

OS LUGARES DOS CINEMAS NO SUBÚRBIO CARIOCA DA LEOPOLDINA: FALÊNCIAS, USOS E DESTINOS DA SALA DE EXIBIÇÃO

THE PLACE OF THE CINEMAS IN THE LEOPOLDINA SUBURB OF RIO DE JANEIRO: COLLAPSES, USES AND DESTINIES

Talitha Gomes Ferraz*

RESUMO:

Este artigo examina a transformação do acesso à sala de cinema, equipamento coletivo que, outrora vigoroso em ruas e praças do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro, perdeu o seu fôlego no final do século XX, cedendo lugar para os cinemas de *shopping* entre as práticas de lazer dos indivíduos. O foco de análise deste trabalho é o caso dos extintos “cinemas de estação” que existiram em frente a cada estação de trem dos bairros da Zona da Leopoldina, subúrbio ferroviário carioca. Também são investigadas as atuais condições de acesso ao audiovisual cinematográfico nesta região, que incluem duas notáveis tentativas de democratização da ida ao cinema, o Microcine Brasil e o Cinecarioca Nova Brasília. Com base em dados etnográficos e numa literatura sobre o papel do cinema nas dinâmicas urbanas, o texto pensa o estatuto da sala de cinema hoje nesta área da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: sala de cinema; exibição cinematográfica; ida ao cinema; lazer urbano.

ABSTRACT:

This paper examines the transformation in the access of street cinemas, when these collective equipments lost their mainstream appeal at the end of 20th century. In the past, they played a powerful role in the streets and squares of Rio de Janeiro’s urban space. This collapse was a process that included the increase of cinemas located in shopping centers, which gained the preference of people in their leisure practices. The subject of the paper is the destiny of extinct “station cinemas” that were in front of each train station of the Zona Leopoldina neighbourhoods, in the rail suburb of Rio

* PhD em Comunicação e Cultura (ECO-UFRJ). Professora na ESPM-Rio e na Universidade Estácio de Sá. RIO DE JANEIRO, Brasil. talitha.ferraz@gmail.com

de Janeiro. We also examine the current condition of the cinematic exhibition there, which included two notable cases that are attempting the democratisation of cinema-going: the Microcine Brazil and the Cinecarioca Nova Brasília initiatives. Based on ethnographic data and on a literature about the importance of the cinemas for the urban dynamics, this paper thinks about the current role of cinemas in Leopoldina area.

KEYWORDS: cinemas; cinematic exhibition; cinemagoing; urban leisure.

BREVE INTRODUÇÃO

Não é raro percebermos na paisagem construída das cidades os vestígios deixados por algum cinema de rua extinto. Encravados nas calçadas, os antigos prédios da exibição cinematográfica dão indícios de uma época, recente, quando o equipamento coletivo de lazer cinema ainda fazia parte das ruas e praças em centros urbanos.

Com a entrada sistemática de outras formas de acesso ao audiovisual no cotidiano das pessoas e em meio à transformação dos *media* e da estrutura das urbes - tais como motorização excessiva, escalada da violência, aposta em espaços fechados e vigiados para a prática de lazeres etc - um fenômeno de ordem transnacional foi deflagrado: o encerramento de tradicionais cinemas de rua, que afetou tanto os espaços mais simples ou de poucos assentos, quanto os *movie palaces* mais pungentes.

Grosso modo, na cidade do Rio de Janeiro, a onda de fechamentos de cinemas de rua começou a ganhar maior proporção nas décadas de 1980 e 1990. Porém, foi no início do século XXI que o desaparecimento desses equipamentos tornou-se mais evidente em bairros de toda a cidade. Com um parque exibidor cada vez mais homogêneo e multinacional, o *shopping center* e o modelo *multiplex/ megaplex* rapidamente ascenderam às posições de refúgio e alternativa do negócio da exibição, possibilitando, em alguma medida, a sobrevivência da janela sala de cinema e a manutenção dos lucros dos exibidores. A garantia de estacionamento e a segurança somadas à oportunidade de operar várias salas com programação diversificada, por exemplo, passaram a ser aspectos essenciais para o setor exibidor; e isso o *shopping* e o modelo *multiplex* podiam oferecer. Assim, seguindo essa tendência que atingiu centros urbanos no exterior e no Brasil, a sala de cinema de *shopping center*, no caso do Rio de Janeiro, começou a trilhar um caminho rumo ao seu vigor no parque exibidor carioca já nos anos 90.

Em um dos pedaços dessa cidade, a Zona da Leopoldina¹, região do subúrbio ferroviário carioca, a falência geral dos cines de rua no mesmo período acima antecipou uma fase em que os novos espaços da exibição também iriam se restringir ao padrão *multiplex* instalado em *shopping*.

É na análise desse contexto de derrocada dos cinemas de rua e da emergência de outras relações entre o equipamento coletivo sala de cinema e a cidade, no que concerne aos bairros ferroviários do subúrbio carioca leopoldinense, que este artigo se debruçará, partindo de dados recolhidos entre 2010 e 2014 durante uma pesquisa etnográfica sobre as práticas de lazer efetivadas nos extintos cinemas de rua dos bairros suburbanos da Zona da Leopoldina (FERRAZ, 2014).

Por meio de entrevistas com interlocutores que viveram o auge e a derrocada dos cinemas da região e observações acerca das atuais condições do acesso ao lazer cinematográfico na área, o trabalho buscou investigar as produções de sociabilidade e memória dos ex-frequentadores das salas de exibição leopoldinenses, assim como o papel desses equipamentos coletivos na formação urbana da Zona da Leopoldina. Portanto, o texto a seguir vincula-se a esse universo de pesquisa maior.

O DESLOCAMENTO ESPACIAL DA SALA DE CINEMA

Por quase todo o século XX, o subúrbio carioca da Zona da Leopoldina abrigou cinemas de rua que ficavam estrategicamente situados em frente ou nas imediações das estações de trem de cada bairro desta região. Bonsucesso, Ramos, Olaria, Penha, Brás de Pina: de arrabalde em arrabalde leopoldinense, um ou mais cinemas diante das paragens da ferrovia. Com arquitetura *art-déco* e dimensões grandiosas (em comparação às edificações ao redor), equipamentos de exibição como os cinemas Santa Helena/Olaria, Rosário/Ramos, Mauá, São Pedro etc foram peças fundamentais para as composições urbanas locais, principalmente entre as décadas de 1940 e 1980. Ademais, os “cinemas de estação”, conforme nomeamos essas casas exibidoras, justamente porque eram fortemente vinculados às gares ferroviárias, parecem ter dado sentido às produções de sociabilidades e à identidade visual de toda aquela região.

Os “cinemas de estação”, que encarnavam a figura potente do cinema de bairro, se apagaram quando novas formas de acesso ao audiovisual cinematográfico começaram a despontar na cidade. Fecharam todos. Os prédios foram demolidos, desativados ou

ocupados por outras atividades. Hoje, na Zona da Leopoldina, já não há nada que indique que nesses espaços vivia-se o *happening* da ida ao cinema, o que incluía não apenas a especção cinematográfica mas também todo um contexto de produção de sociabilidade, tessitura de afetos e ocupação do espaço urbano, tendo o cinema como pano de fundo.

O abandono dos palácios da exibição e um esvaziamento cultural irrestrito avançaram de forma galopante desde que a última sala exibidora deste “circuito”, o cine Ramos/Rosário, teve suas atividades encerradas em 1992. Vale ressaltar que os fechamentos dos equipamentos de lazer cinematográfico na Zona da Leopoldina vieram acompanhados do sucateamento da ferrovia Leopoldina Railway e ainda do empobrecimento da região.

Diferentemente do que se passou com o mercado exibidor no restante da cidade - que tentou resistir dividindo os grandes palácios cinematográficos em duas ou três salas ou abrindo salas de galeria, e assim permanecendo mais tempo em atividade (até meados dos anos 2000) - os cinemas dos bairros ferroviários foram subtraídos das ruas com maior força já a partir da década de 1980. Alguns ainda continuaram em funcionamento por mais alguns anos com programação pornô, como ocorreu com o Cinema São Geraldo (fechado em 1991) e o Cinema Ramos/Rosário (fechado em 1992). Durante o período de funcionamento dos cinemas pornôs, os cinemas de rua, de estação em estação, pareciam ainda se conectar à cidade como agentes de atração e promotores de encontros motivados pela especção cinematográfica.

Atualmente, ajudados pela vascularização rodoviária do subúrbio carioca, os moradores locais que porventura possuam carro têm opções de “ida ao cinema” que vão além do *multiplex* situado dentro do Shopping Vila da Penha, o único *shopping* de toda a Leopoldina. Eles também podem percorrer poucos quilômetros até os demais cinemas que existem em centros comerciais localizados em bairros suburbanos vizinhos, como Irajá, Del Castilho, Caxambi e Madureira, localidades que fazem parte de outro pedaço do subúrbio carioca, o subúrbio ferroviário da Central do Brasil, que se difere da Zona da Leopoldina por variados aspectos geográficos, históricos e socioeconômicos.

Os *shopping centers* situados nesses supracitados bairros da Central do Brasil - respectivamente, Shopping Via Brasil, Shopping Nova América, Norte Shopping e Madureira Shopping - tornaram-se uma forte alternativa para os lazeres cinematográficos de

moradores da Zona da Leopoldina. Juntos, esses centros comerciais concentram 26 salas de cinema. Apesar das particularidades mercadológicas das empresas exibidoras que operam tais *multiplex* (apesar dos três últimos *shopping centers* sediarem salas Kinoplex, do Grupo Severiano Ribeiro, e o primeiro, um complexo CineSystem), a programação desses equipamentos, em geral, é capitaneada pelos filmes *blockbusters* do momento².

No caso do extinto circuito de salas exibidoras leopoldinenses, as dinâmicas do lazer cinematográfico que antes se ligavam às ocupações das ruas pelos transeuntes e a pontos referenciais dos bairros (como passarelas, estação de trem, paradas de ônibus/ bonde) foram sumariamente suprimidas quando a “única opção” passou para os domínios dos *shoppings*, “enclaves privados e fortificados [que] cultivam um relacionamento de negação e ruptura com o resto da cidade” (CALDEIRA, 2000, p. 259).

Foi no interior desses verdadeiros *bunkers* que os complexos *multiplex* se consolidaram vigorosos no Rio de Janeiro sem se atrelarem aos espaços abertos e públicos da cidade, inversamente ao que, em parte, ocorreu em contextos de metrópoles como Londres e Paris³, por exemplo, onde muitos *multiplex* não se vinculam a *shoppings* e são acessados diretamente por quem caminha pelas ruas. Isso sugere que as apostas do exibidor na padronização de sua cadeia de cinemas e a combinação de três ou mais salas em um mesmo equipamento não significam necessariamente que o complexo precisa estar apartado das calçadas.

No cinema de *shopping*, o ato de espetação cinematográfica acontece associado e por vezes até subordinado às possibilidades de consumo que esse equipamento oferece. Esse consumo dos acontecimentos que envolvem a experiência de espetação cinematográfica ocorre no contexto de algumas mudanças que a contemporaneidade anuncia e demanda.

Conforme mostram os dados de uma pesquisa etnográfica sobre o lazer cinematográfico na Zona da Leopoldina, realizada entre 2010 e 2014, os equipamentos coletivos de lazer desta região passaram por mudanças estruturais desde a década de 1980, quando podemos datar o princípio do desaparecimento completo dos “cinemas de estação” suburbanos (FERRAZ, 2014). Esses equipamentos foram deslocados, reinventados, desabrigados, reelaborados ou desativados em decorrência de imperativos mercadológicos, transformações socioespaciais e novas posturas e soluções encontradas por indivíduos

em suas práticas de diversão urbana. Este cenário nos sugere que houve uma aguda mudança de paradigma do lazer cinematográfico, a qual vem se desenrolando desde meados do século passado por meio das rupturas de vários aspectos inseridos no bojo de uma tradicional associação: sala de cinema e cidade.

Além disso, o espectador foi reorientado. Suas preferências voltaram-se para outros tipos de experiência com o espaço e a comunicação. As produções de sociabilidade, no mesmo trilho, não escaparam de um processo midiático cujos imperativos já não correspondem mais ao mercado meramente local ou a símbolos de um tempo moderno.

O ponto de tensão, assim, é: o cinema, como um associado da arte e do pensamento, impulsionou-se, em diversos momentos, estética e historicamente, contra os imperativos de poderes que oprimem o homem e ameaçam sua potência criadora. Porém, o cinema, como um aparato moderno fruto dos entrelaçamentos entre a cultura, a tecnologia e o capital, também preza a alimentação de suas sólidas raízes no âmbito comercial, campo que lhe acena desde a sua aparição no contexto dos espetáculos de imagem em movimento e do *trompe l'oeil*. Amiúde, ele se alia à “espiritualização forçada da diversão”, atividade que, nas palavras de Adorno e Horkheimer (1985, p.134), apoia as fusões entre a cultura e o entretenimento, traço bem característico dos mecanismos que a noção de indústria cultural por eles pensada envolve.

Nesse domínio, seria mais prudente conformar-se com os determinismos mercadológicos que usualmente espreitam as atividades cinematográficas e com o fato “irrevogável” do enfraquecimento das salas de cinema de rua, já que elas não mais se ajustam tão facilmente às exigências hodiernas do espaço urbano pós-moderno e dos empresários do ramo da exibição? Caímos, com o aceno desse conformismo, numa espécie de traição das vocações transformadoras e noéticas do cinema, relegando-o ao posto de apenas mais um dispositivo que funcionará, nas dinâmicas urbanas, em prol da dimensão do consumo e da “mass-midialização embrutecedora, à qual são condenados hoje em dia milhares de indivíduos” (GUATTARI, 1992, p. 15).

Certas salas de cinema podem assumir um papel normalmente atribuído à cidade: a Ágora. A sala precisa ser capaz de combater o exílio dos cineastas e dos espectadores, e permitir a reversão do consumo passivo em atividade de gosto. O cinema é mais do que um lazer: é uma experiência de vida capaz de produzir a transformação (CRETON, 1994, p. 192).⁴

No caso dos bairros ferroviários da Leopoldina, a ausência dos cinemas, espaço de experimentação da existência ao lado dos outros, é nítida. As arquiteturas proeminentes, os cartazes de filmes bem à vista dos transeuntes e os letreiros que acentuavam os horários das sessões e os filmes da vez deixaram de ser vetores arraigados à vida ao longo da ferrovia. Em seu lugar, os *multiplex* tornaram-se saídas para quem deseja ter contato com o cinema na grande sala. Isso inaugurou outros tipos de experiência entre os moradores locais e o lazer cinematográfico. Entretanto, a dependência do cinema de *shopping* não fez de alguns antigos frequentadores dos “cinemas de estação” espectadores conformados.

EXPERIÊNCIAS E ALTERNATIVAS

Durante a supracitada pesquisa etnográfica sobre as experiências de exibição e especiação cinematográficas na Zona da Leopoldina (FERRAZ, 2014), os interlocutores entrevistados contaram sobre as transformações que ocorreram em seus hábitos de lazer, relembrando as idas aos cines de rua locais, a fase da derrocada desse circuito exibidor e o aparecimento das salas de *shopping*. Écio, que frequentou os “cinemas de estação” na juventude durante a década de 1980, menciona algumas mudanças que vieram com os *multiplex* instalados em *shopping centers*:

Sabe o que é estranho no cinema de *shopping*? Os cinemas são ótimos, são confortáveis e tal. Muito estranho é que o *shopping* faz com que você viva a experiência do *shopping* e não a do cinema. Então você vai ao *shopping*, você come no restaurante do *shopping*, que está lá dentro, estaciona o carro dentro do *shopping*, isso circunscreve a sua experiência. E dentro no *shopping* você não vê o cinema, né? Você vê a tela. Você não tem o prédio do cinema. Isso pra mim foi uma perda grande, porque os cinemas tinham muita personalidade. Era muito diferente. Você podia ver ET no Olaria, ou ET no Rosário e eram dois filmes diferentes, seriam sempre dois filmes diferentes. A vivência desta experiência é que era diferente. Isso não é nenhuma nostalgia, eu acho que era mais bacana, e os argumentos para defender o cinema exclusivamente em *shopping* eu acho que são argumentos frágeis: violência, o carro poder ser estacionado. Eu acho que o cinema de bairro favoreceria pelo menos as primeiras experiências.

A crescente “dissociação entre o filme de cinema e a sala de cinema”, em benefício das necessidades da cadeia industrial, e a atual função do equipamento urbano cinema frente às galopadas do “filme em domicílio” são observadas por Creton (2001):

A sala é o primeiro espaço de recepção e valorização do filme de cinema, indispensável para que o cinema exista, para que sua singularidade e seu valor de exceção sejam preservados.

Ela constitui, decerto, um espaço de rentabilização inicial (muito variável) do filme, mas essa função se reduz essencialmente à criação de um capital simbólico e de notoriedade destinados a se rentabilizarem totalmente ao longo de uma cadeia de valorização em vários suportes. Apesar da retomada da frequência depois de uma longa fase de degradação, a sala ainda continua em uma posição largamente minoritária em face do avanço de outras práticas, notadamente da televisão-audiovisual em domicílio. (CRETON, 2001, p. 77).⁵

Portanto, talvez não seja arriscado pensar que o *multiplex* de *shopping* não objetiva a sedimentação do público imediatamente local de maneira integrativa ou uma fidelidade aos espaços dos bairros. Nesse ambiente, a espetação cinematográfica se realiza pela “vocação pedagógica de formação de consumidores” (CRETON, 2001, p.79). Com isso, qualquer proposta de formação de plateia cinematográfica, no caso dos cinemas *multiplex* de *shopping*, só se efetivará em respeito aos dogmas dessa pedagogia e desde que não ofereça riscos que contradigam os pretextos comerciais.

Conforme parece ter ocorrido entre as décadas de 1940 a 1980, a construção de afinidades entre rua/ bairro/ sala de cinema/ tipo de público não se evidencia de forma tão clara nos dias atuais. Frequentemente, a sala de cinema não encontra fôlego para se manter soberana frente aos demais aparatos e locais que trabalham com imagens em movimento no contexto urbano, a despeito de alguns casos de resistência de cinemas de rua que “heroicamente” sobrevivem (contando, em determinados casos, com subsídio estatal e parcerias público-privadas, como veremos a seguir). As salas de cinema de rua de antigamente e as atuais salas de *shopping* no subúrbio da Leopoldina fazem parte de duas perspectivas diferentes da relação dos sujeitos com local/ espaço, outros indivíduos e centralidades socioculturais.

Observamos, por outro lado, que no cenário exibidor suburbano também há, nos dias de hoje, além do privatismo dos *multiplex* de *shopping*, outras experiências de exibição e espetação cinematográficas. Por exemplo, na região da Leopoldina há o notável caso de uma sala de cinema para aproximadamente 100 pessoas, chamada Microcine Brasil, cujas sessões de filmes brasileiros são gratuitas e programadas com periodicidade semanal. Lá, também são promovidos festivais e mostras de filmes brasileiros de temáticas sociais, geralmente com palestras após a sessão. O público-alvo é composto principalmente por crianças e adolescentes do ensino público da Zona da Leopoldina. Sem contestar a sua orientação não-comercial, a pouca opção de horários das sessões oferecidas pelo Microcine e o seu viés estritamente cineclubista o afastam do perfil

usual de uma sala de cinema, conforme coloca a entrevistada Joana D’Arc, moradora do bairro de Ramos:

Falta um tino de mercado. A impressão que se tem é que o pessoal daqui não se interessa. E se interessa, e muito, mas não tem acesso. A opção que temos hoje é o cinema de *shopping*. Ali em Bonsucesso, tem o Instituto Cultural Cinema Brasil. Eles têm um projeto bacanêrrimo, mas eles fazem exibição apenas para crianças, em horários fechados, e o cinema só funciona para o público nos fins de semana. É uma pena! É um projeto incrível, mas por que não abrir o cinema durante a semana para todo mundo? É um cinema, entendeu? O catálogo já é atrasado, coisas que eu já vi duas, três vezes, entendeu? Eles têm um espaço fabuloso... É fantástico, mas eles não têm esse tino. Aí você pensa: caramba, as pessoas não têm acesso!

O Microcine é, em suma, um projeto social amparado por subsídio público. Faz parte do Instituto Cultural Cinema Brasil, um ponto de cultura beneficiário do Governo Federal e do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Seus organizadores dizem que o empreendimento, iniciado em 2005, foi uma resposta à falta de cinemas no subúrbio leopoldinense⁶. De fato, o Microcine procura preencher a lacuna que existe no acesso ao audiovisual na região, cujas localidades, além de viverem experiências impulsionadas pela ação de organizações não-governamentais auxiliadas ou não pelo governo, têm recebido a atenção de órgãos governamentais no que diz respeito ao incremento do lazer cinematográfico no espaço urbano, conforme veremos a seguir.

QUESTÕES FINAIS: O CINECARIOCA NOVA BRASÍLIA E A OCUPAÇÃO DO ESPAÇO ATRAVÉS DO CINEMA

Na nova face da exibição em bairros ferroviários do Rio de Janeiro que tiveram parte de seu território favelizado ao longo do século passado, há iniciativas para democratizar o acesso ao audiovisual em comunidades. É o caso do Cinecarioca Nova Brasília situado na favela de Nova Brasília, dentro do conjunto de favelas do Complexo do Alemão⁷, na Zona da Leopoldina. Inaugurado pela Prefeitura do Rio em dezembro de 2010, esse equipamento de exibição é a primeira sala de cinema em favela do mundo, com projetor 3D, sistema *surround*, 90 poltronas acolchoadas mais lugares para usuários de cadeiras de roda.

Podemos dizer que o Cinecarioca é a única sala de cinema de rua hoje em funcionamento em toda a região da Leopoldina, com sessões diárias⁸, ainda que, neste caso, esteja distante da linha do trem, o que não a faz ser um “cinema de estação” tal como nominamos aqueles que existiram ao longo da ferrovia no passado da região.

O cinema faz parte do projeto Cinecarioca, que representa um investimento da Prefeitura em áreas prejudicadas pela ausência de equipamentos de exibição cinematográfica. Com gestão da Riofilme, empresa municipal vinculada à Secretaria Municipal de Cultura, responsável pelo fomento do audiovisual na cidade⁹, o projeto tem a finalidade de democratizar o acesso ao equipamento urbano cinema na zona norte carioca (incluindo nesse recorte os subúrbios e algumas favelas).

Com gestão da empresa exibidora Cinemagic, licitada pela Prefeitura do Rio, o Cinecarioca Nova Brasília oferece bilhetes a preços módicos e se caracteriza por ser um “cinema lançador”, exibindo, em geral, grandes produções comerciais estadunidenses e brasileiras.

Conforme relatou o gerente do Cinecarioca, Wellington Cardoso, em relação ao público local do Complexo do Alemão e adjacências, a sala hoje concorre com o *multiplex* que há no Shopping Nova América, o mais próximo complexo de salas para quem mora exatamente em torno daquelas áreas. Segundo ele, o fácil acesso que o cinema garante aos pedestres é uma marca importante do equipamento, já que o público é formado especialmente por moradores da favela de Nova Brasília, onde exatamente está o prédio do Cinecarioca, e do Complexo do Alemão em geral, embora não se restrinja apenas a eles. Muitas pessoas que residem na Baixada Fluminense e em bairros ao redor do Complexo do Alemão frequentam o Cinecarioca Nova Brasília. Com isso, preço acessível e proximidade de casa são os fatores de maior destaque para a fidelização do público, de acordo com Wellington. Repetidas vezes, ir ao cinema ali é como passar de um cômodo a outro dentro da própria casa:

Tem famílias que saem do cinema às 22h50 e dizem que parece que estão saindo da sala para o quarto para logo irem dormir depois do filme, porque, de fato, estão do lado de casa. As pessoas vêm de chinelo, bermuda, vêm a pé... É muito gratificante escutar isso e fazer parte desta transformação (Wellington)

Foi no contexto de “pacificação”, isto é, durante o início do processo de implantação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPP) no Complexo do Alemão, que apareceu o cinema popular Cinecarioca Nova Brasília em um lugar da favela de Nova Brasília onde, curiosamente, houve no passado experiências de exibição de filmes:

Já existiu um cinema aqui na década de 70. Era um cinema bem popular. Ficava bem aqui na Praça do Terço e aí acabou o cinema porque era itinerante. Era uma tela e as pessoas traziam as cadeiras e passavam vários filmes da época, tudo a céu aberto. Souberam desta

ideia e levaram para a prefeitura. A primeira ideia foi baseada nisso. O Sergio Sá Leitão então acolheu a ideia e resolveu construir o Cinecarioca. A construção é da Secretaria de Habitação, que depois passou o prédio para a Riofilme, que realizou todo o aparato de finalização e agora a gestão é deles junto com a Cinemagic (Wellington)

No primeiro ano de funcionamento do cinema, em 2011, 74 mil ingressos foram vendidos. Desses espectadores, muitos nunca tinham ido a um cinema antes, segundo indicação dada pelo ex-diretor-presidente da Riofilme, Sérgio Sá Leitão. Wellington comenta:

Quando o cinema foi inaugurado, nenhuma empresa queria assumir. Imagina: colocar um equipamento desta magnitude numa comunidade que era hiper violenta... O pessoal falou que as secretarias estavam loucas por colocar um cinema desta qualidade aqui. Diziam que as pessoas iam apedrejar, tacar fogo. E vamos passar agora pela primeira reforma em três anos. Em cinemas de *shopping*, por exemplo, a gente tem que fazer reformas trimestralmente. A própria comunidade ajuda a cuidar do cinema. A comunidade entende que o cinema é um patrimônio nosso, de todos. Muita gente que vem de fora imagina que o cinema é uma coisa ao ar livre e quando chegam veem um prédio e ficam sem palavras.

É notável que o fato de lidar com pessoas mais pobres faz deste equipamento de exibição um exemplo de integração entre esses indivíduos e a grande tela. Conforme o próprio Wellington contou, muitas vezes os moradores dessa região não vão ao cinema em *shopping* por causa dos altos preços praticados, dificuldade de acesso etc. Nesta perspectiva, com a existência de um cinema local criam-se afetos em torno da sala, produzindo laços de sociabilidade que acabam por trabalhar sentidos como “comunidade”, “pertencimento”, “cultura local”, “cidadania” e “promoção cultural”.

O que vale a pena ressaltar é que o cinema, na verdade, dentro da comunidade é uma ferramenta muito importante para ajudar a culturalizar a comunidade. É impressionante que em pleno século XXI existam crianças que nunca tinham ido ao cinema, né... 3D... Teve gente que veio aqui e que não ia ao cinema desde a década de 70. Para você ver... Teve um casal que veio aqui, que mora no final do Beco Santo Antônio, a história deles é interessante: o último filme que eles viram no cinema foi um do Mazzaropi. Porque, na verdade, o cinema é caro e aqui se torna barato e acessível. Essa é a diferença. A gente acolhe também as pessoas que vêm. Não deixamos a pessoa ficar perdida. A gente identifica a pessoa, quando ela vem de fora principalmente porque moramos aqui e conhecemos, e vemos no que podemos ajudar.

De acordo com o ex-secretário de cultura da cidade do Rio de Janeiro, Sérgio Sá Leitão, que ainda também presidia a Riofilme na época da abertura do equipamento, a inauguração do cinema proporcionou a superação de três barreiras que separavam os moradores do Alemão e adjacências do audiovisual cinematográfico: preço (capacidade de

pagar pelo lazer cinematográfico em salas de cinema); mobilidade (entraves no acesso às salas de cinema da cidade, principalmente aos *multiplex* dos *shopping centers* dos subúrbios, fenômeno da segregação socioespacial); informação sobre cinema (escassez, entre as populações mais pobres, de informações sobre os filmes em cartaz).

Isso se organiza, em linhas gerais, no mesmo patamar de hierarquização de elementos (concernentes ao que rege as ambições, alcances e disponibilidades dos espectadores em potencial) que Creton (1994) chama de “determinantes de frequência”, ou seja, características que influenciarão a decisão das pessoas na concretização, ou não, da ida ao cinema:

As principais limitações apresentadas à frequência são: a disponibilidade do espectador (que se dão em determinado contexto); as condições de acessibilidade do espetáculo em sala, que incluem limitações ligadas a situações profissionais e familiares; a concorrência com atividades substitutivas (CRETON, 1994, p. 186)¹⁰.

Destacando que hoje a vida dos filmes em salas de cinema é algo muito breve, o autor explica que as três condicionantes acima devem computar igualmente uma problemática essencial: a gestão do tempo. A acessibilidade, segundo Creton (1994) leva em consideração o tempo de acesso e a comodidade do espectador em vista do espetáculo cinematográfico em determinada sala; já a disponibilidade do público, dependerá do tempo que cada indivíduo tem liberado para a atividade de espectação cinematográfica; por fim, as atividades substitutivas, ou seja, as alternativas à ida ao cinema (TV, teatro, museus, eventos esportivos etc) usam o poder de suas atratividades e durações, o que, na visão do autor, é determinante para as decisões do espectador.

Aplicando essa ideia à realidade do Cinecarioca, não é apressado concluir que este equipamento nasceu em salvaguarda, principalmente, da determinante de acessibilidade, já que é um cinema popular, a preço modesto, localizado nas malhas urbanas mais imediatas das casas da comunidade do Alemão, atendendo os moradores e visitantes da área sem obrigá-los a depender exclusivamente do carro para acessá-lo. Com isso, o tempo de acesso e a comodidade são quesitos que se cumprem de maneira otimizada.

Do mesmo modo, a superação do déficit informativo acerca dos filmes mais recentes na cartela da indústria do cinema mundial não deixa de ser um artifício que coloca o Cinecarioca Nova Brasília em um lugar de proa da popularização do lazer cinematográfico, atingindo em cheio as demandas da frequência até então reprimidas naqueles

arredores. No entanto, apesar do espaço ser mantido via subsídio governamental, o que se percebe é a aposta numa programação estritamente comercial. Esta é uma tendência que, em geral, não possibilita a formação de plateia por meio da especulação de filmes de baixo orçamento ou de “filmes de arte” (sejam eles brasileiros ou estrangeiros), obras que, na maioria das vezes, precisam ultrapassar interesses e obstáculos colocados por determinados jogos de poder dos braços exibidor e distribuidor *mainstream*, angariando público da forma como podem para conseguirem ficar em cartaz além da primeira semana. Ou seja, o ciclo de “democratização do acesso ao audiovisual cinematográfico” de algum modo não se completa na operação geral do Cinecarioca Nova Brasília.

Já em relação ao tipo de vínculo com a comunidade, o Cinecarioca Nova Brasília é um equipamento que abrange basicamente a vizinhança, o que proficuamente o aproxima da ideia de “cinema local” ou “cinema de proximidade”, caso sigamos a tradução linear do conceito “cinéma de proximité” (BAUDRY, 2001; CRETEON, 1994; 2001; SAUVAGET, 2001). De acordo com Olivier Baudry (2001), esse tipo de cinema tem por natureza uma dupla noção: proximidade/localidade geográfica e psicológica:

O cinema local/de proximidade participa de uma “forma” urbana com a qual ele quer compor. Mas ele tem também, além das questões regulatória e estética, um interesse objetivo de se estabelecer, tal como uma planta procura fincar raízes numa terra nutrida. É mais do que sua simples pertença a um centro da cidade, sinônimo de densidade e de continuidade. A mesma ligação pode, com efeito, se dar em contextos urbanos menos densos e de constituições do tipo: áreas periféricas, zonas residenciais, limites das cidades... Neste caso, trata-se de reconhecer que o cinema é parte integrante de um tecido urbano com o qual ele estabelece uma troca funcional e simbólica. Na escala urbana, os espaços de acolhimento do cinema agem como elementos de ligação com o contexto, e não como fatores de distinção e empoderamento sobre ele (BAUDRY, 2001, p. 123)¹¹.

Outro autor que trabalha com a noção de “cinema local”, chamando atenção para a recenticidade teórica do conceito, é Daniel Sauvaget (2001). A sua preocupação é entender a inserção do “cinema local” na vida de cidades cada vez mais impelidas a lidar com soluções urbanas baseadas na acessibilidade motorizada e na dispersão. De acordo com o pesquisador, se hoje for possível estabelecer alguma oposição entre os modelos de sala de cinema contemporâneos, ela se referirá ao que separa os *multiplex* dos “cinemas locais”. Observando o valor que a localidade/proximidade dos serviços tem

atualmente na vida urbana e o papel que os equipamentos de proximidade desempenham no dia-a-dia citadino (partilhando, satisfatoriamente, os anseios de quem planeja os espaços e neles mora), Sauvaget comenta:

Esta ideia do cinema de proximidade, não num sentido espacial, mas num sentido de ligação qualitativa do território, é um conceito ressurgente que se apoia em práticas reais que talvez não tenham uma teoria suficientemente elaborada. Ele não é uma volta ao velho cinema de bairro, tampouco um projeto de equipamento próprio aos bairros “em dificuldade” (algumas tentativas neste sentido têm se mostrado falhas). O critério de proximidade, se sabe, é um valor crucial em nossas sociedades modernas, apesar da grande facilidade de deslocamento que as caracterizam. É uma noção ainda pouco elaborada e conceituada em termos de serviço. Porém, os equipamentos e os serviços de proximidade são reivindicados pelos habitantes das grandes aglomerações urbanas e pelos habitantes das zonas rurais e essa demanda é levada em consideração pelos planejadores. Os urbanistas também se preocupam com este tipo de modernidade, cujos símbolos são o carro, as redes de alta velocidade e a expansão urbana, um modelo de desenvolvimento fundado na acessibilidade mais do que na proximidade (SAUVAGET, 2001, p.167).¹²

O Cinecarioca, um exímio “cinema local”, atuou como um importante vetor na arrumação urbana de onde fora erguido. A sala de exibição conectou-se às modificações físicas empreendidas na morfologia do local, participando da solução citadina encontrada pelas esferas estatais na organização do espaço segundo os programas de impacto social em vigor, aparelhamento que não exclui a presença do braço armado do estado na região na figura da UPP. Porém, indicações que possam classificar o Cinecarioca Nova Brasília como a peça de reestruturação necessária para o soerguimento de circuito exibidor outrora profícuo na Zona da Leopoldina, não podem, hoje, ser verificadas.

O acesso ao filme exibido na grande tela e a experiência coletiva do cinema na Zona da Leopoldina ainda carecem de iniciativas mais amplas que atendam as demandas do público local. Não é difícil constatar que os moradores da região hoje dependem basicamente dos *multiplex* do interior dos *shoppings* regionais, cujos cinemas estão distantes do contato imediato das calçadas. Do mesmo modo, não foram apenas as práticas de lazer cinematográfico que sofreram com o fechamento dos “cinemas de estação”. Bairros que no passado ostentaram *movie palaces* e uma “vida de cinema” ativa passaram nas últimas três décadas por um grave esvaziamento cultural e um assolamento social intenso.

Hoje, é necessário pensar o cinema como um promotor de excelência do espaço comum e da ocupação profícuo do urbano. Assim, é imprescindível que existam políticas

públicas de fôlego capazes de fomentar o interesse de iniciativas público-privadas e, principalmente, capazes de traçar projetos em consonância com a participação da sociedade civil na agenda da gestão cultural da cidade.

Ações como a do programa do Cinecarioca Nova Brasília, que visam ao contato dos moradores da Leopoldina com a imagem em movimento - para além dos cinemas sequestrados pelo *shopping* e os meios domiciliares de espectação -, são essenciais para a reativação das grandes telas nas ruas desta região e em demais áreas urbanas prejudicadas pela escassez de equipamentos de exibição cinematográfica. Porém, casos como o do cinema Microcine mostram que é possível haver alternativas no que diz respeito ao tipo de formação de plateia em que se deseja apostar. Temas como parcerias público-privadas e modos de gestão de projetos que hoje possam operar contra o desaparecimento dos circuitos de cinemas de rua, na Leopoldina ou em outros contextos urbanos, cabem, entretanto, a futuras discussões que este artigo gostaria de provocar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BAUDRY, Olivier. Le local et le culturel dans l'aménagement des cinemas. In: CLADEL, Gérard et al (dir.). **Le Cinéma dans la cité**. Paris: Éditions du Félin, 2001.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros**: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Editora 34, Edusp, 2000.

CRETON, Laurent. **Économie du cinéma**: perspectives stratégiques. Paris: Nathan, 1994.

_____. Modes de consommation et enjeux de la diffusion. In: Cladel, Gérard et al (dir.). **Le Cinéma dans la cité**. Paris: Éditions du Félin, 2001.

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

FERRAZ, Talitha. **Espectação Cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina**: dos "cinemas de estação" às experiências contemporâneas de exibição. 2014. 235f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação da UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

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

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

OLIVEIRA, Márcio Piñon e FERNANDES, Nelson da Nóbrega (orgs.). **150 anos de subúrbio carioca**. Rio de Janeiro: Lamparina, Faperj, EdUFF, 2010.

SAUVAGET, Daniel. *Service de proximité et insertion dans la ville*. In: CLADEL, Gérard et al (dir). **Le Cinéma dans la cité**. Paris: Éditions du Félin, 2001.

NOTAS

1. Atualmente, esta parte da extinta Leopoldina Railway corresponde ao ramal Saracuruna da companhia de trens urbanos do Rio de Janeiro, Supervia.
2. Até a finalização deste artigo, o filme “Cinquenta tons de cinza”, por exemplo, estava em cartaz em todos os *multiplex* dos *shoppings* citados.
3. Nessas cidades europeias, os dois curtos exemplos que existem em meio a tantos outros são complexos *multiplex* localizados nas ruas e não em *shopping centers*. Realmente, a solução *shopping center* nessas duas cidades não foi, com o passar dos anos, muito bem sucedida. O comércio de rua ainda mantém seu fôlego e penetra áreas onde também há residências, seguindo uma tendência de organização mais heterogênea do espaço urbano. Guardadas as particularidades dos diferentes tipos de configuração espacial cidadina, é interessante observar que os *multiplex* também seguem em pleno funcionamento nas ruas. Em ambos os casos, a efervescência urbana já possibilita naturalmente uma reunião derivada de equipamentos. É o que ocorre com os grandes complexos de cinemas dispostos ao redor da Leicester Square, em Londres, operados por cadeias como Vue e Odeon, e com os cinemas *multiplex* da rede MK2, que se espalham em ruas de vários pedaços de Paris.
4. “Certaines salles de cinéma peuvent prendre en charge une partie du rôle normalement dévolu à la cité: l’agora. La salle doit pouvoir combattre l’exil des spectateurs et des cinéastes, et permettre le retournement de la consommation passive en activité de goût. Le cinéma est plus qu’un loisir: une expérience de vie capable de produire de la transformation.” (Tradução no corpo do texto da autora)
5. “La salle demeure le premier espace d’accueil et valorisation du film de cinéma, indispensable pour que le cinéma existe, pour que sa singularité et sa valeur d’exception soient préservées. Elle constitue, certes, un espace de rentabilisation première (très variable) du film, mais sa fonction se réduit pour l’essentiel à la création d’un capital symbolique et de notoriété destiné à se rentabiliser tout au long d’une chaîne de valorisation sur de nombreux supports. Malgré la reprise de la fréquentation après une longue phase de dégradation, la salle reste très largement minoritaire face à l’extension qui si poursuit des autres pratiques, notamment de télévision-audiovisuel à domicile.” (Tradução no corpo do texto da autora)
6. Disponível em: <http://www.microcine.com.br/> . Última visualização: 2 de março de 2015.
7. A favela de Nova Brasília - compreendida pelo vasto Complexo do Alemão, que reúne mais 14 comunidades - localiza-se na região da Zona da Leopoldina. Em 2010, esta favela foi invadida pelas forças policiais e desde 2012 no local há Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs). As presenças violentas do braço armado do estado e do comércio de drogas (que ainda funciona no local) diariamente colocam em risco a vida dos moradores.
8. O Microcine, em Bonsucesso, também poderia se configurar como um cinema de rua da Leopoldina mas ao contrário do Cinecarioca ele não segue uma programação diária regular que possa caracterizá-lo como um cinema padrão. É um equipamento de exibição que carrega traços de cineclube (formação de plateia, não-alinhamento a cadeias de distribuição comercial, perfil não-lançador etc).

9. Segundo o site da Riofilme, a empresa atua “nas áreas de distribuição, apoio à expansão do mercado exibidor, estímulo à formação de público e fomento à produção audiovisual, visando o efetivo desenvolvimento da indústria audiovisual carioca.” (Fonte: Site da Riofilme. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/riofilme/conheca-a-riofilme> . Última visualização: 28 de janeiro de 2015).
10. “Les principales contraintes qui pèsent sur la fréquentation sont: la disponibilité du spectateur (celle qu’il se donne, ou peut se donner, dans un certain contexte); les conditions d’accessibilité du spectacle en salle, qui comprennent aussi les contraintes liées aux situations professionnelles et familiales; la concurrence des activités substituables.” (Tradução no corpo do texto da autora)
11. “Le cinéma de proximité participe d’un ‘forme’ urbaine, avec laquelle il cherche à composer. Mais il a aussi, au-delà de la question réglementaire et esthétique, un intérêt objectif à bien s’implanter, comme une plante cherchera à prendre racine dans un sol nourricier. C’est plus que la simple conséquence de son appartenance à un centre-ville, synonyme de densité et de continuité. La même approche peut en effet se retrouver dans les contextes urbains moins densité et de constitués: quartiers périphériques, zones résidentielles, limites de bourgs... Il s’agit dans ce cas de reconnaître que le cinéma est partie intégrante d’un tissu urbain avec lequel s’établissent des échanges fonctionnels et symboliques. À l’échelle urbaine, les espaces d’accueil du cinéma agissent alors comme des éléments de liaison au contexte, et non comme des facteurs de différenciation et d’autonomisation par rapport à celui-ci.” (Tradução no corpo do texto da autora)
12. “Cette idée de cinéma de proximité, non dans un sens spatial mais dans un sens de desserte qualitative du territoire, est une notion résurgente s’appuyant sur des pratiques réelles auxquelles manque peut-être une théorie suffisamment élaborée. Elle n’est pas un retour à l’ancien cinéma de quartier, ni un projet d’équipement propre aux quartiers ‘en difficulté’ (quelques expériences menées dans ce sens se sont révélées des échecs.). Le critère de proximité, on le sait, est une valeur clé dans nos sociétés modernes malgré les grandes facilités de déplacement qui les caractérisent. C’est une notion encore peu élaborée et conceptualisée, en matière de service. Cependant, les équipements et les services de proximité sont réclamés par les habitants des grandes agglomérations comme par ceux des zones rurales et cette demande est prise en compte par les aménageurs. Les urbanistes sont eux aussi troublés par cette espèce de modernité dont les symboles sont l’automobile, les réseaux rapides et l’étalement urbain, un modèle de développement fondé sur l’accessibilité plutôt que sur la proximité.” (Tradução no corpo do texto da autora)

Artigo recebido: 05 de março de 2015

Artigo aceito: 12 de abril de 2015