

Mais do que cinemas: parcerias entre esferas públicas, privadas e sociedade civil na reabertura de antigas salas de exibição no Brasil e na Bélgica

Más que cines: asociaciones entre las esferas pública, privada y la sociedad civil en la reapertura de cines antiguos en Brasil y Bélgica

More than cinemas: partnerships between public-private spheres and the civil society in the reopening of older movie theatres in Brazil and Belgium

Talitha Gomes Ferraz

Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), com pós-doutorado no Centre for Cinema and Media Studies – Ghent University (CIMS-UGent), Bélgica. Professora dos cursos de Jornalismo e Cinema da ESPM-Rio. Pesquisadora líder do grupo de pesquisa Modos de Ver (ESPM-CNPq) e pesquisadora associada à Coordenação Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos da ECO-UFRJ.

Contato: talitha.ferraz@gmail.com

Resumo:

Este trabalho analisa três recentes casos de reabertura de antigos cinemas de rua, que funcionaram durante o século XX nas cidades do Rio de Janeiro (Brasil), Bruxelas e Antuérpia (Bélgica) como fortes marcos na paisagem urbana e na vida sociocultural locais. Nosso objetivo é perscrutar os projetos de reativação, no que concerne às parcerias entre as instâncias públicas, privadas e a sociedade civil, na concepção, viabilização financeira e gestão desses espaços, tendo em vista os diferentes contextos das políticas culturais que atravessam esses equipamentos.

Palavras-chave: Reaberturas de cinema. Exibição cinematográfica. Parcerias público-privadas. Políticas culturais.

Resumen:

Este artículo analiza tres casos recientes de reaperturas de cines antiguos que existían en el siglo XX en las ciudades de Río de Janeiro (Brasil), Bruselas y Amberes (Bélgica) como fuertes puntos de referencia en el paisaje urbano y la vida sociocultural local. Nuestro objetivo es examinar los proyectos de reactivación teniendo en cuenta los roles de los poderes públicos, el sector privado y la sociedad civil en el diseño, financiamiento y la gestión de estos espacios, al igual que los diferentes contextos en términos de políticas culturales en los que se llevaron a cabo estos proyectos.

Palabras claves: Reapertura de cines. Exhibición cinematográfica. Asociaciones público-privadas. Políticas culturales.

Abstract:

This article analyses three recent cases of reactivating old cinemas, which existed during the 20th century in the cities of Rio de Janeiro (Brazil), Brussels and Antwerp (Belgium) as strong landmarks in the urban landscape and in the local sociocultural life. The objective is to examine the reopening projects concerning the partnerships between the public and private sectors as well as civil society in the concept, financing and management stages of these projects, taking into account the different contexts of the cultural policies around these places.

Keywords: Cinemas reopening. Cinematic exhibition. Public-private partnerships. Cultural polices.

1 Esse número engrossa o conjunto das 25 salas inauguradas recentemente no Brasil (AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2015).

2 Com 181 salas de cinema, o Grupo Severiano Ribeiro ocupa a 3ª posição no ranking dos maiores exibidores em número de salas no Brasil. Já o Centerplex, com 55 salas, ocupa a 15ª posição (Ibidem).

3 A Bélgica é um país territorialmente dividido em três comunidades linguísticas, sociopolíticas e culturais: a Comunidade Francesa, a Flamengo/Holandesa (Flemish Community) – que são mais fortes e maiores em número de cidadãos e área de abrangência – e a Alemã. Numa segunda linha de divisão do poder estatal, estão as regiões que têm autonomias econômicas e políticas: Valônia, Bruxelas (a capital bipartida entre a comunidade francesa e flamenga) e Flemish. A ideia de pilarização, isto é, de uma sociedade que se divide verticalmente, como em pilares, pode ser aplicada a este tipo de estrutura. Cada uma das comunidades belgas tem orçamentos e instâncias governamentais independentes, que, por sua vez, não invalidam a existência do governo federal, que inclui o Parlamento e a Família Real (GOVERNO FEDERAL DA BÉLGICA, 2012).

Cenários introdutórios

Segundo os números referentes ao 1º trimestre de 2015 divulgados pela Agência Nacional de Cinema (Ancine, 2015), nesse período o Brasil ganhou 41 novas salas de cinema. Do total, 16 são espaços reativados que se distribuem entre três complexos de exibição localizados no interior de *shopping centers* nas cidades do Rio de Janeiro (RJ), Araraquara (SP) e Santo André (SP).¹ As duas principais empresas exibidoras responsáveis pelas aberturas foram os grupos Severiano Ribeiro e Centerplex:² o primeiro, um operador historicamente robusto no setor exibidor nacional; o segundo, uma companhia que avançou nesse mercado a partir dos anos 2000. Colocando o auspicioso crescimento do número de telas à parte, é importante ressaltar que apenas uma, entre todas as salas inauguradas ou reabertas no Brasil nesse período, não se insere no contexto do *shopping center*. É mister também destacar o viés densamente comercial e o padrão de programação *blockbuster* geralmente seguidos pelos dois grupos exibidores.

Afora esse recentíssimo cenário, em contextos distantes do mercado cinematográfico brasileiro como o da Bélgica, as conduções dos processos de abertura de cinemas vão confirmar a existência de tendências internacionais muito plurais quanto à inauguração de novos equipamentos. Apesar de uma certa homogeneidade mundial em torno de preocupações com temas como digitalização de parques exibidores e vínculos entre as audiências e a grande tela, há declives evidentes no que se refere à natureza das inaugurações (ou reinaugurações), aos níveis de envolvimento das esferas pública e privada, e aos usos e destinos dados às salas exibidoras na contemporaneidade.

Cientes das diferenças marcantes entre Brasil e Bélgica em suas economias e dinâmicas sociopolíticas, traçamos aqui algumas linhas que, antes da pretensão comparativa, querem perceber as sutilezas nos projetos de novos equipamentos de exibição de algumas cidades. Uma primeira percepção relevante refere-se ao “boom” de aberturas, que, diferente do que se passa no Brasil, não ocorre na Bélgica em escalas parecidas.

Segundo estatísticas oficiais do governo federal belga (STATISTICS BELGIUM, 2014), entre 2012 e 2013 o país perdeu quatro salas de cinema. Das 480 salas de exibição espalhadas por 94 equipamentos cinematográficos em 2012, no ano seguinte restavam 476 salas, que se dividiam por 90 estabelecimentos. Isso significa que todas as quatro salas perdidas constituíam, cada uma, um cinema de tela única. Por outro lado, o número de salas padrões *multiplex* e *megaplex* se manteve inalterado no período, ou seja, nenhuma inauguração e nenhuma perda foi registrada nos complexos com mais de duas salas.

Em meio à tênue diminuição do parque exibidor, a Bélgica, nos seus pilares comunitários,³ vem encarando uma força-tarefa na promoção do seu cinema nacional que, a despeito de algum destaque internacional, não alcança níveis satisfatórios

4 “Le premier élément essentiel est l’ouverture de nouvelles salles. L’année 2015 sera une année importante dans ce domaine. Trois cinémas dédiés aux films d’art et essai devraient ouvrir leurs portes: Le Caméo (5 écrans) à Namur, Le Quai 10 (4 écrans) à Charleroi et Le Palace (4 écrans) à Bruxelles; ces 13 nouveaux écrans seront très importants pour la diffusion de nos films puisqu’ils leur donneront de nouvelles opportunités d’être vus par un large public. Par ailleurs, il n’existe aucune contrainte concernant la diffusion de films belges pour les salles art et essai subventionnées. Dès lors, comme cela se pratique déjà dans le secteur des arts de la scène, des dispositions contraignantes seront mises en place en ce qui concerne la diffusion des films belges. Suivant les constats faits du nombre d’entrée relativement faible pour les films belges dans le réseau commercial, la création d’un vrai réseau alternatif devra être imaginée. Il conviendra de soutenir mieux La Quadrature du Cercle, réseau de programmeurs, pour une meilleure coordination de la diffusion des films dans le réseau des centres culturels et des ciné-clubs.” (CENTRE DU CINÉMA ET DE L’AUDIOVISUEL, 2015, original em francês).

5 Boa parte dos dados apresentados sobre o Le Palace foram obtidos em entrevista com o futuro gerente do cinema, Olivier Rey, em março de 2015.

6 Op. cit., CENTRE DU CINÉMA ET DE L’AUDIOVISUEL, 2015.

de público internamente. Por conta disso, fortes investimentos públicos são realizados desde 2013 no lançamento de filmes e na distribuição, para que os espectadores do país assistam a filmes belgas nos cinemas.

Entre esses empenhos, pelo menos no que concerne à Comunidade Francesa belga, está a questão da sobrevivência das salas de cinema, especialmente daquelas consideradas “salas de arte e ensaio”. O assunto vem ganhando a atenção das políticas públicas da área da cultura. São cada vez mais constantes as discussões sobre a importância da recuperação de alguns espaços, incluindo a preocupação com a viabilidade financeira da reinauguração de cinemas dedicados à mostra de produções belgas e filmes independentes.

No escopo das políticas de investimento empreendidas pelo *Centre du Cinéma et de l’Audiovisuel* da Federação Valônia-Bruxelas quando se trata de estratégias de difusão, não se deixa de destacar o protagonismo que salas de cinema de rua reabertas, com parte de recursos estatais, podem representar na circulação/proteção do filme nacional:

O primeiro elemento essencial é a abertura de novas salas de cinema. O ano de 2015 será um ano importante nesse aspecto. Três cinemas dedicados a filmes de arte e ensaio deverão abrir as suas portas: Le Caméo (5 telas) em Namur, Le Quai 10 (4 telas) em Charleroi e Le Palace (4 telas) em Bruxelas; essas 13 novas telas serão muito importantes para a difusão de nossos filmes porque elas darão a eles novas oportunidades de serem vistos por um grande público. Além disso, não há nenhuma restrição concernente à difusão de filmes belgas em salas de arte e ensaio subvencionadas. Assim, como já se pratica no setor de artes e encenações, os dispositivos contratuais serão implementados em prol dos filmes belgas. (CENTRE DU CINÉMA ET DE L’AUDIOVISUEL, 2015, tradução nossa).⁴

Por trás dos atuais projetos de reinauguração de salas exibidoras na Bélgica, há contextos de gestão e financiamento que envolvem uma série de combinações entre entidades governamentais, associações da sociedade civil e empresas. Além disso, os projetos geralmente expõem com muita clareza os destinos dos cinemas quanto ao tipo de programação que adotarão. Tomando o exemplo do caso do futuro cinema Le Palace,⁵ o qual voltaremos a abordar, a condição *sine qua non* para a sua reabertura é que ele exiba filmes de “arte e ensaio”, com foco em produções belgas, mas também dando espaço para produções independentes internacionais. Aliás, essa é uma estratégia em benefício da recuperação de cinemas que visa, igualmente, à divulgação do filme nacional; esse artifício é explícito na legislação que regula o apoio estatal da Comunidade Francesa à reabertura e manutenção de salas.⁶

Ampliando o escopo de nosso texto, cabe explorarmos exemplos de reaberturas já concretizadas, destacando agora em diante dois casos que ocorreram nas cidades do Rio de Janeiro e da Antuérpia (pertencente a outra esfera comunitária da Bélgica, a comunidade flamenga). O primeiro exemplo é o do Imperator, notável

cinema comercial que existiu no bairro do Méier, no subúrbio carioca, entre 1954 e 1986. Em 2012, suas instalações deram lugar a um centro cultural municipal que oferece várias atividades para o público. Entre elas, estão três salas de exibição do complexo Cinecarioca Méier, operado pelo Grupo Severiano Ribeiro. Apesar da gerência privada, o cinema é uma peça integrante do programa Cinecarioca da Prefeitura do Rio.

Com gestão da Riofilme – empresa municipal de fomento do audiovisual vinculada à Secretaria Municipal de Cultura –, o programa Cinecarioca tem a finalidade de democratizar o acesso ao equipamento coletivo de lazer cinema na zona norte carioca. A ideia central é promover a desconcentração do circuito exibidor, ampliando as possibilidades de frequência do público, indo além das habituais salas de cinema em *shopping centers* e em bairros da zona sul, parte mais rica da cidade.

O segundo caso que destacamos é o do cinema De Roma, localizado desde 1928 no distrito do Borgerhout, na Antuérpia, cidade flamenga do norte da Bélgica. Fechado em 1982, ele viveu 20 anos de completo abandono e deterioração até que um grupo de voluntários se mobilizou, o reformou e o reabriu como *more than just a cinema* (mais do que apenas um cinema), conforme a própria descrição institucional do equipamento anuncia (DE ROMA, 2013). O local funciona atualmente como casa de shows, porém sua programação compreende exibições de filmes.

Portanto, é diante desses eventos que discorreremos acerca dos mecanismos e modelos que constituem as alternativas encontradas por uma série de atores para a reativação de equipamentos de exibição,⁷ tal como já ocorreu com o Imperator e o De Roma. Paralelamente, analisaremos o projeto do cinema Le Palace (antigo Pathé Palace), em Bruxelas, que, por enquanto, ainda não foi reaberto.

Já de início, podemos destacar que todos os três projetos lidam com diversas formas de cooperação entre instâncias públicas, privadas e da sociedade civil. Tais colaborações aparecem na incubação das reaberturas em si e se estendem pelos modos de financiamento e operação diária dos equipamentos reativados. Com isso, guardadas as suas singularidades, percebemos que a ideia de parceria público-privada perpassa, com gradações e níveis variados, todos esses casos.

Não necessariamente os modelos de colaboração efetivados em cada um concordam *ipsis litteris* com o conceito de parceria público-privada (PPP) cunhado pelo direito administrativo. No Brasil, entende-se a PPP como uma maneira que o Estado encontra para se desonerar dos investimentos em infraestrutura, delegando a uma empresa concessionária a tarefa de viabilizar a obra pública e/ou de prestar serviços de interesse público.⁸

O que essas iniciativas e suas particularidades de gestão podem nos mostrar em relação a tendências no âmbito das políticas públicas culturais voltadas para a

7 Os dados trabalhados neste artigo fazem parte da pesquisa de pós-doutorado *Public-Private Partnership as a reaction to closed movie theaters: A comparative study between the suburban Cinecarioca Méier in Rio de Janeiro and Belgian cases of reopening cinemas*, que foi desenvolvida no Centre for Cinema and Media Studies da Ghent University, Bélgica, entre 2015 e 2016.

8 Parcerias público-privadas (PPP) são definidas legalmente pelo Artigo 2º da Lei Federal nº. 11.079/2004. Esse tipo de contrato de concessão tem, segundo a lei, duas modalidades: as PPP patrocinadas e as PPP administrativas.

ampliação do acesso ao cinema e a retomada de antigos marcos culturais citadinos? Como esses projetos se relacionam com aspectos ligados às racionalidades políticas que agem no aparelhamento dos espaços urbanos onde os equipamentos de cinema de rua estão inseridos? São essas algumas questões sobre as quais nos debruçaremos a seguir.

Cinema de rua: de que noções partimos?

Cinemas de rua (ou salas de cinema de rua) são “equipamentos coletivos urbanos de lazer cinematográfico” (FERRAZ, 2012) que por todo o século XX pulularam em ruas e praças de pequenas e grandes cidades, com arquiteturas e ambientações variadas, além de orientações múltiplas quanto às programações oferecidas ao público. Vinculam-se notadamente a uma determinada idade midiática, quando o acesso ao audiovisual se fazia com bastante frequência por meio das grandes telas, em práticas de espetação realizadas coletivamente ao lado de estranhos (e não apenas). *Grosso modo*, a derrocada desses componentes integrantes das paisagens construídas das cidades começou com força, em escala mundial, entre a década de 1980 e a primeira década do século XXI.

Algumas acepções tentam conceituar esse equipamento e seu impacto na formação de subjetividades, na produção dos espaços e em sociabilidades. Oliver Baudry (2001), por exemplo, considera a sala de cinema um espaço de compartilhamento da emoção e um lugar fora do mundo.

O cinema é o ponto de contato entre o espaço público da cidade e o espaço privado da emoção que nasce na sala. Preso entre estes dois planos, que são a fachada e o ecrã de projeção, o cinema se desdobra como um tipo de desvio topológico na cidade. Entrar numa sala de cinema é de um certo modo sair da cidade para um espaço que ela contém; é fugir para o interior. A função da fachada e da entrada do cinema é primordial nesse convite à viagem. (BAUDRY, 2001, p. 126, tradução nossa).⁹

Associamos essa noção às ideias propostas por João Luiz Vieira e Margareth Pereira (1982). Para eles, as salas de cinema são “espaços do sonho” e “dispositivos de sedução”, onde o sujeito não é apenas um olhar, mas um corpo sensível que “se lança no espaço que este olhar, ao percorrer, definiu, recriou” (VIEIRA; PEREIRA, 1982, p. 7). Da mesma forma, é válido pensar a sala de cinema aos moldes do espaço heterotópico foucaultiano, isto é, um espaço-outro, “uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos [...]” (FOUCAULT, 1984, p. 416).¹⁰ A sala de cinema é, em linhas gerais, um “equipamento coletivo urbano de provocação” (FERRAZ, 2014).

Há ainda definições interessantes para as salas exibidoras localizadas em bairros e não em centros nervosos das cidades. Identificadas por alguns autores (BAUDRY,

9 Le cinema, c'est l'interface entre l'espace public de la ville, et l'espace privé de l'émotion qui naît dans la salle. Pris entre ces deux plans que sont la façade et l'écran de projection, le cinéma se déploie comme une espèce d'aberration topologique dans la ville. Entre dans une salle de cinéma, c'est em quelque sorte sortir de la ville par un espace qu'elle contient, c'est s'em échapper par l'intérieur. Le rôle de la façade du cinéma et des espaces d'accueil est primordial dans cette inévitable au voyage.” (BAUDRY, 2001, p. 126, original em francês).

10 As heterotopias, para Foucault, são lugares efetivamente localizáveis e reais (ao contrário das utopias) que funcionam em contraposição aos posicionamentos da sociedade. São espaços que representam, questionam e invertem de maneira concreta os posicionamentos habituais presentes em qualquer civilização (FOUCAULT, 1984, p. 414-415).

11 De acordo com Olivier Baudry (2001), esse tipo de cinema tem por natureza uma dupla noção: proximidade/localidade geográfica e psicológica. Já Daniel Sauvaguet (2001), acredita que 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".

2001; SAUVAGET, 2001) por meio das expressões "cinema local" e "cinéma de proximité",¹¹ as salas de bairro historicamente atuam na tessitura dos laços de sociabilidade entre os habitantes das mesmas adjacências. São peças especiais na elaboração dos mapas afetivos e esferas ligadas aos pertencimentos identitários das pessoas.

Essa ideia é fundamental para observarmos os casos Imperator/Cinecarioca Méier e De Roma. Ambos são exemplos claros de antigos cinemas de bairro que motivaram, inclusive durante suas inatividades, um forte apelo comunitário/local. Já o cinema Le Palace, talvez não se encaixe na noção de "cinema local", pois o equipamento sempre funcionou num forte núcleo comercial de Bruxelas, o Boulevard Anspach.

Imperator: mão do Estado e guinada comercial

O cinema Imperator foi inaugurado no dia 31 de maio de 1954, com o filme italiano "A última sentença" (CORREIO DA MANHÃ, 1954), na Rua Dias da Cruz, uma importante via do Méier, bairro suburbano do Rio de Janeiro. Durante muitos anos, o local se caracterizou como um cinema lançador, tendo como gestores a Cinematográfica Guanabara Comércio e Indústria e, a partir de 1971, a empresa Cinemas Verde-Caruso. De dimensões gigantescas, o Imperator ostentava 3.300 assentos originais e tela em formato panorâmico. Aos poucos, a capacidade de público foi se reduzindo, chegando à década de 1980 com menos da metade das poltronas (GONZAGA, 1996).

Após encerrar as atividades cinematográficas em 1986, o prédio passou a abrigar uma casa de espetáculos musicais a partir de 1991, destinando-se a apresentações de artistas da Música Popular Brasileira. Como casa de shows Imperator, o espaço manteve por algum tempo a sua relação com a cultura, mas faliu de vez em 1996. Abandonado por cerca de 10 anos, sua entrada principal, uma galeria ampla e comprida, foi ocupada por uma feira popular de camelôs.

Com severos problemas de infraestrutura, o prédio foi desapropriado em 2002 pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, que pretendia fundar ali um centro cultural. Porém, os desígnios iniciais capitaneados pela Secretaria de Cultura Estadual não geraram resultados tão rapidamente. Foi apenas a partir de um processo, transcorrido entre 2009 e 2010, que a edificação do Imperator foi cedida à Prefeitura do Rio e o projeto do espaço cultural começou a ser tocado ao ser incorporado à Secretaria de Cultura da Prefeitura do Rio e, em seguida, ao Programa Cinecarioca, que havia acabado de ser lançado em 2010 pela gestão municipal, no âmbito da Riofilme.

Após ser totalmente reestruturado, em 2012 o prédio do antigo cinema foi, enfim, reinaugurado como Centro Cultural João Nogueira, em homenagem ao sam-

12 O edital da concessão pública do Cinecarioca Méier previa que: “A Permissionária não arcará com quaisquer despesas de energia elétrica, água, gás ou condominiais, que serão de responsabilidade do Município do Rio de Janeiro, através da Secretaria Municipal de Cultura” (RIOFILME, 2012, p. 7).

13 Referimo-nos aqui a entrevistas realizadas entre 2012 e julho de 2015 com o ex-presidente da RioFilme, Sergio Sá Leitão, a ex-representante da área de Planejamento e Gestão da Rede Cinecarioca da Riofilme, Marcia Mansur, e sua substituta, Walerie Gondim, no âmbito de pesquisas etnográficas realizadas pelo autor (FERRAZ, 2012; 2014).

14 Quanto ao repasse à Riofilme de porcentagem da bilheteria auferida pelo exibidor, o edital diz que isso dependerá sempre da equação entre o preço do ticket acordado no contrato e o preço praticado pelo operador. Portanto, se o exibidor controla o preço do ingresso, não excedendo o valor previsto no contrato, ele não precisa repassar nenhuma verba à Riofilme, que monitora a prática de preços. Até julho de 2015, os valores dos ingressos variavam entre R\$ 17 e R\$ 25, fora a meia-entrada.

15 No mês de junho deste ano, por exemplo, os filmes exibidos foram: *Jurassic World*, *Minions*, *Terremoto – a falha de San Andreas*, *Cada um na sua casa*, *Divertidamente*, *Dragon Ball Z: o renascimento de frezza*, *Mad Max: estrada da fúria*, *Poltergeist – o fenômeno*, *Qualquer gato vira-lata 2*, *The last Naruto*, *Tomorrowland* e *Trocando os pés*.
Fonte: Grupo Severiano Ribeiro (dados enviados ao autor em julho de 2015).

bista carioca. Hoje, o equipamento inclui atividades variadas: teatro/sala de concertos musicais, três salas de cinema (que compõem o cinema Cinecarioca Méier em si), galeria de arte, café e um terraço. Embora o sucedâneo do Imperator não seja exatamente apenas um cinema, as três salas do Cinecarioca Méier abrangem basicamente a vizinhança, o que proficuamente (re)aproxima o equipamento da ideia de “cinema local”/cinema de bairro mencionada.

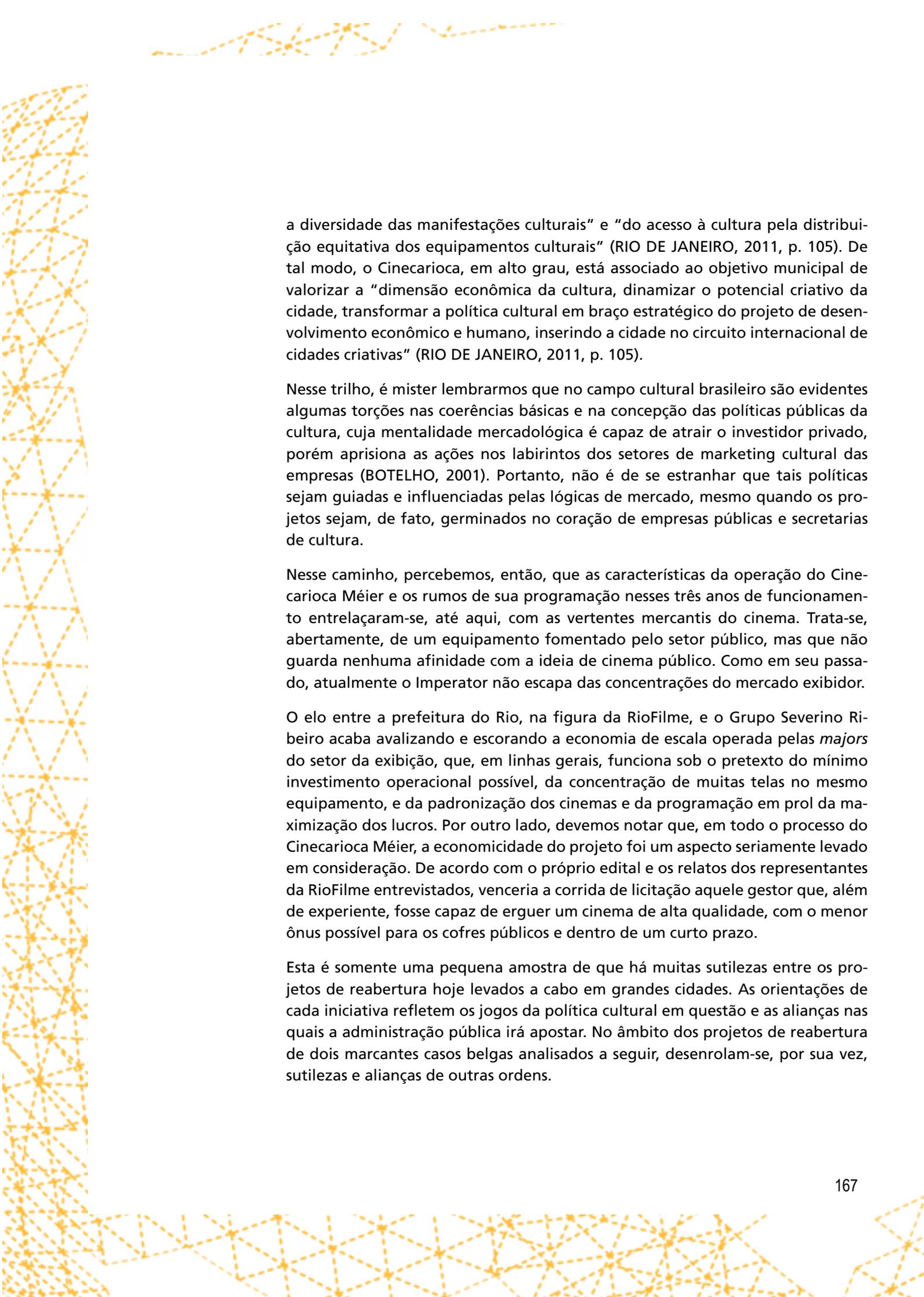
A gestão desse novo complexo exibidor é feita pelo Grupo Severiano Ribeiro. Após vencer um processo de licitação – previsto por um edital de concessão pública lançado em 2012 pela Riofilme –, o grupo obteve o direito de implantar (com recursos públicos), operar e explorar comercialmente o cinema por cinco anos, contando com benefícios fiscais.¹² Há de se observar que essa concessão não é regida pela lei da Parceria Público-Privada (PPP) citada no começo deste artigo. Os termos do contrato do Cinecarioca Méier se amparam pelo Decreto Municipal nº. 22.516/2002 (RIO DE JANEIRO, 2002), que dispõe sobre a concessão simples de permissionários para o uso de imóveis do acervo patrimonial do município do Rio de Janeiro.

De acordo com relatos de representantes da Riofilme,¹³ ao exibidor é concedida inteira liberdade para programar as três salas do Cinecarioca Méier, que ao todo comportam 400 assentos. De fato, no contrato do Cinecarioca não há nenhuma linha restritiva quanto à programação do espaço.¹⁴ A única cláusula da minuta que menciona essa questão se restringe à indicação de que:

A programação deverá contemplar a diversidade dos públicos e da produção cinematográfica, incluindo filmes nacionais e filmes dirigidos ao público jovem e/ou infantil e deverá atender as restrições à faixa etária e horários de exibição. (RIOFILME, 2012, p. 5).

Na prática, a programação atenta à diversidade da produção cinematográfica, principalmente no que concerne aos filmes nacionais, em alguma medida não fecha o ciclo de democratização proposto pelo projeto Cinecarioca. No histórico de filmes que estiveram em cartaz entre janeiro de 2014 e junho de 2015,¹⁵ não é difícil perceber que as três salas do Cinecarioca Méier exibiram quase sempre títulos hollywoodianos *blockbuster* e nenhuma produção independente brasileira. Acreditamos que isso se deve à padronização da cartela de filmes que o Grupo Severiano Ribeiro adota em todos os demais complexos de sua principal marca, a Kinoplex, os quais, de modo diferente do Cinecarioca Méier, não são equipamentos públicos operados em modo de concessão pública.

Paralelamente, o projeto Cinecarioca Méier pode ser avaliado como uma ação que vai além da reabertura de um importante cinema local. O Cinecarioca funciona no seio de arranjos urbanos conduzidos de acordo com o que a administração pública municipal, dentro do escopo de seu Plano Diretor e das diretrizes da Política de Cultura, considera como democratização da “oferta de bens e serviços culturais, em todas as regiões, integrando espacialmente a cidade e promovendo



a diversidade das manifestações culturais” e “do acesso à cultura pela distribuição equitativa dos equipamentos culturais” (RIO DE JANEIRO, 2011, p. 105). De tal modo, o Cinecarioca, em alto grau, está associado ao objetivo municipal de valorizar a “dimensão econômica da cultura, dinamizar o potencial criativo da cidade, transformar a política cultural em braço estratégico do projeto de desenvolvimento econômico e humano, inserindo a cidade no circuito internacional de cidades criativas” (RIO DE JANEIRO, 2011, p. 105).

Nesse trilha, é mister lembrarmos que no campo cultural brasileiro são evidentes algumas torções nas coerências básicas e na concepção das políticas públicas da cultura, cuja mentalidade mercadológica é capaz de atrair o investidor privado, porém aprisiona as ações nos labirintos dos setores de marketing cultural das empresas (BOTELHO, 2001). Portanto, não é de se estranhar que tais políticas sejam guiadas e influenciadas pelas lógicas de mercado, mesmo quando os projetos sejam, de fato, germinados no coração de empresas públicas e secretarias de cultura.

Nesse caminho, percebemos, então, que as características da operação do Cinecarioca Méier e os rumos de sua programação nesses três anos de funcionamento entrelaçaram-se, até aqui, com as vertentes mercantis do cinema. Trata-se, abertamente, de um equipamento fomentado pelo setor público, mas que não guarda nenhuma afinidade com a ideia de cinema público. Como em seu passado, atualmente o Imperator não escapa das concentrações do mercado exibidor.

O elo entre a prefeitura do Rio, na figura da RioFilme, e o Grupo Severino Ribeiro acaba avalizando e escorando a economia de escala operada pelas *majors* do setor da exibição, que, em linhas gerais, funciona sob o pretexto do mínimo investimento operacional possível, da concentração de muitas telas no mesmo equipamento, e da padronização dos cinemas e da programação em prol da maximização dos lucros. Por outro lado, devemos notar que, em todo o processo do Cinecarioca Méier, a economicidade do projeto foi um aspecto seriamente levado em consideração. De acordo com o próprio edital e os relatos dos representantes da RioFilme entrevistados, venceria a corrida de licitação aquele gestor que, além de experiente, fosse capaz de erguer um cinema de alta qualidade, com o menor ônus possível para os cofres públicos e dentro de um curto prazo.

Esta é somente uma pequena amostra de que há muitas sutilezas entre os projetos de reabertura hoje levados a cabo em grandes cidades. As orientações de cada iniciativa refletem os jogos da política cultural em questão e as alianças nas quais a administração pública irá apostar. No âmbito dos projetos de reabertura de dois marcantes casos belgas analisados a seguir, desenrolam-se, por sua vez, sutilezas e alianças de outras ordens.

De Roma e Le Palace: camadas políticas

Sob a égide de outro contexto de políticas culturais, as conduções das supracitadas reaberturas belgas mostram que, nesse país, há uma forte aposta na coparticipação entre as esferas públicas e privadas e, sobretudo, da sociedade civil organizada na forma de associações; ao lado das duas primeiras habituais instâncias, tais associações da sociedade civil atuam tanto na concepção quanto na operação dos espaços exibidores na Bélgica. Os projetos do De Roma e do Le Palace envolvem um *mix* de iniciativas atravessadas por injeções de recursos públicos – que despontam de uma rede intrincada de jogos políticos bem singulares, os quais refletem a pilarização sociopolítica belga –, e privados – que, a princípio, não submetem os projetos à lógica de mercado.¹⁶

16 O decreto da Comunidade Francesa que versa sobre o apoio ao cinema e à criação audiovisual é claro quanto aos critérios de elegibilidade no recebimento de recursos públicos para a exploração de salas de cinema. A “pessoa moral” que fará a gestão da sala deve se comprometer em difundir o cinema de “arte e ensaio”, principalmente, os filmes belgas produzidos nesse sentido (COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE, 2013).

17 Referimo-nos à concepção foucaultiana deste termo, que diz: “Vivemos na era da ‘governamentalidade’, aquela que foi descoberta no século XVIII. [...] E é possível que, se o Estado existe tal como ele existe agora, seja precisamente graças a essa governamentalidade que é ao mesmo tempo interior e exterior ao Estado, já que são as táticas de governo que, a cada instante, permitem definir o que deve ser do âmbito do Estado e o que não deve, o que é público e o que é privado, o que é estatal e o que é não estatal. Portanto, se quiserem, o Estado em sua sobrevivência e o Estado em seus limites só devem ser compreendidos a partir das táticas gerais da governamentalidade” (FOUCAULT, 2008, p. 145)

No caso do Le Palace, por exemplo, são evidentes as disputas entre as comunidades francesa e flamenga quanto à gestão de equipamentos culturais urbanos da capital belga e à correlata constituição de áreas de influência identitária/comunitária no centro de Bruxelas. Tal situação – em que dois grupos linguísticos e socioculturais diferentes, com próprias “governamentalidades” (FOUCAULT, 2008),¹⁷ ombreiam-se pelo domínio de espaços de afirmação cultural –, é uma particularidade cardinal para compreendermos o que hoje se desenrola em torno do Le Palace.

Inaugurado em 1913, o Pathé Palace foi um dos marcos mais importantes do lazer burguês *bruxellois*. Em 1973, ele fechou e uma loja de produtos eletrônicos foi aberta no local, transformando o piso térreo em *showroom* e a sala de exibição em estacionamento. Anos mais tarde, entre 1999 e 2001, o espaço voltou a funcionar como cinema Kladaradatsch!, com três salas. Após essa tentativa, fracassada, em 2001 a Comunidade Francesa adquiriu o prédio e, durante os dez anos subsequentes, uma série de ações em prol da reativação do cinema, como Le Palace, envolveu órgãos públicos federais e regionais em mais a associação sem fins lucrativos, *l’asbl* Le Palace – grupo gestor criado especialmente a partir de mobilizações de interesse da sociedade civil, para operar o futuro cinema. Essa associação firmou em 2006 um contrato de 20 anos com o Ministério da Cultura da Comunidade Francesa para tocar a renovação do prédio e operar as quatro salas previstas.

Porém, nada disso ocorreu sem levantar muitos embates entre a Comunidade Francesa e a Comunidade Flamenga na aquisição do edifício e na concepção do projeto do cinema, conforme indica o relato do antigo secretário geral da Comunidade Francesa, Henry Ingberg:

Em fevereiro de 2001, a Comunidade Francesa adquiriu o antigo cinema com um alto investimento, em prejuízo de sua homóloga flamenga. Durante três temporadas, ele abrigou o Teatro Nacional [...] e em seguida foi lançado em 2003 “um convite à manifestação de interesse público pela sua devolução como cinema de arte e ensaio que

18 “En février 2001, la Communauté française avait acquis à grads frais l’ancien cinéma, au dam de son homologue flamand. Pendant trois saisons, elle y a logé le Théâtre national, dans attente de son nouveau bâtiment du Boulevard Jacquain, pour ensuite lancer en 2003 «un appel à manifestation publique d’intérêt pour sa réaffectation en cinéma d’art et essai mettant en valeur le cinéma de la Communauté française de Belgique et le cinéma européen en général”. (BIVER, 2009, p. 37, original em francês).

destaque as produções fílmicas da Comunidade Francesa da Bélgica e o cinema europeu em geral”. (BIVER, 2009, p. 37, tradução nossa).¹⁸

Às vésperas da reabertura do cinema, que estava prevista para o final de 2015, passados os conflitos anteriores, a comunidade flamenga, no entanto, também aderiu ao projeto e, agora, ambas as comunidades o integram. Cada uma delas investiu, recentemente, a soma de 50.000 euros no Le Palace, que também conta com recursos já aplicados pelo governo federal belga (CINÉMA PATHÉ PALACE, 2015). Porém, apesar da força conjunta, os planos da reabertura foram postergados e não há previsão de uma data concreta para a reativação do cinema.

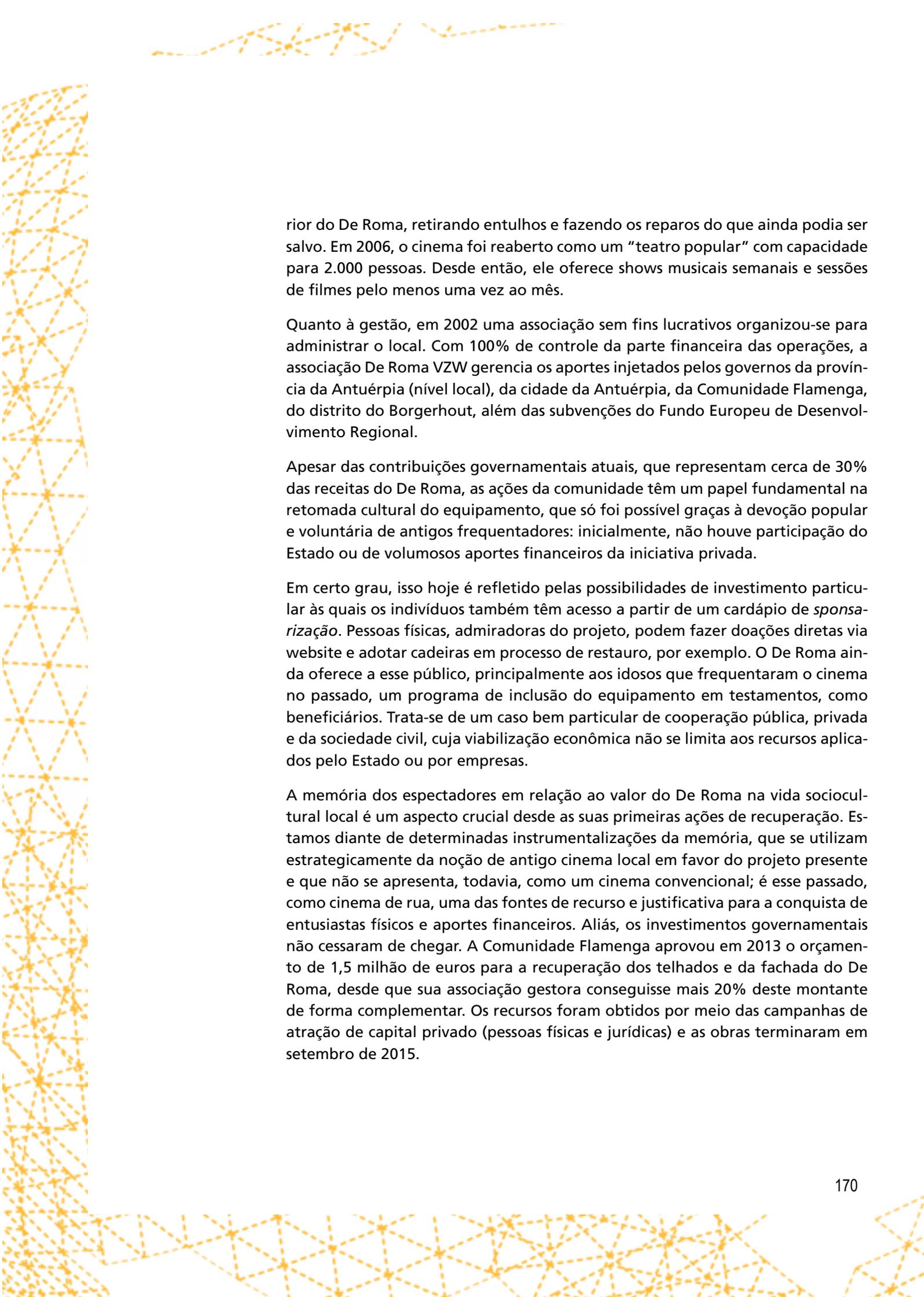
Esses fatos podem demonstrar que os níveis de coparticipação aqui não se limitam a relações imediatas entre esferas públicas e privadas. No cerne da organização das políticas culturais, manifestam-se as camadas, os pilares, da administração pública. A reabertura do Le Palace conecta-se a articulações em torno de lutas simbólicas concernentes à afirmação identitária e às influências que cada comunidade exercerá no espaço urbano através da gestão da área cultural e de seus equipamentos urbanos de cultura e lazer.

Já em relação ao cinema De Roma, localizado no bairro do Borgerhout, na Antuérpia, região da Comunidade Flamenga, são os usos instrumentais da memória e a forte participação comunitária na recuperação do equipamento os aspectos de sua singularidade. O local foi aberto em 1928 por um imigrante italiano como um clássico cinema de bairro. Durante um dia na semana, por exemplo, o exibidor Jean-Baptiste Romeo cedia o espaço para que a comunidade o utilizasse culturalmente da forma como quisesse. Um fato interessante é que o De Roma foi um dos poucos cinemas da cidade autorizados a funcionar durante a ocupação nazista entre 1940 e 1945, apesar de só poder mostrar fitas alemãs. Em 1953, a casa foi integrada ao circuito cinematográfico do barão Georges Heylen, grande exibidor comercial da Antuérpia.

O destino do De Roma mudaria de curso por causa de uma profunda transformação sociocultural no Borgerhout. O cinema precisou encontrar alternativas de sobrevivência quando, na década de 1970, o bairro foi ocupado por imigrantes marroquinos islâmicos. Devido às fortes diferenças dos hábitos culturais e de lazer dos marroquinos, que não iam ao cinema à época naquela região, e à evasão das audiências belgas locais, que foram morar no centro da cidade, houve uma expressiva queda na frequência do De Roma.¹⁹ A solução foi operá-lo como casa de shows (solução também encontrada pelo Imperator, no Rio de Janeiro); com certo sucesso, o equipamento assim continuou em atividade até 1982, recebendo grandes nomes da música como Paul McCartney e James Brown. Nesse mesmo ano, ele fechou para dar lugar a longos 20 anos de deterioração.

Em 1993, o prédio foi comprado por um investidor privado, mas continuou fechado. Porém, em 1997, um centro cultural do bairro, Rataplan, alugou o primeiro andar, e em 2002 uma força-tarefa de voluntários começou a reconstruir o inte-

19 Dados coletados durante entrevista com um dos interlocutores da pesquisa sobre cinemas belgas reabertos, o assessor de comunicação do De Roma, Rob Gielen (maio de 2015).



rior do De Roma, retirando entulhos e fazendo os reparos do que ainda podia ser salvo. Em 2006, o cinema foi reaberto como um “teatro popular” com capacidade para 2.000 pessoas. Desde então, ele oferece shows musicais semanais e sessões de filmes pelo menos uma vez ao mês.

Quanto à gestão, em 2002 uma associação sem fins lucrativos organizou-se para administrar o local. Com 100% de controle da parte financeira das operações, a associação De Roma VZW gerencia os aportes injetados pelos governos da província da Antuérpia (nível local), da cidade da Antuérpia, da Comunidade Flamengo, do distrito do Borgerhout, além das subvenções do Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional.

Apesar das contribuições governamentais atuais, que representam cerca de 30% das receitas do De Roma, as ações da comunidade têm um papel fundamental na retomada cultural do equipamento, que só foi possível graças à devoção popular e voluntária de antigos frequentadores: inicialmente, não houve participação do Estado ou de volumosos aportes financeiros da iniciativa privada.

Em certo grau, isso hoje é refletido pelas possibilidades de investimento particular às quais os indivíduos também têm acesso a partir de um cardápio de *sponsa-rização*. Pessoas físicas, admiradoras do projeto, podem fazer doações diretas via website e adotar cadeiras em processo de restauro, por exemplo. O De Roma ainda oferece a esse público, principalmente aos idosos que frequentaram o cinema no passado, um programa de inclusão do equipamento em testamentos, como beneficiários. Trata-se de um caso bem particular de cooperação pública, privada e da sociedade civil, cuja viabilização econômica não se limita aos recursos aplicados pelo Estado ou por empresas.

A memória dos espectadores em relação ao valor do De Roma na vida sociocultural local é um aspecto crucial desde as suas primeiras ações de recuperação. Estamos diante de determinadas instrumentalizações da memória, que se utilizam estrategicamente da noção de antigo cinema local em favor do projeto presente e que não se apresenta, todavia, como um cinema convencional; é esse passado, como cinema de rua, uma das fontes de recurso e justificativa para a conquista de entusiastas físicos e aportes financeiros. Aliás, os investimentos governamentais não cessaram de chegar. A Comunidade Flamengo aprovou em 2013 o orçamento de 1,5 milhão de euros para a recuperação dos telhados e da fachada do De Roma, desde que sua associação gestora conseguisse mais 20% deste montante de forma complementar. Os recursos foram obtidos por meio das campanhas de atração de capital privado (pessoas físicas e jurídicas) e as obras terminaram em setembro de 2015.

Breves notas finais

Dos três casos aqui apresentados, uma questão cardinal se eleva: os projetos do Cinecarioca Méier, Le Palace e De Roma apenas se consolidaram por se apoiarem em uma miríade de colaborações entre as instâncias públicas (que no caso da Bélgica envolve um entrelaçamento de níveis sociopolíticos pilarizados), privadas e a sociedade civil. Enquanto no Cinecarioca Méier as ações de política cultural do município para a democratização do acesso ao audiovisual encaminharam o projeto para um sentido mercadológico autossustentável, no caso belga do Le Palace são os níveis estatais que exigem, como condição primordial para o apoio financeiro, que a gestão do cinema escape do viés comercial, ou seja, de uma programação fechada em produções *blockbuster* hegemônicas. No De Roma – que atualmente apresenta sessões de filmes independentes de modo esporádico –, no cerne das cooperações entre a sociedade civil organizada e as esferas públicas e privadas encontram-se esforços em prol da manutenção de uma memória coletiva ligada ao passado do cinema.

Os três exemplos lidam com a questão da ocupação cultural do território por meio da noção de cinema reaberto (*reopened cinema*). Essa ideia serve como um profícuo pilar para a reestruturação dos laços de pertencimento urbano/comunitário/cultural que outrora eram atados entre esses equipamentos e os indivíduos. Assim, não é arriscado supor que a memória dessa tessitura é hoje um aspecto valioso, instrumentalizado pelos desígnios de investidores e gestores das esferas públicas e privadas. Projetos como Cinecarioca Méier, Le Palace e De Roma vêm mostrar que as práticas em torno das políticas culturais no âmbito da reabertura da sala de cinema têm servido a propósitos variados das governanças locais em termos de estruturação física e simbólica dos espaços.

Sem dúvida, a sala de cinema é um equipamento perfeitamente integrável às políticas públicas culturais através de arranjos legais e formas de coparticipação múltiplos em prol de sua operação. É em meio a tais pluralidades que programas de reativação de antigos cinemas podem agir como potentes catalisadores de esforços para a democratização do acesso das audiências às produções audiovisuais independentes/nacionais e, além disso, como canais de difusão abertos a realizadores que não encontram espaço para seus filmes nas salas geridas pelas *majors* da exibição cinematográfica comercial. Ademais, com base no caso do De Roma, tivemos a chance de perceber como pode ser promissor o papel de associações civis sem fins lucrativos nas reaberturas de salas de cinema.

Cabe continuarmos no encaço das parcerias entre esferas públicas, privadas e comunidades quanto aos modelos de outros projetos de reabertura de cinemas. Como lastro para esse exercício, vale notar o que George Yúdice (2013) chama de “cultura como recurso”, isto é, a cultura, razão do capitalismo contemporâneo, gera valor por si mesma e a observação dos usos instrumentalizados das políticas

culturais tem um papel fundamental na construção de novas formas de gestão sociopolítica e governanças das sociedades contemporâneas.

Referências

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. OBSERVATÓRIO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. **Informe de Acompanhamento de Mercado - Segmento Salas de Cinema**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/informes-trimestrais-2015.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

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

BIVER, Isabel. **Cinéma de Bruxelles: portraits et destins**. Bruxelas: CFC Editions, 2009.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, v.15, n. 2, p.73-83, abr. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 jul. 2015.

CENTRE DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL. **Bilan de la production 2014**, Bélgica, 2015. Disponível em: <http://www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=avm_bilancca>. Acesso em: 15 jul. 2015.

CINÉMA PATHÉ PALACE: Flemish and French Community each gave 50.000 euro. **Brussel Nieuws**, Bruxelas, 15 maio 2015. Disponível em: <<http://www.brusselnieuws.be/en/video/tvbrussel/cinema-pathe-palace-flemish-and-french-community-each-gave-50000-euro>>. Acesso em: 20 maio 2015.

COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE. Decreto 10-11-2011, de 17 de julho de 2013. Dispõe sobre o apoio ao cinema e à criação audiovisual. **Gallilex – Federação Valônia Bruxelas**, Bruxelas. Disponível em: <http://www.gallilex.cfwb.be/document/pdf/37248_002.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2015.

CORREIO DA MANHÃ. 3º Caderno – Parte 1. Rio de Janeiro, p. 23, 30 maio 1954.

DE ROMA. **Over De Roma**, Antuérpia, 2013. Disponível em: <<http://www.deroma.be/OverDeRoma.aspx>>. Acesso em: 15 jul.2015.

FERRAZ, Talitha. **A segunda Cinelândia carioca**. Rio de Janeiro: Mórula, 2012.

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

FOUCAULT, Michel. Space, knowledge and power. In: RABINOW, Paul (Ed.). **The Foucault Reader**. New York: Pantheon Books, p. 239-256, 1984.

_____. **Segurança, território, população**: curso dado no Collège de France (1977-1978). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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

GOVERNO FEDERAL DA BÉLGICA. **Portal Belgium.be**. 2012. Apresenta dados sobre a Bélgica. Disponível em: <<http://www.belgium.be>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

RIO DE JANEIRO (Município). Decreto nº 22.516, de 20 de dezembro de 2002. Dispõe sobre o procedimento impessoal para a escolha de permissionários ou cessionários de imóveis do acervo patrimonial do Município do Rio de Janeiro. **Portal da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://smaonline.rio.rj.gov.br/ConLegis/pdf/relPdf.asp?18282>>. Acesso em 10 jul. 2015.

_____. Lei Complementar n.º 111, de 1º de fevereiro de 2011. Dispõe sobre o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Sustentável do Município do Rio de Janeiro. **Portal da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro- RJ. Disponível em:<www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/139339/DLFE-229591.pdf/LeiComplementar1112011PlanoDiretor.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2015.

RIOFILME. **Minuta do termo de permissão de uso do Cinecarioca Méier**. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/2797449/DLFE-242811.pdf/EditalCineCariocaMeier_FMinutaTermoPermissao.pdf>. Acesso em:10 jul. 2015.

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

STATISTICS BELGIUM. **Cinémas**, Bélgica, 2014. Disponível em: <<http://statbel.fgov.be/fr/statistiques/chiffres/travailvie/temps/cinema/>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

VIEIRA, João Luiz; PEREIRA, Margareth. **Espaços do sonho**: arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Tradução: Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2013.