

**Do templo ao palácio, do palácio ao templo: Permanências e
ressignificações na conversão de cinemas em igrejas
neopentecostais**

*Del templo al palacio, del palacio al templo: Permanencias y
resignificaciones en la conversión de cines en iglesias
neopentecostales*

E03_05 - Ocio y entretenimiento en las ciudades iberoamericanas. Prácticas,
ideas y circulación de imaginarios en el siglo XX

Pedro Vieira Pinto

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
pedro.pinto@fau.ufrj.br

Resumo: O presente trabalho compreende parte de uma pesquisa em andamento sobre o edifício do Cine Carioca, localizado na cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Construído em 1941, foi concebido com o objetivo de expandir a influência do empresário Luiz Severiano Ribeiro sobre o mercado exibidor da então capital do país. Assim como outros *movie palaces*, o Carioca possuía uma grande capacidade de público e representou um marco tecnológico para a época ao equipar-se das mais avançadas tecnologias, acompanhadas pela opulência de sua arquitetura *art déco*. Entretanto, apesar de sua importância, nunca foi completamente reconhecido e protegido enquanto patrimônio pelo poder público, sendo sua conservação atual produto da ação exclusiva da Igreja Universal do Reino de Deus, proprietária do imóvel desde 1999. A década de 90, marcada tanto pelo centenário do cinema no Brasil quanto pela extinção de vários circuitos cinematográficos, também representou um momento de renovação para a própria Igreja Universal: a conversão de salas de espetáculos em espaços de culto ilustra a disputa pela legitimação da presença neopentecostal na cultura contemporânea, mas também aponta para a continuidade de práticas arquitetônicas protestantes originadas no século XIX e caracterizadas pela inspiração na arquitetura de teatros. Por outro lado, também espelha mecanismos utilizados para a consolidação da indústria cinematográfica entre as décadas de 1910 e 20, momento em que a arquitetura das salas de exibição incorporaram elementos de origens tipológicas diversas, dentre as quais a religiosa, a fim de legitimar

o cinema como um empreendimento economicamente viável. O cinema nasceu, portanto, como um novo espaço de culto da sociedade industrial que era construída. Assim sendo, este trabalho busca investigar como a ocupação atual do Cine Carioca ressignifica a memória do antigo cinema ao mesmo tempo que, possivelmente, a preserva.

Palavras-chave: patrimônio cultural; lugar de memória; cinema; *movie palace*; Igreja Universal do Reino de Deus.

Resumen: *Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación en curso sobre el edificio del Cine Carioca, ubicado en la ciudad de Río de Janeiro, Brasil. Construido en 1941, fue concebido con el objetivo de expandir la influencia del empresario Luiz Severiano Ribeiro en el mercado de exhibición de la entonces capital del país. Al igual que otros palacios de cine, el Carioca contaba con una gran capacidad de público y representó un marco tecnológico para su época, dotado de las más avanzadas tecnologías, acompañadas de la opulencia de su arquitectura Art Decó. Sin embargo, a pesar de su importancia, nunca ha sido plenamente reconocido ni protegido como patrimonio por las autoridades públicas, siendo su conservación actual producto exclusivo de la Igreja Universal do Reino de Deus, propietaria del inmueble desde 1999. La década de 1990, marcada tanto por el centenario del cine en Brasil como por la extinción de varios circuitos cinematográficos, también representó un momento de renovación para la propia Igreja Universal: la conversión de las salas de cine en lugares de culto ilustra la lucha por la legitimación de la presencia neopentecostal en la cultura contemporánea, pero también apunta a la continuidad de las prácticas arquitectónicas protestantes originadas en el siglo XIX y caracterizadas por la inspiración de la arquitectura teatral. Por otro lado, también refleja los mecanismos utilizados para la consolidación de la industria cinematográfica entre las décadas de 1910 y 1920, época en la que la arquitectura de las salas de cine incorporó elementos de diversos orígenes tipológicos, incluidos los religiosos, para legitimar el cine como una empresa económicamente viable. El cine nació, pues, como un nuevo espacio de culto para la sociedad industrial que se estaba construyendo. Por ello, este trabajo busca investigar cómo la actual ocupación del Cine Carioca reinterpreta la memoria del antiguo cine y, posiblemente, la preserva.*

Palabras-clave: patrimonio cultural; lugar de memoria; cine; *movie palace*; Igreja Universal do Reino de Deus.

Introdução

Em 29 de março de 1999, três dias após completar seu 58º ano em funcionamento, o último *movie palace*¹ de um dos mais antigos circuitos cinematográficos do Rio de Janeiro (Brasil) encerrou suas atividades: o Cine Carioca (1941 – 1999). Situado na Tijuca², bairro que se consolidou ao longo do século XX como um forte polo cultural pela concentração de cinemas no entorno da Praça Saens Peña, o circuito do qual o Carioca fazia parte contava apenas com quatro salas de exibição em atividade no começo de 1999 e seria extinto por completo até agosto do mesmo ano, quando um multiplex³ no interior de um shopping passaria a ser o único cinema do bairro. O Cine Carioca foi o segundo dos três *palaces* inaugurados no circuito tijucano, juntamente do Cine-Teatro Olinda (1940 – 1972) e do Cine Metro-Tijuca (1941 – 1976), e se destacou no mercado exibidor do Rio de Janeiro tanto por ter sido a primeira grande sala do empresário cearense Luiz Severiano Ribeiro (1886 – 1974) na região como também pela sua função enquanto *sala lançadora*⁴. A tipologia arquitetônica do *movie palace* – oficialmente introduzida no Brasil em 1936 e em uso até a década de 1940 – compreende um edifício luxuoso no qual há uma sala de exibição equipada para receber grandes públicos com as mais avançadas tecnologias de conforto e exibição para sua época. Ou seja, o Carioca foi concebido como um espaço de prestígio e importância para a cidade.



Figura 1: Inauguração do Cine Carioca. Fonte: Correio da Manhã / Arquivo Nacional, 10 de abril de 1941.

¹ Tipologia arquitetônica que também é conhecida no Brasil pela tradução “palácio cinematográfico”.

² Zona Norte do Rio de Janeiro.

³ Tipologia composta de diversas salas de exibição padronizadas e de capacidade média, frequentemente implantadas no interior de shoppings.

⁴ Onde se realizavam estreias de filmes e eventos especiais.

O Cine Carioca também teve destaque por ter sido o único cinema do circuito da Tijuca cujo reconhecimento e proteção enquanto patrimônio cultural foi diretamente debatido pelo poder público. A primeira menção ao possível tombamento do Carioca pode ser encontrada na reportagem publicada pelo jornal O Globo em 27 de fevereiro de 1990 (pp. 20 – 21), na qual a então diretora cultural da AMOAPRA⁵ Ângela Domingues propõe o tombamento dos cinemas Carioca e América (1918 – 1997) e a criação de Corredor Cultural na Tijuca, inspirado pelo projeto desenvolvido na região central do Rio de Janeiro, que pretendia proteger a função cultural do entorno da Praça Saens Peña. O projeto acabou não se consolidando porém reverberou em estudos realizados pela prefeitura em meados da década de 90, que tiveram como produto final o Projeto de Estruturação Urbana (PEU) Tijuca de 1997, também não posto em prática. Em dezembro de 1999, quase 9 meses após o encerramento das atividades do Cine Carioca e a venda do edifício à Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), o tombamento foi proposto novamente pelo projeto de lei 1243/99 do então deputado estadual Chico Alencar. A proposta visava proteger o Carioca do "progresso predador" que, segundo a justificativa da proposta descreve, "fez com que os cinemas comesçassem a desaparecer, dando lugar a supermercados, casa de móveis, templos religiosos". Por conta disso, provavelmente, passou a predominar no imaginário coletivo a ideia de que o antigo cinema está protegido por um mecanismo institucional concreto, supostamente o único instrumento capaz de barrar a presença destruidora de seus ocupantes atuais. Em 1996, a importante publicação de "Palácios e Poeiras" cita o Cine Carioca como "recentemente tombado" (GONZAGA, 1996, p. 306) e, anos depois, a tese de Sousa (2013, p. 194) afirma que o Carioca foi "tombado pela Prefeitura do Rio de Janeiro em 1999, fechado no início dos anos 2000 e transformou-se em templo evangélico logo depois". No entanto, ao revisar toda a documentação disponível sobre as tentativas de tombamento do cinema e analisar todos os processos históricos e agentes sociais envolvidos na sua preservação, foi possível constatar que o Carioca não é, de fato, tombado. O projeto de lei que frequentemente é apontado como responsável pela sua salvaguarda nunca se materializou e foi barrado quatro meses depois de proposto. Embora seja o edifício do Cine Carioca seja reconhecido como patrimônio pela esfera municipal desde 2012, o processo nº 12/002.003/2011 que consta no Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH)⁶ – que sugere o tombamento – carece de um parecer definitivo.

Com isso, a manutenção de vários remanescentes do antigo cinema aparenta ser produto direto dos investimentos exclusivamente empreendidos pela Igreja Universal, proprietária do imóvel há quase três décadas. A conversão do Cine Carioca em "Universal Cine Carioca" (Figura 2) não implicou em alterações significativas nas fachadas e nos principais espaços interiores da edificação (pilotis, foyer e auditório), embora seja inegável que a presença neopentecostal destruiu aspectos originais do cinema tais como as bilheterias e o grande letreiro onde podia ser lido o nome "Carioca". Por outro lado, a presença do nome do cinema no templo que o sucedeu sugere que a Igreja Universal intencionalmente preserva e ressignifica elementos cinematográficos em cinemas convertidos, uma vez que a prática não é exclusiva ao Carioca e pode ser observada em vários outros cinemas-templos do universo "iurdiano". Casos como o da conversão do Cine Carioca desafiam a ideia de que o avanço neopentecostal tem como produto exclusivo a aniquilação do patrimônio cultural e apontam para uma complexa realidade, menos maniqueísta, em que os agentes sociais – como sugerem Avrami, Mason e De La Torre (2000) – podem contribuir para o reconhecimento e conservação patrimonial, estejam em conflito ou não.

⁵ Associação dos Moradores e Amigos da Praça Saens Peña e Arredores.

⁶ Órgão municipal responsável pelo reconhecimento e proteção do patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro criado em 2012.



Figura 2: Edifício do Cine Carioca atualmente. Fonte: Acervo próprio, 20 de maio de 2025.

O presente artigo, portanto, não tem como objetivo qualificar as intervenções da Igreja Universal no antigo Carioca como exclusivamente benéficas ou danosas, mas se propõe a investigar o que de fato a IURD ressignifica em cinemas ao escolher preservá-los. Cabe destacar ainda que este estudo se insere num campo ainda pouco explorado na bibliografia produzida por e/ou para arquitetos, tanto dentro do Brasil quanto no âmbito internacional, uma vez que publicações e trabalhos acadêmicos que abordem os impactos da presença neopentecostal para a preservação do patrimônio, assim como a história e as características próprias da arquitetura protestante, ainda sejam escassas – mesmo que no Brasil, segundo dados coletados pelo censo de 2022, os evangélicos já representem um quarto da população. Nesse sentido, deve-se destacar a contribuição da tese de Alves (2014), bem como as publicações de Campos (1997) e Kilde (2002) para os apontamentos do presente artigo – que estão embasados, sobretudo, em dados coletados em campo e através da pesquisa histórica e documental.

A disputa pelo protagonismo na escrita da vida

A presença neopentecostal no patrimônio cinematográfico é movida, em primeiro lugar, por razões práticas. Beneficiada pela boa qualidade acústica e a grande capacidade de público que caracterizam a estrutura de um *movie palace* (Figura 3 a 5), a ocupação do antigo Cine Carioca

proporcionou à Igreja Universal uma posição de destaque num dos principais eixos comerciais do Rio de Janeiro, a Praça Saens Peña, onde há uma grande circulação de pessoas e uma concentração de modais de transporte. O pragmatismo é um dos pilares da prática arquitetônica protestante desde a Reforma do século XVI e está diretamente relacionado à maior importância que passa a ser dada à oralidade e à escrita no culto repensado pelos protestantes. Essa mudança, por sua vez, estimulou a busca por novos espaços de culto que não adotassem a tradicional tipologia da basílica romana, amplamente usada em templos católicos. Ou seja, os protestantes buscavam ambientes com melhor qualidade acústica. Os produtos inicialmente produzidos pela arquitetura protestante, contudo, não conseguiram ir além da efemeridade por conta da repressão religiosa. Segundo Kilde (2002), a conversão do Chatham Garden Theatre de Nova York em igreja presbiteriana na década de 1830 – um teatro decadente e com pouco público – influenciou a arquitetura protestante e contribuiu para que, ao final do século, a adoção de elementos oriundos da arquitetura de teatros – como a decoração, a estrutura do palco italiano e a iluminação – sejam amplamente empregados na concepção de espaços de cultos.

Portanto, não é um mero acaso que grande parte dos templos iurdianos (...) sejam antigos e desativados cinemas ou outras casas de espetáculos. Porque, para a realização de seus cultos, exige-se, além do palco, todo um conjunto de aparelhos eletrônicos, tais como mesa de som, microfones, alto-falantes, luzes, amplificadores de som, aparelhos musicais e outros mais, bem como um amplo espaço para a acomodação da plateia. No decorrer da encenação há deslocamento de pessoas, movimentos corporais, formação de filas e realização de procissões internas. (CAMPOS, 1997, p. 75)



Figura 3: Reprodução da planta original do térreo do Cine Carioca. Fonte: Renato da Gama-Rosa Costa / Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1940.

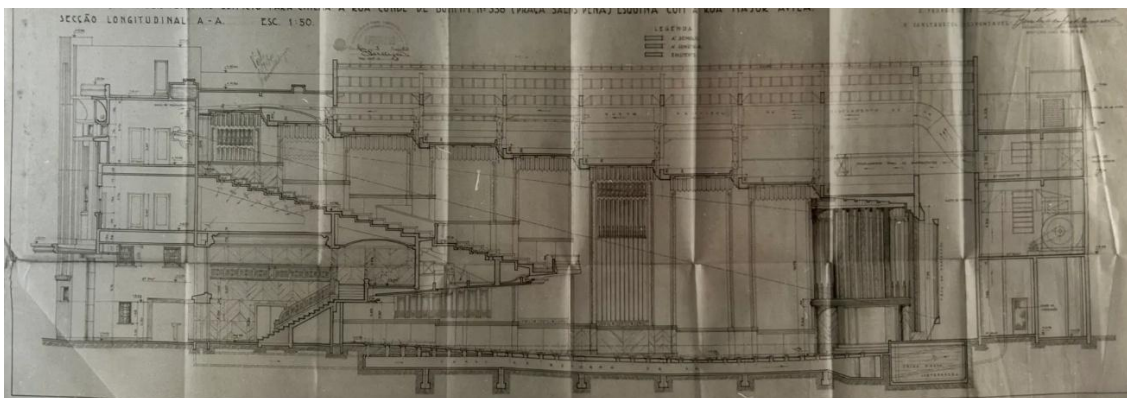


Figura 4: Reprodução de corte longitudinal do projeto original do Cine Carioca. Fonte: Renato da Gama-Rosa Costa / Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1940.



Figura 5: Universal Cine Carioca entre cultos. Fonte: Acervo próprio, 19 de fevereiro de 2025.

A definição que Meneses (2009, pp. 35 – 37) faz sobre o “valor pragmático” – na qual o uso é percebido também como qualidade – sugere que os neopentecostais possam reconhecer qualidades em palácios cinematográficos que ultrapassam a funcionalidade e que são capazes de potencializar as atividades empreendidas nesses espaços, através do estímulo dos sentidos. Há, dessa forma, uma outra dimensão simbólica na conversão de *movie palaces*. Cabe mencionar que o principal valor associado ao edifício do Cine Carioca⁷ não está relacionado às qualidades

⁷ Como pode ser constatado nas justificativas de todos os projetos que sugeriram ou propuseram o tombamento do Cine Carioca.

formais ou técnicas da construção, mas sim à sua importância enquanto marco que ajuda a narrar a história da comunidade que o envolve. No filme “Retratos Fantasmas” (2023), Kleber Mendonça Filho observa como a história da vida, antes narrada através das palavras de fantasia dos letreiros dos cinemas passou a ser contada pelas palavras de enfermidade nas fachadas das igrejas e das farmácias. Se por um lado a retirada do letreiro do edifício do Cine Carioca (Figuras 6 e 7) indica uma tentativa de apagamento da memória da sala, a inclusão do mesmo no nome no templo religioso que ali passou a funcionar – Universal Cine Carioca – sugere que a IURD busca fundir sua própria história ao valor histórico associado ao patrimônio cinematográfico. Esse mesmo fenômeno também pode ser observado na conversão do Cinema Império em Universal Império (1952 – 1983), em Portugal, no qual o letreiro do cinema foi removido e o nome da sala foi preservado. Portanto, ao adquirir e converter salas de cinema em templos evangélicos, a Igreja Universal herda e manipula documentos históricos conforme seus interesses particulares.



Figura 6: Letreiro original do Cine Carioca. Fonte: Raimundo Neto / Agência O Globo, 4 de junho de 1986.



Figura 7: Ausência do letreiro do cinema. Fonte: Acervo próprio, 20 de maio de 2025.

O reino dos sonhos e das ilusões

Originalmente concebida como parte de um projeto de poder cultural e econômico, a arquitetura dos cinemas – que não é neutra e está carregada de subjetividade (VIEIRA e PEREIRA, 1983, p. 30) – continua a desempenhar a mesma função na igreja evangélica. Segundo Borde (1998), a exibição cinematográfica foi instrumental para a consolidação da identidade pós-colonial e republicana da sociedade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, uma vez que o cinema permitia que o espectador tivesse acesso a visões de modernidade parisiense sem que precisasse viajar à França. Os cinemas, portanto, foram utilizados desde o princípio como instrumentos de dominação ideológica, cuja função era transmitir os valores eurocêtricos de modernidade da nova sociedade industrial que se consolidava. Com o crescimento do mercado exibidor do Brasil e a chegada de empresas estrangeiras na década de 1920, se intensificaram as disputas pelo monopólio dos circuitos cinematográficos de modo que, para que fosse possível alcançar uma posição de destaque no mercado exibidor da época, seria necessário também investir na construção de redes de poder. Sendo assim, a mudança para o Rio de Janeiro do empresário Luiz Severiano Ribeiro (Figura 8) – que é natural de Baturité, no interior do Estado do Ceará – em 1925 fez parte de uma estratégia para adentrar o mercado exibidor da então capital do país e melhor resistir aos impactos da chegada da empresa estadunidense Metro-Goldwyn-Mayer ao circuito nacional⁸.

O modelo de negócios de Severiano Ribeiro focava na compra e construção de cinemas localizados fora do eixo comercial da Cinelândia, na zona central da cidade, onde o valor do terreno seria mais barato e o empreendimento estaria próximo de um grande número de residências. Na Tijuca, a primeira sala de exibição que Ribeiro arrendou funcionava num discreto edifício em frente à Praça Saens Peña: o Cinema Tijuca (1909 – 1966), que passou a ser administrado pelo empresário em 1927 e permaneceu assim até encerrar suas atividades. Assim como outras salas conhecidas popularmente como “poeira”, o “Tijuquinha” era pequeno – tinha capacidade para 679 lugares – e pouco confortável – as sessões de filmes eram prejudicadas por problemas técnicos visuais e sonoros, ocorrendo em ambiente não climatizado. Cinco anos após a chegada de Severiano Ribeiro à Tijuca, em 1932, duas novas salas são adicionadas ao portfólio do empresário no bairro: os cinemas Brasil (1922 – 1940) e Velo (1910 – 1954). Em 1933, Ribeiro reinaugura o Cinema América (1918 – 1997) após uma reforma que visava modernizar a sala, administrada pelo empresário até 1960. A estreia do cinema sonoro alguns anos antes havia estimulado a reforma de salas que, após substituírem a presença de músicos pela adoção de equipamento de som importado, passaram a cobrar um valor de ingresso mais alto. Ainda assim, o Cinema América era visto pelo público e por Ribeiro como uma sala essencialmente popular, sem grandes luxos.

O quinto investimento de Severiano Ribeiro, o Cine Carioca, seria mais uma tentativa do *tycoon* cearense em consolidar seu monopólio ao mesmo tempo que buscava se adaptar às mudanças do mercado exibidor nos anos 30, antes que se consagrasse como o líder do circuito carioca na década de 50. A partir da inauguração do Carioca, Severiano Ribeiro passa a contar com seu primeiro cinema verdadeiramente luxuoso no circuito cinematográfico da Tijuca, que também veio a ser o primeiro *movie palace* a operar na região. Ciente da chegada da MGM ao circuito exibidor da Tijuca, Severiano Ribeiro acelerou as obras do Cine Carioca e conseguiu lançá-lo em março de 1941, sete meses antes inauguração da sala da concorrência (FERRAZ, 2012, p.71). A abertura

⁸ Entre 1926 e 1931, Severiano Ribeiro foi o único representante da MGM no mercado brasileiro através da Associação dos Exibidores Reunidos. Quando o acordo foi desfeito, Ribeiro comprou a parte da Metro nas salas.

da primeira sala de exibição da Metro no país em 1936 – que estimulou a standardização dos padrões de qualidade da sala de exibição e a regulamentação da legislação para construção de casas de espetáculo na cidade (COSTA, 1998, p. 144) – havia intensificado a disputa entre Ribeiro e o empresariado estrangeiro pelo domínio dos circuitos exibidores. Em outubro de 1941, na ocasião da inauguração do Metro-Tijuca, Ribeiro chegou a contestar o uso da marca “Tijuca” no empreendimento, que também dá nome ao primeiro cinema do empresário no bairro, mas não obteve sucesso.

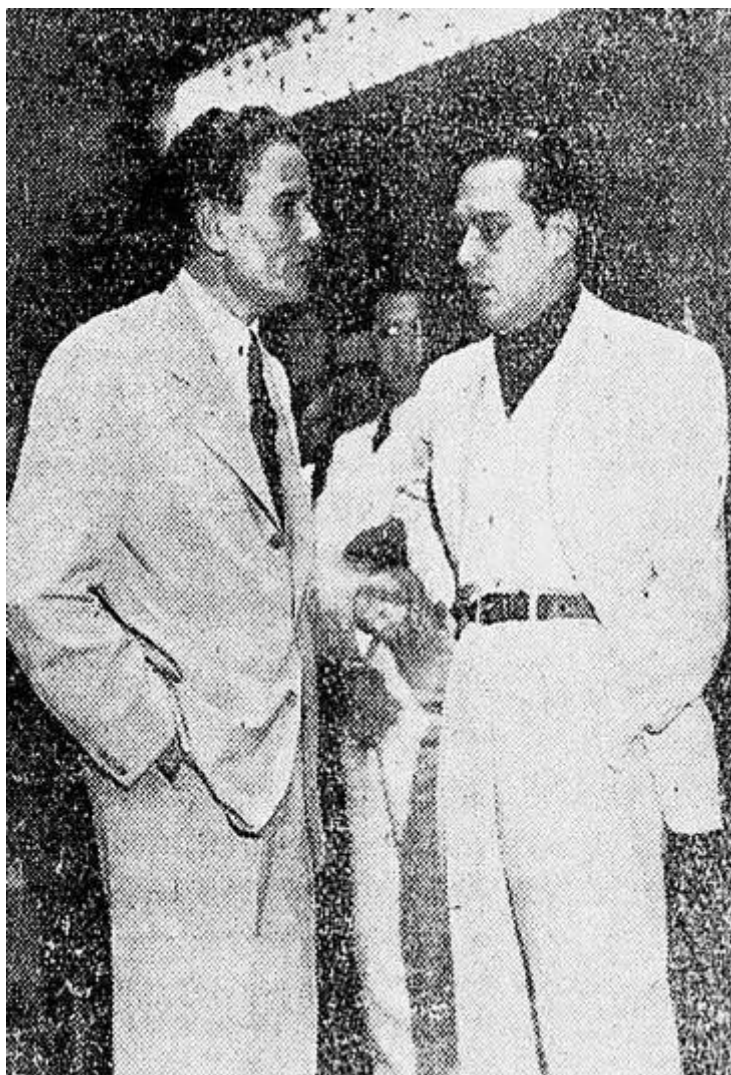


Figura 7: Luiz Severiano Ribeiro (esquerda) e Luiz Severiano Ribeiro Jr. na inauguração do Cine Carioca. Fonte: A Noite / Biblioteca Nacional, 28 de março de 1941.

Informações precisas sobre a construção do Cine Carioca são escassas. Sabe-se que o cinema foi construído entre 1939 e 1941 pelo engenheiro cearense Humberto da Justa Menescal⁹ (1901 – 1976), sobrinho de Ribeiro, no terreno que por décadas abrigou o palacete do médico Raul Manso Sayão, ilustre personalidade da sociedade tijuicana nas décadas de 1910 e 1920. A similaridade dos interiores do Carioca e do Cine São Luiz em Fortaleza (no estado do Ceará), ambos construídos no mesmo período pela empresa de Menescal sob encomenda de Severiano Ribeiro,

⁹ Através da Empresa Construtora Humberto Menescal S. A, que na época também contava com a participação do engenheiro alemão Rudolf Hermann Baumann.

sugere a possibilidade de que talvez o projeto original do Cine Carioca também tenha sido assinado por Osório Ferreira. Para Costa (1998, p. 172), há similaridades entre os projetos do Carioca e do Metro construído em São Paulo, no uso de elementos orientais nas luminárias do tipo chinesa, na flor de lótus, que reveste os painéis das paredes e no uso das cores quentes, como o vermelho, o marrom e o ocre. O exotismo e opulência também se fazem presente no amplo uso de mármore nobres, de origens europeia e asiática, que foram mantidos pelos proprietários atuais do edifício.

O foyer (Figuras 8 e 9) e o auditório do antigo cinema seguem como os únicos espaços abertos ao público geral e são também os ambientes onde as intervenções da Igreja Universal foram mais conservadoras, sendo possível notar que a Universal se apropriou da arquitetura do cinema para reforçar dinâmicas de poder nesses espaços. Assim como ocorre na Universal Cinelândia (antigo Pathé Palace) e na Universal Comodoro (antigo Cine Comodoro), por exemplo, o balcão do Carioca (Figura 10) é pouco utilizado e seu acesso fica vedado na maior parte das ocasiões – algo que, somado à suave inclinação do auditório, contribui para que o púlpito do pastor seja posicionado acima dos fiéis, sobre o palco. Como lembra Kilde (2002, p.18), as autoridades secular e sagrada foram marcadas durante séculos através de espaços elevados: monarcas situavam seus palácios em colinas e seus tronos estavam posicionados acima dos súditos, padres celebravam missas em altares... Na arquitetura protestante, essa hierarquia só veio a ser desafiada a partir do século XVIII com a introdução de elementos inspirados pela tipologia de anfiteatro, para melhor aproveitamento visual e acústico do espaço. Nos cultos celebrados na Universal Cine Carioca, observou-se que o púlpito pode ser posicionado tanto em cima como em frente ao palco, podendo o pastor transitar entre as poltronas para interagir com os fiéis ou convidar todos a se aproximarem do palco em cerimônias específicas. Em alguns cultos também foi possível observar que a acessibilidade da plateia é condicionada a momentos específicos, haja visto que no Carioca os corredores do auditório são eventualmente bloqueados por antigos separadores de fila em dourado e vermelho. Embora a presença neopentecostal no Cine Carioca tenha sido oficializada pela venda do cinema em dezembro de 1999, deve-se destacar que o edifício já era alugado à Igreja Universal há mais de 10 anos. Em reportagem publicada no jornal O Globo em 11 de outubro de 1988 (p. 28), o Carioca é descrito como a simultânea residência de Deus e Diabo: pela manhã (em dois horários, 8h e 10h) o cinema é alugado à IURD para a realização de cultos (Figura 11) que contam com a participação de 30 a 50 pessoas; à tarde o edifício volta a exibir sessões do filme *Poltergeist* (1982, direção por Tobe Hooper). A reportagem afirma ainda que a prática de alugar cinemas temporariamente para igrejas, associações e firmas era recorrente com o Grupo Severiano Ribeiro e que o acordo feito no Cine Carioca não gerava grandes lucros, segundo o diretor da empresa G. Polaty, por conta das “despesas com pessoal, manutenção e energia elétrica”.



Figura 8: Foyer original do Carioca. Fonte: Kinoplex, sem data.



Figura 9: Foyer da Universal Cine Carioca. Fonte: Acervo próprio, 17 de agosto de 2024.

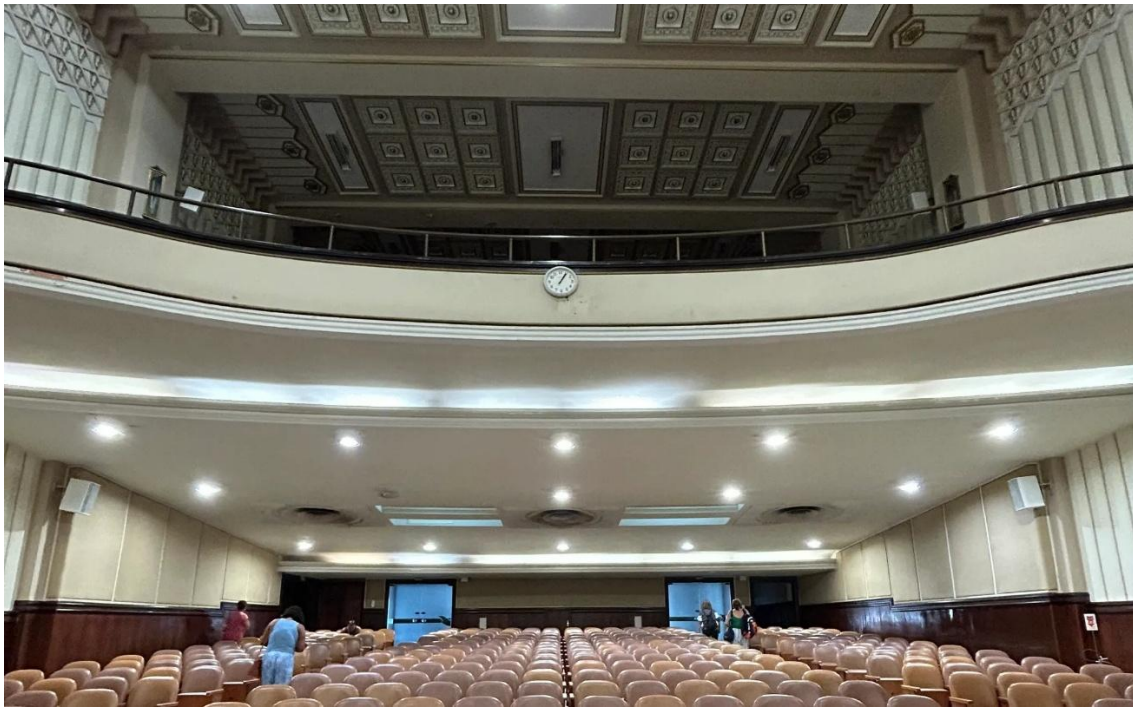


Figura 10: Auditório da Universal Cine Carioca. Fonte: Acervo próprio, 17 de agosto de 2024.



Figura 11: Cartaz anuncia a realização de cultos no Cine Carioca dez anos antes da venda do edifício à Igreja Universal. Fonte: Sérgio Lima / O Globo, 31 de outubro de 1989.

A conversão de aparelhos culturais em espaços de culto é uma prática da Igreja Universal desde a sua fundação em 1977, quando se apropriou do coreto “sujo e com um cheiro insuportável de urina”¹⁰ da Praça Jardim do Méier – no subúrbio do Rio de Janeiro – para celebração de seus primeiros cultos. O primeiro templo da Universal seria inaugurado em 9 de julho do mesmo ano na capela de uma funerária desativada no bairro Abolição, também no subúrbio carioca. Ainda em 1977, a Universal seria responsável pela compra e conversão do Cinema Alvorada em Teresópolis (no interior do Estado do Rio de Janeiro) em templo evangélico. O crescimento de grupos neopentecostais no Rio de Janeiro coincidiu com o agravamento do declínio dos circuitos cinematográficos da cidade, bastante afetados pela popularização da televisão como divertimento alternativo desde os anos 60, o aumento dos índices de criminalidade e também pelas intervenções em grandes polos exibidores causadas pelas obras do metrô, como foi o caso dos circuitos da Tijuca e da Cinelândia. Ao longo da década de 80 e até meados da década de 90, a IURD se expandiu rapidamente em número de membros e templos, baseada numa estratégia que consistia no aluguel de salas baratas, geralmente cinemas, facilitada pela isenção fiscal de instituições religiosas. Cabe mencionar que, para além da ocupação de cinemas, a Universal também buscou ocupar posições em canais de comunicação nesse momento, como pode ser constatado pela compra da Rádio Copacabana em 1984 e pela compra da Rede Record cinco anos mais tarde.

Segundo dados divulgados pela Folha Universal em 20 de julho de 2025, a Igreja Universal possui atualmente 720 templos no estado do Rio de Janeiro. O número oficial de templos na cidade do Rio de Janeiro é desconhecido, porém certamente supera duas centenas com base na lista de endereços disponível no site da IURD, dos quais 9 operam nos edifícios de cinemas desativados: Universal Cine Carioca (Cine Carioca), Universal Comodoro (Cine Comodoro), Universal Méier II (Cine Paratodos), Universal Irajá I (Cine Irajá), Universal Brás de Pina I (Cine Santa Cecília) e Universal Uranos (Cinema Ramos) na Zona Norte; Universal Praça Seca (Cinema Baronesa) na Zona Oeste; Universal Cinelândia (Pathé Palace) no Centro. Para Farré (2004), o avanço do sagrado sobre o profano é intencional, isto é, está inserido dentro de uma estratégia ideológica de crescimento da IURD:

“Nota-se, portanto que a ocupação não é aleatória. Existe um propósito por traz da ação, justificada na hipotética “guerra santa” dos neopentecostais, eles modificam e reduzem os espaços de lazer, desapropriando comunidades já escassas deste prazer lúdico” (FARRÉ, 2004, pp. 171-172).

As catedrais da sétima arte

Para Scott (2007, pp. 14 – 15), cinema e igreja se assemelham por serem espaços onde ocorrem, repetidamente, rituais que são capazes de suspender os limites entre o real e o onírico, formando comunidades em torno de visões de desejo, na luz ou na escuridão. O cruzamento entre ambos, no entanto, não representa um fato completamente inédito ou mesmo recente. Como lembra Kilde (2002, p. 11), o tradicional ritual católico da missa consiste numa cerimônia essencialmente visual e sensual, que eventualmente seria repensada pelos grupos protestantes após a invenção da imprensa no século XV. O nascimento da indústria cinematográfica, contudo, não foi recebido da mesma maneira por todos os grupos cristãos. Para a comunidade católica, a aproximação com a sétima arte representou a continuidade do projeto catequizador (VADICO, 2012), em um mundo cada vez mais estimulado por valores laicos. Até o início do século XIX, a vida cultural do Rio

¹⁰ Conforme descrito em 13 de março na reportagem publicada pela Folha Universal, o jornal interno da IURD.

de Janeiro colonial girava, predominantemente, em torno das cerimônias religiosas e dos escassos eventos públicos. Como nota Gonzaga (1996, p. 26), os divertimentos populares que existiam eram raros e geralmente não estavam atrelados a uma programação fixa, de forma que qualquer evento extraordinário acabava por se tornar uma oportunidade para o ócio e a sociabilização. A vinda da corte estimulou a consolidação de um circuito de lazer e cultura ao longo do século XIX, consequentemente, diminuindo o poder dos religiosos sobre a vida cultural da cidade – que veio a enfraquecer ainda mais após a instauração do governo republicano no fim do século. Portanto, a influência católica se dará em um primeiro momento através dos movimentos moralistas que reivindicavam a censura filmica e posteriormente através de alguns cinemas controlados pela Igreja Católica, erguidos no fundo dos terrenos de igrejas, além da participação católica no movimento cineclubista a partir de meados do século XX. Segundo Gonzaga (1996, p. 226), o Rio de Janeiro chegou a contar com apenas quatro grandes cinemas católicos, dos quais dois fizeram parte do circuito exibidor da Tijuca: Cinema Paroquial Santo Afonso (1940 – 1970) e Cine Roma (1960 – 1976). A reação evangélica, contudo, acontecerá mais tarde com a renovação das religiões pentecostais e a mudança de atitude desses grupos frente aos meios de comunicação.

Por outro lado, a validação cultural do neopentecostal através da apropriação de cinemas ecoa, inversamente, os primórdios da indústria cinematográfica. A evolução inicial da indústria cinematográfica oscilou entre momentos de euforia e recessão, como lembra Gonzaga (1996, p. 70), de modo que não era incomum que investimentos no ramo não trouxessem o retorno esperado e fossem substituídos por outros mais rentáveis – ou seja, não havia ainda o consenso de que o cinema seria mais do que uma novidade passageira. Nesse sentido, as alusões a símbolos de poder do Velho Mundo que caracterizam a arquitetura dos primeiros palácios cinematográficos¹¹ foi instrumental para consolidar a atividade exibidora de filmes como um empreendimento economicamente viável. O modelo do *movie palace* foi desenvolvido nos Estados Unidos na década de 1910, época em que grandes produtoras inauguram salas dedicadas exclusivamente à exibição de seus filmes e os cinemas passam a competir entre si em busca de uma identidade própria e única. Ou seja, o cinema vem a se tornar também um novo espaço de culto no qual é cultuado o consumo, legitimado pelo uso de símbolos de poder do passado. A fusão entre religião e consumo, segundo Slowinska (2005, p. 582), era um dos pilares da identidade cultural dos Estados Unidos no início do século XX. Para Charles Simeon Lee, um dos mais importantes representantes da segunda geração de arquitetos que construiu *movie palaces* na América do Norte, a igreja havia sido o primeiro espaço a combinar arte e entretenimento por um preço acessível às massas (VALENTINE, 1994, p. 65). A chave do sucesso do palácio cinematográfico, como lembra Slowinska (2005, p. 582), residia no fato de que, por um pequeno valor, o cidadão comum poderia estar próximo de riquezas que jamais conseguiria acessar em qualquer outro lugar. Sendo assim, o cinema se torna algo que ultrapassa o simples entretenimento e, assim como a igreja, vem a se tornar um portal para outra dimensão.

Conclusão

A conversão do Cine Carioca em Universal Cine Carioca evidencia a complexidade da presença neopentecostal no patrimônio cinematográfico: se por um lado a Igreja Universal aparenta reconhecer a importância histórica de alguns dos cinemas que ocupa¹² e investe continuamente

¹¹ Alusões a temas religiosos e aristocráticos são recorrentes, assim como referências a construções renascentistas, barrocas e rococó (SLOWINSKA, pp. 581 – 582).

¹² Como pode ser observado pelo comunicado da Igreja Universal emitido em 13 de novembro de 2024, sobre o templo que ergueu no edifício do Cinema Império em Lisboa, Portugal.

na preservação voluntária desses edifícios, por outro, é preciso reconhecer que a presença neopentecostal é também responsável pela destruição parcial desse patrimônio. Ainda assim, como nota Alves (2014, p. 312), conversão de salas de exibição em espaços de culto é um dos destinos mais vantajosos que um cinema desativado pode vir a ter, uma vez que intervenções mais agressivas são desnecessárias e vários elementos originais do cinema podem ser preservados. Embora o caráter original do edifício tenha se perdido com a troca da escuridão cinematográfica pela claridade fria dos cultos evangélicos, foi possível observar que a ocupação do Cine Carioca pela IURD preservou a função do antigo cinema enquanto cenário para rituais e encenações dramáticas. Cabe lembrar que, apesar da demolição das bilheterias e da remoção do projetor, a Universal utiliza o auditório para eventuais sessões de filmes. Mesmo nos cultos que ali são celebrados, foi possível notar que a experiência cinematográfica se manteve através da projeção de imagens e palavras na pequena tela retrátil instalada no lugar da tela original, que foi retirada. A metáfora que Campos (1997) utiliza para descrever a Igreja Universal – teatro enquanto espaço para dramatização, templo enquanto cenário para catarse e mercado enquanto espaço para trocas – poderia também ser aplicada a qualquer *movie palace*, o que talvez ajude a explicar o que motiva a ocupação desses espaços por grupos neopentecostais. No entanto, a escassez de publicações que tenham investigado a conversão de outros cinemas em templos da Universal, bem como a recusa por parte da IURD em colaborar com pesquisas acadêmicas, se mostram como obstáculos a conclusões mais concretas. A incapacidade em garantir a preservação da função exibidora de filmes através do instrumento do tombamento – que, ao menos no caso dos cinemas cariocas, tende a privilegiar a proteção de aspectos materiais – aponta para a necessidade de pensarmos em novos mecanismos capazes de garantir a salvaguarda do patrimônio cinematográfico, que incentivem a preservação da função cultural mesmo em cinemas que foram convertidos em templos.

Referências

- ALVES, Joana Gouvea. **Permanence and Persistence: Conception, Construction and Conversion of Modern Cinema Theatres [1910-1939]**. 2014. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade de Lisboa / École Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2014.
- AVRAMI, Erica; MASON, Randall; TORRE, Marta de la. Report on research. In: _____. **Values and Heritage Conservation: Research Report**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000. Disponível em: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/values_heritage_research_report.html >. Acesso em: 15 ago. 2024.
- BARRETO, Ivana. Saens Peña pode virar corredor cultural. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 fev. 1990. Tijuca, pp. 20–21.
- BORDE, Andréa de Lacerda Pessôa. ... **E o vento não levou: Construindo o imaginário urbano carioca**. Tese (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.
- CAMPOS, Leonildo Silveira. **Teatro, templo e mercado: Organização e marketing de um empreendimento neopentecostal**. Petrópolis-São Paulo: Vozes Simpósio UMESP, 1997.
- CARIOCA: onde as sessões não só na tela. **O Globo**. Rio de Janeiro, 11 out. 1988. Tijuca, p. 28.
- COSTA, Renato da Gama-Rosa. **Salas de cinema art déco no Rio de Janeiro: a conquista de uma identidade arquitetônica (1928-1941)**. Dissertação de mestrado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

DE um Coreto sujo a grandes templos. **Folha Universal**, 13 mar. 2022. Disponível em: <<https://www.universal.org/noticias/post/de-um-coreto-sujo-a-grandes-templos/>> Acesso em 21 abr. de 2025.

FARRÉ, Catia Montes de Oca. **A sacralidade do profano**: da mudança do espaço urbano a neurolingüística - as novas práticas de conversão do neopentecostalismo (1980-2000). Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

FERRAZ, Talitha. **A segunda cinelândia carioca**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras**: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Arte Gráficas, 1996.

KILDE, Jeanne Halgren. **When Church Became Theatre**: The Transformation of Evangelical Architecture and Worship in Nineteenth-Century America. Nova York: Oxford University Press, 2002.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. **I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural**. Ouro Preto, vol. 1, pp 25 - 39, 2009.

NORA, Pierre. ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA: A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. In: **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. [S. l.], [s. n.], v. 10, 1984, p. 7-28.

RIO DE JANEIRO (Estado). Projeto de lei Nº 1.243, de 14 de dezembro de 1999. Ementa: Tomba, por interesse histórico e cultural, o prédio onde funcionava o Cinema Carioca, na Praça Saens Peña e dá outras providências. Autor: Chico Alencar. Rio de Janeiro, RJ: Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 1999.

ROMANHOLLI, Luiz Henrique. Um cineminha com o ‘bispo’. **O Globo**. Rio de Janeiro, 2 nov. 1995. Tijuca, p. 7

SCOTT, Kieran. Communion in the Dark: The Cinema as Cathedral. In: **The Furrow**. [S. l.], nº 1, v. 58, p. 14-20. 2007.

SLOWINSKA, Maria A. Consuming Illusion, Illusions of Consumability: American Movie Palaces of the 1920s. In: **Amerikastudien / American Studies**. [S. l.], vol. 50, nº 4, p. 575-601, 2005.

SOUSA, Márcia Cristina da Silva. **Entre achados e perdidos**: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro. Tese (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, mai. 2013.

UM PROTESTO sem base jurídica. **A Cena Muda**, nº 1074, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1941. P. 3.

VADICO, Luiz. **A complexidade das relações entre cinema/religião e religião/cinema**. Entrevista concedida a Graziela Wolfart. IHU Online, [S. l.], ed. 412, 2012. Disponível em: <<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4830-luiz-vadico-3>> Acesso em 1 de out. de 2024.

VALENTINE, Maggie. **The Show Starts on the Sidewalk**: an Architectural History of the Movie Theatre. 1ª ed. [S. l.]: Yale University Press, 1994.

VAZ, Toninho. **O rei do cinema**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

VIEIRA, João Luiz; PEREIRA, Margareth Campos. **Espaços do sonho**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

