

As potências da “nostalgia ativa” na luta pela salvaguarda do Cine Vaz Lobo

The powers of “activated nostalgia” in the fight for the safeguard of Cine Vaz Lobo

Talitha Ferraz

Mestre e doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), com estágio doutoral na Universidade Nova de Lisboa, Portugal, e pós-doutorado no Centre for Cinema and Media Studies da Ghent University, Bélgica. Professora na ESPM-Rio e coordenadora do Grupo de Pesquisa Modos de Ver (ESPM-UFF/ CNPq). Pesquisadora associada ao Laboratório de Estudos de Memória Brasileira e Representação (LEMBRAR-ESPM) e à Coordenação Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos da UFRJ (CIEC-UFRJ).

Submetido em: 10/08/2017

Aceito em: 01/10/2017

DOSSIE

RESUMO

O artigo se debruça sobre o caso do Movimento Cine Vaz Lobo, grupo de ativistas formado em 2010 por antigos frequentadores do Cine Vaz Lobo (1941-1982) e moradores da Baixada do Irajá (área do subúrbio do Rio de Janeiro onde a extinta casa exibidora se localiza), cujas ações evitaram a demolição deste cinema art-déco, que, a despeito da longa desativação, é um notável marco referencial – arquitetônico, identitário e afetivo – para essa região e seus habitantes. O edifício do Cine Vaz Lobo constava na lista de equipamentos a serem derrubados para a implantação do corredor do *Bus Rapid Transit* (BRT) - Transcarioca, um dos pilares do projeto de remodelação da cidade do Rio de Janeiro para a realização dos megaeventos Copa do Mundo de 2014 e Jogos Olímpicos de 2016. Diante desse cenário, temos como foco de análise os modos como a “memória da ida ao cinema” – e, mais especificamente, a “nostalgia ativa” – pode mobilizar e engajar as audiências em campanhas e lutas pela salvaguarda de cinemas de rua ameaçados de desaparecimento. Nesse sentido, cremos que as produções de memória associadas às atividades e práticas discursivas dos membros do Movimento Cine Vaz Lobo, apesar da não reativação do cinema até o momento, trabalham como importantes vetores em meio à resistência a determinadas soluções cidadinas orientadas por planos neoliberais de desenvolvimento urbano.

PALAVRAS-CHAVE: Nostalgia; memória da ida ao cinema; salas de cinema; movimento Cine Vaz Lobo; Transcarioca.

ABSTRACT

This article examines the case of the Cine Vaz Lobo Movement, a group of activists formed in 2010 by former *cinema-goers* of the Cine Vaz Lobo (1941-1982) and inhabitants of the Baixada do Irajá (suburban area of Rio de Janeiro city where the closed cinema is located). The actions of these activists avoided the demolition of the art deco cinema, which is a notable landmark – because of architectural, identity and affective aspects. The building of the Cine Vaz Lobo was included in the list of urban facilities that would be demolished for the construction of the Bus Rapid Transit (BRT) corridor - Transcarioca, during the refurbishment process of Rio for the World Cup 2014 and 2016 Olympic Games. We analyse how the “cinema-going memory” – and, more specifically, the “activated nostalgia” – can mobilize and engage audiences in campaigns and struggles for the safeguarding of vulnerable sidewalk cinemas. We believe that the memory productions associated with the events and discursive practices of the Cine Vaz Lobo Movement, despite the non-reactivation of the cinema until this moment, are an important aspect amidst ways of resistance to urban solutions guided by neoliberal concepts of development.

KEYWORDS: Nostalgia; Cinema-going memory; Movie theatres; Movimento Cine Vaz Lobo; Transcarioca.

1. Introdução: Agenciamentos Entre Cinema e Cidade

“A Sétima Arte e a urbanidade, o cinema na cidade, o cinema como lazer... (...) O cinema é uma invenção urbana”. Com este comentário, o crítico Michel Marie (2001, p.51) inicia o texto *La thématique urbaine dans les films*, publicado no livro *Le Cinéma dans la cité*, para, em seguida, mencionar algumas evidências históricas acerca da próxima relação entre as cidades e o cinematógrafo. Marie também destaca no mesmo texto o apreço que alguns cineastas pioneiros tiveram pela representação das texturas e velocidades da vida urbana de início de século XX em diversas produções fílmicas, tais como “Nada além das horas” (Alberto Cavalcanti, 1926), “Berlim, sinfonia de uma cidade” (Walter Ruttmann, 1927), “O homem com uma câmera” (Dziga Vertov, 1929) e “À propos de Nice” (Jean Vigo, 1930).

Começamos este artigo fazendo coro à afirmação de que o cinema é uma invenção urbana, reforçando um ponto que leva esta relação para além do âmbito fílmico: o cinema, como equipamento coletivo de lazer, é um notável componente das engrenagens de produção do espaço urbano; trata-se de um elemento que, desde finais do século XIX, tem ingressado de diversos modos nos macro e micro processos sociais, culturais, políticos e econômicos que dão forma e significado aos espaços (e à vida das pessoas). Vinculando-se historicamente a diferentes tipos de arranjos urbanos e dinâmicas discursivas que produzem a cidade, o equipamento cinema revela-se como um espaço privilegiado de encontros entre indivíduos, filmes e demais aspectos de diversas ordens estéticas, materiais e imateriais. A sala de cinema se manifesta como um local especial para a tessitura de laços de sociabilidade e práticas socioculturais, afetivas e midiáticas.

Recorrendo às considerações de Félix Guattari sobre espaço, corporeidade e subjetividade, também podemos pensar os cinemas – principalmente, os cinemas de rua – como “peças de engrenagens urbanísticas e arquiteturas” que vão além de suas dimensões materiais, já que “a consistência de um edifício não é unicamente de ordem material” e “envolve dimensões maquínicas e universos incorporais que lhe conferem sua autoconsciência subjetiva” (Guattari, 1992, p. 160). Acreditamos que o equipamento urbano cinema atua, nesse sentido guattariano, como um componente parcial das produções de subjetividade, em agenciamento a demais componentes heterogêneos. É interessante observar qual “gênero de subjetividade” (Guattari, 1992, p. 163) esse componente ajuda a engendrar,

pois, assim como também coloca Guattari, há produções de subjetividade que podem reforçar projetos urbanos consensuais e padronizados.

Quando pensamos nos agenciamentos entre cinema e cidade, é válido estar atento aos modos como os imperativos da “lei do valor de troca” (Lefebvre, 2012, p. 85) – que reduzem a cidade a um simples meio de regulação dos intercâmbios entre produtores e consumidores, na qual o aniquilamento efêmero via consumo das coisas se dá em versões vorazes – afetam esta íntima afinidade. O equipamento urbano sala de cinema não deixa de ser um elemento que ingressa nas apostas urbanas capitalistas: a elas estará sempre suscetível. Porém, a depender das maneiras como é ocupado, o equipamento cinema tem condições de escapar de brutos esquemas que podem destituí-lo de sua densidade em meio a demais elementos urbanos com poder de nos afetar proficuamente e reverberar em nossas vidas. Um cinema pode ser potencializador de proveitosas veias de urbanidade contra as consensualidades esmagadoras do capital, indo ao encontro de formas de resistência e devires não cooptados totalmente por forças hegemônicas que operam na vida sociocultural, política e econômica dos lugares e comunidades. Tudo estará sujeito aos mecanismos, soluções, usos e apropriações das atividades de exibição e práticas de fruição que ocorrem em seus espaços, e, claramente, dos destinos dados a este equipamento coletivo entre as dinâmicas urbanas e políticas das cidades.

Ao salientarmos todas essas conexões entre cinema e cidade, queremos reconhecer já de partida que tal relação não se estabelece, nunca se estabeleceu, de modo contingente, ignorando alguns condicionamentos da produção espacial. O cinema, portanto, sempre ergueu pontes com algumas formas de organização material e simbólica dos espaços segundo as lógicas prevalentes em determinados momentos das sociedades. Porém, isso não impediu, e não impede, a emergência de eventuais resistências a ordenações mais hegemônicas, a depender dos atores, linhas de fuga, capturas e forças que estejam em jogo.

Analisaremos aqui um caso que muito tem a dizer a respeito desta forte articulação entre cinema e cidade e que chama atenção justamente porque evidencia a potente repercussão dos espaços dedicados à fruição de filmes nos territórios existenciais, subjetividades, memórias, encontros, lutas e afetos humanos. Este artigo trata da militância dos membros do Movimento Cine Vaz Lobo: Preservação, Cultura e Memória, que trabalha, desde 2011, em benefício da proteção predial e da reativação das

atividades culturais e cinematográficas do extinto Cine Vaz Lobo, localizado em Vaz Lobo, bairro do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro.

Com base na produção de memória e discursos vinculados ao importante papel que este cinema teve na estruturação urbana do bairro e na vida de seus moradores, a mobilização exerceu grande pressão sobre planos neoliberais de desenvolvimento urbano capitaneados pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e demais figuras governamentais e institucionais, a ponto de evitar a demolição do prédio do Cine Vaz Lobo, que esteve na lista de equipamentos a serem derrubados pelas obras de implantação da Transcarioca – *Bus Rapid Transit* (BRT) – iniciadas em 2011. Os antigos frequentadores do cinema e demais entusiastas que formam o Movimento Cine Vaz Lobo lutam até hoje pelo revigoramento de Vaz Lobo e da Baixada do Irajá, zona geográfica do Rio de Janeiro onde se localizam o bairro e seu antigo cinema homônimo.

Este artigo é um pequeno 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”¹, que por cerca de um ano (entre junho de 2016 e agosto de 2017) analisou casos de mobilizações e campanhas realizadas em prol da reabertura ou contra o fechamento de cinemas emblemáticos das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Uma das motivações dessa pesquisa foi justamente a constatação de que, ultimamente, acompanhamos uma intensa tendência transnacional de reaberturas e lutas pela manutenção de icônicos cinemas de rua. Vários exemplos de cinemas recuperados e salvos de desaparecimento envolvem a intervenção direta de grupos formados por antigos frequentadores, com ou sem a participação de instâncias governamentais, e da iniciativa privada nas campanhas e processos de salvaguarda de casas exibidoras. Nessa linha, podemos citar brevemente alguns casos profícuos que ocorreram no Brasil e no mundo, tais como: Cinema Imperator (Rio de Janeiro), Cinema São Luiz (Recife), Cine De Roma (Antuérpia, Bélgica), Cine Pathé Palace (Bruxelas, Bélgica), Fox Theatre (Atlanta, Georgia, EUA), Regent Cinema (Londres, Grã-Bretanha), Les Fauvettes Gaumont-Gobelins (Paris, França), entre outros.

Localizando o caso do Cine Vaz Lobo entre as lutas empenhadas pelas audiências, temos o

¹ A pesquisa foi conduzida no âmbito do Centro de Altos Estudos da Escola Superior de Propaganda e Marketing (CAEPM-ESPM). De certo modo, ela se associa a temas tratados na pesquisa *Public-Private Partnership as a response to closed movie theaters: A comparative study between the Cinecarioca Project in Rio de Janeiro (Brazil) and Belgian cases of reopening cinemas*, desenvolvida no Centre For Cinema and Media Studies da Ghent University, Bélgica, no âmbito do Programa de Pesquisa Pós-doutoral no Exterior da Capes, entre 2015 e 2016.

objetivo de discutir como a “memória do cinema” (Kuhn, 2002; 2011) e o que chamaremos de “nostalgia ativa” (Ferraz, 2017a; 2017b) podem dar base aos ensejos, justificativas, discursos, ações e caminhos de tais mobilizações, engajando-se em um amplo campo de forças, no qual vetores variados se entrecruzam em meio à produção das cidades. Cremos que as mobilizações das audiências podem revelar camadas muito profundas do próprio funcionamento urbano, cultural, político e econômico dos locais onde se encontram os cinemas acolhidos pelos militantes.

É mister salientar que aqui trabalharemos essencialmente com uma acepção ampliada da história do cinema, que não se limita à primazia canônica do estudo fílmico. Pensamos o caso do Vaz Lobo dentro de um domínio que considera bastante problemática a presunção de que é o texto fílmico o recinto onde o cinema nasce e para onde, seguramente, sempre volta (Maltby, 2011). Ao contrário, quando dizemos que o cinema se integra à estruturação do espaço onde se dá a vida coletiva, temos em vista que:

A observação de que os cinemas são espaços de importância social e cultural tem muito a ver tanto com os padrões de emprego, desenvolvimento urbano, sistemas de transporte e práticas de lazer que modelam a difusão global do cinema, como com o que acontece no evanescente encontro entre a audiência individual e a película (Maltby, 2011, p. 9)².

As análises a seguir, portanto, se vinculam à perspectiva da *New Cinema History* (Biltereyst, Maltby e Meers, 2012; Maltby, Biltereyst e Meers, 2011; Kuhn, 2002), eixo de pesquisa transdisciplinar que lança um olhar especial sobre os equipamentos sala de cinema e as práticas das audiências, estudando-os em vista de variados contextos socioculturais, urbanos, geográficos, históricos, econômicos, políticos, mercadológicos e ideológicos, locais e globais.

A *New Cinema History*, em linhas gerais, entende que a triangulação formada pelos (1) equipamentos cinematográficos de exibição, (2) filmes exibidos/programações dos cinemas e (3)

² “(...) the observation that cinemas are sites of social and cultural significance has as much to do with the patterns of employment, urban development, transport systems and leisure practices that shape cinema’s global diffusion, as it does with what happens in the evanescent encounter between an individual audience and a film print” (Maltby, 2011, p. 9). Tradução nossa.

experiências pessoais e coletivas e formas de consumo das audiências foram elipsadas pela *Grande História do Cinema*, que, amiúde, se volta para as análises do texto fílmico, da linguagem cinematográfica e dos realizadores de filmes. Assim, por meio de metodologias que priorizam a história oral, as etnografias e a extensa produção de bases de dados e mapas de geolocalização de cinemas e dinâmicas dos públicos, as pesquisas realizadas no eixo da *New Cinema History* examinam histórias e memórias das práticas de “ida ao cinema” (*cinema-going practices and cinema-going memories*) e os agenciamentos existentes entre produção, exibição, distribuição e estruturas da fruições e consumos cinematográficos. Alinhados a esta perspectiva, nos debruçaremos a seguir sobre o caso do Cine Vaz Lobo e a mobilização dos militantes do Movimento Cine Vaz Lobo.

2. Cine Vaz Lobo: Ameaça de Desaparição e Promessa de Sobrevida

O cinema Vaz Lobo e as mobilizações empreendidas por antigos frequentadores e entusiastas pela proteção predial e a reativação desse equipamento coletivo de lazer inserem-se em um contexto geográfico e urbano muito especial: a região suburbana da cidade do Rio de Janeiro, rica em multiplicidades e heterogeneidades socioculturais e históricas que não temos como aqui pormenorizar. O que pelo menos podemos apontar é que, na formação urbana carioca, alguns subúrbios e regiões mais ao norte da cidade se desenvolveram como áreas industriais e de moradia de pessoas de classes sociais menos abastadas.³ Ao longo do tempo, determinadas especificidades e características foram marcando as faces dos subúrbios do Rio, entre elas, a falta de infraestrutura urbana (em comparação a espaços privilegiados e mais ricos da cidade, tais como alguns pedaços da zona sul), a forte presença da ferrovia e um passado marcado pelo atravessamento de linhas de bonde (já desativadas), as proximidades com a avenida Brasil (a maior em extensão do Brasil) e a presença marcante de dois enormes complexos de favelas, o Complexo da Maré (com 130 mil habitantes) e o Complexo do Alemão

3 Segundo o geógrafo Nelson da Nóbrega Fernandes (2011), ao longo do processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, coexistiram momentos ambíguos no que concerne à categorização de determinadas regiões, além de entrelaçamentos socioespaciais imprecisos entre a noção de “subúrbio” e os pedaços hoje considerados partes integrantes de uma “centralidade” carioca. A marcação territorial zona sul versus zona norte/subúrbio e seus limites socioeconômicos, para o autor, nem sempre foi tão evidente nas percepções sobre o espaço urbano do Rio de Janeiro. Fernandes sustenta que o conceito de subúrbio carioca se associa, historicamente, a uma necessidade ideológica do modelo capitalista de estruturação do tecido urbano. Assim, subúrbio carioca define “não apenas um lugar, mas, sobretudo, o lugar que passou a ser ideologicamente destinado ao proletariado do Rio de Janeiro (...)” (Fernandes, 2011, p. 48).

(com 70 mil habitantes)⁴.

É neste contexto urbano do subúrbio do Rio de Janeiro que se encontra o Cine Vaz Lobo. Com traços arquitetônicos que o associam a um “art-déco tardio” e 1.800 assentos, o cinema foi inaugurado em 1941, durante o período da ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas. A então primeira dama, Darcy Vargas, esteve presente na solenidade de inauguração. Nessa fase, o Rio de Janeiro experimentava a abertura de uma série de novos cinemas de rua, muitos deles operados por exibidores independentes, de menor porte mercadológico, não alinhados aos grandes exibidores nacionais e internacionais que já mantinham seus negócios no Brasil, a exemplo da cadeia de salas de Luiz Severiano Ribeiro e da Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Inicialmente, o Cine Vaz Lobo fez parte do circuito da empresa Cine Alpha, erguida por Antônio Mendes Monteiro, que também era dono de outros grandes cinemas (com mais de 1.000 assentos) em bairros suburbanos cariocas. O Cine Vaz Lobo se caracterizou logo de partida como um cinema lançador, de “primeira linha”, especializado em títulos *blockbusters* hollywoodianos e brasileiros da época (Gonzaga, 1996).

Iniciando a sua atividade em tempos críticos, durante os anos de carestia e racionamento provocado pela Segunda Guerra Mundial, foi o Cine Vaz Lobo ávido centro de procura da sociedade local, que, além do lazer do cinema, buscava também as notícias dos jornais cinematográficos que traziam informações do palco das batalhas e dos soldados brasileiros nos campos da Itália. Em sua frente, em julho de 1942, a população local reuniu-se levantando protestos contra o afundamento de navios brasileiros e clamou pela declaração de guerra à Alemanha. De mesma forma reunida, à sua frente, em maio de 1945, a população festejou a vitória aliada e o fim da guerra. Nas décadas de 1940, 1950 e 1960, o Cine Vaz Lobo viveu seu apogeu, dividindo espaço e frequência com os cinemas Irajá, Alfa e Coliseu, todos como ele então filiados à rede de distribuição cinematográfica Cine Alfa. Neste período, o Cine Vaz Lobo tornou-se presente na formação de toda uma geração, sendo dela marco de lazer, vida social e romance e que nele viveu o grande impacto do rock-and-roll nos musicais então exibidos. Além da presença como cinema, foi o Cine Vaz Lobo também centro de atividades sociais, sendo nele realizados vários tipos de eventos, destacadamente algumas refeições de grau de alunos dos colégios locais e da Escola Normal Carmela Dutra (Movimento Cine Vaz...,s/d).

4

Para mais informações sobre a população de bairros e zonas da cidade do Rio de Janeiro, ver: <http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairros Cariocas/>. Acesso em: 10 jul. 2017.

O processo de encerramento do Cine Vaz Lobo foi arrastado. Levou algum tempo até que o equipamento fosse desativado de vez. Segundo cruzamento de dados pouco precisos, coletados em entrevistas com interlocutores e na obra “Palácios e Poeiras” (Gonzaga, 1996), o processo de fechamento do Cine Vaz Lobo teria ocorrido de forma intermitente entre 1982 e 1986, mesmo período em que tantos outros cinemas de rua da cidade fecharam as portas. Antes da derrocada final, o Vaz Lobo chegou a ser operado, numa curta fase, como casa de exibição de filmes eróticos.

O prédio, que ocupa praticamente toda uma quadra de formato triangular, está desativado desde a década de 1980. Hoje se acha em estado muito decadente, de visível abandono. A despeito dos maus-tratos, alguns entrevistados afirmam que, ao longo dos anos, muitas propostas de compra do prédio foram feitas tanto por supermercados quanto por igrejas pentecostais. Todas as investidas de compradores interessados foram recusadas pelo Sr. Mendes, filho e herdeiro de Antônio Mendes Monteiro (o fundador do cinema). Um fato curioso destacado pelos entrevistados é que o sr. Mendes, falecido em 2009, não admitia o uso do prédio do cinema para outras atividades que não fossem a exibição de filmes. Quiçá por conta disso, o local nunca tenha sido ocupado com outras finalidades. Atualmente, não são claros os desígnios da família Mendes quanto ao futuro do edifício; só se sabe que seus membros não têm condições financeiras para reabri-lo como cinema nem sequer atuam no mercado exibidor cinematográfico.

O acesso aos herdeiros do cinema é muito difícil, apesar de uma das filhas do sr. Mendes, neta do fundador do equipamento, residir em um dos dois apartamentos que fazem parte do conjunto arquitetônico onde o Cine Vaz Lobo funcionava. Segundo os entrevistados, foi ela quem pintou as janelas e paredes da fachada do antigo cinema com as siglas do partido PMDB, inscrição que pode ser observada por quem passa em frente ao local. Ao contrário do que circula em alguns textos e relatos disseminados pela Internet afora, o cinema nunca foi usado como central do comitê de campanha do ex-prefeito do Rio de Janeiro Eduardo Paes nem de outro político qualquer. O edifício segue abandonado, em condições precárias, exceto em relação ao apartamento habitado pela neta do fundador, que, conforme indicam os interlocutores, é arredia e talvez sofra de problemas mentais.

De acordo com o interlocutor Gilson Gusmão, ex-frequenter assíduo do cinema e membro do Movimento Cine Vaz Lobo (que abordaremos a seguir), há alguns anos, numa breve aproximação,

ocorreu um diálogo com outros herdeiros de Antônio Mendes Monteiro e do Sr. Mendes:

A família nos procurou para nos oferecer a venda do prédio para o Movimento Cine Vaz Lobo, mas, evidentemente, não temos esse dinheiro. Custaria milhões, além do que teríamos que adaptar e reconstruir. Não disseram valor... A gente sabe o valor do prédio, que foi avaliado pela prefeitura, que foi em torno de R\$ 1 milhão. Para recuperação total como cinema seria mais. Seria algo em torno de uns R\$ 8 milhões (Gilson Gusmão).

Em 2010, um novo projeto para a cidade quase alteraria, fatalmente, os destinos do já abandonado Cine Vaz Lobo. Em vista da realização da Copa do Mundo da Fifa de 2014 e dos Jogos Olímpicos Rio 2016, o Rio de Janeiro se deparou com intensas transformações de suas estruturas socioespaciais. Nos quatro anos que antecederam os megaeventos esportivos, ocorreram reconfigurações urbanas pautadas em demolições de prédios e casas, atingindo, principalmente, famílias que residiam em pedaços mais pobres das zonas norte e oeste da cidade. Uma população de 60 mil pessoas foi vitimada por processos de remoção nada democráticos e, em muitos casos, bastante traumáticos e violentos para os residentes de tais áreas (Azevedo e Faulhaber, 2015).

Algumas dessas regiões, como, por exemplo, o bairro de Vaz Lobo, foram consideradas por instâncias governamentais áreas estratégicas para a construção de corredores da TransCarioca, um sistema de transporte público baseado no modelo *Bus Rapid Transit* (BRT), cuja implantação, em linhas gerais, já havia sido cogitada por gestões públicas anteriores às urgências da “cidade olímpica”. As obras do BRT saíram efetivamente do papel em 2011, tendo entre as suas justificativas o melhoramento da mobilidade urbana, a facilitação do acesso aos locais onde os jogos olímpicos seriam realizados e a otimização do trajeto/trânsito entre os bairros de Santa Cruz e da Ilha do Governador, ou entre a Barra da Tijuca e o Aeroporto Internacional Antônio Carlos Jobim, por exemplo.

Para a construção dos corredores do BRT carioca, muitos prédios e edifícios teriam que ser derrubados em benefício da reordenação do espaço segundo as necessidades dos megaeventos e em conformidade com a lógica da cidade lucrativa e “otimizada”. Esses propósitos não excluíram articulações da gestão pública com o grande capital e as grandes empreiteiras, nem episódios como elitização e

gentrificação de determinadas áreas, especulação imobiliária, criminalização da pobreza etc.

Em meio a tais reordenações, nos planos de demolição estava também incluído o prédio do Cine Vaz Lobo. Diante dessa ameaça, em 2010, moradores do bairro e redondezas, antigos frequentadores do cinema, acadêmicos, cinéfilos, cineclubistas e, com destaque, Fernanda Costa – uma jovem estudante de arquitetura, moradora de Madureira (bairro vizinho a Vaz Lobo), que, curiosamente, não conheceu o cinema em atividade – mobilizaram-se para pensar em estratégias de salvaguarda do prédio do Cine Vaz Lobo e sua possível reativação como equipamento cultural. Surgia, assim, o Movimento Cine Vaz Lobo: Preservação Cultura e Memória, cujos propósitos foram explicitados em um manifesto que, entre outros tópicos, diz:

(...) formado por moradores, amigos, historiadores e pesquisadores do bairro Vaz Lobo e Baixada de Irajá, tem por objetivo o encontro de meios a garantir a não demolição do Cine Vaz Lobo, promover seu tombamento como Patrimônio Histórico Municipal, Estadual e Nacional, de forma a transformá-lo em centro cultural, onde, com ênfase na atividade fim de sua criação, em especial sejam cultivadas as artes cênicas e audiovisuais. A proposta do Movimento Cine Vaz Lobo: Preservação, Cultura e Memória se concretizará pela adesão e o apoio de todos quantos com seus ideais possam se irmanar. Unamos os nossos esforços. Todos são importantes (Movimento Cine Vaz..., s/d).

Conforme relatou Fernanda Costa (hoje formada em arquitetura e funcionária da área de patrimônio e preservação na Casa de Rui Barbosa), a importância do conjunto arquitetônico onde o extinto cinema se insere vai além de estilo art-déco. A arquiteta explicou que o edifício corresponde a um tipo de construção muito peculiar e inovadora para a época de construção (final da década de 1930). É uma combinação de cineteatro, com quase dois mil assentos (incluindo mezanino, camarote e casa de máquinas), lojas laterais e quatro apartamentos na parte superior frontal. Segundo Fernanda, isso talvez demonstre um certo vanguardismo da construção, que, muito antecipadamente, apostou num arranjo bem próximo da concepção de complexos de moradia, lazer e comércio que hoje dá molde aos atuais condomínios fechados.

Munida de detalhes técnicos e com base em estudos acerca dos impactos que a demolição

do Cine Vaz Lobo causaria na vida da comunidade e na paisagem locais, a arquiteta elaborou uma proposta de novo traçado do corredor do BRT para aquela área, sugerindo a construção de uma curva mais larga, o que pouparia o cinema da demolição. O projeto foi encaminhado para equipes da prefeitura, que atenderam a demanda do estudo de Fernanda Costa. De fato, as equipes adotaram o novo traçado da curva na construção do corredor do BRT. Há de se considerar que, paralelamente, ocorriam pressões populares contra a demolição do cinema, tais como um abaixo-assinado contendo duas mil assinaturas recolhidas pelo Movimento Cine Vaz Lobo e o agendamento do assunto em pautas de veículos jornalísticos.

No mesmo período das ações realizadas em prol da sobrevivência do cinema, os ativistas do Movimento Cine Vaz Lobo estavam também articulados no âmbito do Instituto Histórico Geográfico da Baixada de Irajá (IHGBI). Trata-se de uma espécie de associação voltada para o estudo histórico do planejamento urbano da região de Vaz Lobo, Madureira, Irajá e bairros adjacentes, cujo foco é a busca por medidas que preservem as identidades socioculturais, urbanas e territoriais da região. Dentro dessa esfera, foi gerado um projeto de preservação patrimonial do prédio art-déco do extinto Cine Vaz Lobo, abrangendo a reabertura do espaço como cinema, teatro e centro cultural. A proposta prevê completa reforma do prédio, de modo que ele possa abrigar um teatro com 800 poltronas, duas salas de cinema, com 200 assentos cada uma, e a tela reversível para a parte exterior do equipamento, permitindo a programação de sessões de filmes ao ar livre. O coletivo, tanto na figura do Movimento Cine Vaz Lobo quanto do IHGBI, vem lutando há aproximadamente sete anos por essa reabertura do equipamento, num processo de sensibilização de instâncias governamentais, empresários da indústria do cinema, mercado exibidor e demais setores que porventura queiram ali investir.

Em 2012, a RioFilme, empresa pública de fomento do audiovisual carioca, ligada à Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Rio, chegou a incluir o projeto da retomada do Cine Vaz Lobo nas análises do Programa Cinecarioca, que se destina à recuperação de cinemas históricos e à construção de novas salas em áreas sem cinema ou onde o acesso das pessoas às grandes telas mais próximas de suas casas é dificultado por barreiras econômicas (causadas, entre outros aspectos, pelos altos preços cobrados pelos multiplex localizados em *shopping centers*). A reabertura do Cine Vaz Lobo via RioFilme, no entanto, não se concretizou. Os ativistas seguem na luta pela recuperação do local, promovendo reuniões e pequenas ações no âmbito do Movimento Cine Vaz Lobo e do IHGBI.

As mobilizações iniciadas em 2011, para além de terem evitado o desmonte definitivo do antigo cinema, podem ter contribuído para o tombamento provisório do prédio do Cine Vaz Lobo, por meio do decreto nº 39.232 de 24 de setembro de 2014 da Prefeitura do Rio. O Cine Vaz Lobo encontra-se temporariamente protegido, já que a medida reconhece o valor arquitetônico e cultural de seu edifício art-déco. Entretanto, isso não garante a facilitação de sua reabertura como equipamento cultural, questão que depende, em alto grau, de algum tipo de apoio financeiro, dada a precariedade estrutural do prédio e os custos normais de construção e manutenção das infraestruturas de uma sala de cinema.

3. Mobilizações das Audiências, Memória Da Ida Ao Cinema e Nostalgia Ativa

Algumas reflexões sobre a noção de “nostalgia ativa” já foram elaboradas em trabalhos anteriores, que analisaram mobilizações promovidas por frequentadores de cinemas (aqui também chamados de audiência⁵) em benefício da reabertura e manutenção de históricas casas de exibição. Os focos desses trabalhos foram as campanhas empenhadas em meio a ameaças de total desaparecimento de famosos cinemas de rua em cidades como Antuérpia e Bruxelas, na Bélgica, e Rio de Janeiro e São Paulo, no Brasil (Ferraz, 2016a; 2016b; 2017a; 2017b; 2017c). Nos artigos anteriores, procuramos compreender como as memórias de cinemas (*cinema memories*) e das práticas de ida ao cinema (*cinema-going memories*) conectam-se a atos e experiências das pessoas e como tais vivências são relatadas, por exemplo, em entrevistas, nas fanpages dos cinemas no Facebook, em brochuras e materiais de divulgação das mobilizações ou mesmo em registros publicados na imprensa. O que se percebeu em relação às características dos relatos coletados ao longo das pesquisas sobre essas variadas campanhas promovidas por audiências mobilizadas foi que, muitas vezes, algo entre os depoimentos escapava dos três níveis de “memória da ida ao cinema” propostos pela autora pioneira da *New Cinema History*,

5 O uso do termo “audiência” é proposital porque se vincula às preocupações da perspectiva da *New Cinema History*, que prioriza a noção de “público das salas de cinema” (*cinema-goers*) e não tanto a noção de espectador (de filmes). Esta última expressão, segundo a corrente aqui seguida, ainda está fortemente conectada aos estudos fílmicos e às representações do público como uma instância condicionada ao ato de vidência do filme ou à interpretação de suas narrativas. Portanto, neste sentido, o filme assistido e “interpretado” continua sendo a figura central nesta concepção de recepção. 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 as práticas de ida ao cinema e a própria especiação dos filmes são aspectos cuja noção mais abrangente de “audiência” pode abraçar melhor.

Annette Kuhn (2011):

Tipo A: lembranças de cenas e imagens dos filmes assistidos (*"remembered scenes or images from films"*), ou seja, descrições vívidas de sequências de algumas obras, tal como ocorre com a descrição de um sonho, com a (re)experimentação de sentimentos e sensações ligados aquilo que se viu/ assistiu como espectador;

Tipo B: memórias situadas dos filmes (*"situated memories of films"*), ou seja, quando filmes, cenas ou imagens são lembradas de modo diretamente associado a determinado contexto da vida pessoal do interlocutor, que geralmente narra o evento em primeira pessoa, colocando-se como protagonista da situação, numa "retórica anedótica";

Tipo C: memória da ida ao cinema (*"memories of cinema-going"*), ou seja, aquela não necessariamente vinculada à memória sobre os filmes assistidos ou a relações de vida pessoal enlaçadas à ocasião de espectação fílmica; ao contrário, este tipo de memória vincula-se mais à própria atividade de ir ao cinema e ao que ela envolve em termos de localização da sala de cinema, jornadas e trajetos implicados nesse acesso, as companhias com quem os interlocutores iam a alguma sessão, e detalhes ambientais, decorativos e arquitetônicos dos espaços de exibição, ou seja, o ato social de ida ao cinema.

Annette Kuhn (2002; 2011) destaca esses três tipos de memória do cinema com base em percepções elaboradas durante uma longa pesquisa, de cerca de dez anos, sobre a cultura do cinema na Grã-Bretanha dos anos 1930. Nesse estudo, a autora observou – entre outras tantas preciosidades acerca da cultura do cinema na vida de indivíduos e cidades – a recorrência de modos de abordagem e citações a determinados temas entre os relatos de frequentadores de cinema britânicos idosos com quem conversou (Kuhn, 2002; 2011).

Tendo como base esse rico estudo de Kuhn – que até hoje reverbera densamente em publicações e eventos ligados à perspectiva da *New Cinema History* – propomos um breve desvio da acepção original de *"memories of cinema-going"*, conforme é descrita pela autora no Tipo C da memória do cinema. Aqui, traduzimos "cinema-going memories" como "memória da ida ao cinema" para, de maneira mais geral, tentarmos dar conta da heterogeneidade das memórias ligadas às experiências das audiências.

Sugerimos, assim, reunir nesta expressão “memória da ida ao cinema” todos os três níveis categorizados por Kuhn (2011) e também as lembranças das audiências que relatam particularidades de suas vidas no passado, ou seja, episódios que – ao contrário da memória do cinema Tipo B classificada por Kuhn – não guardam, necessariamente, vínculos diretos com atividades de especiação de filmes (por exemplo, luta política, situação da vida familiar, mudança de casa, acontecimento profissional, momento do contexto sociopolítico do país, ideologia, estilo de vida etc. rememorados pelos interlocutores em seus atos de fala); à expressão “memória da ida ao cinema” também podemos atrelar, indiretamente, as memórias institucionais das empresas exibidoras, os dados de arquivos (documentos e imagens) e dados históricos oficiais sobre os equipamentos de exibição cinematográfica.

Neste trabalho de ampliação das categorias fundamentais formuladas por Annette Kuhn (2002; 2011), fomos percebendo que as expressões da “memória da ida ao cinema” conectadas aos eventos estudados em nossas pesquisas se orientavam também por um cerne nostálgico, porém, prospectivo, principalmente no que se refere aos relatos de integrantes do Movimento Cine Vaz Lobo e do Movimento Cine Belas Artes (este último, um caso paulista com o qual não trabalhamos neste artigo).

Notamos que o viés nostálgico presente na fala de alguns entrevistados conectava-se tanto a questionamentos a respeito do papel dos cinemas na vida contemporânea das cidades quanto a pensamentos vigorosos acerca da responsabilidade da sociedade civil na produção de uma vida comunitária mais ativa que contasse com os equipamentos de exibição como espaços de democratização do acesso ao audiovisual e elos de reforço de laços de sociabilidade. Paralelamente a esses relatos, percebemos a existência de uma série de acontecimentos, atos e lutas micro e macro políticas promovidos pelas audiências; tais engajamentos pareciam ter como pano de fundo a “memória da ida ao cinema” e uma intensa evocação emotiva e afetiva relacionada à falta que os equipamentos de exibição fazem ou poderiam fazer na vida das pessoas. Esses contextos se tornavam cada vez mais claros à medida que as pesquisas de campo e outros procedimentos de coleta de dados iam avançando ao longo das investigações supracitadas, realizadas na Bélgica e no Brasil (nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, onde o caso do Cine Vaz Lobo se situa).

A partir dessas experiências de pesquisa, compreendemos que alguns discursos mnemônicos das audiências mobilizadas se conectam a um tipo de exercício de nostalgia que, em vez de se limitar

à pura melancolia⁶ ou ao lamento da perda com odes a quadros referenciais de outrora, produz relatos nostálgicos (e ações a eles atreladas) que afirmam o desejo pelo porvir e, com lucidez, reconhecem a necessidade de lutas para que os cinemas de rua não esmoreçam completamente diante da sombra dourada do que foram ou das ameaças que os cercam na atualidade. Como uma expressão particular da memória, a nostalgia passa a representar, ao mesmo tempo, uma “forma específica de paixão, dirigida a momentos intensos do passado, ou, pelo menos, a momentos significantes do curso de vida de uma pessoa” (Bolin, 2015, S.2)⁷ e uma forma específica de paixão direcionada a um trabalho de conexão entre o reconhecimento das condições do tempo presente, o dever de lembrar e a revisão do passado, evitando a sua cristalização em categorias absolutas.

De tal modo, sugerimos o nome de “nostalgia ativa” (Ferraz, 2017a; 2017b) para definir o tipo de expressão da “memória da ida ao cinema” que lida com a nostalgia em vista de tal prospecção de quadros futuros e da crítica revisionista do passado, sem, no entanto, abrir mão do cerne emotivo que a nostalgia não deixa de suscitar. A nostalgia, conforme já apontamos em trabalhos anteriores, vigora, assim, pelo seu caráter ativo e o seu aspecto construtivo (Niemayer, 2014), afastando-se do significado de passividade a ela atribuída pelo senso comum. Para Katharina Niemayer (2014) – autora que vem recentemente despontando nos estudos sobre memória, nostalgia e mídia – a nostalgia não é apenas a expressão de um sentimento, mas algo que de fato fazemos e um ato de fala que pode se transformar num processo criativo.

Outro ponto importante a destacar é a aproximação e, ao mesmo tempo, a tênue diferença entre a proposta de “nostalgia ativa” (Ferraz, 2017a; 2017b) e a já clássica ideia de “nostalgia reflexiva”, que Svetlana Boym (2001) contrapõe, como veremos mais adiante, ao conceito de “nostalgia restaurativa”. Ainda que haja fortes pontos de contato entre a “nostalgia ativa” e a “nostalgia reflexiva”, há uma nuance importante que pode afastar as suas acepções e possibilidades de aplicação.

A “nostalgia ativa” não chega a um nível tão denso quanto a “nostalgia reflexiva” e pode até mesmo ser pensada como uma espécie de subproduto, um desdobramento deste conceito de Boym. O

⁶ É válido aqui destacar uma diferença entre o que se entende por melancolia e a nostalgia. Para isso, nos baseamos na consideração de Svetlana Boym (2001, p. XVI) sobre a ligação da noção de melancolia com planos individuais da consciência, enquanto a nostalgia, ao contrário, refere-se mais à relação entre a biografia individual e a biografia de grupos e nações, e às relações entre as memórias pessoais e as memórias coletivas.

⁷ No original: “specific form of passion, directed towards past passionate moments, or at least past moments of significance in a person’s life course” (Bolin, 2015, S.2). Tradução da autora.

cerne da “nostalgia ativa” se ligaria, assim, mais a exercícios da memória que encontram na nostalgia um caminho para efetivar e justificar determinadas atividades bem localizadas e concretizadas no tempo presente, em condições de ativismo; ela teria, portanto, uma espécie de “vocação empírica”.

Ao formular a ideia de “nostalgia reflexiva”, Boym, autora russa morta em 2015, recorre a Henri Bergson, Marcel Proust e Jorge Luis Borges para discorrer acerca de um tipo de nostalgia que não tem a pretensão de reconstruir o passado e o lugar mítico da casa/ terra natal. A nostalgia “que reflete” se vincula, nesses termos: 1)   criatividade humana que resiste a repetições mecânicas e previsibilidades e nos permite explorar realidades virtuais de nossa consciência (quando Boym cita Bergson); 2)   aventura imprevisível que é a lembranç a, onde as palavras e as sensações táteis se sobressaem (quando Boym cita Proust); 3)   ideia de que voltar à “casa” não significa ter que recobrar uma identidade, pois, nesse caminho, nomadismos e sedentarismos não se anulam, e estados como “homesick” e “sick of home” convivem ao mesmo tempo (quando Boym cita Borges).

A “nostalgia reflexiva” seria, desta forma, da ordem da flexibilidade, mais ir nica, inconclusa e fragmentada do que o seu avesso, a “nostalgia restaurativa” (Boym, 2001, p. 49). Esta, por sua vez, para Boym, gravita em direção a uma memória coletiva baseada em símbolos pictóricos e na reconstru o de emblemas e rituais de uma terra natal; na “nostalgia restaurativa”, o passado não é uma duração que se prolonga inevitavelmente no/sobre o presente, mas um instantâneo perfeito, a ser desejado e preservado de qualquer decadência.

Em vista dessas concepções sobre a nostalgia, cremos que as evocações ao passado de glória de casas exibidoras – em graus variados de distância temporal em relação aos dias de hoje – e as constru es discursivas que rememoram a importância desses espaços – em termos afetivos, históricos, patrimoniais, urbanos etc. – parecem não ignorar os cenários montados pelo tempo presente, no que concerne aos contextos contemporâneos onde as lutas pelos cinemas ocorrem. Podemos perceber algo nesse sentido em dois depoimentos, um de Celeste Huguenin e outro de Ronaldo Martins, ambos membros do Movimento Cine Vaz Lobo com quem conversamos:

Eu acabei de me engajando por ser historiadora. Nunca pisei no cinema quando ele funcionava e não sou moradora de Vaz Lobo, mas me descobri ativista. Estamos lidando dentro de um contexto de mega forç as e temos milhões de

possibilidades sobre os ombros. Aí a gente vai conhecendo gente nova, outros movimentos como as lonas culturais, cineclube... O bairro, o subúrbio oferece hoje mil possibilidades de diálogo e identidades. Eu acredito na democracia e acho que para a recuperação dele [Cine Vaz Lobo] hoje, pode haver um hibridismo, nada está fechado. Nem que seja apenas uma pequena salinha de cinema e ele vire um centro cultural, aliado a um cineclube, por exemplo, é ótimo (Celeste Huguenin).

Eu acho que, numa visão lógica, a memória e a história não podem deixar de conviver com a evolução. A gente vê muita discussão sobre derrubada de prédios históricos, mas você não consegue visualizar o que você tem ao longo do tempo. Então, quando a gente discute o cinema, a gente discute em primeiro lugar a memória e a história. Isso é o gancho inicial. Porém, a gente tem que ter a conscientização de que você tem um processo urbano em evolução permanente e que você não pode deixar de acompanhar esse processo porque ele será vital. O grande erro é não conseguir conciliar a história a memória e o atual. Existe o registro histórico e outra coisa é que algumas coisas não permanecem, isso é certo. Então, se você precisa reconstruir uma estrutura, você tem que reconstruí-la [sic] dentro de uma necessidade presente, compatível com a atualidade que você está vivendo (Ronaldo Martins).

O interessante a ser notado é que, geralmente, mesmo tecendo narrativas que enaltecem a época de ouro desses cinemas, os ativistas ligados à salvaguarda desses “lugares de memória”⁸ levam também em consideração os quadros urbanos, socioculturais, mercadológicos, econômicos, midiáticos e tecnológicos da atualidade. As grandes questões e propostas colocadas em debate, amiúde, circulam em torno da busca por modos de viabilização da ressurreição e sobrevida dos cinemas em meio a interesses e urgências do presente, ainda que nesse horizonte estejam previstas algumas capturas por parte de instâncias que não exatamente fazem parte do seio (e das ideologias) das dinâmicas dos ativistas.

No relato do ativista Ronaldo Martins, que se descreve como socialista, alguns aspectos vão ao encontro dessa impressão. Os temas “viabilização” e “captura” acima citados apareceram, de certo

⁸ Utilizamos aqui o conceito de “lugares de memória” de Pierre Nora (1984), que, em linhas gerais, refere-se a lugares que “são fundamentalmente vestígios do passado, as últimas encarnações de uma consciência da memória que sobrevive numa época histórica que não recorre à memória, pois a abandonou. Eles aparecem em virtude da desritualização de nosso mundo – produzindo, manifestando, estabelecendo, construindo, decretando e mantendo artificialmente e intencionalmente uma sociedade profundamente absorvida em sua própria transformação e renovação, que invariavelmente valoriza o novo em detrimento do antigo, o jovem em lugar do velho, o futuro em relação ao passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. (Nora, 1984, p. 12)

modo, quando em nossa conversa veio a discussão sobre a instrumentalização da “memória da ida ao cinema” e a transformação das potências das mobilizações das audiências em ativos para projetos de reabertura e/ou soerguimento de cinemas por parte das estratégias de *marketing* de empresas e bancos ou de lógicas estatais alinhadas a sentidos voltados para a solução das parcerias público-privadas:

Então, quando você olha os vazios daqui, do bairro, você tem que entender que esses vazios têm que ser ocupados por uma nova estrutura. Essa nova estrutura não passa, dentro de uma estrutura capitalista que nós vivemos, sem apoios. E, aí, vamos ser coerentes... Estamos num país capitalista, não é o Estado que vai fazer e, sim, o capital privado, ou o Estado com capital privado. Então, você precisa atrair o capital privado para que você tenha a resposta social que você precisa (Ronaldo Martins).

Diante disso, vemos que há em relevo uma multiplicidade de relações e contradições entre o Cine Vaz Lobo, seus entusiastas, a produção de memória do cinema e os projetos de cidade em curso no Rio de Janeiro. A despeito de ser um caso notável de resistência – capaz de mobilizar audiências e comunidade, via exercícios de memória e nostalgia ativa, contra o desaparecimento de um equipamento, marco referencial, de forte valor simbólico para o bairro de Vaz Lobo –, a luta nele engajada contra o agudo propósito de reordenação mercadológica da cidade não afasta o Cine Vaz Lobo de uma possível articulação com as mesmas lógicas de desejo que operam na decisão sobre quais espaços urbanos, em quais contextos, devem ser priorizados ou relegados ao esquecimento e esvaziamento.

4. Notas Finais Sobre Um Caso Ainda Em Curso

Creemos que o caso do Cine Vaz Lobo revela como variados graus de resistência e articulações micropolíticas podem deslocar, mesmo temporariamente, linhas de força ligadas a concepções de cidade que valorizam o “valor de troca” (Lefebvre, 2012) dos espaços e das relações de sociabilidade neles engendradas, e a lógica do descarte daquilo que o mercado não considera mais rentável ou relevante.

O ativismo das audiências no caso analisado, apesar de ainda não ter encontrado fôlego suficiente para reativar o Cine Vaz Lobo e retirá-lo de seu estado de deterioração, vem, desde 2011, enfrentando poderes muito densos que contribuem para aquilo que Janice Caiafa (2002, p. 106) chama de “critério funcional” que marginaliza a dimensão estética dos espaços construídos das cidades, tornando-os pouco acolhedores e destituídos de suas capacidades de mobilização de afetos.

Em meio a um contexto urbano cujas dinâmicas empreendidas pela gestão pública e seus aliados empresariais agem em benefício do máximo aproveitamento, rentabilização e otimização da cidade, não é difícil perceber o empobrecimento da “experiência do espaço” (Caiafa, 2002). Diante disso, o caso do Cine Vaz Lobo torna-se um episódio importante porque levanta questões ligadas às destinações, usos, instrumentalizações e supressões de equipamentos culturais e marcos referenciais que fazem parte da configuração do corpo das cidades e de práticas e mapas afetivos das pessoas. No âmbito do Rio de Janeiro, essas questões se tornam ainda mais complexas porque dialogam com o que bem apontou Ronaldo Martins, um dos ativistas do Movimento Cine Vaz Lobo, o processo de esvaziamento cultural, sucateamento e apagamento dos subúrbios do Rio de Janeiro ao longo dos anos.

O caso do Cine Vaz Lobo também nos oferece pistas sobre como os ventos da “revitalização” ou do planejamento mercadológico da cidade podem, por meio de soluções que visam à funcionalidade dos espaços, transformar áreas urbanas em meros “suporte[s] árido[s]” (Caiafa, 2002, p. 107), nos quais experiências densas e possibilidades de bons encontros são esterilizadas. Esses mesmos modelos de configuração das cidades selecionam suas zonas de atuação preferenciais quando planejam, ao contrário, dotar os espaços de algum colorido especial. No Rio de Janeiro, com raríssimas exceções, tais propósitos excluem as áreas suburbanas, favelas e periferias, pedaços já historicamente prejudicados pela falta de atenção da gestão pública e, do mesmo modo, pelo desinteresse do capital privado, principalmente no que concerne ao que os setores de marketing cultural de empresas mais predatórias consideram promissor ou não para as suas marcas.

As mobilizações ocorridas em prol da proteção do Cine Vaz Lobo mostram como a “memória da ida ao cinema” é capaz de alavancar o engajamento das audiências contra o cenário de apagamento de históricos cinemas de rua e de locais urbanos desertificados. No caso do Movimento Cine Vaz Lobo,

a “nostalgia ativa”, ou seja, um modo específico de expressão emotiva da memória, que vigora pelo seu caráter ativo, prospectivo e revisionista, além de fazer reverberar universos afetivos ligados a práticas e experiências dessas pessoas com o cinema, acaba funcionando também como uma linha de fuga, uma resistência a imperativos da organização e gestão dos espaços que não cooperam para a existência de fatores de diversidade na produção da vida social.

Tais ações micropolíticas ligadas aos exercícios da memória dos ativistas do Vaz Lobo não se limitaram às intervenções que impediram a demolição do prédio do cinema. Ainda em curso, as atividades do grupo, também no âmbito do IHGBl, acabam evidenciando que um cinema de rua é um “equipamento coletivo urbano de provocação” (Ferraz, 2014) e um dispositivo potente conectado a intensos cruzamentos e partilhas de trajetos, motivações, afetos, identidades, e experiências estéticas, noéticas e mnemônicas das audiências em meio aos processos de produção de sociabilidade e subjetividade nas cidades.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Lena e FAULHABER, Lucas. SMH 2016: remoções no Rio de Janeiro olímpico. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

BILTEREYST, Daniël; MALTBY, Richard; MEERS, Philippe (eds.). Cinema, audiences and modernity: new perspectives on European cinema history. Oxon, New York: Routledge, 2012.

BOLIN, Göran. “Passion and nostalgia in generational media experiences”. In: European Journal of Cultural Studies, v. 19 (3), p. 250-264, 2015. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1367549415609327> . Acesso em: 20 ago. 2017.

BOYM, Svetlana. "Nostalgia". In: Atlas of transformation, 2011. Disponível em: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html> . Acesso em: 19 ago. 2017.

____. The future of nostalgia. New York: Basic Books, 2001.

CAIAFA, Janice. Jornadas urbanas: exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

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

FERRAZ, Talitha. "Activating nostalgia: cinemagoer's performances in Brazilian movie theatres reopening and protection cases". In: Medien&Zeit, n.4, 2017a, pp. 72-82. Disponível em: <http://medienundzeit.at/talitha-ferraz-activating-nostalgia/> . Acesso em: 17 fev. 2017.

____. "Amemória da ida ao cinema e a mobilização das audiências no caso do Cine Belas Artes". In: Anais do 26º Encontro Nacional da Compós, 2017b, São Paulo. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_HPNQMODZ50HZQ6HG79OE_26_5661_19_02_2017_15_15_07.pdf . Acesso em: 13 jul. 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.

____. "Mais do que cinemas: parcerias entre esferas públicas, privadas e sociedade civil na reabertura de antigas salas de exibição no Brasil e na Bélgica". Revista Eptic (UFS), Brazil, v. 18, n.2, pp. 159-173, 2016a. Disponível em:

<http://www.seer.ufs.br/index.php/epitic/article/view/5221> . Acesso em: 3 set. 2017.

____. Reapertura de salas de cine, memoria del cinema-going y gestión del patrimonio cultural: una comparación entre Brasil e Bélgica". In: Global Media Journal México (A&M International University; escuela de Educación, Humanidades y Ciencias Sociales del Tecnológico de Monterrey), US, Mexico, v. 14, n.26, pp. 24-43, 2017c. Disponível em:

http://https://journals.tdl.org/gmjei/index.php/GMJ_EI/article/view/255 . Acesso em: 3 set. 2017.

____. "Usos e instrumentalizações da memória em reabertura de antigos cinemas: De Roma, um caso belga". In: Contracampo, Niterói, v. 35, n. 03, dez. 2016b. pp. 164-186. Disponível em: <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/858> Acesso em: 3 set. 2017.

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

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. "The Dark Side of the Moon: Heritage, memory and place in Rio de Janeiro, Brazil". In: Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology, Brasília, v. 10, n. 1, pp. 190-207, Junho 2013. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-43412013000100010&lng=en&nrm=iso . Acesso em 2 jul. 2017.

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

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

____. "What to do with Cinema Memory?". In: MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniël; MEERS, Philippe (eds.). Explorations in New Cinema History: approaches and case studies. Oxford: Blackwell

Publishing, 2011, pp. 85-97.

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

MALTBY, Richard. "New Cinema Histories". In: MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniël; MEERS, Philippe (eds.). Explorations in New Cinema History: approaches and case studies. Oxford: Blackwell Publishing, 2011, pp. 3-40

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

MARIE, Michel. La thématique urbaine dans les films. In: CLADEL, Gérard. et al (orgs.). Le Cinéma dans la cité. Paris: Éditions du Félin, 2001. pp. 51-55.

MOVIMENTO CINE VAZ LOBO. Manifesto do grupo para o Tombamento do Cinema Vaz Lobo. Disponível em: <http://cinevazlobo-memoria.no.comunidades.net/> . Acesso em: 3 maio 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.

PICKERING, Michael. e KEIGHTLEY, Emily. "The modalities of nostalgia". In: Current Sociology, 54 (6), 2006, pp. 919-941. Disponível em:

<http://csi.sagepub.com/content/54/6/919.full.pdf+html> . Acesso em: 26 agosto 2017.