instantes, quadro a quadro, na Passarela do Samba são também reelaboradas visualmente numa outra estética contemporânea (projeção simultânea a uma recepção instantânea) que dão um novo sentido ao passado suspenso, e agora autenticado e atualizado presencialmente, tanto pelo projecionista (carnavalesco) como pelo receptor (espectador).

O espectador de um monumento é remetido a um sentido antropológico da duração, mas concebido do ponto de vista do presente. Essa tensão entre a obra passada – ou seja, o passado concretizado em um objeto – e o julgamento (estético) presente emerge no âmago das leituras sucessivas da obra (POULOT, 2009, p.218).

Assim, frente e, em consonância aos discursos dos novos patrimônios, temos uma dinâmica patrimonial que faz com que o trabalho de reconhecimento, intervenção e legitimação deixe ser postulado unicamente pelos agentes hegemônicos e passe por uma tomada de consciência e gestão dos sujeitos como atores de uma coletividade e de seu próprio patrimônio.

#### 4) *Cinema ao vivo e na rua – nomadismo, redes e heterotópios*

*Live cinema* ou *cinema ao vivo* consiste em uma nova prática do audiovisual regida por uma por um vj, ou grupo de vj's, criando camadas audiovisuais em movimento numa *performance* onde sons e imagens são reeditados, ressignificados, alterados e projetados para o público. O termo vj nasce da expressão *disc jockeys*, dj. Preferencialmente, a contração é de *visual jockeys* (SPINRAD, 2008, p.13) e não mais *vídeo jockeys* (essa nomenclatura refere-se aos apresentadores de videoclipes). Os *visual jockeys* são os responsáveis pelas sessões de *cinema ao vivo*. Em coletivos – e aqui seguimos a concepção de Pierre Levy, “esses megapsiquismos, não apenas por serem efetivamente inseridos por pessoas, mas porque podem ser adequadamente modelados por uma topologia” (LÉVY, 2005, p.109) – ou redes, os praticantes do *cinema ao vivo* remodelam o cinema e sua experiência. Uma imagem-rede que se conecta com outras práticas, por outros modelos topológicos e acima de tudo por outras manifestações culturais como o carnaval.

A expressão *vjing* se refere a “atração” como um todo<sup>19</sup>, levando em conta o material audiovisual produzido, a imaterialidade das imagens e dos sons, as *performances*, a audiência, a remixagem. Esse último fator, explorado por Lawrence Lessig (2008) recentemente, é fundamental para entendermos o trabalho do *vjing*. Lessig (2008) aponta que a cultura *remix* nos traz de volta a um ambiente de *read and write* (RW) no lugar do RO (*read only*). “Remix é um ato essencial de criatividade RW” (LESSIG, 2008, p.56). A criação de novos produtos audiovisuais ao lado da *performance* ao vivo são tônica dominante no trabalho de *live cinema*. Esses filmes são exibidos, nas

---

<sup>19</sup> Aqui associamos o *live cinema* à expressão *cinema de atrações*, que se refere “retrospectivamente, a uma tradição popular e, prospectivamente, a uma subversão de vanguarda. Essa tradição é a das feiras e a do carnaval, particularmente em seu desenvolvimento durante a virada do século nos modernos parques de diversão, como o Coney Island” (GUNNING, 1995, p.55). Assim, Tom Gunning nos ajuda a pensar essas condições para o surgimento do cinema longe de seu caráter narrativo de algumas décadas depois.

mais variadas superfícies, além da sala de cinema, afirmando o que Bourriaud define como “relações-tela” (2009, p. 92). “Pois nossa época é realmente a época da tela” (BOURRIAUD, 2009, p.92). O espaço da cidade se torna tela, se torna lugar de projeção. A projeção ganha passagem pela cidade. As performances de “estúdio (RUSH, 2006, p. 39) ganham novos terrenos com o *live cinema* a céu aberto. A imagem se torna nômade.

O nomadismo no trabalho dos vj's é próximo da curiosa proposta de Deleuze e Guattari:

É a propósito destes nômades que se pode dizer, como sugere Toynbee: eles não se movem. São nômades por mais que não se movam, não migram, são nômades por manterem um espaço liso que se recusam a abandonar, e que só abandonam para conquistar ou morrer. Viagem no mesmo lugar, esse é o nome de todas as intensidades (DELEUZE e GUATTARI, 1980, p 189-190).

Um cinema que se recusa a sair da *experiência cinema*. Uma viagem no mesmo lugar chamado cinema, mas em novas criações. Se Bergson compara o pensamento ao mecanismo cinematográfico (BERGSON, 2005, p.297), a atividade cinema ganha novos lugares com esse nomadismo em rede dos vj's.

De forma não hegemônica, afirmando a concepção de heterotopia em Foucault, o *live cinema* trafega pelas passagens a céu aberto. Ganha os parques e monumentos, de novo as feiras de variedades. Em 2010, por exemplo, o “parque das ruínas, um dos espaços culturais, mais bonitos da cidade do Rio de Janeiro foi de 13 a 15 de agosto palco do *Videoataq*” (LUZ E CENA, 2010, p. 28). Evento que reúne vj's de vários lugares para “exibir o poderio artístico de projeções em arquiteturas” (LUZ E CENA, 2010, p. 28). Artistas como Fernando Salis e Leo Oliveira estiveram no evento. Esse último observa que,

A transfiguração do vídeo no espaço público me interessa muito; analiso o estranhamento que acontece quando imagens são recontextualizadas, quando as levo para espaços inesperados. A relação de afetividade com a imagem, do conforto do sofá da sala, do quarto é exposta quando o vídeo é introduzido num espaço público, ao ar livre como aconteceu no parque das ruínas (LUZ E CENA, 2010, p. 31).

Cinema em parques, em ruínas. Cinema heterotópico. A heterotopia para Foucault divide-se em seis princípios. O primeiro é que toda cultura é feita por elas. O segundo é que “uma sociedade pode fazer funcionar de uma maneira muito diferente uma heterotopia que existe e que não deixou de existir (FOUCAULT, 2006, p.417). O terceiro, a ideia de que em um único lugar justapõem-se vários espaços, “vários



posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2006, p.417). As heterotopias se ligam a “recortes do tempo”, em um quarto momento, e supõem sempre um “sistema de abertura e fechamento, que simultaneamente, as isola e as torna impenetráveis” (FOUCAULT, 2006, p.417), como quinto princípio. Por fim, elas relacionam-se com o espaço restante numa função dupla: “ou de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real [...] ou pelo contrário criando um outro espaço, um outro espaço real” (FOUCAULT, 2006, p.417).

As memórias hoje, com algumas novas manifestações do audiovisual que se pautam pela construção ao vivo de imagens e sons, seja na materialidade das superfícies – como na recente projeção sobre o Cristo redentor, que virou espaço para performance visual, num breve exemplo – seja na imaterialidade das redes de informação – na *world wide web* – se direcionam a um novo e fecundo universo de possibilidades para a estética e para a ética contemporânea. Miríade de possibilidades para o cinema, ao ser executado e pensado como e através da memória, como se delineia em sua prática ao vivo. A projeção no Cristo e em outros monumentos marca uma das faces do *live cinema*. Essa, especificamente, tinha como proposta desconstruir o Cristo de braços abertos e fazê-lo dar um abraço em si mesmo. Heterotopia criando outro espaço real.

O *cinema ao vivo* é uma manifestação criadora do cinema, dessa imagem que Chris Marker reivindica como uma memória involuntária e aberta ao novo<sup>20</sup>, ao vivo, ao homem, mas também às coisas. Afinal, como indagou o poeta Jorge de Lima, “como conhecer as coisas senão sendo-as/E como conhecer o mar senão morando-o?” (2005, XIV/VII)... Os vj’s habitam o mar da cidade.

Essa prática pensa o desenho de objetos, formas e narrativas no espaço. Como refletiu o artista – que, já nos anos 1920, renegava o rótulo de cineasta, preferindo se classificar como *Kinok*<sup>21</sup> – e que serve como inspiração para muitos trabalhos de *live cinema* –, Dziga Vertov:

O cinema é também a arte de imaginar os movimentos dos objetos no espaço. [...] Desenhos em movimento. Esboços em movimento. Teoria da relatividade projetada na tela. NÓS saudamos a fantástica regularidade dos movimentos. Carregados nas asas das hipóteses, nosso

---

<sup>20</sup> Em *Inmemory* (1988), Marker cria uma bela expressão para seu cinema de memória: “Eu reivindico para a imagem a humildade e os poderes de uma madeleine” (“*I claim for the image the humility and powers of a madeleine*” – Tradução do autor).

<sup>21</sup> Para diferenciar sua atividade da dos cineastas, Dziga Vertov (1983) cria o termo *Kinok*. Os cineastas estariam a serviço psicológico do cinema burguês pautado pela narratividade, os *Kinoks* a serviço do movimento.

olhar movido a hélice se perde no futuro... Viva *geometria dinâmica*, as carreiras de pontos, de linhas, de superfícies, de volumes (VERTOV, 1983, p. 251).

Se o cinema em parte esqueceu essas observações de Vertov, o *live cinema* – colecionando imagens pela cidade – consolida o cinema como patrimônio. Como nos mostra Gonçalves “a categoria ‘colecionamento’ traduz, de certo modo, o processo de formação de patrimônios” (2003, p.26). Essas imagens colecionadas pelos vj’s são constitutivas do patrimônio cinema. Procurar os roteiros dessas performances, as referências que os autores usam é parte de nosso caminho para entender o *live cinema* como patrimônio. Em todos os seus aspectos, tal manifestação parece encaixar-se nos pressupostos da face imaterial de uma patrimonialização. Uma imagem projetada em uma fachada – como um vídeo *mapping*<sup>22</sup> –, em uma construção, ruína ou ainda em um monumento como pode se articular com o patrimônio? Eis uma questão ao patrimônio.

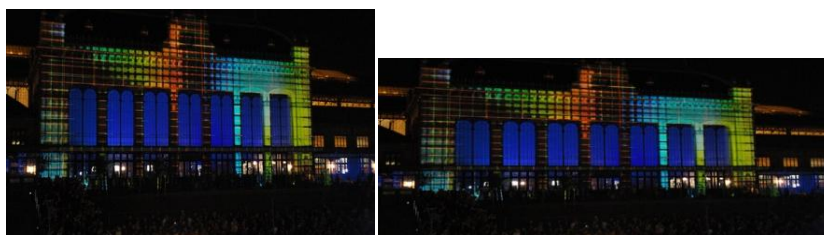


Figura - *Mapping*: Imagem projetada em fachada pelo Vj Spetto.  
Fonte: Vj Spetto, 2011.

O fenômeno desses momentos posteriores à arte cinematográfica tradicional configura um misto de conceito e forma, de som e imagem que transitam pelo cinema e que nos parecem ser reinventados com a dimensão tecnológica. A música, por exemplo, chega a outro patamar no *cinema ao vivo*. Imaterial por excelência, a música na experiência ao vivo patrimonializa o cinema, como também nos interrogamos.

Do sentido de “possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem ou antes, na sua cópia” (BENJAMIN, 1994, p.170), os vj’s dão lugar a necessidade de fazer do objeto imagem. Essa posse hoje ganha novos espaços, outros espaços aonde imagens e sons dos vj’s vão além de extratos do cinema, além dos filmes como conhecemos, mas tornam-se filmes com uma nova e radical proposta, a de dialogar ativamente com a memória, disseminando informação. Dessa memória em movimento, que não mais se

---

<sup>22</sup> Essa técnica consiste, grosso modo, em usar as superfícies arquitetônicas para projetar; criando novas visualidades para a construção.

ocupa de se posicionar como material ou imaterial, mas como memória performática, memória coletiva e coletora. Partilhamos aqui de uma ideia de Silveira ao ensaiar uma “antropologia das tecnologias de inscrição, capaz de evidenciar que a consciência e a memória depositam-se nas coisas” (2010, p.17). As imagens e sons para os vj’s são coisas. Spooky (THE REBIRTH..., 2011) já aposta na ideia do “filme como objeto achado” (“*film as found object*”). Daí pensarmos na rede que marca a *experiência cinema*.

Quem sabe a prática do *cinema ao vivo* seja a celebração dessa gramática. Talvez desde os primeiros experimentos com vídeo essa lógica tenha começado a se estabelecer. Nossa experiência acumulada em mais de cem anos de cinema – e quase cinquenta anos de vídeo – é demonstrada ainda sem muita lógica pelo *vjing*. Esperamos com esse trabalho – que articula memória, cinema e performance – contribuir para um entendimento mais racional de uma manifestação audiovisual que se dirige pelas novas sensibilidades que a fusão homem/máquina (que a naturalização dessa antiga antinomia) nos trouxe e pela relação que memória e cinema nos impele a pensar com as experiências de *live cinema*.

Essa nova gramática pode ser sintetizada na imagem mosaicada defendida por André Parente. Para conceber a instalação *Figuras na paisagem: Estereoscopia*, “as possibilidades artísticas e tecnológicas das imagens mosaico em sua relação com certas ideias chaves da arte contemporânea, fragmentação das imagens, telas múltiplas, interatividade, imersividade, instalações multimídia” (PARENTE, 2006, p.64) marcam sua estrutura básica. Para entender o *live cinema* em suas relações com a memória e a performance pensamos, desconstruindo Marshall McLuhan<sup>23</sup>, que o mosaico é a mensagem.

## Referências

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

ALVES, Julio; TOTONHO. **Esta noite levarei tua alma**. Letra do samba-enredo da Unidos da Tijuca, 2010. Disponível em: <http://liesa.globo.com/>. Acesso em: 20 ago. 2011.

---

<sup>23</sup> Ver uma desconstrução de algumas das provocações de McLuhan (OLIVEIRA, 2009).

- AUMONT, Jacques. **Moderno?** Campinas, SP: Papirus, 2008.  
\_\_\_\_\_; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. Em busca do templo perdido. In: GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996. p. 9-10.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** 5ªed., São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e cultura.** 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v. 1).  
\_\_\_\_\_. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora.** Rio de Janeiro: São Paulo: Martins Fontes, 2005
- BESSA, Márcia. **Entre achados e perdidos: Colecionando memórias dos cinemas de rua da cidade do Rio de Janeiro, 2009-2013.** Projeto de tese (Doutorado em Memória Social) – PPGMS/UNIRIO. Rio de Janeiro, 2011.  
\_\_\_\_\_; RIBEIRO, Leila & OLIVEIRA, Wilson Filho. **Do cinema de rua ao cinema ao vivo: a memória do Cine Odeon entre a tradição e a experimentação audiovisuais.** Caxambu: ANPOCS, 2010.
- BOTELHO, Dudu; MIUDINHO; BENSON, Anderson Benson & PIÃO, Luiz Pião. **O Rio no cinema.** Samba-enredo da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, 2011. Disponível em: <http://orionocinema.salgueiro.com.br/#> . Acesso em: 20 ago. 2011.
- BOURRIAUD, Nicholas. **Estética relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARLA, Denise (Papo de samba). **Como funciona uma Escola de Samba.** Disponível em <http://web.archive.org/web/20090221164759/http://www.sambariocarnaval.com/funciona.htm>. Acesso em: 05 ago. 2011.
- CARNAVAL completo Cubango 2011 – desfile oficial, 05 mar. 2011. **A emoção está no ar!** Transmissão TV Bandeirantes - BandFolia, Rio de Janeiro, YouTube, 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Bj9Lj7Ng51E>. Acesso em 06 ago. 2011.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CEZÁRIO, Jaime; ROZA, Marcos. **A emoção está no ar!** Sinopse. G.R.E.S. Acadêmicos do Cubango, Niterói, RJ, 2010. Rio de Janeiro: LESGA, 2011. Disponível em: <http://www.cubango.com.br/carnaval.html>. Acesso em: 16 ago. 2011.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Thainá Castro. **Objetos de descarte na passarela do samba:** o desfile na Marquês de Sapucaí como uma coleção a céu aberto. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia), Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Museologia, 2009, 51 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mille plateaux.** Paris: Éditions de Minuit, 1980.

FARIAS, Julio César. **O enredo de escola de samba.** Rio de Janeiro: Litteris, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos.** Rio de Janeiro: Forense, 2006. (Vol III).

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio:** ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

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

\_\_\_\_\_. Parisiense: cinema na Avenida Central. In: CALIL, Carlos Augusto M.; AVELLAR, José Carlos; ESCOREL, Eduardo (Diretores responsáveis). **Cinemas. Filme Cultura,** N° 47 (agosto). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 34-36.

GREENAWAY, Peter. Depoimento de Peter Greenaway concedido a Bebeto Abrantes. In: ZAVAREZE, Batman (Org.). **Multiplicidade.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. p. 85-86.

GUNNING, Tom. Uma estética do espanto: O cinema das origens e o espectador (in)crédulo. **Revista Imagens,** São Paulo: Editora da Unicamp, n.º 5, ago. / dez. 1995.

JORGE, Aílton Guimarães (Presidente da LIESA). **Mensagem do Presidente da LIESA,** Ailton Guimarães Jorge, na inauguração do Centro de Memória do Carnaval, em 04/08/2004, dentro das celebrações do 20º aniversário da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Disponível em <http://liesa.globo.com/>. Acesso em: 10 ago. 2011.

LEDCOM Brasil. **Carro alegórico com visuais.** Desfile da Escola de Samba Mangueira, 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=v3w4Wzkc6dw>. Acesso em: 19 ago. 2011.

LESSIG, Lawrence. **Remix.** London: Bloomsbury, 2008.

LÈVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 2005.

LIESA. **Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.** Sinopse, apresentação, carnavais e sambas. Disponível em: <http://liesa.globo.com/>. Acesso em: 16 ago. 2011.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu.** São Paulo: Record, 2005, poema XIV /canto VII.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1997.

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

MCLUHAN, Marshall. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964. p. 09-15.

**MATRIZES** do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=13743&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>. Acesso em: 01 ago. 2011.

MOURA, Roberto. A bela época (primórdios-1912), Cinema carioca (1912-1930). In: RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado de Cultura, 1990. p. 11-62.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez., 1993.

OLIVEIRA FILHO, Wilson. **Desconstruindo McLuhan: O homem como (possível) extensão dos meios**. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

PARENTE, André. Figuras na paisagem: Estereoscopia. In: BRUNO, Fernanda; Fatorelli, Antonio (orgs.). **Limiares da imagem**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Patrimônio visual: as imagens como artefatos culturais. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (Orgs.). **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contra Capa/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008. p.59-71.

\_\_\_\_\_. **Dá um show Tijuca: narrativas de práticas de colecionamento de uma escola de samba**. Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho de 2008, Porto Seguro, Bahia.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SARDINHA; GLÓRIA, Zé & DUA, Júnior. **A emoção está no ar**. Samba-enredo da Acadêmicos do Cubango, 2010. Disponível em: <http://www.cubango.com.br/samba.html>. Acesso em: 15 ago. 2011.

SILVEIRA, Fabrício. **O parque dos objetos mortos: e outros ensaios de comunicação urbana**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2010.

SPINRAD, Paul. **The vj book**. New York: Paperback, 2008.

VERTOV, Dziga. Variação do manifesto. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983.

VIDEOATAQ. **Luz & Cena**, Rio de Janeiro, ano XI, n.135, out. Rio de Janeiro: Stamppa, 2010.

VIEIRA. João Luiz; PEREIRA, Margareth C. S. Cinemas da Metro e a dominação ideológica. In: CALIL, Carlos Augusto M.; AVELLAR, José Carlos; ESCOREL, Eduardo (Diretores responsáveis). **Cinemas. Filme Cultura**, N° 47 (agosto). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 59-61.

\_\_\_\_\_; PEREIRA, Margareth Campos da Silva. Espaços do sonho: arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950 [**Pesquisa para Embrafilme/Cinetema**]. Rio de Janeiro, 1982.

### **Referências fílmicas**

INMEMORY, de Chris Marker, 1988. CD-Rom.

THE REBIRTH of a nation, Disponível em: <http://www.rebirthofanation.com/>. Acesso em: 10 abr. 2011.

### **Ilustrações**

CARRO ALEGÓRICO CINELÂNDIA. **Abre-alas** das Escola de Samba Salgueiro, 2011. Disponível em: Blog <http://nicepinheiro.blogspot.com/2011/03/sobre-o-salgueiro.html> . Acesso em: 10 ago. 2011.

CINE CUBANGO. Carro alegórico da Acadêmicos do Cubango. **Blog Na cadência do samba**. [http://nacadencia.blogspot.com/2011\\_05\\_01\\_archive.html](http://nacadencia.blogspot.com/2011_05_01_archive.html). Acesso em: 20 ago. 2011.

SAMBADERAIZ.NET. **Tecnologia LED no carro alegórico da Mangueira**. Mangueira, 2011. Disponível em: <http://www.sambaderaiz.net/estacao-primeira-de-mangueira-carnaval-2011-desfile/> . Acesso em: 19 ago. 2011.

UNIDOS DA TIJUCA. **Fotos do desfile, 2011**. Disponível em: <http://unidosdatijuca.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2011/03/Quinto-Setor-Foto-Mauro-Samagaio001.jpg> . Acesso em: 20 ago. 2011.

VJ SPETTO. **Mapping**. Disponível em: [http://www.flickr.com/photos/vjspetto/sets/721576\\_23965517074/](http://www.flickr.com/photos/vjspetto/sets/721576_23965517074/). Acesso em: 30 jul. 2011.