

No lastro da imagem: o cinema e a construção do espaço público na Cidade do Cabo, África do Sul

On the ballast of the image: Cinema and the
construction of public space in Cape Town,
South Africa

Fernanda Pinto de Almeida

University of the Western Cape, Cidade do Cabo, África do Sul
pintofernanda@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1506-9468>

Resumo: O planejamento urbano da Cidade do Cabo, na África do Sul, bem como as políticas de segregação racial que o nortearam, informaram a construção de cinemas do distrito central e a zona informalmente conhecida como “Cinelândia”, onde se concentraram cineteatros racialmente restritos e elitizados. Este artigo aborda a segregação do lazer através da construção e demolição, em 1972, do Cinema Alhambra, também conhecido como “Mother Theatre”, como uma lente para as transformações do centro da cidade e para compreender a relação da cidade com o litoral e o acesso ao mar. O artigo identifica três momentos-chave que influenciaram essas múltiplas configurações entre públicos de cinema, o mar e a cidade, e como essas foram fundamentais

na articulação de projetos estéticos concorrentes na reformulação do espaço público urbano. O artigo sugere que o cinema oferece uma lente importante para reconhecer as conexões marítimas da cidade, com a construção do litoral e do píer no início do século XX, por meio da importação de filmes europeus e da identificação do cinema com seus laços comerciais imperiais. Num segundo momento, a partir da década de 1930, a cidade passa por transformações nas suas “paisagens cinemáticas”, que renuncia o mar e se volta para o interior, rompendo laços simbólicos metropolitanos e justificando remoções violentas de bairros negros do centro com a inauguração de um “centro cívico” nacionalista Africâner. Por fim, a demolição do Alhambra e construção de um cineteatro nacional demonstra como os cinemas participaram na imaginação de um público nacional e uma topografia racial que até hoje informam a nostalgia pelo cinema.

Palavras-chave: Cinema; Coast; Civic Center; forced removals; racial segregation.

Abstract: The urban planning of Cape Town, South Africa, as well as the racial segregation policies that guided it, informed the construction of cinemas in the central district and the area informally known as “Cineland”, where racially restricted and elite cinemas were concentrated. This article addresses the segregation of leisure through the construction and demolition of the Cinema Alhambra, also known as “Mother Theatre”, as a lens for the transformations of the city center in the early 20th century and in the relationship of the city with the coast and the access of pedestrians to the sea. The article identifies three key moments that influenced these multiple configurations between cinema audiences, the sea, and the city, and how these were fundamental in the articulation of competing aesthetic projects in the reformulation of the urban public space. The article suggests that cinema offers an important lens for the city’s maritime connections and the construction of the coastline and the pier, at first, through the importation of European films and the identification of cinema with its imperial commercial ties. In a second moment, from the 1930s, the city underwent transformations in its “cinemasces” that renounced the sea and turned inland, breaking symbolic metropolitan ties, and justifying violent removals of black neighborhoods in the center with the inauguration of a “civic center” of Afrikaner nationalism. Finally, the demolition of the Alhambra and

construction of a national theatre demonstrates how cinemas participated in the imagination of a national audience and a racial topography that to this day inform Cape Town's nostalgia for the cinema.

Keywords: cinema; coast; civic center; forced removals; racial segregation.

INTRODUÇÃO

“Até os fantasmas demandam um novo assombro.” Essa foi a manchete que estampou as páginas do jornal *Cape Times* em outubro de 1970, anunciando o fechamento iminente do icônico Alhambra Theatre, o “Mother Theatre”, no centro comercial da Cidade do Cabo. O fantasma de Mickey Ward, o primeiro diretor de palco do cineteatro, parecia frequentemente vagar pelo palco, pronto para encontrar, junto do público, um novo espaço para chamar de lar após a demolição do prédio (*Even the ghost needs a new haunt*, 1970). Desde sua inauguração em 1928, o Alhambra foi um espaço icônico de entretenimento na cidade, projetado pelo arquiteto sul-africano Percy Rogers Cooke para ser o “novo Teatro-Maravilha da África” (Thelma GUTSCHE, 1972, p. 210). Com suas falsas estrelas pintadas no teto, criando uma atmosfera de outro mundo para apresentações musicais, filmes e pantomimas britânicas, o teatro se tornou um símbolo da cultura e do entretenimento da cidade. Em 1972, as estrelas do teto do Alhambra foram reduzidas a escombros, povoando as páginas dos jornais e a imaginação do público, alimentado pela nostalgia do cinema. Este artigo se aproxima dos acontecimentos que antecederam a demolição do Alhambra, e toma o cinema como uma lente para compreender as transformações da Cinelândia sul-africana, principalmente nas décadas de 1930 e 1940, bem como o significado do seu possível retorno.

A ruína do Alhambra ressurgiu no presente como um lembrete dos debates sobre o uso e a ocupação dos espaços públicos, bem como restabeleceu a ligação entre a cidade e o mar, prometendo uma conexão cosmopolita por meio da localização geográfica do cinema. Ao mesmo tempo, a era dos cinemas suntuosos e do distrito cinematográfico que ela estabeleceu, contrastava com os chamados bioscópios (*bioscopes*), ou cinemas populares, revelando

uma divisão racial e de classe sobre quem podia frequentar tanto o cinema quanto a própria cidade. Considerando o *bioscope* como um espaço de distinção e respeitabilidade, minha análise explora as formas de percepção e significado proporcionados pelo primeiro cineteatro “atmosférico” da cidade. Por fim, demonstra-se como, após sua destruição, os destroços do Alhambra retornaram em projetos de restituição de terras e reavivamento de projetos de uso público do espaço urbano.

Neste artigo são apresentados três momentos cruciais que ajudam a compreender as interações entre a Cidade do Cabo e o cinema. O primeiro momento é marcado pela ascensão dos cinemas palacianos no final da década de 1920 e pela transformação da orla marítima da cidade, incluindo a eventual destruição de um popular cais de pedestres em 1932. O segundo momento é caracterizado pela associação dos cinemas aos males da suposta “cultura do bioscópio” pelos nacionalistas africâneres que precederam a tomada de poder em 1948 e a instalação do regime do apartheid. E, por fim, o terceiro momento, que é representado pela demolição da Alhambra em 1972, transformada em objeto de nostalgia por parte da imprensa de língua inglesa. Esse momento simbolizou um retorno simbólico aos cinemas do passado, mas também encobriu as políticas excludentes e racistas que contribuíram para a destruição de bairros negros e o fim dos chamados “black cinemas” no centro da cidade, mesmo antes do apartheid. Este ensaio busca, assim, oferecer uma análise crítica desses diferentes momentos, evidenciando as contradições e disputas presentes na relação entre cinema, o mar e cidade.

Nesse sentido, a ambivalência da apropriação dos cinemas para fins políticos distintos transparece tanto no apagamento de culturas de visita ao cinema marcados pela segregação, no luto expresso pela imprensa branca de língua inglesa pelo Mother Theatre, como no desprezo inicialmente manifestado pelos nacionalistas africâneres pelo cinema ‘imperial’. E é precisamente essa complexidade que me leva a seguir o apelo de Ntongela Masilela (2000, np.) e examinar o espaço público moderno por meio da força poética com que o cinema escreve a si mesmo na história cultural do país. Masilela sugere que na África do Sul essa força poética se manifesta às custas daqueles que foram expropriados dos meios de produção cultural, impondo diferentes formas de hegemonia. Por isso, meu método desloca o foco da produção de filmes para as próprias salas de cinema, investigando sua posição no imaginário da cidade

e os elementos internos e externos que tentam produzir, como Siegfried Kra-cauer (1995, p. 328) mostrou em Berlim na década de 1920, um verdadeiro “assalto” da cidade aos sentidos. É nesse ambiente de “habitação” psicoló-gica, onde se misturam o burburinho da rua, a detenção da burocracia e as exigências do mercado, que o cinema promete transportar seu público para outro lugar, outros mundos possíveis. Essa dinâmica entre o habitar o cinema nos limites rígidos impostos pela segregação racial sul-africana e a promes-sa dos cinemas de superar esses mesmos limites que esta pesquisa se insere (Fernanda PINTO DE ALMEIDA, 2022). E é a partir desse objeto que este artigo aponta para o que a imaginação histórica e a projeção de futuros anticoloniais devem ao cinema.

○ LITORAL E A CONSTRUÇÃO DO ALHAMBRA

A Cidade do Cabo foi o ponto de desembarque para passageiros de navios e tripulações que se aglomeravam na movimentada Adderley Street, onde, no início do século XX, a praia se fundia com o centro da cidade. À época, a cidade sul-africana era apresentada aos turistas europeus como a “porta de entrada para a África” e o Pier de Adderley era a sua principal atração. Na costa, em Rogge Bay, surgiram pequenos cinemas que exibiam filmes trazidos do Reino Unido em remessas, acompanhados de operadores e rolos de filmes. Como um catalisador poderoso da cultura do entretenimento, o cinema rapidamente se tornou a forma preferida de lazer urbano em grande escala. A África do Sul abrigava um número impressionante de cinemas, com trezentos deles estimados em 1918, a maioria na Cidade do Cabo. Segundo James Burns (ano), parte significativa da população de 172 mil habitantes frequentava os pequenos cinemas diariamente. Embora fossem instalações re-adaptadas e tipicamente pequenas, seus nomes seu ‘esplendor imperial’, para usar a formulação de Bill Nasson (2016, p. 166), era marcado em nomes como Empire, Royal Theatre, West End e British Bioscope.

Os nomes desses estabelecimentos talvez desmentissem que estavam distantes de badalados portos metropolitanos. Eles logo se tornaram conheci-dos como “pulgueiros”, e as primeiras tentativas de segregar certos bioscópios como exclusivamente para brancos ou Europeans foram recebidas com pro-

testos por *patronos native and coloured*¹. De fato, os primeiros bioscópios se tornaram símbolo dos perigos da miscigenação e da degradação racial branca. Em passagem de livro citada por Vivian Bickford-Smith (1989, p. 61), um viajante de outra província sul-africana descreve sua visita à Cidade do Cabo em 1911, por meio de uma cena comum em que

[as] portas de um bioscópio estão abertas e a multidão esperando para entrar e se acotovelando para conseguir os ingressos inclui representantes de todas as cores... e se ele entrar na sala superlotada... pessoas *coloured* ocupando os mesmos assentos, lado a lado, e às vezes nos joelhos um do outro.

O bioscópio lotado era cada vez mais visto como um lugar inseguro para famílias e crianças brancas. O cinema foi mobilizado em avisos de advertência sobre públicos urbanos indistintos, que poderiam exibir um comportamento indecente e abusar do álcool. Essa preocupação inicial procurou mobilizar mais policiamento e regulamentação governamental. O cinema não só se tornou a escolha de entretenimento entre os jovens urbanos, expondo-os a “imagens questionáveis”, mas os próprios edifícios representavam um risco de incêndio. Em 1913, a ideia comum era de que o cinema era um espaço em que mulheres sofriam assédio e em que crianças brincavam em condições pouco higiênicas. A desordem da multidão, a indefinição das fronteiras de classe e raciais e seu potencial de corrupção só eram igualados pelas condições materiais do bioscópio como um local mal ventilado marcado, nas palavras da maior historiadora do cinema na África do Sul, por uma “humanidade vociferante” e uma “atmosfera fétida”, comentários que de certa forma reproduzem as ideias populares e racialmente marcadas a que os cinemas foram historicamente associados.

1 A classificação racial torna-se uma questão de preocupação estatal somente após o apartheid, embora essas categorias tenham origem em nomenclaturas do estado segregacionista. Posel define esse processo como “burocratização das noções comuns de diferença racial” nas práticas cotidianas. Nos documentos apresentados aqui, a classificação racial nas províncias que formaram a União em 1910 tinham em comum as categorias *coloured* e *native* como ‘não-brancas’ mas que designaram de maneira bastante imprecisa os limites da suposta pureza racial e mistura. No apartheid, essas categorias impuseram uma hierarquia de poder entre os chamados não-brancos em que *coloureds* ocuparam um escalão médio por conta de reservas de trabalho, acesso a serviços públicos, moradia e educação e suposta proximidade física, fenotípica e “cultural” com a categoria *white*. See Posel, 2001, p.94-95.

As preocupações com o cinema como forma de entretenimento respeitável e seguro para famílias abastadas desencadearam um período de disputas entre governo, sociedade civil e um emergente comércio transnacional de filmes. Na década de 1920, a regulação dos locais de exibição tornou-se mais rigorosa, incluindo tentativas de impor a segregação racial, com base em preocupações com a saúde pública. Foram estabelecidos controles estritos sobre a capacidade dos locais e sobre riscos de incêndio, a fim de produzir um público discernível em termos de classe e raça. O cinema tornou-se um negócio legítimo, atraindo investimentos, e foram criados estabelecimentos como “palácios”, que combinavam teatro de variedades e exibição de imagens. Um desses locais foi o Alhambra, batizado pela South African Cinematograph Company, localizado no final da St George’s Street, à beira-mar.

Enfrentando o aumento dos custos das importações de filmes americanos, que subiram em resposta ao declínio da produção europeia, a distribuição cinematográfica se traduziu em enormes custos comerciais para os empresários do cinema, como o financista nova-iorquino Isadore Schlesinger (James CAMPBELL, 1998, p. 9). Mudando-se de Nova York para Joanesburgo após a corrida do ouro, Schlesinger comprou muitos pequenos bioscópios e teatros antes de estabelecer o monopólio da importação e distribuição de filmes e fundar o primeiro estúdio de cinema da África do Sul em Killarney (Neil PARSONS, 2009). A propaganda da Primeira Guerra Mundial também encontrou um veículo nos cinemas do Cabo, na medida em que estes se tornaram um espaço para manifestações públicas de apoio e mesmo alistamento militar, com cinéfilos se voluntariando em campanhas de alistamento de guerra (BURNS, 2009, p. 2). A estreita relação entre cinema e guerra transbordou para as imagens em espaços públicos na cidade, onde as pessoas assistiam a cinejornais da Guerra da África do Sul, a primeira guerra filmada da história.

Joe Fisher, um influente dono de cinema na Cidade do Cabo, obteve sucesso na década de 1910 ao importar e distribuir filmes britânicos patrióticos para seus teatros de vaudeville e pequenos bioscópios. Ele também tentou assumir a distribuição de filmes na região, coletando receita para filmes de guerra britânicos e arrecadando fundos para a guerra. No entanto, Schlesinger, outro empresário do setor, tentou reter suas próprias importações de Fisher e puniu os exibidores independentes que exibiam os produtos de Fisher. O governo acabou por apoiar a rede de distribuição de Fisher, com-

posta principalmente por pequenos salões comunitários. Em 1917, Fisher sobreviveu a um ataque alemão que atingiu o navio em que estava, mas sua remessa de fotos importadas foi perdida no mar. Apesar de sua grande ambição, a empresa de Fisher acabou falindo e seu negócio de um milhão de libras afundou junto.

Outros concorrentes da Schlesinger cruzaram o oceano para atrair investimentos no mercado cinematográfico sul-africano, enquanto Schlesinger procurava monopolizar os circuitos de exibição comprando pequenos cinemas e construindo novos, maiores, com a esperança de atender às preocupações da elite sobre os locais. Quando Schlesinger se juntou ao arquiteto Cooke em Pretória, na década de 1920, eles decidiram importar o mundo onírico dos cinemas atmosféricos que faziam sucesso nos Estados Unidos. Cooke projetou um edifício palaciano em “estilo oriental”, com iluminação original e móveis luxuosos que, como diria Gutsche (1972, p. 221, tradução nossa), “dotaram a exibição de filmes de um assombro que superava qualquer outra que já possuíram”. Durante uma longa viagem de pesquisa para investigar o design do cinema moderno em 1927, os arquitetos viajaram para o mar em busca dos designs de cinema mais recentes nos Estados Unidos, no qual o arquiteto de cinema John Ebersson popularizou o atmosférico. Foi supostamente na cidade de Nova York, no escritório de Thomas Lamb, arquiteto do Metro-Goldwyn-Mayer Studios, que Cooke projetou o novo Alhambra da Cidade do Cabo. Enquanto as conexões transatlânticas do cinema apontavam para o declínio dos locais palacianos, com os americanos enfrentando a Grande Depressão e a derrocada simbólica dos cinemas *Empire* na metrópole, na Cidade do Cabo, esse estilo arquitetônico prometeu um entretenimento cinematográfico de “primeira classe.”

Muitas companhias disputavam o aparente monopólio da African Theatre Company sobre os circuitos de exibição no centro da cidade. A Kinemas Company aproveitou a suspeita sobre as produções americanas e ofereceu mais filmes britânicos. O advento dos fonofilmes que anteciparam os *talkies* ou filmes sonoros marcou a introdução da tecnologia do som sincronizado com as imagens em movimento. Gutsche sugere que o público sul-africano, acostumado ao rádio e outras “tendências modernas”, estava “intoxicado pelo barulho” e a exibição de filmes falados era altamente esperada. Quando a

African Theatre abriu o Alhambra em 1929, foi a oportunidade de exibir um longa-metragem falado, *The Singing Fool*, de Al Johnson.

Apesar do fiasco de áudio, os preços de admissão para o *talkie* no novo atmosférico foram supostamente altos. Enquanto o bioscópio havia dado ao público um meio pelo qual viver vicariamente por representações de celebridade e riqueza, agora o público estava experimentando isso nos cinemas, vicariamente, com suas luxuosas cortinas de veludo, carpete e poltronas feita com couro de animais. Para a Kinemas Company, uma empresa que na época tinha um pequeno circuito de bioscópios menos procurados, o aparato tecnológico e o desempenho tornaram-se muito caros, mas a exibição do primeiro longa-metragem da Kinemas teve grandes multidões em Joanesburgo, apesar da Depressão financeira, exigindo até mesmo controle policial. Ambas as empresas continuaram a expandir seus cinemas em toda a cidade durante a Depressão antes de declararem uma fusão.

O vice-presidente da Metro-Goldwyn-Mayer chegou à África do Sul para negociar um possível distribuidor e, mais tarde, anunciou a construção de uma chamada rede de supercinemas. Em meados da década de 1930, três grandes empresas atuavam na distribuição e nos locais de exibição do cinema sul-africano, e a atmosfera havia se tornado onipresente nas grandes cidades do país. A construção do Alhambra consolidou, assim, o que a imprensa inglesa chamou de “época de ouro” do cinema na Cidade do Cabo, marcada pela construção de salas palacianas no centro da cidade. O estilo arquitetônico dos primeiros palácios de cinema da Cidade do Cabo – que passou por “Renascença Espanhola”, “Missão Espanhola” ou “Mouro” – apontava para lugares imaginários além do Cabo, assim como seus hosts, vestidos com smokings. O que esses lugares queriam diferir, como observa Jeremy Lawrence (2018), era a familiar arquitetura holandesa do Cabo (figura 1).

Figura 1 – *O Teatro Alhambra antes da demolição*



Fonte: Western Cape Archives and Records Services (AG17117). Reproduzido com permissão.

#PraTodoMundoVer: Imagem em preto e branco da fachada do Alhambra.

UM BIOSCÓPIO PARA O VOLK

Em 1932, apenas alguns anos após a construção de Alhambra, o cais de Adderley foi completamente demolido e cortou o acesso direto de pedestres ao mar. O rápido crescimento dos subúrbios da Cidade do Cabo e o fluxo de carros de e para a cidade e o distrito do centro da cidade tornaram-se proibitivos para qualquer construção de novos cinemas, principalmente devido ao monopólio dos circuitos de exibição na Cinelândia. À medida que nacionalistas africâneres alcançaram proeminência pública, os cinemas foram lentamente reconhecidos como locais potenciais para mobilizar a formação de uma esfera cultural africâner (Dan O'MEARA, 1982). Apesar do desconforto ostensivo do Partido Nacional com os tipos de sociabilidade engendrados no *bioskoopbeskawing*, do africâner “cultura do bioscópio”, os nacionalistas

direcionaram a maior parte de seu ataque público aos cinemas à suposta imoralidade e ao potencial de diluir a distinção racial e de classe (David GAI-NER, 2000, p. 142). Esse desconforto foi parcialmente atenuado em 1940, quando os líderes do Broederbond publicaram uma investigação sobre lazer no *Nasionale Pers* recomendando a conversão dos cinemas de sua natureza Anglo-americana *volksvreemde* – alheia ao povo – em *volksseie* – nacional, pertencente ao povo.

O controle das salas de cinema visava policiar o contato interclasse e inter-racial. Mas o desafio substancial dos nacionalistas africâneres dentro e fora do governo era desenvolver modos de produção e consumo de bens culturais que abraçassem e expressassem da maneira mais apropriada a cultura africâner e seu desejo de hegemonia cultural ou *volkskap*. A coluna de comentários de *Die Huisgenoot*, jornal africâner de maior circulação do país, foi representativa de como os cinemas, entre outras importações, tornaram-se agentes sabotadores da pátria. Relatando os méritos de uma produção cinematográfica nacional, o nacionalista e vanguardista cultural Hans Rompel considerou que uma indústria cinematográfica não deveria ser deixada nas mãos de grandes corporações americanas e em 1942 publicou o livro duplo *Die bioskoop in diens van die volk*, clamando por um bioscópio a serviço da nação. Posteriormente, ele presidiu a *Afrikaner Amateur Motion Picture Organization (Reddingsdaadbond-Amateur-Rolpretorganisasie* ou RARO) e, com forte ênfase na língua, defendeu que os produtos culturais do *afrikanerdom* deveriam ser abrigados e refletidos em espaços comunitários menores (Adriaan STEYN, 2016). Em outras palavras, os filmes devem refletir o desprezo da vida “laager” africânder do que produções “sobre grandes palácios, boates [e] pubs” (ROMPEL, 1942, p. 58).

Essa virada para o cinema do povo não foi apenas uma manifestação anti-imperialista – como a recusa de levantar para o hino real após um filme, pratica comum nos cinemas de Cape Town – mas também desligou o cinema de seus laços metropolitanos, como o Alhambra, que marcou a ligação entre o cinema e o mar. Gutsche (1972, p. 271) relata como um leitor de *Die Volksblad* em 1940 defende como ele e sua esposa já foram frequentadores regulares do bioscópio, vendo filmes uma vez por semana, mas desde que “o espírito jingoísta prevalecia e a propaganda do Império em todas as formas possíveis estava travada goela abaixo” eles guardavam o dinheiro do bioscópio

e “guardavam para os fundos do Reddingsdaad”. Esta foi uma oportunidade adequada para Rompel mobilizar esses sentimentos e exigir um bioscópio nacional. Este último conectaria as aspirações de uma produção cinematográfica nacional branca com o “espírito” do *volk* africânder. Diferente dos atmosféricos britânicos e refletindo o glamour celebre de Hollywood, os bioscópios africâneres tinham características mais modernas com uma “simplicidade digna” percebida. Na época da criação da RARO, o prefeito da Cidade do Cabo lançou uma nova variedade de “supercinema” apresentando uma arquitetura com suposto “sabor distintamente sul-africano” e, especialmente, “um feliz contraste com Alhambras, Coliseus, Plazas e Waldorf-Astorias que, sem querer ser ofensivos, podem ser considerados *uitlanders*” (CAPE TIMES, 1952 *apud* GAINER, 2000, p. 144).

Os cinemas foram então marcados como “exclusivamente sul-africanos” em seu exterior. Um destes era o Alabama, na esquina das ruas Loop e Pepper, considerado um cinema dito “não-branco” e o mais próximo da área designada Coloured, o Bo-Kaap. Como aponta Gainer (2000), ele emulou a tecnologia norte-americana desde o ar-condicionado até o sistema de som e marcou uma nova era na estética do cinema do Cabo como o primeiro cinema negro no centro da cidade. Sua arquitetura “era peculiarmente sul-africana, alojada no edifício Wicht Zaal restaurado (pedra fundamental lançada em 1889), anteriormente um salão de igreja e um centro de atividades culturais” (GAINER, 2000, p. 142-143). Os filmes também eram exclusivamente sul-africanos, com o estado subsidiando principalmente filmes em africâner (aqueles com pelo menos 70% de seus diálogos em africâner). Esses filmes, como mostra Eustacia Riley (2012), refletiam o desejo do novo regime de criar e representar uma forma de “identidade territorial” com a paisagem do Cabo, naturalizando-a principalmente por meio da regulação espacial e apagamento de áreas e pessoas negras.

Em 1947, um ano antes das eleições nacionais que definiriam os rumos políticos do país, o Distrito Central da cidade foi invadido por um senso de urgência histórica: era o momento de ressignificar o centro da cidade como ponto de partida para uma narrativa de conquista branca na África do Sul. Nesse ponto, os arquitetos – incluindo aqueles que ostensivamente se opunham ao nacionalismo africâner – ganharam destaque na governança do espaço urbano. Um deles foi Roy Kantorovich, um professor da Universidade de

Witswaterstrand, que se juntou ao esforço do governo municipal para transformar a costa da Cidade do Cabo em uma proposta apresentada no final de 1947 (Nicholas BOTHA, 2013, p. 65). Ele participou de uma abordagem mais ampla do planejamento urbano da cidade que mobilizou setores do município da Cidade do Cabo para contestar ou acomodar as políticas nacionais de exclusão racial e desapropriação. Essas comissões municipais também deliberaram sobre o apelo estético do novo Centro Cívico, construído “de raiz” a partir do terreno baldio recuperado em frente à zona empresarial no novo litoral, agora desligado de sua conexão marítima e conhecido como Foreshore.

A cidade reuniu o Comitê Foreshore, do qual Kantorovich se tornou membro. Ele era a favor de uma intervenção estatal sistemática e controlada, assessorada por um conselho de especialistas sobre o contorno estético do planejamento cidadão nacional. Para ele, a forma arquitetônica da cidade moderna precisava ser unificada como uma estética nacional. Com isso ele quis dizer que as fachadas deveriam ser uma declaração clara de espaços, e uma função de seu conteúdo e um senso de “honestidade” – assim ele classificou a funcionalidade que poderia ser a chave para uma cidade moderna como epítome da coesão nacional. Os cinemas, ele sugeriu, deveriam combinar em estilo e criar um continuum entre fachada e interior. Criticamente, Kantorovich (1943) reforçou o papel do arquiteto na reconstrução estética do Foreshore tendo o Centro Cívico como sua característica norteadora e uma “porta de entrada” para a nação. O Estado nacional desempenharia um papel fundamental nessa ideia de desenho moderno conformador de um espírito cívico: o estado simbolizaria a promessa de unificar esteticamente uma cidade cujas partes pareciam não se encaixar como um todo. Se os empresários, planejadores urbanos e cidadãos fossem deixados à própria sorte na governança do *laissez-faire* estético, a ideia do cívico estaria em perigo: edifícios de diferentes períodos e estilos poderiam eventualmente derrubar a grandeza cívica de unificar praças ou reduzir a potencial público das Câmaras Municipais e outros edifícios públicos.

O influxo de trabalhadores africanos brancos para a cidade também introduziu visões concorrentes de uma cidade branca e a forma de seu suposto “centro” que reenquadrou o debate de sensibilidades nacionalistas versus metropolitanas. Nesse contexto, organizações culturais de caráter político-religioso, como a Afrikaans Christian Filmmaking Organization, desempenharam

um papel específico, que era o de fazer com que o a passagem do interior para a cidade pudesse abrigar homens e mulheres africanos recém-urbanizado de forma que eles pudessem formar uma sociedade cidadina nacionalista e cristã (Tomaselli, 1985, p. 25). O que isso sugere é que os laços imperiais do cinema e a conexão cultural com Hollywood seriam superados por um desenvolvimento estatal da indústria que transformou tanto os filmes quanto as salas de cinema na África do Sul para o interior e uma sociedade urbana “não corrompida” para se encaixar num projeto de nação etnonacionalista. Um eixo óbvio dessa narrativa era o mar, já que este último estava sempre atrelado à imaginação da expansão marítima britânica e na posição da África do Sul na geografia política das guerras imperiais. Outro eixo foi a passagem do mar para o interior, representada pelo mito fundador da sociedade colonizadora de Jan Van Riebeeck. Essa narrativa voltou-se para um passado colonial romântico e limpou o terreno do centro da cidade para interesses econômicos e aspirações urbanas de caráter nacionalista africano, que se distinguiram da classe média branca de língua inglesa.

Mas se o espaço do distrito central deveria ser revisto para refletir um passado e presente nacionalista, a segregação racial foi seu mecanismo mais perverso. No discurso público, a administração da Cidade do Cabo empregou cada vez mais a linguagem da saúde pública para alertar sobre os riscos do desenvolvimento irrestrito, o que ressoou com os projetos de engenharia social do século XIX promulgados sob a preocupação pública com o saneamento básico. A denúncia da suposta decadência estética da cidade transformou essas áreas em doenças urbanas com supostos “edifícios superlotados, teias de aranha de bondes e linhas de eletricidade, outdoors publicitários em todos os lugares, estilos arquitetônicos feios... e falta de áreas verdes para criar locais de lazer” (BOTHÁ, 2013, p. 88). Esses elementos “feios” incluíam bairros negros de classe trabalhadora, com prédios classificados como superlotados e insalubres e, portanto, um risco à saúde pública que exigia intervenção do governo. Remoções forçadas de bairros inteiros foram feitas em nome da “limpeza de favelas” e da “renovação urbana”, e a cidade foi sumariamente declarada “branca”. Com a lei da Group Areas Act do governo do apartheid, áreas na cidade foram demarcadas de acordo com cada um de seus grupos raciais classificados.

Em meio a essas transformações, os nacionalistas africâneres enxergaram no distrito central um palco para reformular as narrativas das origens culturais e reformular o mito fundador da nacionalidade branca, a despeito de seus muitos fantasmas. O ápice dessa “reinicialização cultural” foi a promulgação da chegada do colonizador holandês Jan Van Riebeeck, celebrada em um festival público para as massas em 1952, e que Leslie Witz (2013) chamou de “festival do apartheid”. Nesse imaginário país branco recém-fundado, o centro da cidade tornou-se um catalisador da reconstrução africâner, tornando-se em si mesmo um monumento colonial. Um design modernista adequado tinha “linhas limpas e puras que simbolizavam design e espaço livre de desordem física e mental” (BOTHÁ, 2013, p. 94). Seguindo Botha, como monumentos a uma leitura africânder particular da modernidade industrial, os novos edifícios usaram “materiais emblemáticos da era industrial, aço, vidro e concreto” e evitaram “embelezamentos de gesso e pedra dos estilos clássico ou art déco”. O Foreshore se tornou um local no qual a emergente Abordagem Monumental atraiu a imaginação pública da África do Sul, em conjunto com a estética “City Beautiful” que produziu uma conexão arterial entre subúrbios (brancos) e grandes eixos que levam a um Centro Cívico.

As relações materiais e imateriais da arquitetura e do planejamento urbano definiram o espírito cívico do Foreshore: essa nova conjuntura formada na interseção da beleza arquitetônica e da funcionalidade. Essa interseção se apresentou como um remédio para as aspirações políticas africâneres, a união de uma consciência do *volk* e estética de vanguarda nacionalista. Embora criticasse ostensivamente o Apartheid e suspeitasse do ornamental – Kantorovich (1943, p. 106) associava explicitamente a ornamentação excessiva a uma estética do fascismo – seus projetos arquitetônicos foram retomados no redesenho nacionalista do centro da cidade. O mais emblemático desses novos cinemas de estilo foi o Van Riebeeck Theatre, construído em 1951 na esquina da Long and Riebeeck Street como uma celebração da narrativa colonial do passado e do desejo arquitetônico de incorporar “a história sul-africana nas paredes do cinema” (GAINER, 2000, p. 144).

NOSTALGIA PELO ALHAMBRA

Quando a demolição do Alhambra estava programada pelo governo, como um dos muitos alvos de demolição, em 1969 o *Cape Times* publicou uma entrevista com o fantasma de Reuben Alexander, o designer do famoso palco giratório do Alhambra. Ele parecia ansioso e, olhando para o horizonte da Cidade do Cabo, lamentou profundamente a queda do magnífico edifício. Alexander expressou sua preocupação com o Mother Theatre, que parecia tão sólido que os demolidores teriam uma corrida e tanto para derrubá-lo.

O espectro de Reuben Alexander parecia prever o futuro. Após um mês da demolição em 1972, as ruínas do Alhambra ainda mantinham uma forte presença na mente dos leitores de jornais, cinéfilos e transeuntes da região (figura 2). A estranha fotografia dos escombros onde antes erguia-se o majestoso palco inspirou quadrinhos, manchetes de jornais, novas aparições e uma duradoura atmosfera de nostalgia. Naquele ano, as estrelas do Alhambra foram engolidas pelos escombros do próprio teatro, uma imagem que povoaria os jornais da Cidade do Cabo e a imaginação dos leitores. Essa nostalgia foi resgatada como patrimônio na década de 2000, quando o Grand West Casino, na Cidade do Cabo, produziu uma réplica do saudoso Alhambra. Embora essas ressurgências históricas pareçam superficiais à primeira vista, segundo Alice Inggs (2014, p. 33), elas refletem um desejo político-estético de “recomeçar” e, assim, abraçar a mudança pós-apartheid, concebendo espaços e lugares como locais de conexão, em vez de divisão. A terra em que se encontra o Grand West, sugestivamente, já foi o lar do famoso Goodwood Drive-in Cinema durante as últimas décadas do apartheid.

Quando grande parte da nostalgia da imprensa de língua inglesa pelo Mother Theatre foi subsumida e o governo nacional mostrou sinais de declínio político, uma mobilização crescente para uma possível nova inundação das terras do Foreshore ganhou força. Em meados da década de 1980, o mar começou a inspirar uma abordagem mais nostálgica das questões de planejamento e a ideia de revitalização da área da baía do Cabo começou a atrair o interesse dos desenvolvedores. O jornal *Argus* publicou um artigo em 1984 intitulado “Bringing the waterfront back to the city”, mostrando dois estudantes de arquitetura da Universidade da Cidade do Cabo que receberam prêmios para pensar em projetos de inundação de partes do Foreshore e

reconectar o porto com o centro da cidade (Nigel WORDEN, 1994, p. 44). O diretor da Escola de Arquitetura da Universidade da Cidade do Cabo chegou a declarar à imprensa que desejava ver a “linha costeira original de 1652 recriada.” Esse desejo surgiu de uma percepção coletiva de que o Foreshore representava “um exemplo desastroso de recuperação, [portanto o] plano... criará uma ligação com o mar, algo que infelizmente está faltando” (WORDEN, 1994, p. 34).

A relação da cidade com o mar e da estética com o planejamento e a “ordem”, havia sido forjada com empresários e arquitetos usando a política municipal para impulsionar constantemente a supressão da linha férrea entre a cidade e o mar. O mar representou “[o] principal elemento de ancoragem do projeto da costa, a entrada para o “Portal para a África do Sul” e o principal ponto de foco de qualquer futuro contato civil com o oceano na costa” (BOTHÁ, 2013, p. 76). A construção de um pequeno porto era o principal interesse da Câmara Municipal, que cortaria o contato de pedestres com o mar. As disputas sobre o Foreshore refletiriam as visões concorrentes da Cidade do Cabo. Este momento simbolizou, como sugere Nigel Worden (1994, p. 44), a perda do mar.

Figura 2 – *Palco e interior do Alhambra durante a demolição*



Fonte: Western Cape Archives and Records Service. (AG117118, AG117119).
#PraTodoMundoVer: Fotografia em preto e branco do palco e prosccênio coberto por fios e escombros.

Um ambicioso projeto de viadutos finalmente obstruiu totalmente a vista para o mar, mesmo que as próprias rodovias nunca pudessem ser concluídas. Essa reformulação ajudou a destruir outras conexões térreas que ultrapassavam o imaginário do nacionalismo anti-imperial, ao desconectar, criticamente, a trajetória do Carnaval Klopse sul-africano do Bo-Kaap ao District Six, um bairro historicamente negro. Assim, mesmo que a ideia do Centro Cívico fosse supostamente de inclusão, a principal estratégia em conectar o Foreshore ao Parlamento e fazer o centro da cidade convergir com a praça principal, convergindo numa estátua de Jan Van Riebeeck e apagar as diversas formas como o público negro urbano abraçou as atividades culturais da cidade e reivindicou uma conexão entre bairros negros distintos, mas relacionados, reduzidos a enclaves segregados. Analisando as remoções forçadas de bairros negros da cidade, notavelmente a mais difundida de suas iterações no District Six, André van Graan (2004) sugere que elas funcionaram como “um catalisador para a mudança espacial e o deslocamento do espaço vivido” como uma forma de recriar o centro da cidade como “moderno” e “racional”.

Essa visão considera a mobilização do governo do apartheid como uma “autoridade cívica” ao lado de planejadores e arquitetos como burocratas urbanos que implantam a estética modernista como aparato de controle e deslocamento. Essa foi uma característica distinta do modernismo do século XX – um local para um edifício ou grupo de edifícios que simbolizaria o poder central de seus cidadãos. Esses centros incluíam edifícios administrativos e culturais – como evidenciado na concepção anterior da Prefeitura, que funcionava como escritórios e, com seu hall, como um local para a Orquestra da Cidade do Cabo (BOTHÁ, 2013, p. 49). Bothá (2013) sugere que um motivo importante para os arquitetos por alguns anos após o festival foi “o tema das visões e ‘utopias’” que formaram a exposição chamada “Cape Town, Your City”, uma afirmação da estética de inspiração modernista indexando o design mais recente e moderno como “garantidor de eficiência, progresso e satisfação humana”. Além da reafirmação da autoridade cívica, o mar também estava sendo reivindicado.

Com uma atmosfera ao mesmo tempo um alvo político e economicamente difícil de sustentar por causa de seu tamanho – especialmente porque eles se tornaram menos elegantes –, o novo Teatro Nico Malan foi criado para se tornar um ícone da essência da esperança que a capital africâner represen-

tava. Construído em 1971, o Nico Malan – ou “Nico” – foi uma resposta a uma suposta demanda por uma Casa de Ópera no Centro Cívico de Foreshore e um anseio por um teatro africânder “adequado” na cidade, marcadamente distante das empresas de cinema. O Teatro Nico Malan foi anunciado como inclusivo e, portanto, usou a receita tributária tanto de “negros” quanto de “europeus”, causando alvoroço quando mais tarde foi determinado como “somente para brancos”. Ao bioscópio seria concedido um espaço separado, não tão glamoroso e provavelmente segregado.

Enquanto a nova inundação do Foreshore parecia abertamente ambiciosa, uma proposta para construir um Waterfront em 1988 consolidou a fantasia, nas palavras de Worden (1994), de um mundo livre da dominação de Pretória. O mar moldou a saudade de um mundo “de atmosfera e vibração, que se traduz na substituição das velas pelos vapores, nos barcos dos correios, nos passageiros acenados nas margens do cais”. Mas isso, é claro, aponta Worden, não é o que a Cidade do Cabo costumava ser. Em vez disso, era uma visão do futuro a partir das lentes de uma cidade imaginada. Nessa cidade imaginada, no entanto, a “velha” Cinelândia representava um excesso estético, uma disjunção entre superfície e interior que deveria ser superada historicamente.

Essa disjunção encontra expressão criativa mais recentemente na arqueologia de Granger Bay de Christina Philotheou (2014). Explorando um projeto tardio de recuperação de terras na década de 1970, a oeste de Foreshore, essa é a arqueologia, em suas palavras, de um desconstruir para construir: ela deve descobrir o que ela identifica como o *genius loci* daquele lugar, aterrado em escombros e as histórias dos edifícios que compõem o terreno comum. Depois disso, ela permitiu que a paisagem informasse e gerasse uma linguagem arquitetônica única, ela afirma, que confunde os limites da natureza e do trabalho humano. Aqui, “informantes-chave”, como Philotheou (2014, p. 78) coloca, foram “as várias geometrias e forças que atuam no local: as linhas de visão de Fort Wynyard, a paisagem natural enterrada, o oceano, o solo de entulho”. Outro dos “informantes” de Philotheou foram os próprios escombros do Alhambra. Nessa arqueologia urbana, o apelo aos escombros é pragmático: as muitas recorrências em camadas e semelhantes a marés de fragmentos históricos levaram a uma “resposta” planejada para ressuscitar um espírito público por meio do cinema.

A solução para a questão parecia estar escondida no mar. Philotheou imaginou um anfiteatro ao ar livre, um espaço para socializar e desfrutar quando as apresentações não estivessem em andamento. Ela desejava que as escadas se transformassem em “os ossos restantes de uma atividade e as carcaças da Alhambra perdida” (Philotheou, 2014, p. 66). Usando a geometria do Fort Wynyard, ela conseguiu transformar a área em um “campo espectral de forças”, onde uma ideia “emergiu para remodelar a terra e representar novamente o teatro Alhambra a partir de seus próprios escombros” (Philotheou, 2014, p. 60). O trabalho de Philotheou foi “trazer o cinema de volta à vida a partir do solo”. Ela visualizou o Teatro Mãe da terra retornando à natureza e os escombros de concreto se tornando “ossos” em uma área “ditada pelas marés”. Sua abordagem propôs uma percepção desnaturalizada do mar, oscilando entre objeto de experiência e modo de ver.

Os escombros, como bem lembra George Steinmetz (2010, p. 792), são abertos a diferentes representações. Ele os chama de paisagens de ruínas, contrastando os esforços para torná-los significativos com aqueles da mera nostalgia. A forma da nostalgia aqui, seguindo as palavras de Eric Worby e Shireen Ally (2013), é uma prática de temporalidades coincidentes e interligadas. Mas por que o foco no cinema e por que agora? Os escritos recentes de Premesh Lalu (2017, p. 262) revivem o bioscópico na África do Sul, especialmente na Cidade do Cabo, como uma forma temporal que se desdobra por meio de “uma globalidade expansiva” e “uma janela para um mundo cada vez mais restritivo” além do apartheid. O cinema oferece uma montagem de ritmo e movimento, molduras temporais que, para Lalu, excedem a “tecnologia de sujeição” do apartheid. Em uma época em que a mobilidade era um luxo, argumenta Lalu (2017, p. 262), “o bioscópico oferecia uma carona”.

Para Lalu, essa injunção histórica crucial as montagens de filmes ultrapassam as “tecnologias de sujeição”, quando o cinema começou a desaparecer gradualmente na década de 1970, o que também o fez, ele argumenta, foi o desejo de um “futuro não sectário”. Traindo a nostalgia espectral e espetacular, o distrito central hoje tem sido associado a detritos de suas formações excludentes e muitas vezes traumáticas: locais de sepultamento de escravos, marcadores de remoções forçadas, ossos, corpos, edifícios (SHEPHERD, 2007). Nesse novo píer, escombros do cinema e suas recorrências nostálgicas

dão o tom para a história de exclusão racial e de classe da cidade e seus disputados imaginários de futuro.

CONCLUSÃO

Em meio a transformações no desenho urbano e na concepção de espaços públicos, o cinema significou mais do que uma mera proteção contra elementos externos: tornou-se um filtro para o discernimento de sentidos na cidade. Seus artefatos arquitetônicos e tecnológicos não apenas foram costurados no tecido da vida cotidiana, mas também refletiram formas de controle tecnológico que alteraram a experiência da cidade. Os palácios de cinema tornaram-se espaços quase religiosos, com a tecnologia prometendo dispositivos estéticos elevados combinados com materiais luxuosos e novidades técnicas. Enquanto esses palácios óticos do cinema se tornaram lugares onde o mobiliário de interior caro se misturava com a “fantasia artesanal refinada”, o cinema ora fortaleceu ora rompeu laços com o teatro e os anseios nostálgicos por “uma cultura passada” (KRACAUER, 1995, p. 325).

Neste artigo, sugeri que, por mais significativa na formação de públicos culturais na Cidade do Cabo, a Cinelândia sul-africana não conseguiu formar, pelo menos não no sentido que Kracauer (1995, p. 325) aponta em Berlim, um público de cinema cosmopolita homogêneo, com sua demarcação clara de distinção de gosto e dos sentidos. De fato, a forma histórica como os cinemas foram produzidos (e destruídos) oferece uma lente sobre como a cidade segregou suas populações por meio de distinções raciais e de classe e como o cinema tornou-se um dos meios pelo qual essa segregação foi alcançada. E, no entanto, enxergar o distrito central por meio do cineteatro permite analisar a forma como a paisagem do cinema está envolvida em abordagens de exclusão históricas mais amplas bem como em projetos recentes de renovação e planejamento urbano.

Inspirado pelo convite de Lalu a pensar com e sobre o cinema, meu artigo teve como foco o bairro central da Cidade do Cabo especificamente por meio das transformações históricas do Cinema Alhambra. Isso possibilitou novas formas de envolver a imaginação que o cinema oferecia, bem como seus retornos históricos. Recentemente, a possibilidade de reconstruir o Cais de

Adderley reapareceu no discurso público e o Foreshore emergiu novamente como um espaço contestado na luta pelo direito à cidade na Cidade do Cabo (Megan WEBER, 2018, p. 60). Como um projeto nostálgico, o Victoria & Alfred Waterfront proposto tornou-se o epítome impulsionado pelo mercado de capitalizar sobre um retorno ao mar que marcou o suposto passado glorioso da cidade. Sua construção é uma expressão do que Worden chama de “ethos of the Waterfront”, um mundo imaginado livre do governo, mas não das formas de segregação e exclusividade que este último impôs. As formas dessa nostalgia, e as formas como esta se relaciona com o mar, regressam precisamente por meio da figura ambivalente do “Mother Theatre” como outro meio de falar da chamada “Mother City” enquanto polo turístico global e o que Heidi Grunebaum (2007, p.) chamou de suas “topografias de apagamento”. De maneira concreta, as paisagens cinematográficas da Cidade do Cabo, que uma vez surgiram das trocas e do trânsito colonial pelo mar, reconectam a cidade à um imaginário racial e de classe que compõem o Alhambra e seus detritos.

Fernanda Pinto de Almeida is a Next Generation Researcher at the CHR. Her doctoral dissertation, completed in 2020, offered an analysis of the history of the space, infrastructure and public formation of cinema houses, or “bioscopes,” in twentieth-century Cape Town. Her research has been published in *Critical Arts*, *JSAS*, *History in Africa*, *Social Dynamics*, *Transformation* and a forthcoming chapter on colonial cinemas and child audiences in a volume on children and leisure. Her interests are the historical sociology of media, including cinema and photography, and the formation of a public sphere.

FINANCIAMENTO: Não se aplica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baderon, G. "The African Oceans: Tracing the Sea as Memory of Slavery in South African Literature and Culture." *Research in African literatures* 40 (4), p.90-107. 2009.
- Bickford-Smith, V. A "special tradition of multi-racialism"? Segregation in Cape Town in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries." In *The Angry Divide: Social and economic history of the Western Cape*, edited by W. James, and M. Simons, 47-62. Cape Town: David Phillip. 1989.
- Botha, N. "The Gateway of tomorrow: modernist town planning on Cape Town's Foreshore 1930-70." MA diss., University of Cape Town. 2013.
- Burns, J. "Cape Town bioscope culture and the *Rose of Rhodesia*." *Screening the Past 25: Special Issue: Colonial Africa on the Silent Screen*. <http://www.screeningthepast.com/issue-25-special-issue-colonial-africa-on-the-silent-screen-recovering-the-rose-of-rhodesia-1918/cape-town-bioscope-culture-and%20the-rose-of-rhodesia/>. Accessed 8 March 2021. 2009.
- Campbell, J. "The Americanization of South Africa". Unpublished Paper presented to the Institute for Advanced Research, University of the Witwatersrand. 1998.
- Cape Times*. "What does the City Hall have against culture?" *Cape Times*, August 28. 1969.
- Cape Times*. "Even the ghost needs a new haunt." *Cape Times*, October 30. 1970.
- Cooke, P.R. N.d. "Capitol Theatre, Pretoria, Gauteng." *Artefacts*. <https://www.artefacts.co.za/main/Buildings/bldgframes.php?bldgid=3515>. Accessed 21 February 2021.
- Fisher's Bioscope and Films Ltd. 1917. "Memorandum and Articles of Association, 1917. Cape Supreme Court (CSC) 2/1/1/821." Western Cape Archives and Records Service (KAB).
- Gainer, D. "Hollywood, African consolidated films, and "bioskoopbeskawing," or bioscope culture: aspects of American culture in cape town, 1945-1960". MA diss, University of Cape Town. 2000.
- Grunebaum, H. "Unburying the dead in the "Mother City": Urban topographies of erasure." *PMLA* 122 (1): 210-219. 2007.
- Gutsche, T. *The history and social significance of the motion pictures in South Africa, 1895-1940*. Cape Town: Howard Timmins. 1972.
- Inggs, A. "African city: Cape Town in pieces/aesthetics, theories, narratives, fragments." MA diss., University of Cape Town. 2014.
- Kantorovich, R. "The architect in society." *South African Architectural Record* v. 28, n.1-12): 253-263. 1943.

FERNANDA PINTO DE ALMEIDA No lastro da imagem: o cinema e a construção do espaço público na Cidade do Cabo, África do Sul

Kracauer, S. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1995.

Krueger, A. “Zef/Poor white kitsch chique: South African comedies of degradation.” *Safundi* 13 (3-4): 399-408. 2012.

Lalu, P. “The Trojan Horse and the becoming technical of the human.” In *Remains of the social: desiring the Post-Apartheid*, edited by M. Van Bever Donker, R. Truscott, G. Mikley, and P. Lалу, 249-274. Johannesburg: Wits University Press. 2017.

Lawrence, J. “Recalling Cape Town’s Alhambra Theatre.” *Cabo* 18 (1): 81-89, 2018.

Levin, A. “South African ‘know-how’ and Israeli ‘facts of life’: the planning of Afridar, Ashkelon, 1949–1956.” *Planning Perspectives* 34 (2): 285-309, 2019.

Lewis, M. *Performing Whiteness in the Postcolony: Afrikaners in South African Theatrical and Public Life*. Iowa City: University of Iowa Press. 2016.

Masilela, N. “Is there a South African national cinema?” In *LAB. Jahrbuch 2000 für Kunst und Apparate (Yearbook for Arts and Technology)*, edited by T. Henschel, H.U. Reck, and S. Zielinski, 232–237. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König. 2000.

Nasson, B. “‘She preferred living in a cave with Harry the Snake-Catcher’: Popular leisure and class relations in District Six, c.1920-1950s.” In *History matters: Selected writings, 1970-2016*, edited by B. Nasson, 165-186. Cape Town: Penguin Books. 2016.

Olivier, M. “Gina Bachauer, The Alhambra Theatre A flashback.” MichaelOlivier.co.za, June 15 2016.

<https://michaelolivier.co.za/archives/gina-bachauer-the-alhambra-theatre-a-flashback/>

O’Meara, D. *Volkskapitalisme: Class, Capital and Ideology in the development of Afrikaner Nationalism, 1934-1948*. Johannesburg: Raven Press. 1982.

Parsons, N. “Investigating the Origins of *The Rose of Rhodesia*, Part I: African Film Productions.” *Screening the Past 25: Special Issue: Colonial Africa on the Silent Screen*. 2009. <http://www.screeningthepast.com/issue-25-special-issue-colonial-africa-on-the-silent-screen-recovering-the-rose-of-rhodesia-1918/investigating-the-origins-of%0c2%0a0the-rose-of-rhodesia-part-ii-harold-shaw-film-productions-ltd/> Accessed 2 January 2021.

Philotheou, C. “Architectural rubble: the manufactured landscape of Granger Bay.” MA diss., University of Cape Town. 2014.

Pinto de Almeida, F. “A ‘Poor Man’s Pleasure’: The Cinema House and Its Publics in Twentieth Century South Africa” *Critical Arts* 36, 3&4: 89-102. 2022.

Posel, D. “Race as Common Sense: Racial Classification in Twentieth-Century South Africa.” *African Studies Review*, vol. 44, no. 2, pp. 87–113, 2001.

África (São Paulo, 1978, Online), São Paulo, n. 43, p. 197-221, 2022
<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2526-303X.i43pe206247>

- Potgieter, C. "Reading rubbish: pre-apartheid to post-apartheid South African kitsch." MA diss., University of Stellenbosch. 2009.
- Rompel, H. *Die bioskoop in diens van die volk*. Bloemfontein: Nasionale Pers Beperk. 1942.
- Riley, E. "From Matieland to motherland: landscape, identity and place in feature films set in the Cape Province, 1947-1989." PhD diss., University of Cape Town. 2012.
- Shepherd, N. "Archaeology Dreaming: Post-Apartheid Urban Imaginaries and the Bones of the Prestwich Street Dead." *Journal of Social Archaeology* 7 (1): p.3–28. 2007.
- Steinmetz, G. "Colonial melancholy and fordist nostalgia: the ruinscapes of Namibia and Detroit." In *Ruins of modernity*, edited by J. Hell, and A. Schönle, 791-859. Durham, NC: Duke University Press. 2019.
- Steyn, A. "A new laager for a "new" South Africa: Afrikaans film and the imagined boundaries of Afrikanerdom." MA diss., Stellenbosch University. 2016.
- Tomaselli, K. "Popular memory and the Voortrekker films." *Critical Arts* 3 (3): p.15-24. 1985
- Van Graan, A. "The influences on the two inner city housing projects of the Bo Kaap and District Six in Cape Town that were built between 1938 and 1944." MA diss., University of Cape Town. 2004.
- Weber, M. 2018. "The right to the City (Centre): a spatial development framework for affordable inner-city housing in Cape Town's Foreshore." MA diss., University of Cape Town.
- Western, J. *Outcast Cape Town*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1981.
- Witz, L. *Apartheid's Festival: Contesting South Africa's national pasts*. Indianapolis: Indiana University Press. 2003.
- Worby, E., and S. Ally. "The disappointment of nostalgia: conceptualising cultures of memory in contemporary South Africa." *Social Dynamics* 39 (3): 457-480. 2013
- Worden, N. "Unwrapping history at the Cape Town Waterfront." *The Public Historian* 16 (2): 33-50. 1994.