

Ruínas de *cinemas suburbanos*: aspectos hauntológicos entre destituições, tecnostalgias e limiares cinematográficos

Ruins of suburban cinemas: hauntological aspects between destitution, technostalgia and cinematographic thresholds

Ruinas de cines suburbanos: aspectos hauntológicos entre indigencia, tecnoestalgia y umbrales cinematográficos

Talitha FERRAZ¹

Resumo

O artigo aborda o caso das ruínas de três cinemas do subúrbio carioca – Cinema Rosário/Ramos, Cinema Santa Helena/Olaria e Cine Rio Palace – e como o abandono desses espaços reflete projetos de sociedade que fomentam a exclusão socioespacial, econômica e cultural, alienando o "direito à cidade" e apagando a memória suburbana. Exploramos os conceitos de "limiares cinematográficos" e "tecnostalgia" para analisar as transformações das salas de cinema desde finais do século XX. Além disso, pensamos a noção de "ruína" como um conceito prismático e recorremos à ideia de "hauntologia" para refletir sobre a presença espectral de tais ruínas, conectando seu declínio a questões mais amplas de memória urbana e cinematográfica.

Palavras-chave: Ruínas; Hauntologia; Tecnostalgia; Cinemas de rua; Subúrbio Carioca.

Abstract

The article discusses the case of the ruins of three cinemas in the suburbs of Rio de Janeiro - Cinema Rosário/Ramos, Cinema Santa Helena/Olaria and Cine Rio Palace - and how the abandonment of these spaces reflects social projects that foster socio-spatial, economic and cultural exclusion, alienating the "rights to the city" and erasing suburban memory. We explore the concepts of "cinematographic thresholds" and "tecnostalgia" to analyse the transformations of sidewalk cinemas since the end

¹ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Professora dos cursos de Cinema e Audiovisual e de Jornalismo na ESPM-Rio. Professora do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). E-mail: talitha.ferraz@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1377-1424>.



of the 20th century. In addition, we think of the notion of “ruin” as a prismatic concept and use the idea of “hauntology” to reflect on the spectral presence of such ruins, connecting their decline to broader issues of urban and cinema memory.

Keywords: Ruins; Hauntology; Technostalgia; Sidewalk cinemas; Carioca suburb.

Resumen

El artículo analiza las ruinas de tres cines en los suburbios de Río de Janeiro - Cinema Rosário/Ramos, Cinema Santa Helena/Olaria y Cine Rio Palace - y cómo el abandono de estos espacios refleja proyectos sociales que fomentan la exclusión socioespacial, económica y cultural, alienando el “derecho a la ciudad” y borrando la memoria suburbana. Exploramos los conceptos de “umbrales cinematográficos” y “tecnoestalgia” para analizar las transformaciones de las salas de cine desde finales del siglo XX. Además, pensamos en la noción de “ruina” como un concepto prismático y utilizamos la idea de “hauntología” para reflexionar sobre la presencia espectral de dichas ruinas, conectando su declive con cuestiones más amplias de la memoria urbana y cinematográfica.

Palabras clave: Ruinas; Hauntología; Tecnoestalgia; Cines callejeros; Arrabal carioca.

Introdução: configuração do cenário exibidor na Zona da Leopoldina

Foi aos pés da Igreja de Nossa Senhora da Penha, no alto de um penhasco do bairro da Penha, onde a cultura cinematográfica do subúrbio carioca teve seu marco zero. Paschoal Segreto – pioneiro dos negócios do lazer do Rio de Janeiro, conhecido como “Ministro das Diversões” – promoveu, em 1906, a primeira projeção cinematográfica em terras suburbanas. Essa exibição inaugural de *vistas animadas* na região, sobre a qual a natureza temática da(s) fita(s) e a procedência do fabricante do projetor são desconhecidas, aconteceu ao ar-livre e, provavelmente, naquele ano, integrou a programação dos lendários festejos populares realizados anualmente no largo da igreja, nos meses de outubro (Gonzaga, 1996; Fraiha e Lobo, 2004). Há um dado curioso que indica que na plateia desta sessão de “cinema” esteve presente, ainda jovem, aquele que se tornaria o maior empreendedor da exibição cinematográfica da Zona da Leopoldina, o empresário Domingos Vassalo Caruso (Fraiha e Lobo, 2004, p.41). Conhecido como “*bemfeitor dos subúrbios*”, Caruso não contribuiu somente para a formação de um importante circuito exibidor suburbano, mas atuou plenamente em prol do desenvolvimento urbano, sociocultural e



desportivo dos bairros leopoldinenses, decerto por causa de sua influência e articulações com esferas de poder².

Nas décadas de 1900 e 1910, a relação entre as práticas de exibição e os bairros da Zona da Leopoldina foi tímida. Já no decorrer dos anos 1920, cinco cinemas foram inaugurados nessa área: Cinema Olaria³, Cinema Oriente, Cine Teatro Penha, Cinema Ramos e Cinema Paraíso. Entretanto, este cenário de abertura não se comparava, em termos de pujança, às iniciativas comerciais dos negócios da exibição (materializadas em salas temporárias ou fixas) que pululavam com mais força em outros espaços da cidade como, por exemplo, o Centro, a Tijuca e alguns bairros da Zona Sul carioca.

Foi principalmente nas décadas de 1930, 1940 e 1950 que os equipamentos coletivos de lazer cinematográfico se afirmaram na Zona da Leopoldina, tornando-se elementos constituintes dos senso de pertencimento sociocultural e territorial de moradores, além de marcos referenciais da paisagem dos bairros ferroviários que formam a região. Eles eram erguidos em grande parte defronte ou nas imediações das estações de trem de cada arrabalde; é por conta dessa particularidade referente à localização, que em trabalhos anteriores (Caiafa e Ferraz, 2012; Ferraz, 2014) os nomeamos a partir da expressão *cinemas de estação*. São desta época, por exemplo, dois dos três cinemas cujas atuais ruínas investigamos neste artigo: o Rosário (aberto em 1938 e encerrado em 1992, com o nome de Cine Ramos) e Santa Helena (aberto em 1942 e fechado em 1996, com o nome de Cinema Olaria).

O processo de fechamento dos cinemas de rua da Zona da Leopoldina, subtraídos das calçadas já a partir dos anos 1980, acompanhou o sucateamento do transporte ferroviário (ocorrido diante das preferências dos planejamentos urbanos pela mobilidade rodoviária) e o empobrecimento das regiões suburbanas cariocas (devido, entre vários fatores, à falta de investimentos em infraestrutura, sustentabilidade econômica e segurança); nesse âmbito, também é válido citar o acirramento de segregações socioculturais, muitas vezes com a aderência de aspectos simbólicos pejorativos e estereotipados às representações dos subúrbios. Nesse processo de decadência dos cinemas de rua leopoldinenses, é inegável a participação

²Além da inserção mais local no subúrbio da Leopoldina, Caruso também chegou a ser presidente do Sindicato dos Exibidores Cinematográficos e a expandir seus negócios para outras “praças”, a exemplo de sua cidade natal, Juiz de Fora. Depois de sua morte, em 1957, as operações comerciais dos cinemas de Caruso passaram a ser geridas pelo seu sobrinho Nelson Cavalcanti Caruso, em sociedade com outras empresas do ramo.

³ O Cinema Olaria aí em questão não é o mesmo equipamento inaugurado em 1942 como Cinema Santa Helena (rebatizado Cinema Olaria tempos depois).



de uma hierarquização histórica que valoriza a zona sul e partes da zona oeste em detrimento da zona norte suburbana da cidade do Rio de Janeiro, algo que se reflete materialmente na vida das populações locais. Hoje, a Zona da Leopoldina até mesmo chega a ser reconhecida como uma “cidade fantasma”, tal como menciona o geólogo especialista no contexto urbano leopoldinense, Hugo Costa, em uma matéria publicada no Jornal O Globo.

O esquecimento do poder público e o estímulo dado a viver na nova Zona Sudoeste explicam, na opinião de quem mora e estuda a região, a drástica redução de habitantes nos subúrbios da Leopoldina. E ainda o cenário de lojas e indústrias fechadas, de imóveis abandonados, além do crescimento da favelização e da violência. Uma “cidade fantasma”, diz o geólogo Hugo Costa. Mesmo ficando próximo ao Centro e cortado por trem e vias expressas como a Avenida Brasil e a Linha Amarela, o lugar engrenou a marcha a ré. (Schmidt, 2025, *online*)

Os *cinemas de estação* leopoldinenses fizeram parte de uma etapa midiática em que as casas de exibição cinematográfica, como dispositivos tecno-midiáticos, ainda desempenhavam um forte vigor em meio a outras formas de acesso ao audiovisual. Além disso, nessa fase a que nos referimos (mais ou menos, entre os anos 1920 e final de século XX), os cinemas de rua cariocas eram ainda muito estimados como marcos referenciais das paisagens construídas da cidade, componentes dos arranjos urbanos de ruas e praças e catalisadores de práticas de sociabilidade. Boa parte dos prédios dos cinemas da Leopoldina desativados nos anos 1980-1990 foi destinada a outras finalidades comerciais ou ocupada por igrejas evangélicas. Houve, entretanto, aqueles que seguiram fechados ao longo das décadas, sob longos processos de deterioração, até se transformarem de vez em ruínas.

Trata-se da derrocada de uma verve urbano-cinematográfica local que, por sua vez, integra um já famigerado fenômeno global de desaparecimento de cinemas de rua, largamente experimentado em diversos cenários citadinos, não apenas cariocas ou brasileiros. O fechamento em larga escala desses equipamentos mundo afora a partir das últimas décadas do século passado, embora seja uma tendência ligada a mutações da própria indústria audiovisual (especialmente no que se refere a outras apostas tecnológicas e comerciais de distribuição, circulação, exibição, acesso e consumo das produções filmicas), guarda relações com aspectos situacionais das infraestruturas socioculturais, urbanas, geográficas, econômicas e políticas de realidades regionais e locais específicas. Assim, por mais que as histórias sobre a



perda de cinemas de rua se assemelhem entre si, indicando uma espécie de padrão de causalidades e impactos, é importante perscrutar os procedimentos micro históricos, as especificidades genealógicas e as consequências de cada caso, evitando o risco de generalizar o modo como a cultura cinematográfica se articula à vida de diferentes lugares, sociedades e indivíduos.

Neste artigo, portanto, debruçamo-nos sobre três situações de arruinamento de cinemas de rua da Zona da Leopoldina, que hoje se diferenciam quanto aos seus estágios de degradação e apagamentos físicos: Cinema Rosário/ Ramos (localizado na Rua Leopoldina Rego, n.52, Ramos), Cinema Santa Helena/ Olaria (localizado na Rua Uranos, n.1.474, no bairro de Olaria) e Cine Rio Palace (localizado na Rua Cardoso Moraes, 400, no bairro de Bonsucesso, na divisa com o bairro de Ramos).

Para analisar as ruínas de tais cinemas na direção de um diálogo entre cernes locais e globais, abordaremos a ideia de *destituições socioculturais* para pensar como o abandono desses espaços pode ser entendido aqui como um reflexo de projetos de sociedade baseados na exclusão socioespacial, econômica e cultural, bem como na alienação do "direito à cidade" e das memórias das populações suburbanas. Exploraremos ainda a noção de "limiares cinematográficos" e o conceito de "tecnostalgia", tendo em vista as transformações que atingiram a sala de cinema desde finais de século XX. Acionaremos acepções sobre a noção de "ruína", tratando-a como um conceito prismático, e a noção de "hauntologia", de Jacques Derrida e Mark Fisher, para refletirmos sobre a presença-ausência espectral das ruínas dos cinemas em questão.

1. Trajetórias de três cinemas de estação leopoldinenses

1.1 O Cinema Rosário/ Ramos

O caso do Cinema Rosário, aberto em 1938 por Domingos Vassalo Caruso, é notável porque este cinema funcionou durante muitos anos na região da Leopoldina, fazendo parte das atividades de lazer de muitos moradores. Ele foi um “cinema lançador”, ou seja, sua programação era voltada para a estreia de filmes hollywoodianos e brasileiros. Os “lançadores” contrastavam com os cinemas de reprise, que eram casas mais simples, voltadas para uma programação focada em séries (programas exibidos por capítulos) e filmes de “segunda linha”, aqueles que já estavam fora do circuito de lançamento há algum tempo. O Rosário permaneceu ativo

até o início da década de 1990, apesar de ter recebido outro nome em 1981, quando foi rebatizado como Cinema Ramos. Essa extinta casa exibidora era famosa no circuito de cinemas suburbanos por causa de sua estrutura arquitetônica em estilo *art déco* e design interno ornado por luminárias que, no início das sessões, proporcionavam um jogo de cores antes dos filmes começarem. (Ferraz, 2014)

Figura 1: Cinema Rosário em 1939



Fonte: Perfil de Instagram O Rio que não vivi. Disponível em: <https://www.instagram.com/orioquenaovivi/> . Acesso: 10 fev. 2025

Figura 2: Jogo de cores da iluminação do Cinema Rosário



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador João Luiz Vieira (sem data)

Quando o Rosário, já sob a nomenclatura de Cinema Ramos, encerrou suas atividades – depois de um período programando filmes pornográficos –, o prédio foi ocupado por uma boate, a Trigonometria Dance, que fez muito sucesso no subúrbio carioca nos anos 1990. Em seguida, outras tentativas de uso ocorreram, a exemplo de

uma casa de bingo (administrada por um conhecido bicheiro do Rio de Janeiro) que lá funcionou por um tempo.

Sem atividades desde então, o local segue fechado com toda a fachada e as laterais exteriores em péssimas condições de manutenção, apesar do prédio ser tombado pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, da Prefeitura do Rio, sob o Decreto nº 16.134 de 06/10/1997.

Figura 3: Ruína do Cinema Rosário/ Ramos



Fonte: Acervo pessoal da autora (fevereiro de 2025)

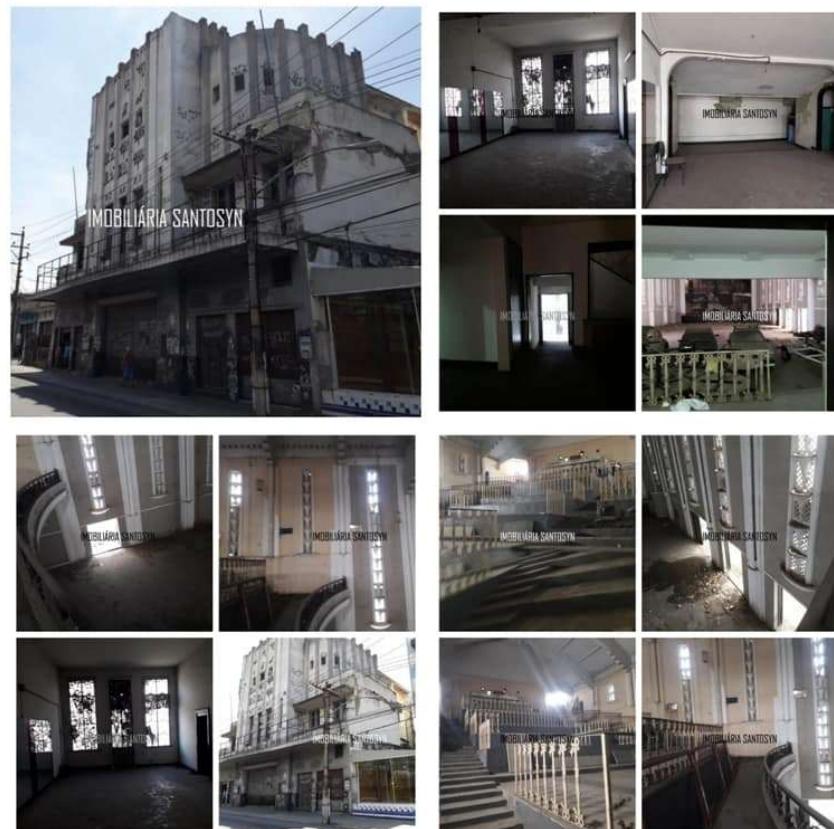
O edifício está à venda já há alguns anos pelo valor de R\$4.5 milhões e o anúncio publicado no site da imobiliária⁴ responsável pelas negociações destaca, inclusive, algumas sugestões para a ocupação do imóvel (nenhuma delas se refere, claro, a uma possível função cinematográfica ou cultural):

Excelente prédio comercial/ industrial, composto de refeitórios, cozinha, vestiários, masculino / feminino, com várias cadeiras e auditórios, salão de dança, com altar para teatro, precisando de modernização, com pé direito medindo aprox: 20m, ideal para grandes empresas, igrejas, em geral, terreno medindo 21 X 50, localizado próximo à estação ferroviária de trem, e BRT-Ramos, imóvel vazio e documentação ok.

⁴ O anúncio da venda do extinto Cinema Rosário/Ramos pode ser acessado pelo site da Imobiliária Santosyn: https://imobiliariasantosyn.com.br/acadp_listings/predio-comercial-industrial-ramos-rj-is70308/. Última visualização em 20 de jun. de 2025.

Na publicação, há ainda como visualizar imagens de áreas interiores:

Figura 4: Fotografias do antigo Cine Rosário/Ramos no anúncio de venda do prédio



Fonte: Imobiliária Santosyn. Disponível em: https://imobiliariasantosyn.com.br/acadp_listings/predio-comercial-industrial-ramos-rj-is70308/. Acesso: 21 de jun. de 2025

Nota-se nas fotos a ausência das clássicas poltronas vermelhas que eram umas das marcas do antigo Rosário/Ramos, mas podemos perceber que elementos originais – como as já mencionadas luminárias, os vitrais, relevos de gesso e demais detalhes decorativos (também incluídos no tombamento da Prefeitura) – ainda resistem ao abandono, a despeito da má conservação e da ambiência de assombramento.

1.2 O Cinema Santa Helena/ Olaria

Na década de 1940, uma onda de aberturas de cinemas de rua ocorreu nos arrabaldes margeados pela linha ferroviária da Leopoldina, surgindo em 1942, no bairro de Olaria, o Cinema Santa Helena com a capacidade de 1.327 assentos e um estilo arquitetônico bem particular que fazia a “releitura ingênua do neocolonial hispânico” (Costa, 2011, p.145). A inauguração do cinema, mais uma propriedade de

Domingos Vassalo Caruso⁵, mereceu destaque de página inteira na edição da revista A Cena Muda publicada em 30 de junho do mesmo ano.

Figura 5: Publicação na Revista A Cena Muda sobre a abertura do Cinema Santa Helena

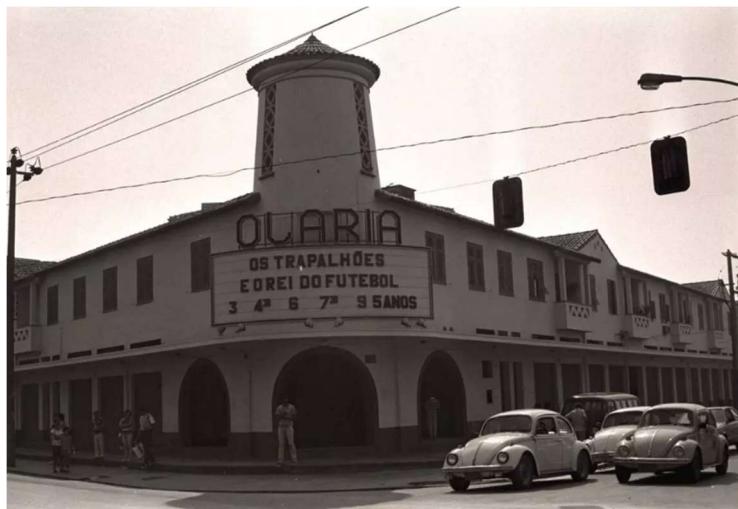


Fonte: Revista A Cena Muda, 1942 (Hemeroteca da Biblioteca Nacional)

Em 1974, o Cinema Santa Helena mudou de nome para Cinema Olaria e se manteve como um cinema de bairro dedicado a lançamentos de filmes nacionais e estrangeiros de grande bilheteria. O local foi inteiramente desativado em 1997, passando a servir como galpão para depósito de materiais do Grupo Severiano Ribeiro, proprietário do imóvel. A estrutura do prédio, tombado pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade sob o Decreto nº 41.185 de 29/12/2015, engloba pequenas lojas nas laterais e apartamentos no segundo piso, os quais também permaneceram abandonados durante pelo menos 20 anos, até ser tudo ser vendido para uma construtora em 2016, trazendo esperanças quanto à recuperação do equipamento.

⁵ Domingos Vassalo Caruso permaneceu à frente da gestão do cinema que fundou até 1951. Em seguida, a Cinemas Unidos S.A. (empresa criada pelo sobrinho do fundador do Santa Helena, Nelson Cavalcanti Caruso) e depois a Atlântida Cinemas S.A. (empresa do Grupo Severiano Ribeiro) assumiram os negócios.

Figura 6: Cinema Olaria em 1986



Fonte: Fotografia de Zalmir Gonçalves (Agência O Globo)

Notícias sobre o início de uma grande obra de requalificação para transformar o local em um condomínio de apartamentos dotado de galeria comercial circularam na imprensa carioca entre 2016 e 2018⁶. Havia até mesmo cogitações de que uma sala de cinema talvez pudesse ser aberta no complexo. Para executar o projeto, os construtores conseguiram obter uma flexibilização da Prefeitura do Rio em relação às regras de tombamento, recebendo autorização para demolir o miolo do edifício, mas sob a promessa de manterem intactas a fachada e a icônica torre que até hoje é um marco visual da esquina entre a Rua Urânos e a Travessa Etelvina. Depois de muita divulgação na imprensa⁷, a empreitada não mostrou nenhum sinal de avanço até os dias atuais.

⁶ É comum encontrar em reportagens sobre a requalificação do extinto Cinema Olaria a informação incorreta de que ele teria sido inaugurado em 1920. Esses textos confundem o Cinema Santa Helena/Olaria com outro cinema chamado Olaria, também gerido por Domingos Vassalo Caruso, que funcionou entre 1920 e 1926 em outra rua do bairro, a atual Rua Alfredo Barcelos. O prédio do extinto Cinema Santa Helena/Olaria localiza-se na Rua Urânos e fez parte da onda de inaugurações de grandes cinemas da Zona da Leopoldina entre os anos 1940 e 1950. Para mais detalhes sobre cinemas homônimos nessa região, consultar Gonzaga (1996) e Ferraz (2014).

⁷ A imagem do projeto do condomínio que requalificaria a edificação do extinto Cinema Santa Helena/Olaria pode ser verificada em: <https://diariodorio.com/fechado-ha-mais-de-20-de-anos-cine-olaria-vai-reabrir-muito-mais-chique-e-com-apartamentos-e-academia/>. Última visualização em 21 jun. de 2025.

Figura 7: Cinema Olaria atualmente

Fonte: Acervo pessoal da autora (fevereiro de 2025)

O extinto Cinema Olaria segue abandonado, com sua estrutura bastante degastada e sinais evidentes do longo processo de arruinamento que ali se impõe associado à desertificação do entorno, que sofre com a deterioração urbana e altos índices de violência da região.

Figura 8: Lateral da ruína do Cinema Olaria

Fonte: Acervo pessoal da autora (fevereiro de 2025)

1.3 O Cine Rio Palace

A concepção do Cine Rio Palace explicitou a aliança entre o setor imobiliário e o setor exibidor, parceria que muito caracterizou as engrenagens do mercado de exibição no Rio de Janeiro (Gonzaga, 1996; Ferraz, 2014). Na edição do jornal *A Última Hora* de 17 de agosto de 1959, vemos o anúncio da construção da galeria onde, poucos anos mais tarde, este cinema se estabeleceu como a principal atração. A publicidade, focada na venda das futuras salas do Centro Empresarial de Ramos, frisava as qualidades do moderno projeto do Cine Rio Palace.

Figura 9: Anúncio do Centro Comercial de Ramos e do Cine Rio Palace



Fonte: Jornal *A Última Hora*, 17 de agosto de 1959. Disponível em: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Se analisarmos os elementos do desenho do anúncio, percebemos o tom de modernidade que os empreendedores desejavam incutir nos clientes em potencial: um carro com design arrojado à porta, personagens com roupas cosmopolitas, ênfase nas tecnologias Cinemascope e VistaVision ao lado do letreiro do cinema, e, subliminarmente, uma composição visual que põe em destaque linhas horizontais dinâmicas, dando a impressão de que a arquitetura do prédio se dirige rumo a um



ponto adiante do quadro, para um futuro vindouro já capaz de ser vislumbrado. A estética dessa imagem de 1959, inclusive, se assemelha aos cenários das cenas do filme “Playtime”, icônica sátira cinematográfica às dinâmicas ultramodernas lançada pelo cineasta francês Jacques Tati quase dez anos mais tarde, em 1967.

O texto da propaganda ressalta da mesma forma a aposta no “progresso”:

Moderníssimo... luxuoso... confortável... – com 3.000 poltronas estofadas, ar condicionado e equipamento para projeção em Cinemascope, VistaVision, Cinerama, etc. – o Cine Rio Palace será a casa de espetáculos à altura das exigências de progresso da Zona Norte. Situado na galeria do Centro Comercial de Ramos – magnífico conjunto de 38 lojas – o Cine Rio Palace terá uma frequência diária de mais de 10.000 pessoas.

Pertencente a um contexto de intensas mudanças urbanas no Rio de Janeiro dos anos 1960, o Cine Rio Palace fez parte do último período de inaugurações de salas de cinema na Zona da Leopoldina. Aberto em 1962, ele integrava a cadeia exibidora Esplendor Filmes que, por sua vez, fazia parte dos negócios da distribuidora Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, gerida pelos irmãos franceses Jaques, Robert e Maurice Valansi, também responsáveis pelo famoso (igualmente já extinto) Cinema Paissandu, situado no bairro do Flamengo.

O Cine Rio Palace foi inaugurado dentro da lógica de modernidade, conforto e avanço tecnológico. Em termos de grandiosidade, as suas (de fato) 2.100 poltronas somavam-se à fama de cinema com a “maior tela de exibição” da América Latina, dado que não podemos confirmar, pois esse discurso hiperbólico era usual na divulgação dos *palácios do cinema*⁸. Para além de todos os sinais de imponência, uma das marcas mais significativas do Cine Rio Palace é o seu legado como um dos primeiros cinemas de galeria da cidade, acompanhando a tendência adotada a partir da década de 1960 por muitos construtores e empresários da exibição: rentabilizar ao

⁸ O termo “palácios do cinema” se refere, em geral, a cinemas grandiosos, com capacidade de lotação na escala de mais de mil assentos, dotados de ornamentos luxuosos e arquitetura inconfundível pela sua opulência. Essa expressão pode também ser entendida como uma categoria de equipamento coletivo de lazer cinematográfico característica da “era de ouro” da indústria hollywoodiana: uma fase marcada pela proeminência dos grandes estúdios e o “star system”, que, de forma ligeira, enquadrados entre os anos 1920 e 1960; neste período, a sala de cinema (como “ponto de venda” e vitrine principal dos filmes) deveria condizer com o mundo de sonhos e aventuras oferecido pelas narrativas. Os “palácios do cinema” respondiam material, técnica e ambientalmente às necessidades de comercialização das produções cinematográficas industriais, fazendo parte das estratégias dos estúdios nos âmbitos de distribuição e exibição, em iniciativas voltadas para a conquista e fidelização dos públicos (o que não deixava de incluir, mesmo que indiretamente, investimentos de desejo em modelações e *pedagogizações* dos corpos, percepções, emoções e ideologias do espectador).

máximo o metro quadrado construído das empreitadas, instalando salas comerciais e cinemas no térreo dos edifícios. O Cine Rio Palace foi certamente um cinema de galeria, embora sobre ele não tenha sido erguido nenhum edifício, trazendo, assim, outra particularidade que o coloca até hoje na vanguarda dos diferentes perfis de cinemas: podemos considerá-lo uma espécie de antecipação do cinema de *shopping center*, tipo de equipamento que só foi existir na cidade décadas mais tarde.

Apesar de tantas expectativas quanto a promessas de futuro, seu período de funcionamento durou relativamente pouco: dez anos depois da abertura, em 1972, o cinema encerrou suas atividades em meio a uma série de reclamações de frequentadores em relação à falta de higiene, conforto e segurança nas instalações.

A atual situação do local é reflexo de décadas de total negligência. Escombros do que um dia foi um dos maiores cinemas do Rio se aliam à natureza selvagem que invadiu completamente o que no passado era o espaço interno da plateia. Somente os enormes tubos do sistema de ar-condicionado, que cortam a estrutura da parte superior de um teto que não existe mais, permanecem intactos.

Figura 10: Escombros do Cine Rio Palace



Fonte: Acervo pessoal da autora (fevereiro de 2025)

Em 2020, pude observar durante uma incursão ao espaço do extinto cinema, inúmeras carcaças de carros abandonados, conforme mostra a próxima fotografia; naquela época, elas já conferiam ao cenário um toque distópico. Hoje, cinco anos depois, ainda se encontram espalhadas pelo terreno, como peças de um ferro-velho.

Figura 11: Carcaças de carros dentro do terreno do Cine Rio Palace em 2020



Fonte: Acervo pessoal da autora (2020)

Atualmente, ainda resta muito entulho depositado nas ruínas do Cine Rio Palace, mas, curiosamente, quando realizei a minha visita⁹ mais recente ao local, em fevereiro de 2025, havia dois caminhões estacionados no terreno, com alguns homens que faziam uma tentativa de limpeza de todo aquele caos.

⁹ A visita às ruínas do Cine Rio Palace, assim como às ruínas de outros cinemas cariocas abandonados (em especial, nos subúrbios e na Zona Norte do Rio de Janeiro), faz parte de atividades de campo ligadas à proposta metodológica de uma pesquisa mais ampla (em desenvolvimento) sobre a relação entre as noções de ruínas-urbano cinematográficas, tecnostalgia e hauntologia. A metodologia aplicada é multi-situada e engloba artifícios emprestados da etnografia urbana, da história oral e da pesquisa em arquivos, apesar deste artigo especificamente não explicitar tais recursos de modo tão direto. Trata-se, por fim, de uma orientação transdisciplinar, que segue as perspectivas teórico-metodológicas da New Cinema History e das “histórias de cinema”, correntes às quais me filio como pesquisadora.

Figura 12: Trabalhadores retirando entulhos nas ruínas do Cine Rio Palace



Fonte: Acervo pessoal da autora (fevereiro de 2025)

2. *Cinemas de estação no subúrbio carioca: entre destituições socioculturais e limiares cinematográficos*

Os prédios dos extintos cinemas Rosário/Ramos e Santa Helena/Olaria têm como respaldo expedientes legais de patrimonialização que, no entanto, não garantem a conservação material ou a reocupação/ requalificação de suas estruturas prediais. Já o Cine Rio Palace, do qual só há destroços, nem sequer teve chances de ser preservado. Ao contrário do que ocorre em outras regiões do Rio de Janeiro, a exemplo do Centro e da Zona Sul, é nos subúrbios da cidade onde os casos de abandono e arruinamento de prédios de ex-cinemas são mais evidentes e alarmantes. Com raras exceções, em localidades como Cinelândia (Centro), Tijuca, Botafogo, Copacabana etc. dificilmente nos deparamos com prédios de extintos cinemas em estado de plena decomposição ou sem reutilização implementada (mesmo que seja por meio de descaracterizações arquitetônicas para a conversão do equipamento em farmácias, supermercados ou lojas de departamento).

Em uma entrevista para a reportagem “Moradores de Ramos lamentam abandono de prédio que já abrigou o Cine Rosário”, exibida no telejornal Bom Dia Rio, da TV Globo, em 3 de setembro de 2020, o historiador Vitor Almeida comenta que “Nessa cidade, cultura, arte e, principalmente, história, têm CEP, e não é nos



subúrbios.”¹⁰. Depoimentos nesse viés, reforçam a realidade de segregação sociocultural enfrentada por áreas suburbanas do Rio, incluindo a Zona da Leopoldina. Nem mesmo os interesses mais gananciosos de especuladores imobiliários foram capazes de evitar o desamparo e a consequente decadência dos extintos *cinemas de estação*.

Consideramos que cenários de abandono deliberado, tal como o que arruína antigos cinemas suburbanos, vincula-se a projetos de sociedade baseados na exclusão socioespacial, econômica e cultural e na alienação de populações mais pobres de seu “direito à cidade” (Lefebvre, 2012). Comumente, há sempre mais desafios para a sobrevida de tudo aquilo que está fora do radar, e da predileção, do poder público e de investidores privados; no caso dos subúrbios, isso envolve fragilidades quanto à preservação de marcadores de memórias e histórias da cultura cinematográfica local, cujos aspectos materiais e simbólicos, acontecimentos e personagens integram parte considerável das formações históricas do cinema carioca (e brasileiro).

Portanto, antes de tratarmos dos três supracitados *cinemas de estação* através de acepções sobre as ruínas, primeiro é necessário destacar brevemente a relação entre a obliteração desses equipamentos urbanos de lazer e as *destituições socioculturais* que atravessam os territórios suburbanos no Rio de Janeiro. Um antigo cinema de rua fechado, perecendo sob as intempéries do descaso (mais do que do tempo), transforma-se numa corporeidade destituída de seus “afetos estéticos complexos”, o que vai além da ordem puramente material e engloba “universos incorporais” e subjetividades (Guattari, 1992, p.160-161). Basta não o reconhecermos exclusivamente como um prédio abandonado em decadência, mas como um local que aos poucos perde a sua capacidade de agregar territórios existenciais, de agir em benefício de apropriações produtivas do espaço urbano, de promover misturas entre alteridades e de operar ambiências, imagens, sensações e emoções diversas.

Se a transformação das casas de exibição em equipamentos voltados para outras atividades já representa um abalo de difícil reversão para o entorno e a comunidade de suas localidades, a condição de arruinamento reafirma as feridas de desertificação, deterioração e supressão de direitos em contextos já marcados por constantes desqualificações de espaços, memórias e modos de vida, algo historicamente comum

¹⁰ Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/bom-dia-rio/video/moradores-de-ramos-lamentam-abandono-de-predio-que-ja-abrigou-o-cine-rosario-8827710.ghtml>. Acesso: 20 de jun. de 2025.



ao longo “processo de produção social da invisibilidade de sujeitos e práticas suburbanos” (Maciel, 2010, p. 192).

Entendemos que a negligência que permeia o apagamento dos três são sintomas de uma era guiada por necropoderes, que não apenas selecionam *quem deve viver e quem deve morrer*, mas, num sentido amplo, também operam através de princípios de exclusão e arrasamento, minando e destituindo os locais de seus recursos e infraestruturas e, do mesmo modo, os territórios existenciais, os patrimônios, as manifestações culturais e as memórias. Nossa compreensão mais ampla sobre o desfalecimento desses marcos referenciais toma de empréstimo o que Achille Mbembe (2018) chama de *ocupação colonial contemporânea* ou *tardia*, caracterizada pelo encadeamento dos poderes disciplinar, biopolítico e necropolítico.

Por mais que saibamos que Mbembe tenha formulado essa noção em vista de graves casos da geopolítica, como o genocídio perpetrado na Palestina, a ela nos referimos para propor que a destituição e o arruinamento de espaços de cinemas em bairros socioeconomicamente mais vulneráveis do Rio de Janeiro associa-se, direta ou indiretamente, às investidas de uma ordem social pautada por táticas necropolíticas que também agem por vias simbólicas e subjetivas. No caso da Zona da Leopoldina, região que abriga partes do Complexo do Alemão e do Conjunto de Favelas da Maré, conflitos frequentes entre forças policiais e domínios paraestatais (tráfico de drogas e milícias) têm o poder de transformar os espaços de vida dos habitantes em um *laboratório de exercício do terror*. Não é arriscado propor que a desabilitação de cinemas de rua nessa região, em algum grau, também integra a esfera de aniquilamento da salubridade e a precarização das condições de vida local. Aqui, talvez, o fenômeno global da descostura entre cinema e rua mostra uma face ainda mais desencantada.

Somamos a isso a observação de como a condição de abandono de tais cinemas reforça a percepção redutora dos subúrbios do Rio elaborada tanto pela memória coletiva do senso comum dominante quanto por uma série de construções da história oficial carioca. O fato é que visões pejorativas sobre as zonas suburbanas começam a ser engendradas já a partir das primeiras reformas urbanas, cujos planos de destinação arbitrária dos territórios foram desenhandos o “rapto ideológico da categoria subúrbio” (Fernandes, 2011). O conceito de subúrbio carioca foi historicamente formulado dentro da especificidade do binômio trem-proletário, ou seja, um significado homogeneizante que se adequou a necessidades de



enquadramento da vasta parte ao norte da cidade em funções determinadas, como se experiências, vozes, contradições e singularidades de diferentes subúrbios, no plural, pudessem ser reduzidas a um único recorte e a um mesmo imaginário.

Acreditamos que este reducionismo atua no apagamento dos poucos rastros das antigas práticas de exibição cinematográfica no subúrbio da Zona da Leopoldina. Tais ruínas, desvinculadas hoje de seus usos originais e completamente desintegradas do cotidiano das ruas, não indicam a um transeunte desinformado, por exemplo, a riqueza do vigoroso cenário exibidor leopoldinense que, em frente ou nos arredores de quase todas as estações de trem da região, oferecia cinemas de rua acessíveis à população local. Portanto, é preciso perscrutar o arruinamento dos *cinemas de estação* reconhecendo as séries de destituições socioculturais e precarizações que atingem os territórios e cidadãos ao seu redor, levando em consideração que, historicamente, as próprias representações dos subúrbios agem por meio de reducionismos que conformam, silenciam e invisibilizam experiências passadas e atuais. Trata-se, assim, de uma luta por narrativas e por direito à memória, contra a *perda da perda*, onde as ruínas de cinemas talvez tenham um papel ético relevante a cumprir.

É inegável que as *destituições socioculturais* atravessam os processos de abandono e arruinamento dos cinemas em questão, mas, igualmente, devemos elencar mais uma camada. A finitude dos *cinemas de estação* leopoldinenses se insere em uma ampla e intrincada malha global de transformações e mutações de naturezas industriais, tecnológicas, culturais e, em certo sentido, ontológicas das mídias audiovisuais. Como dizem André Gaudreault e Philippe Marion (2016, p.40) ao se referirem à recorrência do tema da morte em várias séries históricas da mídia cinematográfica, “o cinema nunca termina de morrer”.

Longe de ter atravessado o século XX como um dispositivo fiel a um único e perene padrão, a sala de cinema é uma tecnologia de época que reinou quase absoluta por décadas e décadas, mas não sem passar por reformulações e adaptações ligadas a imperativos industriais e econômicos, desdobramentos tecnológicos, práticas socioculturais e políticas, arranjos urbanos etc., sem contar com fatores como novos agenciamentos entre indivíduos, materialidades e temporalidades das mídias audiovisuais e transformações nas modelações da percepção, do olhar e da emoção espectatorial. Esses quadros sempre foram mais ou menos instáveis e seguem sujeitos a abalos na medida em que novos limiares se entrepõem entre nós.



Gaudreault e Marion chamam esses limiares de “ruptura de continuidade” e ressaltam o fato de que a própria emergência da sala de cinema como um espaço destinado à sedentarização da exibição deve ser identificada como a grande primeira transformação radical do cinema (2016, p.141). Assim, é oportuno considerar que as mudanças de paradigma envolvendo a exibição cinematográfica não são uma exclusividade das crises que o mercado exibidor de salas de rua enfrentou entre os anos 1980 e 2000, tendo o contexto brasileiro como referência imediata. Embora o desaparecimento dos cinemas de rua suscite posicionamentos tecnostálgicos, dos melancólicos aos mais combativos, ao visualizarmos as trajetórias das mídias a partir de suas rupturas e continuidades— por prismas que desafiam visões teleológicas e periodizações convencionais—, somos capazes de ver que finitudes, arruinamentos, obsolescências, reaparições, conversões e reutilizações dos meios não se encerram em determinismos ou simples causalidades.

Voltando a Gaudreault e Marion (2016, p. 188), tratar-se-ia mais de uma questão geracional do cinema: “O que morre, o que desaparece regularmente, é uma ‘geração’: uma geração se apaga e deixa lugar à seguinte (o bem conhecido ‘o rei está morto, viva o rei!’)”. Cabe indagarmos os atravessamentos e condicionantes das mudanças de geração que vêm afetando, desde finais do século passado, as salas de cinema de rua, tendo em vista situações locais e globais que a reposicionam em meio a demais janelas de acesso ao audiovisual e como lugares urbanos, que ainda funcionam (ou não) como espaços voltados para a tecitura de laços de sociabilidade; o contato com a cultura e a arte; a experimentação de determinado tipo de ambiência e percepção espectoriais; e a promoção da cidadania através de lazer e entretenimento.

Nos casos dos cinemas pesquisados, qualquer análise sobre os meandros que os levaram ao perecimento deve se colocar no encalço das tramas e circunstâncias que cooperaram para a desintegração das estruturas arquitetônicas e do valor cultural desses dispositivos cinematográficos, sem se afastar da abordagem crítica sobre as *destituições socioculturais* que rondam o quadro suburbano e as intrincadas transformações das mídias audiovisuais e mediações tecno-sociais. Essas circunstâncias nos remetem a imaginários sobre um *tempo desaparecido*, que, agora, cristalizado pelos vestígios remanescentes dos cinemas, ainda nos inquieta.

A noção de tecnostalgia não seria, de tal modo, um expediente incomum para justificar investigações como esta, que têm como preocupação não propriamente as



origens e etapas do declínio, mas as ressonâncias que os restos (ou os fantasmas) de mídias velhas, obsoletas, perdidas, arruinadas ou ameaçadas de extinção ecoam ora de forma barulhenta, ora de forma silenciosa. Podemos entender a tecnostalgia como uma série de soluções de ordens estéticas, narrativas, tecnológicas e comerciais para o enfrentamento do desconforto causado pelas descontinuidades, transformações e desaparecimentos das mídias em várias esferas socioculturais, principalmente numa era em que os dispositivos técnico-midiáticos e os rituais a eles vinculados entraram em um processo de desmaterialização e obsolescência em face de novas apostas industriais e perceptivas e outras tendências da cultura midiática de reapropriação e remediação do passado (Van der Heijden, 2015; Menke, 2017; Ferraz, 2024).

Para além das bases até aqui discutidas, o tema da ruína merece cuidado por tratar de um conceito prismático. A seguir, nos aproximaremos de algumas acepções sobre esse conceito para refletir sobre os casos dos três cinemas arruinados que investigamos, cientes das visões sobre as destituições socioculturais, os limiares cinematográficos e as tecnostalgias que os atravessam.

3. A noção prismática de ruína: (algumas) discussões conceituais

O conceito de ruína atravessa diferentes épocas e horizontes teóricos, assumindo significados diversos conforme transformações naturais, culturais, artísticas, urbano-arquitetônicas, tecnológicas, políticas, bélicas e econômicas ocorrem ao longo dos séculos. Trata-se de uma noção já amplamente estudada e representada por várias áreas do conhecimento, quiçá por reverberar ansiedades humanas em relação a tudo aquilo que remete à nossa condição como seres transitórios e finitos, vinculados a tempos e espaços em constante alteração.

As ruínas, frequentemente, trazem em si a competência de registrar fragmentos persistentes, que já compuseram uma totalidade presentemente desaparecida. Elas conferem um caráter de imanência aos estratos virtuais de passados que só conseguimos acessar através de recursos indiciários (como os vestígios) e exercícios da memória e do imaginário. Do mesmo modo, as ruínas se aderem ao presente, onde os seus significados são (re)organizados em discursos, usos e experiências pelas gerações que a vivenciam, tendo em vista dinâmicas que tanto podem elogiá-las como relegá-las ao desprezo ou ao plano dos interditos. Ademais,



temos como refletir sobre as ruínas à luz das impressões sobre futuros não realizados, frustrados, adiados ou ainda esperados, que seguem em latência.

Na apresentação da coletânea “Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente” (2016), os organizadores Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Carlos Eduardo Schmidt Capela, ao mencionarem questões postas por Jean-Luc Nancy em “A finite thinking” (1983), lembram que é mesmo impossível não relacionar as ruínas com os desdobramentos do tempo. De acordo com os autores:

(...) a temporalidade das ruínas – na medida em que reafirma uma fissura excêntrica, ou uma estranha descontinuidade entre passado e futuro, nelas e por elas unidos e ao mesmo tempo separados – opera ao modo de uma suspensão, e, a despeito de nossa inegável admiração por elas, ou, quiçá, por isso mesmo, reafirma a trágica condição de toda e qualquer formação, inclusive das tantas formas e vida (...). (Andrade et al., 2016, p.18)

Atrelados, assim, a toda essa gama de questões, os interesses pelas ruínas remontam ao período do Renascimento, quando, entre meados de século XIV e o final do século XVI, as “viagens de formação”, isto é, expedições e escavações arqueológicas em sítios antes ocupados por sociedades remotas, desenvolviam-se entre exploradores humanistas à medida que a cultura ilustrada assumia como princípio o apreço pela antiguidade clássica e a valorização da ciência (Souza e Pinheiro, 2022, p. 198). Acreditava-se que o passado ressoava através de rastros, resíduos... Sobre os vestígios, eram empenhados esforços com o objetivo de apreender um tempo perdido que, no entanto, seria capaz de *renascer*– ao menos na forma de “um fundamento normativo” para a época presente (Assmann, 2011, p. 329).

(...) a herança intelectual do passado torna-se acessível aos olhos do observador, os quais se deparam com objetos remanescentes visíveis. Com isso, espera-se, uma centelha do passado deve saltar em direção ao presente – não obstante todas as rupturas e os esquecimentos. Renascença quer dizer “um novo renascimento”; esse renascimento renovado dá-se no *medium* de uma recordação em que, ao lado dos textos originais de autores da Antiguidade, também as cidades históricas e seus objetos remanescentes oferecem “auxílio para um novo nascimento.” (Assmann, 2011, p. 330)

Notadamente na proposta alegórica do Barroco, o tema das ruínas também se manifestou com suma importância, justamente porque este gênero estético, posterior e oposto à arte renascentista, subvertia o pressuposto da totalidade, recorrendo ao



excesso, ao pessimismo, à morte e às contingências. Em linhas gerais, na obra “A origem do drama barroco alemão”, Walter Benjamin (1984) indica que o Barroco antecipou a visão fragmentária da história através de uma postura que refletia alegoricamente as crises ligadas às experiências existenciais, culturais e políticas do século XVII. Assim, a estilística barroca ficou marcada pelo seu afastamento do senso de *acabamento* do classicismo e pela ostentação de critérios como a instabilidade e a transitoriedade. É neste domínio que Benjamin assinala a intrínseca afinidade entre a alegoria barroca e a ruína, associação que, por sua vez, foi essencial para a concepção de história deste autor. A linguagem alegórica *diz uma coisa no lugar de outra*, abrindo-se para multiplicidades de sentidos, fragmentações e metáforas, contestando significados unívocos.

A compreensão benjaminiana sobre a não-totalidade e a descontinuidade da história moderna se aproxima das leituras que o autor realiza acerca do modo de expressão alegórico barroco, principalmente no que diz respeito à constatação sobre a transitoriedade, a efemeridade e o declínio que atingem todas as coisas. A alegoria barroca toma a figura da morte não apenas como um tema especial, mas como a própria estrutura de seu cerne narrativo. Nela, a ruína corresponde ao “fragmento morto, o que restou da vida, depois que a história-natureza exerceu sobre ela os seus direitos.” (Rouanet, 1984, p.39).

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas. (Benjamin, 1984, p.200)

No século XVIII, a estetização das ruínas ganhou força no terreno da modernidade, tendo como exemplificação mais tangível uma série de produções artísticas que apostavam na representação de cenários gregos ou romanos arruinados como elementos de suas telas. De acordo com Aleida Assmann (2011), tratava-se da fase do “romantismo das ruínas”, traduzido em duas vertentes: a da contemplação do triunfo da natureza, cuja força age sobre os resquícios de edificações, incorporando-



os a uma duração supratemporal que os confere valor de eternidade¹¹; e da sinalização depressiva, com base nas ruínas gregas, de que a barbárie venceu o gosto e o belo (Assmann, 2011, p. 335). Ambas as possibilidades românticas tinham como expressão maior a nostalgia pela glória da Antiguidade. A plenitude de tempos pretéritos reverberava, portanto, por meio dos vestígios de suas ruínas, os quais estariam carregados de sentidos de autenticidade e singularidade, noções caras ao pensamento moderno.

Em Andreas Huyssen (2014), encontramos um tensionamento da articulação entre uma suposta veneração irrefletida das ruínas pelos primeiros modernos e noções como eternidade, nostalgia e autenticidade, além de concatenações do autor acerca da “febre das ruínas” em nossa contemporaneidade. Huyssen chama atenção para o fato de que o “imaginário das ruínas” (2014, p. 94) desenvolvido no século XVIII já reconhecia o aspecto de transitoriedade do presente e o caráter destrutivo do tempo, não sendo, portanto, uma prerrogativa dos interesses de século XX. Ao propor uma análise sobre as condições de possibilidade da existência das ruínas modernas, Huyssen defende que o que está em jogo não é “o simples caráter genuíno [*Echtheit*] de ruínas específicas, nem é algum *memento mori* supra-histórico” (2014, p. 99). Ele postula a ideia de “ruína autêntica” não como “a estrada real para alguma origem não contaminada” (Huyssen, 2014, p.98), mas a reconhece como um produto da própria modernidade, uma época que já se apresentava embebida por contradições, ciente de seus lados obscuros, estilhaços, dispersões, finitudes e incertezas— ainda que projetos totalitários baseados em sentidos triunfantes de progresso tenham sido gestados nesta mesma época, encontrando, inclusive, meios de viabilização.

Já Svetlana Boym (2011, *online*), estabelece uma interessante relação entre os modos de nos relacionarmos com as ruínas no século XXI e a “nostalgia reflexiva”, conceito pelo qual ela, em linhas gerais, caracteriza certas expressões nostálgicas não-reacionárias, que antes de lamentarem a perda de *passados de glória* *imaginários* ou se esforçarem pela restauração de quadros de outrora— tal como deseja a “nostalgia restaurativa”, seu conceito oposto—, examinam os tempos idos através de chaves

¹¹ Essa acepção se aproxima da visão de Georg Simmel (1911) sobre as ruínas, já que o autor irá entendê-las como uma espécie de acerto de contas da natureza com técnica. Para ele, a vitória da natureza restitui a beleza, a paz e o equilíbrio que um dia foram solapados pela interferência das artificialidades humanas.



críticas, posicionando-se em prol de outros futuros possíveis¹². Para a autora, o século XXI, marcado pela era digital, traz consigo uma ruinofilia, ou seja, um fascínio pelas ruínas que “(...) parecem ser uma espécie em extinção, personificações físicas de paradoxos modernos que nos lembram dos erros das teleologias e tecnologias modernas, e dos enigmas da liberdade humana” (Boym, 2011, *online*).

Boym (2011, *online*) crê que o significado das ruínas vai além da demonstração do colapso, incorporando um sentido de *lembrete* que nos faz “pensar no passado que poderia ter sido e no futuro que nunca aconteceu”. A materialidade em decadência nos choca e fascina, mas quanto percebemos que até os grandes projetos utópicos não são imunes à corrosão de rachaduras e ervas-daninhas, a virada crítica da “dimensão prospectiva da nostalgia”, isto é, da nostalgia reflexiva, muda a perspectiva de nossas lentes.

A obsessão contemporânea com ruínas não é nem uma meditação barroca sobre a *vanitas* mundana, nem um luto romântico pela totalidade perdida do passado. Em vez de reciclar noções românticas do pitoresco emoldurado em vidro e concreto, as ruínas da modernidade questionam a construção de tal “imagem do mundo”, oferecendo-nos um novo tipo de perspectivismo radical. As ruínas da modernidade, vistas de uma perspectiva do século XXI, apontam para futuros possíveis que nunca se concretizaram. Mas esses futuros não inspiram necessariamente uma nostalgia restauradora. Em vez disso, eles nos tornam conscientes dos caprichos da visão progressista como tal. (Boym, 2011, *online*)

Acompanhando as interpretações de Boym, no nosso caso dos *cinemas de estação* arruinados não adotamos a chave da ruinofilia como via de análise a abarcando através de uma espécie de apreço pelas ruínas, mas como um vetor de atenção em relação à presença-ausência dos extintos cinemas entre as paisagens construídas e os cotidianos dos bairros de Bonsucesso, Olaria e Ramos, as operações de memória (lembança-esquecimento) que eles suscitam e os imaginários elaborados sobre o que talvez tenha sido o passado da cultura cinematográfica urbana local, o que nele antecipava ou conjurava as suas derrocadas e quais presentes e futuros se efetivariam se as promessas de outrora não tivessem sido, por razões e acidentes diversos, frustradas.

As ruínas na contemporaneidade nos ajudam a indagar e a confrontar o passado, e por esse caminho voltamos às significações benjaminianas sobre o drama

¹² Para mais detalhes sobre os conceitos de nostalgia reflexiva e nostalgia restaurativa, consultar a clássica obra de Svetlana Boym, “The future of nostalgia” (Ed. Basic Books, 2001).



barroco, não pela simplificação de suas odes ao cadáver e ao luto, mas pela forma com que Benjamin parte da alegoria barroca para – por meio do exame dos aspectos de precariedade, transitoriedade e fragmentação da vida encontrados nesta estilística – traçar, décadas depois¹³, a crítica ao modo linear, progressivo e totalizante da história.

(...) contra a ideia de progresso como a “marcha triunfal da razão”, bem como contra o historicismo tão típico do século XIX, Benjamin leva adiante a defesa de uma historiografia materialista, cujo “princípio construtivo” será o mesmo daquele apresentado já no prólogo do livro do barroco: o das constelações. (...) a tarefa do historiador materialista é precisamente a de detectar tais nexos, justaposições ou passagens entre o ocorrido e o “tempo-de-agora”, a fim de responder às interpelações que o passado dirige ao presente. Para isso, segundo o autor, é preciso – como propedêutica – interromper o fluxo acelerado e naturalizado de um tempo unidimensional e orientado linearmente de trás pra frente, de modo a constituir um campo de forças no qual as tensões e contradições dos eventos pregressos adquiram visibilidade – e também legibilidade – através de uma formação que Benjamin chamará, nas *Passagens*, de “imagens dialéticas”. (Bretas, 2020, p.39-40)

Tanto a ruinofilia no século XXI da qual fala Svetlana Boym (2011, *online*), que “reconhece a desarmonia e a relação ambivalente entre as temporalidades humana, histórica e natural”, quanto o princípio construtivo das constelações de Benjamin – cujo exercício, *grosso modo*, é desnaturalizar a suposta convergência encadeada e coerente dos fatos ao longo do tempo, decorrente de origens estáveis em direção a um acabamento da história – são perspectivas válidas para percebermos que a aparência de inércia, decadência e mutismo das ruínas dos *cinemas de estação*, na verdade, esconde muitas vozes soterradas e abafadas à espera de práticas e iniciativas que as desenterrem e questionem, conforme trataremos a seguir.

4. Presenças-ausências de ruínas urbano-cinematográficas: conclusões

Quando nos deparamos com a realidade decrepita dos antigos *cinemas de estação*, a primeira impressão que as suas materialidades em colapso provocam vem

¹³ As teses “Sobre o conceito de história” foram elaboradas por Walter Benjamin duas décadas depois do autor ter escrito a obra “Origem do drama trágico alemão”. Diversos comentadores e historiadores especialistas no legado benjaminiano concordam sobre a forte relação entre os dois trabalhos (Bretas, 2020; Rouanet, 1984).



do silêncio que parece os envolver, embora estejam situados em áreas com grande fluxo de carros e ônibus, e nas proximidades da linha do trem. Somos tomados pelo vazio sonoro resultante da ausência de pessoas nas filas para comprar ingressos, diálogos e músicas dos filmes antes dentro deles projetados, burburinhos da plateia, barulho de sacos de pipoca etc. Entre resquícios materiais e escombros do que foram os cinemas Rosário/Ramos, Santa Helena/Olaria, Rio Palace, com algum esforço, talvez dê para escutar os sussurros dessas entidades fantasmagóricas que anunciam a “aura dos locais de memória”, expressão usada pela autora Aleida Assmann (2011, p.359) em referência à magia atribuída aos *locais ou espaços de recordação*, cuja propriedade é servir como zonas de contato com os deuses, os falecidos, o interesse histórico ou o dever de lembrança.

A própria indefinição das ruínas dos *cinemas de estação*– como algo que flutua entre o percebido e o despercebido, o presente e o ausente, e persiste cambaleante às margens do colapso– levanta dúvidas acerca de sua categorização direta como um local/ lugar de memória, nos termos de Pierre Nora em “Les lieux de mémoire” (Gallimard, 1984), retomados por Assmann (2011) em associação com sua ideia de “espaços de recordação”. Portanto– pensando a estranheza de tais ruínas como elementos silenciados, mas de evocação de ausências ressoantes que parecem tudo impregnar–, aludimos ao texto desta autora focalizando a acepção de “aura” extraída de Benjamin:

Segundo Benjamin, a experiência de uma aura não consiste, justamente, em uma sugestiva condição imediata, mas sim, muito pelo contrário, em distância e inacessibilidade. O que se supunha estar próximo mostra-se de repente sob outra luz, que afasta e priva. O sagrado contido na aura não se fundava para Benjamin, em um sentimento de proximidade, mas sim de distância e estranheza. Nesse sentido, um local dotado de aura não traz promessa de algo imediato; mais que isso, é um local em que se podem perceber sensorialmente o afastamento e a distância irrecuperável do passado. (Assmann, 2010, p.359-360)

Essa junção entre a definição de aura benjaminiana com os espaços de recordação de Assmann, aplicada à não-imediatidade daquilo que as ruínas dos *cinemas de estação* reverberam e à estranheza e inadaptabilidade dos vestígios desses cinemas arruinados entre as dinâmicas hodiernas de seu entorno, vão ao encontro da noção de “hauntologia” ou “assombrologia” trabalhada nas teorias críticas da cultura pop de Mark Fisher (2022), a partir do pensamento original de



Jacques Derrida (1994). Em “Espectros de Marx”, Derrida inaugura o neologismo *hantologie* (hauntologia) unindo a palavra *hant*, que significa *assombrar* no Francês (ou *to haunt*, no Inglês) ao termo filosófico *ontologie* (ontologia), tensionando a virada daquilo que seria a teoria do ser para uma metafísica da ausência.

A referida obra foi uma espécie de resposta de Derrida à euforia do neoliberalismo e à proclamação do *fim da história* logo após a derrubada do Muro de Berlim e a pá de cal jogada sobre as chances de sobrevivência do marxismo na nova ordem global dos anos 1990. Em linhas gerais, o autor francês sugere a noção de “espectro”, que reverte a lógica ocidental dominante da presença imediata e do enquadramento teleológico da história, perturbando a linearidade temporal.

(...) o espectro é uma incorporação paradoxal, o devir-corpo, uma certa forma fenomenal e carnal do espírito. Ele torna-se, de preferência, alguma “coisa” difícil de ser nomeada: nem alma, nem corpo, e uma e outra. Pois a carne a fenomenalidade, eis o que confere ao espírito sua aparição espectral, mas desaparece apenas na aparição, na vinda mesma da aparição ou no retorno do espectro. Há desaparecido na aparição como reaparição do desaparecido. (Derrida, 1984, p. 21)

O espectro não está vivo, nem morto; é uma entidade sensível e não-sensível, uma intangibilidade-tangível, e, igualmente, um visível-invisível. Partindo dessas qualidades, a característica que especialmente destacamos do espectro é que ele age desarticulando o tempo, desafiando a imagem de que o ausente, o passado ou o futuro estão superados, transcendidos ou solucionados. A hauntologia, como o estudo dos fantasmas que assombram o presente, ou seja, da presença espectral do passado e do futuro, é para Mark Fisher a agência do que é virtual.

Assombrar, então, pode ser interpretado como um luto fracassado. Trata-se de se recusar a desistir do fantasma ou (...) à recusa do fantasma em desistir de nós. O espectro não permitirá que nos acomodemos pelas satisfações mediocres que podemos colher em um mundo governado pelo realismo capitalista. (Fisher, 2022, p.42).

As ruínas dos *cinemas de estação* provavelmente carregam esta natureza espectral, que pela via da presença-ausência arregimenta e embaralha camadas de passado e futuro, provocando o presente como corpos mortos-vivos com os quais as lógicas da cidade produtiva, segregadora e acelerada, assim como da descartabilidade das mídias não integradas ao lucro imediato, não sabem lidar. Mais do que meros



vestígios arquitetônicos ou escombros, as ruínas emergem como espaços que suscitam uma responsabilidade ética.

A concepção de Derrida acerca da hauntologia inclui também o compromisso moral para com aqueles que vieram antes ou ainda vêm depois de nós. É preciso, segundo o autor, saber viver e *estar-com* os fantasmas, algo que ele chama de “uma política da memória, da herança e das gerações” (1984, p. 11). Assim, as ruínas de tais cinemas, que, ao final deste artigo nomearemos como *ruínas urbano-cinematográficas*, assombram o presente com as injustiças perpetradas ao longo do tempo pela desqualificação das áreas suburbanas e as promessas não cumpridas de acesso à cultura cinematográfica, em especial na Zona da Leopoldina.

A hauntologia aqui evocada não busca restaurar um passado idealizado, mas sim, indagá-lo, dando voz a projetos políticos e culturais perdidos ou vindouros. A ansiedade em relação ao futuro encontra nas ruínas urbano-cinematográficas dos cinemas Rosário/Ramos, Santa Helena/Olaria e Rio Palace ferramentas espetrais cuja aura de seu distanciamento-proximidade é capaz de iluminar as lutas contra as condições arbitrárias de precariedade que, estrategicamente, rondam alguns, mas não todos na cidade do Rio de Janeiro. Desse modo, o conceito de hauntologia se alinha a um contínuo “trabalho de luto” e acerto de contas com os aspectos não resolvidos da história, mobilizando a memória do cinema e de seus públicos. É um compromisso não apenas com quem um dia ocupou as poltronas dessas salas, mas também com quem, no futuro, desejará ter melhores condições de acesso ao audiovisual cinematográfico em espaços coletivos, presenciais e acessíveis nos subúrbios cariocas, desafiando, portanto, o conformismo com o presente e o futuro desenhados pela segregação.

Referências

- ANDRADE, Ana Luiza *et al.* **Ruinologias**: ensaios sobre destroços do presente. Florianópolis: EdUFSC, 2016.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad.: Paulo Soethe. Campinas, SP: Unicamp, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOYM, Svetlana. Ruinophilia: appreciation of ruins. In: **Atlas of Transformation**. Transit, 2011. Disponível em: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of->



[transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html](https://transformation.html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html)
Acesso em: 04.abr.2025.

BRETAZ, Aléxia. Constelações em ruínas: luto, barbárie e memória ética. In: SOUZA, Ricardo Timm de et al. **Walter Benjamin**: barbárie e memória ética. Porto Alegre: Zouk, 2020.
CAIAFA, Janice e FERRAZ, Talitha. Comunicação e sociabilidade nos cinemas de estação, cineclubes e multiplex do subúrbio carioca da Leopoldina. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 24, p. 127-140, dez. 2012.

COSTA, Renato Gama-Rosa. **Salas de cinema art déco no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **O rapto ideológico da categoria subúrbio**: Rio de Janeiro 1858 – 1945. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

FERRAZ, Talitha. **Espectação cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina**: dos “cinemas de estação” às experiências contemporâneas de exibição. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FERRAZ, Talitha. Narrativas tecnostálgicas: memórias e legitimações cinematográficas em filmes sobre cinemas. In: **Anais do 33º Encontro Anual da Compós**, 2024, Niterói. Anais eletrônicos..., Galoá, 2024. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2024/trabalhos/narrativas-tecnostalgicas-memorias-e-legitimacoes-cinematograficas-em-filmes-sob?lang=pt-br>> Acesso em: 22 set. 2025.

FISHER, Mark. **Fantasmas da minha vida**: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.

FRAIHA, Silvia e LOBO, Tiza (coord). **Ramos, Olaria e Penha**. Coleção Bairros do Rio. Rio de Janeiro: Fraiha, 2004.

GAUDREAU, André e MARION, Philippe. **O fim do cinema?** Uma mídia em crise na era digital. São Paulo: Papirus, 2016.

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

GUATTARI, Felix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Trad.: Rui Lopo. Lisboa: Estúdio e Livraria Letra Livre, 2012.

MACIEL, Laura Antunes. Outras memórias nos subúrbios cariocas: o direito ao passado. In: OLIVEIRA, Márcio Piñon e FERNANDES, Nelson da Nóbrega (orgs.). **150 anos de subúrbio carioca**. Rio de Janeiro: Lamparina: Faperj: EdUFF, 2010.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.



MENKE, Manuel. "Seeking Comfort in Past Media: modelling media nostalgia as a way of coping with media change". **International Journal of Communication**, 11, (21), 2017, p. 626-646.

ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SCHMIDT, Selma. Chamada de 'cidade fantasma', Zona da Leopoldina sofre esvaziamento por descaso e violência. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 set. 2025. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2025/09/14/chamada-de-cidade-fantasma-zona-da-leopoldina-sofre-esvaziamento-por-descaso-e-violencia.ghtml>. Acesso em: 22 set. 2025.

SOUZA, RAFAEL e PINHEIRO, Ethel. Da ruinologia à ruinophilia: perspectivas sobre a arquitetura em ruína. **V!RUS**, n. 24, 2022. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/papers/v24/657/657pt.php> Acesso em: 22 set. 2025.

VAN DER HEIJDEN, Tim: Technostalgia of the present: From Technologies of Memory to a Memory of Technologies. **NECSUS. European Journal of Media Studies**, 2014, v. 4, n. 3, p. 103-121.

★

Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.