

# A MEMÓRIA DA IDA AO CINEMA E A MOBILIZAÇÃO DAS AUDIÊNCIAS NO CASO DO CINE BELAS ARTES<sup>1</sup> CINEMA-GOING MEMORIES AND AUDIENCES' ACTIVISM IN THE CASE OF CINE BELAS ARTES

Talitha Ferraz <sup>2</sup>

**Resumo:** Apresento o caso da reabertura e patrimonialização do Cine Belas Artes, cinema de rua de São Paulo que foi reativado após intensa participação de cinéfilos e entusiastas envolvidos no âmbito do Movimento Belas Artes (MBA). Em meio a lutas empreendidas pelo MBA entre 2011 e 2015, demais atores, públicos e privados, se associaram às etapas de retomada do equipamento. Com base em análises sobre recentes transformações na instituição cinematográfica; memória das práticas da ida ao cinema; memória coletiva e identidade; e partilha de territórios existenciais e experiências afetivas, percebo que episódios de reabertura de cinemas históricos podem envolver uma série de capturas e instrumentalizações da memória e das potências criativas de discursos e atos das audiências. No exemplo do Cine Belas Artes, as espontaneidades de seus públicos e ações do MBA transformaram-se em valiosos insumos para a consecução de objetivos de instâncias privadas e da política pública cultural/patrimonial.

**Palavras-Chave:** Memória do cinema. Reabertura de cinemas de rua. Mobilização social.

**Abstract:** The article exposes the reopening and heritisation case of the Cine Belas Artes, a sidewalk cinema localised in São Paulo. It was reactivated after an intense activism of cinephiles and enthusiasts engaged in the Belas Artes Movement (MBA). The campaign, developed between 2011 and 2015, also involved other social actors, from public and private sectors. Based on analysis on recent transformations of the cinema institution; memories of cinema-going practices; collective memories and identity; as well as the sharing of existential territories and affective experiences, I suggest that the reopening processes of historical cinemas involve an assortment of captures and instrumentalizations of memory and creative potencies connected to discourses and actions of the audiences. In the case of the Cine Belas Artes, the enthusiast's spontaneity and MBA's actions were transformed into a profitable input, which was used in benefit of the private sector and cultural/ heritage public policies goals.

**Keywords:** Cinema memory. Sidewalk cinemas reopening. Social activism.

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Memória das Mídias do XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junho de 2017.

<sup>2</sup> Professora e pesquisadora na ESPM-Rio, doutora em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ e pós-doutora pelo Centre For Cinema and Media Studies da Ghent University. E-mail: [talitha.ferraz@gmail.com](mailto:talitha.ferraz@gmail.com).

## 1. Introdução: a sala de cinema e a prática de ida ao cinema

Gaudreault e Marion (2016, p.15) pontuam logo no início do livro “O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital” uma noção amiúde partilhada por autores que se debruçam sobre a genealogia e a arqueologia do cinema: crises identitárias, mutações tecnológicas e deslocamentos dos modos de sua inserção nas dinâmicas socioculturais são aspectos que perpassam a trajetória da instituição cinematográfica ao longo da história (e parecem se intensificar no século XXI). O cinema – um meio de comunicação clássico, se quisermos, hoje, situá-lo em termos de idade entre as mídias – sempre encarou mudanças dos mais variados graus no que concerne às formas de produção, difusão e projeção de imagens em movimento e regimes narrativos. Isso inclui, visivelmente, uma constante reelaboração das próprias relações engendradas entre as plateias e os espaços de exibição.

A noção mais usual que representa a sala de cinema como um dispositivo essencial para a efetivação dessas relações tem sido abalada, já há várias décadas, por transformações que vão desde a emergência da tecnologia digital como o sucedâneo da película até a incessante entrada (no mercado e na vida das pessoas) de novos aparatos que viabilizam o consumo audiovisual, sem contar, claro, com as reconfigurações dos espaços urbanos onde os cinemas, “equipamentos coletivos de lazer” (FERRAZ, 2012), se localizavam com maior frequência no século passado: ruas, praças e galerias de pequenas e grandes cidades.

Fatores como a perda da hegemonia em meio aos dispositivos midiáticos e outras práticas de acesso ao audiovisual, o surgimento de novos sítios urbanos onde a grande tela será inserida (com destaque, no Brasil, o interior dos shopping centers e não mais as calçadas dos espaços públicos), algumas reconfigurações de ordens socioculturais locais e globais e os novos e múltiplos destinos conferidos aos seus recintos e programações (da exibição de jogos esportivos ao vivo e óperas à realização de casamentos e festas infantis em seu interiores) têm levado a sala de cinema, mais especificamente, os cinemas de rua, a reorientações que ao contrário de anunciarem a sua derradeira morte, os conduzem a um amplo campo de redefinições e possibilidades tecnológicas, culturais, ambientais, arquitetônicas e comerciais de sobrevivência.

Diante dessas questões, não é arriscado afirmar que embora a sala de cinema de rua tenha atraído para si uma imagem genérica geralmente associada a cenários midiáticos do passado, é possível perceber um recente crescimento de sua valorização em meio a dinâmicas socioculturais, midiáticas, comerciais e políticas contemporâneas, cujas preocupações

exigem, quase sempre, a preservação histórico-cultural desses espaços, mas também uma plena adequação de suas atividades e gestões a demandas do presente.

Este repentino interesse pela sala de cinema de rua tem aparecido no quadro atual de superabundância de uma espécie de *fome de memória*, que permeia práticas de variados âmbitos de nossa sociedade contemporânea; do mesmo modo, a valorização dos cinemas mais tradicionais (que aqui podemos diferenciar das salas de cinema *multiplex* e *megaplex* mais estandardizadas) tem habitado também discursos embalados pela supervalorização de quadros referenciais de outrora, sendo associadas a narrativas que comumente incluem expressões e noções bastante em voga tais como “vintage”, “boom da memória”, “retromania”, “nostalgia” etc (CROSS, 2015; HUYSEN, 2014, REYNOLDS, 2011; NIEMEYER, 2014). Não raro, ações e movimentos que cultuam instituições, objetos e modos de vida cujo referente mais imediato é o passado, parecem se valer estrategicamente da facilidade com que este equipamento urbano de lazer se conecta a sentimentos, imaginações e pensamentos que evocam o espírito de tempos históricos anteriores.

Por se tratar de um espaço onde, há mais de um século, são engendradas intensas produções e trocas socioculturais, perceptivas, estéticas e afetivas, o cinema, equipamento urbano, carrega em si não apenas a história das condições de sua existência física nas cidades e de sua inserção em contextos mercadológico-midiáticos e de entretenimento citadino, mas, além disso, dá indicativos acerca da infraestrutura da vida cultural efetivada ao seu redor (MALTBY, 2011). O cinema numa de suas faces físicas mais concretas – que chamamos comumente de sala escura, grande tela, dispositivo cinematográfico coletivo de exibição etc – é capaz de contar muito sobre as micro histórias e experiências das pessoas, instituições e comunidades a ele direta e indiretamente associadas.

Por conta disso, o cinema talvez tenha se tornado nas últimas décadas um objeto de apreço para as produções e expressões de memórias coletivas e individuais de grupos e pessoas que vivenciaram uma época na qual era banal e corriqueiro encontrar a cada esquina cartazes de filmes, letreiros com horários de sessões e filas de espectadores derramando-se pelas calçadas.

Neste sentido, é válido notar que os prédios de cinemas de rua mais antigos, independente de ainda funcionarem ou não (e a despeito das atividades-fim às quais foram destinados com o tempo), quando não sucumbem à demolição ou a descaracterizações muito agressivas, permanecem em pé como construções e/ou dispositivos midiáticos que, com

feito, serão sempre capazes de oferecer algum tipo de acesso ao passado; inscrevem-se nas superfícies das urbes como marcos espaciais, pontos de conforto e reconhecimento identitário e âncoras lançadas em meio às constantes reconfigurações de práticas simbólicas e hábitos ligados ao consumo de imagens, tecnologias, mídias nas cidades.

É neste horizonte que situo o caso de um dos celeiros da formação da cinefilia paulista: o Cine Belas Artes, histórico cinema da cidade de São Paulo que, entre 2011 e 2015, passou por um turbulento processo de fechamento, reabertura e patrimonialização, cujas ressonâncias reverberam ainda hoje. A ameaça à continuidade de sua forte presença física e simbólica na Rua da Consolação, quase esquina com Avenida Paulista – em uma região tradicionalmente vista como um importante “pedaço do lazer” da cidade (MAGNANI, 2000) –, foi conjurada, num primeiro plano, graças à intensa mobilização das audiências<sup>3</sup>, isto é, cinéfilos, espectadores (assíduos ou esporádicos) dos filmes lá exibidos, entusiastas da cultura, intelectuais, personagens das comunidades culturais do entorno do cinema, e cidadãos comuns que se engajaram em um dos movimentos mais expressivos já realizados no Brasil pela salvaguarda de um equipamento cultural, e de um cinema.

A memória da ida ao cinema (*cinema-going memory*<sup>4</sup>) foi o esteio da organização do Movimento Cine Belas Artes (MBA). Esse coletivo de ativistas que agiu por meio de iniciativas de sensibilização da sociedade paulista sobre a crise do cinema, e através da promoção de atos e lutas em âmbitos políticos e comerciais. Em resumo, o MBA não trabalhou (e se estruturou) como uma reunião de entusiastas nostálgicos. Apesar do grupo nunca ter se institucionalizado a ponto de se tornar uma entidade oficial, foi nessa instância

---

<sup>3</sup> Opto pelo uso da expressão “audiência” fazendo coro às preocupações da corrente *New Cinema History* em localizar a noção de “público das salas de cinema” (*cinema-goers*) para além dos estudos fílmicos e as suas representações acerca do público como “espectadores de filmes”. Conforme postulam alguns autores da *New Cinema History* (BILTEREYST e MEERS, 2011; MALTBY, BILTEREYST, MEERS, 2012; KUHN, 2002), a prevalência da ideia de espectralidade na tradição dos estudos fílmicos enxerga o espectador como uma instância a ser trabalhada pelo filme, e, portanto, o filme assistido e “interpretado” é sempre a figura central nesta concepção de recepção. Annette Kuhn (2002, p.4), por exemplo, salienta que: “Na medida em que os estudos cinematográficos privilegiam o texto cinematográfico, por exemplo, isso minimizará não apenas a recepção de filmes pelas audiências sociais, mas também os meios histórico-sociais e as configurações industriais e institucionais onde os filmes são produzidos e consumidos” (tradução minha). A solução para esses autores é considerar texto e contexto como práticas discursivas que se agenciam e se endereçam mutuamente, tendo sempre em vista a história sociocultural das audiências e os vetores sociais, culturais, históricos, mercadológicos, econômicos, urbanos, geográficos, de gênero, étnicos etc que se entrecruzam nos âmbitos locais e globais onde se encontram os equipamentos de exibição, e onde se efetivam a ida ao cinema e a espectação dos filmes.

<sup>4</sup> A noção de *cinema-going* e as expressões formadas a partir dela (*cinema-going memories, cinema-going practices, cinema-going studies etc*) são amiúde encontradas na literatura em língua inglesa ligada ao cenário de pesquisa *New Cinema History*, que explicamos na nota a seguir. Adotamos aqui a livre tradução do termo como “ida ao cinema”, que ainda é pouco utilizado no Brasil.

coesa (porém, heterogênea) que foram articuladas algumas orientações muito claras acerca da necessidade de ações efetivas em benefício do cinema e da urgência da criação de mecanismos através dos quais se pudesse realizar um acompanhamento mais sistemático dos trâmites de ordem política nos quais o Cine Belas Artes foi enredado.

A intrínseca relação entre aqueles que se engajaram no movimento e o cinema Belas Artes está associada à relevância cultural e histórica do equipamento na formação da cinefilia e dos lares de São Paulo; a lembrança acerca de acontecimentos pessoais e coletivos ali vividos (em torno do local ocupado pelo cinema na Rua da Consolação, das trocas e sociabilidades experimentadas no *foyer*, da programação, festivais e maratonas de filmes etc) ensejou, em graus variados, o alistamento das pessoas às campanhas pela sobrevivência do cinema promovidas pelo núcleo do MBA. Tanto como meros simpatizantes quanto como ativistas mais atuantes, os indivíduos assinaram abaixo-assinados, improvisaram atividades de protesto contra o fechamento na porta do Belas Artes, e, por fim, realizaram pressões micropolíticas mais diretas sobre a miríade de órgãos públicos e demais agentes que, ao longo de inúmeras etapas, se envolveram nas resoluções que resultaram na não destruição físico-simbólica deste equipamento de exibição.

Já de início, é nítido o fato de que atrelada à variada gama de ações tomadas em prol Belas Artes, há uma potente produção discursiva. Com base numa tradição presentificada e num passado cinematográfico a todo instante ressaltado, essa esfera discursiva além de justificar a imprescindível permanência do equipamento urbano naquela região de São Paulo, também pareceu lidar com uma rede de fortes sentidos, tais como pertencimento identitário; filiações a gostos por cinematografias específicas ligadas a *filmes de arte e ensaio*; críticas à situação das salas de cinema de rua frente ao desenvolvimento de outras esferas midiáticas e acessos ao audiovisual; formulações sobre as políticas culturais levadas a cabo na cidade; pontos de vista acerca da submissão dos espaços citadinos às lógicas da lucratividade e do capital imobiliário; entre outros temas que aparecem nos relatos de membros do MBA com quem conversei em 2016<sup>5</sup>.

Isso leva a acreditar que como mais do que uma pura experiência ou evento, a memória do cinema, das práticas de ida ao cinema (*cinema-going practices*), é de ordem discursiva

---

<sup>5</sup> Procuo me filiar a uma metodologia de pesquisa de inspiração etnográfica, que inclui observação participante e a realização de entrevistas com atores diretamente envolvidos nos processos do Cine Belas Artes. Até hoje, foram entrevistadas cinco pessoas, entre elas, a ativista Eliane Manfré e o ex-presidente da SPCine, Alfredo Manevy.

(KUHN, 2002). Ou seja, trata-se de narrativas que recriam, reorganizam ou refletem as vivências pessoais e coletivas ligadas tanto ao que dos filmes assistidos nos afetou, conservando-se em nós, quanto a momentos de nossas vidas que são atualizados à medida que recordamos quem éramos quando fomos àquela determinada sessão, naquele determinado cinema, sozinhos ou com esta ou aquela companhia. Não nos esqueçamos de que a instituição cinema é uma esfera de mídia e, como aponta Katharina Niemeyer (2014, p.4), a mídia é uma instância que tem poder de ativar, enquadrar e tonar a memória compartilhável.

A memória do cinema lida ainda com o reprocessamento de fragmentos mnemônicos relacionados às qualidades espaciais e ambientais implicadas na prática de ida ao cinema (*cinema-going*). O desencadeamento do curso da memória da ida ao cinema trabalha muitas vezes num plano discursivo que retoma e rearranja os trajetos realizados nas cidades rumo à sala escura, os detalhes sensoriais, físicos, decorativos, arquitetônicos dos cinemas frequentados e, é claro, as situações de sociabilidade experimentadas em meio às corporeidades e ambiências desses equipamentos etc (KUHN, 2002; MALTBY, BILTEREYST, MEERS, 2012; FERRAZ e SANTACRUZ, 2016).

Ao acionar e reelaborar variadas camadas da memória da ida ao cinema em benefício da recuperação e manutenção de um dos mais icônicos cinemas de rua de São Paulo, o Movimento Belas Artes se organizou espontaneamente com base em reconhecimentos identitários e sentidos comunitários, agindo em meio a uma intrincada rede de relações de poder. Este tecido envolveu interesses concernentes ao capital –representado pelas figuras do gestor do cinema, o atual secretário de cultura da Prefeitura de São Paulo, André Sturm, e os donos do prédio do cinema –, além de medidas político-culturais de gestores e atores públicos dos âmbitos municipal, estadual e federal.

Tendo em vista o contexto específico do Cine Belas Artes, este trabalho pretende lançar luz sobre o tema da proliferação de campanhas em prol da salvaguarda de cinemas históricos<sup>6</sup>. Apresento um breve recorte da pesquisa “Ativando a nostalgia: Mobilizações das audiências, memória da ida ao cinema e estratégias institucionais nos casos do circuito Estação, Cine Vaz Lobo e Cine Belas Artes”, na qual investigo casos de mobilizações das

---

<sup>6</sup> O horizonte mais imediato deste artigo diz respeito ao contexto brasileiro, embora se deva ter em mente a existência de uma miríade de casos de cinemas recuperados ou mantidos pela mobilização de frequentadores, comunidades de cinéfilos, atores ligados ao capital, instâncias governamentais etc.



audiências nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.<sup>7</sup> Portanto, aqui analiso particularmente o Movimento Belas Artes e os mecanismos (incluindo as atuações de outros agentes além dos ativistas e cinéfilos) que possibilitaram a reinauguração e a proteção do cinema, livrando-o de um drástico apagamento cultural. Interesse-me pelo exame das produções e usos da *memória da ida ao cinema*, ou seja, pelas ressonâncias das experiências pessoais e coletivas ligadas às práticas de lazer cinematográfico das pessoas. Parto da hipótese de que há variados modos como tais memórias são acionadas, reelaboradas e instrumentalizadas pelos grupos de interesse heterogêneos que se agenciam com os cinemas em risco de desaparecimento.

A análise aqui proposta não deixa também de ser uma reflexão acerca do notável papel das salas de cinema na configuração das cidades e nas tessituras de laços de sociabilidade, afetos e memórias, o que remonta a íntima e profícua relação das pessoas com os espaços urbanos. É importante ressaltar que parto da ideia proposta por Maurice Halbwachs (1990) de que os lugares recebem a marca dos grupos e os grupos, por sua vez, são marcados pelos lugares: as imagens espaciais mantêm relações com a produção das memórias coletivas. Portanto, na perspectiva desse autor, os detalhes dos lugares podem se tornar, de tal modo, fatores de inteligibilidade para um determinado grupo, correspondendo a diferentes aspectos da estrutura da vida social. Quando um rompimento qualquer vem ameaçar a manutenção dos vínculos das pessoas com os lugares, tal como veremos no caso dos cinemas de rua à beira de apagamento, uma consciência mais clara, nos termos de Halbwachs, acerca desses laços mostra a intensidade de tais tessituras de forma mais proeminente.

Antes de tudo, cabe ressaltar que a produção das memórias do cinema, das práticas de ida ao cinema, efetua-se também na direção de uma reelaboração de afetos e sentidos de pertencimento concernentes aos espaços que ocupamos. Em meio a desequilíbrios que põem em risco essas relações e marcações potentes, a força de mobilização dos indivíduos ao mesmo tempo em que se endereça para o futuro (ao exigir a manutenção do cinema) também trabalha com uma ativação da nostalgia que não parece definir na melancolia ou num enaltecimento vazio do passado.

---

<sup>7</sup> Esta pesquisa encontra-se em desenvolvimento deste outubro de 2016, no âmbito do Centro de Altos Estudos da ESPM (CAEPM-ESPM).

## 2. A noção de mobilização das audiências (em prol de históricos cinemas)

Alguns modelos de gestão de cinemas no Brasil e no exterior têm explorado um viés de programação que inclui cartelas múltiplas de atrações artísticas e de lazer; trata-se, *grosso modo*, de uma forma de manterem tais espaços ativos e atualizados frente a novas ordens da vida urbana, padrões de “inovação” ditados pelo mercado cinematográfico, outros modos de consumo das audiências que não passam pela sala escura etc. Aliás, a imagem do cinema como um espaço associado a espetáculos de palco e demais atividades culturais não é uma noção tão nova para a história da instituição cinematográfica. Há mais de um século, a exibição de imagens em movimento, como espetáculo público, engendrou-se por cidades mundo afora dentro de um verdadeiro balaio de oferecimento de atrações de lazer. Tatear os espaços e compartilhá-los com o teatro, o circo, os concertos ou as prestidigitações é uma aventura já familiar para a grande tela, que precisou de duas ou três décadas no início do século passado até encontrar para si um recanto exclusivo e especial, a sua sala de cinema.

Voltando às atuais diversas funções dadas a tais equipamentos, algumas tendências, de certo modo, apostam nesta espécie de descentralização do cerne cinematográfico original dos locais. Atualmente, no Brasil, cinemas de rua que fecharam durante um dos períodos mais tensos para o setor exibidor nacional (1980 e 2000<sup>8</sup>), por exemplo, são muitas vezes reabertos com propósitos que não correspondem necessariamente à finalidade de exibição de filmes<sup>9</sup>. Por outro lado, parece que tais reinaugurações facilmente se agenciam, de modos variados, às memórias coletivas e individuais produzidas pelas pessoas em relação aos cinemas e a práticas de consumo de filmes neles efetivadas. Na figura de pontos de referência temporal, espacial e afetiva (FERRAZ, 2014; JODELET, 2010; KUHN, 2002), os cinemas do passado

---

<sup>8</sup> Segundo dados do Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual (OCA) da Ancine, entre os anos 1980 e 2000, o mercado exibidor brasileiro presenciou o fechamento de 885 salas (de 2.365 telas em 1980 para 1.480 telas no ano 2000). A recuperação desse cenário e a volta a um patamar acima de 2.300 telas ocorreu apenas em 2011, quando o setor registrou o funcionamento de 2.352 cinemas (telas). Em 2015, havia no Brasil 3.005 salas de cinema (entre equipamentos de uma tela apenas, *multiplex* e *megaplex* situados nas ruas ou em espaços fechados de compras e lazer), segundo informações mais recentes da Ancine. Fonte: [http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2301\\_0.pdf](http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2301_0.pdf). Acesso em: 9 fevereiro 2017.

<sup>9</sup> Nesse âmbito, podemos citar brevemente dois exemplos de cinemas cariocas que foram reinaugurados como casa de espetáculos, onde a exibição de filmes não é o (único) carro-chefe: o Cinema Palácio, reaberto em 2016, no Centro, como Teatro Riachuelo; e o famoso Cinema Imperator, no bairro do Méier, zona norte da cidade, reaberto pela Prefeitura do Rio em 2012 como um centro cultural que além de espaço para peças e shows musicais, oferece três salas de cinema ao público (FERRAZ, 2014). Já internacionalmente, uma referência interessante é o caso do Cine De Roma, localizado no distrito do Borgerhout, na Antuérpia, Bélgica. Este típico cinema de bairro do ano de 1927 foi reaberto por meio da mobilização de antigos frequentadores em 2003, após 20 anos de abandono. Hoje, ele funciona como casa de shows e teatro, onde também são realizadas exibições mensais de filmes e, esporadicamente, festivais de cinema (FERRAZ, 2016).



ressurgem trazendo uma real possibilidade de reconexão entre as pessoas, o espaço urbano e os espectros de rituais de sociabilidade e espetação cinematográficas ali experimentados em outras épocas.

É nesse âmbito que hoje em dia assistimos ao aparecimento de campanhas e ações em favor do reestabelecimento de cinemas esquecidos, abandonados, fechados ou prestes a serem desativados. Indivíduos ou grupos com vários níveis de articulação empreendem mobilizações com o objetivo de salvaguardar cinemas que lhe foram importantes por algum aspecto. Além disso, a conjuração de instabilidades que ameaçam valores históricos e auráticos da experiência coletiva de espetação parece acompanhar as bandeiras desses movimentos.

As aclamações pela ressurreição de cinemas de rua conversam diretamente com aquilo que Gaudreault e Marion (2016) chamam de *abalo nas referências dos espectadores* em relação às identidades basilares e formas arquetípicas do cinema, o que, segundo os autores, é um reflexo das mudanças estruturais do cinema, que afetam tanto a sala de cinema, o equipamento em si, como as formas narrativas fílmicas consagradas.

Em vista do que têm ocorrido pelo menos no Brasil, caso acolhermos a ideia da existência de abalos nas referências dos espectadores, a perturbação não parece determinar uma acomodação geral dos indivíduos aos novos sopros e tendências da instituição cinema e do audiovisual. Ao contrário, a desestruturação das certezas sobre o que antes eram considerados cinema de fato, espectador de fato, filme de fato etc, se realmente ocorre, tem provocado uma animada movimentação em benefício da preservação de tais identidades/entidades.

Como exemplo, cito uma lista variada de acontecimentos nesse sentido: ações particulares (como a do entusiasta Ivo Raposo que construiu o Cine Centímetro, réplica do extinto cinema Metro-Tijuca, em Conservatória, na cidade de Valença, interior do Estado do Rio de Janeiro); ativismos de grupos de cinéfilos (como a luta contra o fechamento do circuito de cinemas do Grupo Estação em 2014, na cidade do Rio de Janeiro, e o movimento CineRua de Pernambuco, responsável por ocupações culturais e campanhas pela reativação de cinemas históricos pernambucanos); ações no âmbito de políticas públicas culturais (como o Programa Cinecarioca da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro que, apesar de uma operação morosa, tem no horizonte a reabertura de casas de exibição icônicas do Rio de Janeiro); movimentos online de entusiastas (como o Grupo CineRua, homônimo ao

movimento pernambucano supracitado, que discute os rumos da sala de cinema em uma página no Facebook); produções e redes acadêmicas (como as recentes formações do Seminário Temático da Socine “Exibição cinematográfica, espetatorialidade e artes da projeção no Brasil”, e do Grupo de Pesquisa Modos de Ver, da ESPM-UFF/CNPq).

Portanto, não são raros os exemplos de grupos, associações, indivíduos, esferas governamentais, de pesquisa e empresas que se articulam em torno de um mesmo desígnio: a construção e a ativação de memórias relacionadas a históricos equipamentos de exibição e a procura por meios de examiná-los e salvá-los de um definitivo apagamento sociocultural, urbano, e, principalmente, cinematográfico. A isso vemos proficuamente associadas as lembranças pessoais que as pessoas produzem e trocam com base em suas práticas de ida ao cinema, o que, em algum grau, acaba promovendo um profundo trabalho de reconhecimento e afirmação de identidades que marcam, diferenciam e localizam no tempo e no espaço os cinemas, suas programações, seus frequentadores, seus entusiastas.

Essa amálgama entre aspectos ligados a sentidos de pertencimento, cinemas e histórias pessoais surge em meio a falas de entrevistados, como neste expressivo relato da interlocutora Eliana Manfré, membro do Movimento Belas Artes, com quem conversei em outubro de 2016 sobre a sua atuação na mobilização e a construção de uma relação muito íntima dela com o cinema:

E foi assim um grande bum, sem contar que nas histórias, todos os depoimentos que a gente colheu, há pessoas que namoravam no cinema, casaram e se descasaram indo ao cinema... Então, eu também tenho histórias de encontros de namorado, que eu tinha depois um momento de solidão, tenho momentos de vida com o cinema, momentos em que eu conseguia ter folga no trabalho numa segunda-feira e eu pegava então três sessões de filmes seguidas. Mas você sabe, assim, que o Movimento Belas Artes me alterou muito. Trouxe, assim, um resignificado pra minha vida. Eu estava trabalhando na área administrativa e já estava muito descontente e aí quando eu vi a possibilidade de trabalhar como ativista, sabe? Pra que o cinema não fechasse... Porque primeiro a gente trabalhou pra que ele não fechasse. Aí, não foi possível, ele fechou. Aí, a gente trabalhou pela reabertura... Isso deu uma outra motivação para minha vida, eu consegui me redescobrir, ver o que eu realmente gostava de fazer, e foi aí que eu me envolvi mais com a cultura. (Eliana Manfré).

Tais marcações identitárias e as minúcias acerca de vivências e laços afetivos atados entre os indivíduos, os cinemas e os movimentos organizados pela sua salvaguarda aparecem geralmente nos discursos que justificam as ações empreendidas em prol desses antigos equipamentos de exibição, que se encontram à beira do fechamento ou já abandonados. As mobilizações das audiências operam tanto na forma de atividades e atos bem concretos

quanto na forma de densas produções discursivas, que incluem narrativas sobre a trajetória de vida pessoal e comunitária das pessoas em suas práticas como espectadores, público, audiências, cidadãos.

É mister também observar que essas narrativas muitas vezes traçam uma representação dos cinemas bem próxima da noção de “lugares de memória” (NORA, 1984), ou seja, vestígios do passado mergulhados num tempo de descarte da própria memória. Nesse sentido, os cinemas podem ser pensados como equipamentos que evocam hábitos e rituais de uma sociedade des-ritualizada, que, a todo momento, lida com a ausência de uma memória instintiva e, por isso, é impelida ao dever de lembrar e à luta pela restituição de antigas balizas, ainda que o presente insista em acenar com suas atualizações.

### 3. O caso do Cine Belas Artes

O Cine Belas Artes passou por um intrincado processo de fechamento, reabertura e patrimonialização entre 2011 e 2015. No eixo central desse decurso, destacou-se a ativa participação de antigos frequentadores do cinema, organizados no âmbito do Movimento Cine Belas Artes. O caso ainda envolveu uma miríade de agentes e esferas de poder, e, inclusive, a realização de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI), “criada para apurar a regularidade do processo de tombamento do imóvel, bem como o atendimento da função social deste na proteção de um marco cultural na cidade de São Paulo”<sup>10</sup>. Conforme apontou o entrevistado Afonso Jr. De Lima, outro membro do MBA, com quem conversei em abril e outubro de 2016, à medida que esses aspectos de ordem política em torno do Cine Belas Artes eram acionados, revelava-se a densidade da própria estrutura da política cultural e da gestão da cidade de São Paulo.

Antes de prosseguirmos com a apresentação desta gama de relações, é interessante observar a história desse marcante cinema de arte da cidade mais populosa do Brasil. O Cine Belas Artes nasceu originalmente como Cinema Trianon, em 1956. Em 1967, após uma reforma e uma aproximação comercial entre a Companhia Serrador, então administradora do cinema, e a Sociedade de Amigos da Cinemateca de São Paulo, o equipamento foi reaberto como Cine Belas Artes, assumindo uma veia intelectual como marcação de suas atividades. A

---

<sup>10</sup> Relatório Final da CPI do Belas Artes. Fonte: Câmara Municipal de São Paulo. Disponível em: [http://www1.camara.sp.gov.br/central\\_de\\_arquivos/vereadores/CPI%20BELAS%20ARTES%20RELAT%C3%93RIO%20FINAL.pdf](http://www1.camara.sp.gov.br/central_de_arquivos/vereadores/CPI%20BELAS%20ARTES%20RELAT%C3%93RIO%20FINAL.pdf). Acesso em: 10 fevereiro 2017.

programação voltou-se especificamente para filmes de arte e ensaio e o lema da casa tornou-se “espetáculo, polêmica e cultura”, já que a ideia era destacá-lo como o grande celeiro de produção cultural e cinéfila da cidade. Após algumas reformulações na estrutura do prédio e da divisão do cinema em três salas, em 1982 houve um grave incêndio criminoso no local, que só reabriria novamente em 1983 sob a gestão da empresa de exibição francesa Gaumont. Pouco a pouco, o cinema foi se deteriorando e depois de passar pelas mãos de alguns administradores (incluindo até mesmo a empresa carioca Grupo Estação, em 2001), a primeira crise chegou: o Belas Artes estava à beira de seu derradeiro fechamento.

Nesta ocasião, um primeiro movimento em amparo ao equipamento – *Viva o Belas Artes* – fora organizado. Em 2003, um grupo formado pelos produtores culturais André Sturm, hoje secretário de cultura da cidade de São Paulo, Andréa Barata Ribeiro e os cineastas Paulo Morelli e Fernando Meirelles passou a administrar o equipamento. Em 2004, o Banco HSBC começou a patrocinar o local, que se reestabeleceu da crise.

A questão é que em 2010 o Banco HSBC deixou de apoiar financeiramente o cinema e sem fundos para pagar o alto aluguel do prédio, que pertencia a Flávio Maluf e família, o gestor André Sturm fechou as portas do Belas Artes no ano seguinte. Nesse meio tempo, antes mesmo do cinema apagar de vez as suas luzes, houve uma série de protestos dos frequentadores e reuniões para tentar evitar o encerramento definitivo das atividades do Belas Artes.

As tentativas, porém, foram frustradas e um pesadelo que duraria quatro anos colocou sob risco de destruição não apenas o prédio do cinema, que foi cogitado a ser utilizado como loja de departamento, mas o próprio vínculo sociocultural existente entre São Paulo e o cinema Belas Artes. Com isso, pela preservação do que chamaram de “patrimônio cultural e afetivo”<sup>11</sup>, o Movimento Cine Belas Artes foi fundado em 2011 por entusiastas em benefício da reabertura do cinema e da memória cinematográfica e cinéfila de São Paulo. O objetivo era lutar em diversas frentes para que o prédio do Belas Artes fosse tombado e, não apenas isso, reaberto como um cinema democrático e de gestão participativa.

Os cidadãos de São Paulo durante 44 anos frequentaram o Cine Belas Artes na esquina da Av. Paulista com Rua da Consolação. O cinema é, portanto, uma referência importante para a paisagem da cidade, que colaborou na formação de gerações, e oferecia, em seu recente formato, uma oferta cultural de qualidade, barata e acessível, não podendo ser visto apenas como um imóvel como outros. O

---

<sup>11</sup> Fonte: Movimento Cine Belas Artes. Disponível em: <http://movimentocinebelasartes.com/>. Acesso em: 10 fevereiro 2017.

entorno do prédio também guarda importante memória da vida cultural da cidade, o que justificaria até mesmo a criação de uma Zona Especial de Preservação Cultural (ZEPEC) Consolação-Paulista. (Movimento Cine Belas Artes)<sup>12</sup>.

Ao contexto da mobilização iniciada pela sociedade civil com o Movimento Belas Artes, somaram-se etapas de um processo intrincado, cheio de embates e disputas de poder que incluíram atores e esferas públicas, governamentais, judiciárias, os órgãos de preservação do patrimônio histórico e cultural do município e do estado de São Paulo, o Conpresp e o Condephaat, além do gestor do cinema, André Sturm, o proprietário do imóvel ocupado pelo cinema, Flávio Maluf, e o próprio Movimento Cine Belas Artes.

Entre muitos relatórios, uma CPI e contendas, um convênio entre a Prefeitura de São Paulo, o gestor André Sturm e banco público Caixa Econômica Federal possibilitou a reabertura do cinema. O banco passou a ser o patrocinador do espaço que hoje se chama Cinema Caixa Belas Artes. Em 2015, num nível estatal, o Belas Artes tornou-se patrimônio cultural por conta de sua importância na formação qualificada de plateias cinematográficas. Já no ano passado, o cinema ascendeu à categoria de Zona Especial de Preservação Cultural - Área de Proteção Cultural (ZEPEC-APC):

O reconhecimento do bem como ZEPEC-APC garante o exercício da atividade realizada no local e preserva seus valores simbólicos e afetivos, reconhecidos pela sociedade. O enquadramento do bem como ZEPEC-APC traz benefícios ao proprietário do imóvel. Dentre eles estão o direito de transferência do valor construtivo e isenção de taxas municipais de instalação e funcionamento de atividade cultural. A concessão deste termo é reavaliada a cada cinco anos pela Comissão responsável pela indicação. No caso do Cine Caixa Belas Artes, o recebimento de classificação de área de proteção cultural garante que aquele espaço será um cinema pelos próximos cinco anos. (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2016).

Em meio a todos os trâmites burocráticos e aos mecanismos para preservação do cinema, o que se estranha é o fato de que o Movimento Cine Belas Artes – cujo trabalho inicial de reunião de documentações, pressões dos poderes públicos, abaixo-assinados (resultando em 28 mil assinaturas) etc foi de extrema relevância e um esteio para que tudo pudesse, de fato, começar – foi relegado ao papel de mero coadjuvante à medida que o processo do Belas Artes foi se tornando cada vez mais institucionalizado. É bastante curioso observar que atualmente – tanto nos websites do Cine Caixa Belas Artes<sup>13</sup> e da Prefeitura da

---

<sup>12</sup> Relatório Final da CPI do Belas Artes. Fonte: Câmara Municipal de São Paulo. Disponível em: [http://www1.camara.sp.gov.br/central\\_de\\_arquivos/vereadores/CPI%20BELAS%20ARTES%20RELAT%C3%93RIO%20FINAL.pdf](http://www1.camara.sp.gov.br/central_de_arquivos/vereadores/CPI%20BELAS%20ARTES%20RELAT%C3%93RIO%20FINAL.pdf). Acesso em: 10 fevereiro 2017.

<sup>13</sup> Cine Belas Artes. Disponível em: <http://www.caixabelasartes.com.br/>. Acesso em: 18 fevereiro 2017.

Cidade de São Paulo<sup>14</sup> quanto em vários exemplos de reportagens<sup>15</sup> sobre a retomada do equipamento – a figura do Movimento Cine Belas Artes não ganhe muito destaque nas narrativas e relatos acerca do histórico dos processos de reabertura e patrimonialização. Isso evidencia uma espécie de anulação da performance inegável do grupo de ativistas na luta pela reabertura do cinema e um determinado tipo de captura da força advinda de sua intensa participação nos trâmites desencadeados ao longo das apreciações dos órgãos Conpresp e Condephaat, instâncias responsáveis pela deliberação acerca de tombamentos e patrimonialização de bens materiais e imateriais de São Paulo (cidade e estado).

O MBA contribuiu bastante, por exemplo, ao acompanhar de perto a condução dos processos de apreciação do caso do Cine Belas Artes pelos dois órgãos acima. Segundo os interlocutores do MBA entrevistados, foi por conta da sistemática presença de seus membros durante reuniões e sessões públicas de avaliação do caso do Belas Artes, que uma série de irregularidades nos processos de tombamento do cinema pode ser descoberta. O relato sobre essa situação (que, de acordo com indícios não comprovados, teria relação com pressões exercidas por interesses imobiliários que circulavam em torno do fechamento) foi, inclusive, incluída nas atas da CPI que, em 2012, investigou o processo de tombamento do Belas Artes.

Porém, hoje, depois de reaberto e favorecido como área de proteção cultural, vemos que nas narrativas prevalecentes, o êxito da reabertura é geralmente atribuído à figura do gestor do cinema, Sturm, e às benevolências das esferas públicas (que viabilizaram a patrimonialização cultural do Belas Artes) e da Caixa Econômica Federal, a atual fonte de recursos mais expressivos do cinema. Segundo Eliana Mafré, ativista do MBA, o Conselho dos Amigos do Cine Caixa Belas Artes, formado em 2014 por pessoas de diversas esferas da sociedade que acompanhariam as etapas de vida do cinema pós-reabertura, não chegou sequer a se reunir.

Isso, de certa forma, ajuda a confirmar a hipótese de que casos de reabertura de cinemas podem revelar alguns usos instrumentalizados da memória das audiências e da potência de suas ações, em termos de captura das forças produtivas e espontâneas dos

---

<sup>14</sup> Prefeitura de São Paulo. Cultura. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/> . Acesso em 18 fevereiro 2017.

<sup>15</sup> Refiro-me a um conjunto de reportagens sobre o processo de reabertura e patrimonialização do Cine Belas Artes, que pode ser consultado na seção Imprensa no website do cinema. Disponível em: <http://www.caixabelasartes.com.br/imprensa/> . Acesso em 18 fevereiro 2017.



movimentos da sociedade civil por instâncias institucionais que são erguidas ao longo dos processos de reativação dos equipamentos cinematográficos.

Assim, é importante ter em mente que o caso do Belas Artes não esconde fortes conexões entre a memória da ida ao cinema, a afirmação de laços de pertencimento por meio da fortificação de uma poderosa comunidade de afeto e o aproveitamento dessas potências por determinadas estratégias de atores dos âmbitos público e privado que se articularam em torno da reabertura do equipamento, tendo no horizonte interesses e objetivos que, talvez, não tragam na proa os sentidos de cinefilia ou as relações afetivas, sociabilidades e marcações identitárias firmadas entre frequentadores e equipamento de exibição.

#### **4. Alguns aspectos da memória da ida ao cinema, e dos cinemas**

As potências da memória da ida ao cinema são o motor que impulsiona boa parte das mobilizações organizadas por cinéfilos e demais grupos com interesse na sobrevivência de tradicionais espaços de consumo coletivo de filmes. As manifestações desses agentes, fabricadas de modo individual ou coletivo, evocam acontecimentos atrelados às experiências de vida que essencialmente se conectam aos equipamentos de exibição um dia visitados, frequentados. Trata-se na maioria das vezes de produções discursivas sobre vivências realizadas em um local quase sempre bem definido: uma determinada ambiência proporcionada por este ou aquele arranjo do dispositivo sala de cinema<sup>16</sup>, que, por sua vez, se localiza nesta ou naquela rua, praça, cidade.

A memória do cinema, portanto, guarda uma relação muito íntima com a dimensão espacial e as corporeidades concernentes ao lugar onde foram/são efetivadas as práticas de

---

<sup>16</sup> Trabalho aqui com uma noção de dispositivo aproximada da acepção que Foucault e, com base nele, Agamben (2009) constroem para o termo. Ou seja, penso o dispositivo como uma estrutura em rede, na qual se relacionam, como em um jogo, elementos heterogêneos, de ordens discursivas e não discursivas, que interagem diante de um imperativo estratégico do próprio dispositivo (FOUCAULT, 1979). Além disso, o dispositivo pode ser considerado: “(...) qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem (...)”. (AGAMBEN, 2009, p.40). A instituição cinema, portanto, pode ser considerada uma rede e um conjunto combinado de discursos, linguagens, eixos econômicos (mercados e fluxos do capital), arquiteturas e tecnologias que, há mais de um século, modelam, padronizam, interceptam, controlam, capturam, orientam e determinam corpos, ações, sociabilidades, gostos, memórias, sonhos, opiniões, sentimentos, modas e gestos dos viventes. Minha proposta, diante disso, é a de que o cinema (e seus elementos como, por exemplo, a sala de exibição) constitui um dispositivo, no qual se inscrevem aspectos, cujo tipo dominante de associação vigora desde a época de sua formação moderna, quando ele se estabeleceu como uma experiência mais ou menos concreta de visualidade, arte e indústria.

sociabilidade cinematográfica e de espetação de filmes, ou seja, a ida ao cinema. E falando em espacialidades e corporeidades, não me refiro apenas à sala escura em si ou aos prédios das casas de exibição e seus conjuntos arquitetônicos, mas também aos aspectos materiais que provocam impressões sensoriais, até mesmo cheiros, texturas e, claro, as conjunturas sociocultural, urbana, mercadológica, econômica e política onde o equipamento urbano cinema se insere.

Anette Kuhn (2002) comenta a importância da noção de lugar em meio às memórias da ida ao cinema. Esta autora pontua que, pelo menos na pesquisa que conduziu em torno das memórias de idosos e práticas de ida ao cinema na Inglaterra dos anos 1930, uma situação fácil de ser percebida nas falas dos interlocutores que contam acerca de idas ao cinema é a recorrente menção a marcações locais relacionadas com os espaços da rua onde as casas exibidoras funcionavam, os trajetos percorridos rumo ao cinema etc. É diante disso, que Kuhn salienta o aspecto físico, espacial e contextual da memória do cinema. A memória, para Kuhn (sempre um discurso e um ato), é localizada e encarnada (KUHN, 2002, p.17).

Na observação dessas localizações e encarnações espaciais da memória do cinema, há de se destacar ainda a formação de sentidos de pertencimento e laços identitários entre os cinéfilos unidos na luta pelas casas exibidoras. Processos como o do Cine Belas Artes, que focam na proteção, conservação e patrimonialização de cinemas – espaços deflagradores de *momentos ressonantes* – dependem, em alto grau, dos vínculos afetivos cultivados pelas pessoas, assim como das teias que unem esses indivíduos em torno não apenas de memórias espacialmente localizadas, mas de um lugar muito especial de fala e prática: as representações que elaboram de si mesmos como audiência, espectadores, público.

Os laços identitários que conectam os indivíduos a comunidades simbólicas mais ou menos coesas, não raro, oferecem notáveis suportes para manifestações de elogio nostálgico e melancólico a um tempo-espaço perdido, em geral passionalmente qualificado como *bom*. Porém, pelo menos no exemplo do Cine Belas Artes, as manifestações com base na sacralização da figura histórica e patrimonial do cinema e das relações intensas que as pessoas construíram com ele em seus tempos passados (mais remotos ou recentes) não se paralisaram no fundo de um lamento nostálgico da perda.

Diante das constantes transformações que desequilibram bases e referências da própria instituição cinema, os movimentos de grupos que clamam pela manutenção de salas exibidoras simbólicas *do século passado* parecem se valer da nostalgia de modo ativo

(FERARZ, 2017). O que desejo indicar é que os movimentos em prol de cinemas de rua, como o do Belas Artes, recorrem às expressões de saudade (de uma sessão, um filme, uma cena, uma situação de espetação) e às reverberações de universos afetivos (cuja genealogia passa necessariamente pela ida ao cinema) para suscitarem discursos, legitimarem ações e justificarem o ativismo.

Considero que seja aí onde nasce toda a complexa organização da luta não institucionalizada pela recuperação dos equipamentos de exibição ameaçados de extinção. A nostalgia, assim, vigora pelo seu caráter ativo, afastando-se do significado de passividade que ronda o seu conceito mais usual. É o aspecto construtivo da nostalgia, como sugere Katharina Niemayer (2014), que ressalto. Para a autora, a nostalgia não é apenas uma expressão de um sentimento, mas algo que de fato fazemos e um ato de fala que pode se transformar num processo criativo.

No âmbito das dimensões produtivas da memória do cinema, mais um fator relevante já comentado brevemente no início do texto, é a noção de *comunidade de sentido* que permeia a noção de “memória coletiva” trabalhada por Maurice Halbwachs (1990). Entendida como uma instância sempre inclusiva e localizada, a memória coletiva se apresenta, *grosso modo*, como a organização de lembranças de fatos e experiências passadas elaboradas mutuamente e repercutidas no grupo, que, em seu turno, retém do passado somente aquilo que está vivo ou que seja capaz de viver em sua consciência (HALBWACHS, 1990, p.82). Logo, a memória coletiva se estabelecerá em vista da estruturação de sentidos de pertencimento a um grupo específico e a estruturas sociais que se revelam também em termos da ocupação espacial que os membros dessas coletividades arregimentam.

Associados a isso, podemos pensar ainda numa noção correlata como *comunidade de afeto*, cujas balizas, proponho, seriam momentos memoráveis de ordens emotivas, perceptivas e sensitivas partilhados com outrem em um *território existencial* comum, também evocando, mesmo em última análise, representações de coletividade e afirmações identitárias. Situações de sociabilidade e vida pessoal; filmes assistidos e comentados; cheiros; sabores; cores; sensações diversas, sentimentos, emoções: vetores em agenciamento que vêm se integrar à intensa participação dos cinemas na construção de comunidades de sentido, identidades e “memória dos lugares urbanos” (JODELET, 2010).

Aliás, nesse meio é pertinente lembrar que Paul Ricoeur (2004) já enfatizava a impossibilidade de separação entre memória e identidade. A memória para este autor se

estabiliza como um critério da identidade, responde a demandas de ordem identitária; nesta perspectiva, há o reconhecimento de que legitimação de poder e enquadramentos da memória são dispostos de acordo com traços identitários definidos por determinadas comunidades (RICOEUR, 2004, p.85). O modo de lembrar, incondicionalmente, indica modos de pertencer e se apresenta a partir de recortes, parâmetros, interesses e instrumentalizações específicos.

## 5. Brevíssimos apontamentos finais

As memórias dos cinemas de rua e da relação que esses históricos dispositivos cinematográficos mantêm com as trajetórias de vida das pessoas e suas comunidades, de algum modo, sempre estarão à mercê de construções de versões preferenciais sobre fatos do passado em vista de interesses e demandas do tempo presente. Consensos e homogeneizações não são de todo descartáveis nos processos de reabertura dos cinemas, que, não raro, envolvem uma miríade de atores – entre aqueles que agem espontaneamente em benefício da proteção de seus quadros identitários mais preciosos, entre aqueles institucionalizados, que instrumentalizam, em vista de interesses políticos e comerciais, as potências impregnadas nos discursos e ações da luta pela salvaguarda desses lugares de memória urbanos.

No caso do Cine Belas Artes, compreendo que as mobilizações das audiências, antes de terem tido suas forças instrumentalizadas ou suas participações mais efetivas nos desdobramentos da reabertura do equipamento anuladas, tocaram em pontos associados tanto às reorientações da instituição cinema e do dispositivo cinema de rua nos cenários midiáticos contemporâneos quanto à própria configuração dos laços e sentidos de pertencimento das pessoas a determinados locais e comunidades afetivas de São Paulo. Estamos diante de um caso que abrange questões ligadas a ordens ao mesmo tempo globais e locais, tecnológicas e sociais, econômicas e culturais, tal como sugere a corrente *New Cinema History* quando fala da heterogeneidade, abertura e indeterminação da experiência do cinema (Allen, 2011, p.55). Isso convida a nossa observação de pesquisa a seguir no encaixe das micro histórias e complexidades que atravessam casos excepcionais de reabertura de cinema e mobilizações das audiências, como o Cine Belas Artes e o Movimento Cine Belas Artes (MBA).

Creio que exista um duplo trabalho em meio às operações da memória nos casos de campanhas pela salvaguarda de cinemas de rua: o da recusa à amnésia e o da exigência moral de lembrar. No Belas Artes, além da revisão dos modos como os ativistas do MBA e os públicos do cinema podem se envolver mais diretamente com a administração do

equipamento (que, em parte, sobrevive com recursos advindos de uma fonte pública, a Caixa Econômica Federal), o desafio que se coloca à atual gestão e manutenção do espaço é permitir a continuidade da produção de afetos, memórias e sentidos de pertencimento, tendo em vista a espontaneidade das audiências, sem transformar o cinema em mero pastiche, fábrica de melancolias ou, na pior das hipóteses, num objeto de marketing cultural construído com base nas tendências contemporâneas de exploração da nostalgia como um recurso estratégico e produto que oferece a certeza de uma alta rentabilidade.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALLEN, Robert C. **Reimagining the history of the experience of cinema in a post-moviegoing age**. In: MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniel; MEERS, Phillippe (orgs.). **Explorations in New Cinema History: approaches and case studies**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. pp. 41-57.
- ANCINE. **Observatório do cinema e audiovisual**. Disponível em: [http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2301\\_0.pdf](http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2301_0.pdf). Acesso em: 9 fevereiro 2017.
- AVEYARD, Karina e MORAN, Albert (orgs.). **Watching films: new perspectives on movie-going, exhibition and reception**. Bristol; Chicago: Intellect, 2013.
- BAUDRY, Olivier. **Le local et le culturel dans l'aménagement des cinemas**. In: CLADEL, Gérard. et al (orgs.). **Le Cinéma dans la cité**. Paris: Éditions du Félin, 2001.
- BILTEREYST, Daniël; MALTBY, Richard; MEERS, Philippe. **Cinema, audiences and modernity: an introduction**. In: BILTEREYST, Daniël; MALTBY, Richard; MEERS, Philippe (orgs.). **Cinema, audiences and modernity: new perspectives on European cinema history**. New York: Routledge, 2012.
- CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. **Relatório Final da CPI do Belas Artes**. São Paulo: Câmara Municipal, 18 dez. 2012. 47p. Relatório técnico. Disponível em: [http://www1.camara.sp.gov.br/central\\_de\\_arquivos/vereadores/CPI%20BELAS%20ARTES%20RELAT%C3%93RIO%20FINAL.pdf](http://www1.camara.sp.gov.br/central_de_arquivos/vereadores/CPI%20BELAS%20ARTES%20RELAT%C3%93RIO%20FINAL.pdf). Acesso em: 10 fevereiro 2017.
- CINE BELAS ARTES. Disponível em: <http://www.caixabelasartes.com.br/>. Acesso em: 18 fevereiro 2017
- CROSS, Garry. **Consumed Nostalgia: Memory in the Age of Fast Capitalism**. New York: Columbia University Press, 2015.
- FERRAZ, Talitha. **A segunda Cinelândia carioca**. Rio de Janeiro: Mórula, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Activating nostalgia: cinemagoer's performances in Brazilian movie theatres reopening and protection cases**. *Medien&Zeit*, n.4, 2017, pp. 72-82. Disponível em: <http://mediendumzeit.at/talitha-ferraz-activating-nostalgia/>. Acesso em: 17 fevereiro 2017.
- \_\_\_\_\_. **Espectação cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina: dos "cinemas de estação" às experiências contemporâneas de exibição**. 235f. Tese: doutorado (ECO-UFRJ). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

\_\_\_\_\_. **Usos e instrumentalizações da memória em reabertura de antigos cinemas: De Roma, um caso belga.** *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 03, dez. 2016/ mar. 2017. pp. 164-186.

\_\_\_\_\_ e SANTACRUZ, Lucia. **Salvos pela memória: mobilização coletiva e consumo cinematográfico no caso da luta pelo Estação.** In: Congresso Internacional Comunicação e Consumo – Comunicon. 2016, São Paulo, Anais... São Paulo: ESPM, 2016. Disponível em: <http://anais-comunicon2016.espm.br/> . Acesso em: 19 fevereiro 2017.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** São Paulo: Graal, 1979.

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

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

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.

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

JODELET, Denise. **La memoria de los lugares urbanos.** *Alteridades*, vol. 20, n. 39, jan-jun, 2010, pp. 81-89. Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, Distrito Federal, México. Disponível em: <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=74720828007> . Acesso em: 23 janeiro 2017.

KUHN, Annette. **An everyday magic: cinema and cultural memory.** London: I.B. Tauris & Co, 2002.

MAGNANI, José Guilherme e TORRES, Lillian de Lucca (orgs.). **Na metrópole: textos de antropologia urbana.** São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2000.

MALTBY, Richard. **New Cinema Histories.** In: MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniël; MEERS, Philippe (orgs.). **Explorations in New Cinema History: approaches and case studies.** Oxford: Blackwell Publishing, 2011.

\_\_\_\_\_, Richard; BILTEREYST, Daniël; MEERS, Philippe (orgs.). **Explorations in new cinema history: approaches and case studies.** Oxford: John Wiley & Sons, 2011.

**MOVIMENTO CINE BELAS ARTES.** Disponível em: <http://movimentocinebelasartes.com/>. Acesso em: 10 fevereiro 2017.

NIEMEYER, Katharina. **Media and Nostalgia: yearning for the Past, Present and Future.** Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2014.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire.** Paris: Gallimard, 1984.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio.** *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Conpresp concede primeiro termo de Área de Proteção Cultural (ZEPEC-APC) ao Cine Caixa Belas Artes.** Prefeitura de São Paulo-Cultura: São Paulo, 20 out. 2016. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/noticias/?p=20625> . Acesso em: 13 fevereiro 2017.

REYNOLDS, Simon. **Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past.** New York: Faber & Faber, 2011.



RICOEUR, Paul. **Memory, History, Forgetting**. Trad.: Kathleen Blamey e David Pellauer. Chicago, London: The University Chicago Press, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Les abus de la mémoire**. Paris: Arléa, 2004.

VIEIRA, João Luiz e PEREIRA, Margareth Campos da Silva. **Espaços do sonho: arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982.