

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

ENTRE MEMÓRIA E PRESERVAÇÃO:  
Uma etnografia sobre a implantação da Cinemateca Capitólio, em  
Porto Alegre – RS

Simone Rolim de Moura

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Lewgoy

Porto Alegre, junho de 2008.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

ENTRE MEMÓRIA E PRESERVAÇÃO:

Uma etnografia sobre a implantação da Cinemateca Capitólio, em  
Porto Alegre – RS

Simone Rolim de Moura

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Antropologia Social da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul para a  
obtenção do título de Mestre  
Orientador: Prof. Dr. Bernardo  
Lewgoy

Porto Alegre, junho de 2008.

Dedico esta dissertação à Adelaide  
Moura e às demais “Tricoteiras dos  
Precatórios” do vôo JJ3054.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, professor Bernardo Lewgoy, pelo empenho em abrir um “canal de comunicação” que me proporcionou a escrita da dissertação. Acima de realizarmos simplesmente discussões referentes ao trabalho de campo e tema de pesquisa, pude desfrutar da sua amizade e seus ensinamentos.

Ao grupo dos “oceanic six” do PPGAS de 2006 que, junto comigo, é composto por Débora Allebrandt, Fernanda Fontecilla, Juliana Macedo, Lucia Scalco e Nicole Reis (que representou pra mim muito mais do ser simplesmente uma referência). Porque os traumas que ser aluno de pós-graduação envolvem, muitas vezes nos fazem desejar estar perdidos na ilha.

Aos professores Claudia Fonseca, Ruben Oliven, Caleb Faria, Cornelia Eckert, Ana Luiza Rocha, Carlos Steil, Ondina Fachel Leal – todos do PPGAS – e a professora Maria Luiza Martini – do PPGH – pelas trocas em sala de aula, ao longo de realização do período de créditos.

A Rodrigo Borba, com o qual não tenho palavras para descrever meus agradecimentos. Como ele mesmo já ressaltou, nossa amizade extrapola *tous les mots*.

A João Rosito, pelos inúmeros cafés terapêuticos e discussões intermináveis. Tenho o privilégio de compartilhar das suas diferentes facetas e conhecê-lo muito além do homem discreto e reservado que ele se mostra ser.

A Camila Dresch e Isabela Vieira que, cada uma ao seu modo, foram muito importantes e me apoiaram durante o tenso processo de escrita.

A Natalia Filippon que, mesmo em Londres, me apoiou e me incentivou, com seu senso de humor e conselhos tão singulares.

Aos “Lo Peores” Aline Brustolin, Elisa “Carmen” Viali, Leandro “El Miranda”, Mirella “Guadalupe” Maines e Rafa Schwendler. Pelo sucesso da nossa festa e a amizade e diversão que compartilhamos juntos a cada nova edição.

A minha família, em especial minha mãe Neila e minhas tias Neusa e Neiva, que sempre estiveram ao meu lado em todos os momentos e me apoiaram desde o processo de seleção. Após tudo o que passamos, os seus incentivos foram mais do que fundamentais para a finalização dessa dissertação. E não poderia deixar de citar o nome da minha vó, Adelaide Moura, que além de me incentivar em todos os momentos, me ensinou a ser a pessoa que sou.

Ao Kevin Shields, por ter composto quase sozinho o *Loveless*, a maior fonte de inspiração sonora para a escrita da dissertação. Perdida nas suas melodias shoegaze, escrevi praticamente todo texto.

E por último e não menos importante, aos membros da Aamica e da Fundacine, que tornarão possível a realização do trabalho de campo.

## **RESUMO**

A partir de um estudo etnográfico realizado entre os meses de setembro de 2006 e dezembro de 2007, procuro desenvolver uma interpretação de discursos de atores distintos que colocam em cena tensões, dramas e negociações, relativas à implantação de uma cinemateca em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Nesse sentido, analiso algumas narrativas e práticas de moradores do bairro Centro, que formaram a Associação de Amigos do Cine-Theatro Capitólio (Aamica), e também de profissionais ligados a Fundação Cinema RS (Fundacine), os dois principais agentes envolvidos no projeto da Cinemateca Capitólio. Por um lado, segundo discursos de membros da Fundacine, o projeto de uma cinemateca para o Rio Grande do Sul é produto do desenvolvimento do campo audiovisual no Estado e posto em prática através da ação de pesquisadores e cineastas locais. Por outro lado, os discursos de membros da Aamica são compreendidos como narrativas inseridas no tema sobre o viver o bairro no presente, tendo em perspectiva uma comparação com um passado narrado pelos informantes (vivido no mesmo espaço social – o Centro da cidade). Essas narrativas proporcionam uma reflexão sobre a ressignificação do espaço público, vislumbrada por meio das relações e representações sociais do bairro através de memórias. O tema da preservação perpassa um prédio tombado pelo patrimônio municipal e estadual, um antigo cinema de rua, e a memória do campo audiovisual no estado.

Palavras-chave: memória coletiva, campo audiovisual, cinemas de calçada, cinemateca, patrimônio.

## **ABSTRACT**

This thesis advances an analysis of the discourses built by a plethora of social actors which bring to light tensions, dramas and negotiations around the construction of a film library in Porto Alegre, Rio Grande do Sul. The data are drawn from an ethnographic fieldwork undertaken between september/2006 and december/2007. Some narratives and practices of individuals who founded the Associação de Amigos do Cine-Theatro Capitólio (Aamica), inhabitants of Porto Alegre's downtown, as well as of professionals associated to the Fundação Cinema RS (Fundacine) are analysed. As it is propounded, these are the agents involved in the construction of the Cinemateca Capitólio. On the one hand, according to Fundacine members, the project of a movie library in Rio Grande do Sul is the product of the development of the audiovisual field in the state and can only be fulfilled by researchers and local movie makers. On the other hand, Aamica's members' discourses are seen as inserted in the experience of living the neighborhood now having the past in perspective. These narratives motivate a reflection about the processes of resignification of the public space, constructed in the relations and social representations of the neighborhood via the informants' memories. The issue of preservation is intertwined with the themes upon which this thesis is elaborated: a building deemed as a city and state heritage, an old street cinema, and the memory of the audiovisual field in the state.

Key-words: collective memory, audiovisual field, street cinemas, film library, heritage.

# SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS .....	4
RESUMO .....	6
ABSTRACT.....	7
LISTA DE ABREVIATURAS .....	9
INTRODUÇÃO .....	10
CAPÍTULO I – HISTÓRIA DAS SALAS DE CINEMA EM PORTO ALEGRE .....	21
1.1 AS SALAS DE CINEMA EM PORTO ALEGRE.....	22
1.1.1 A ENTRADA DO CINEMA EM PORTO ALEGRE E OS PRIMEIROS ANOS (1896 - 1907).....	24
1.1.2 AS PRIMEIRAS SALAS E A CONSOLIDAÇÃO DA EXIBIÇÃO DE CINEMA EM PORTO ALEGRE (1908 - 1950).....	25
1.1.3 A CRISE DOS CINEMAS DE CALÇADA (1960-1980) .....	36
1.1.4 OS CINEMAS DE SHOPPING-CENTERS (1990-2008) .....	40
1.2 O CINE-THEATRO CAPITÓLIO .....	43
1.3 O EVENTO “IR AO CINEMA”.....	45
CAPÍTULO II – A ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO CINE-THEATRO CAPITÓLIO .....	52
2.1 A APROXIMAÇÃO COM A AAMICA .....	52
2.2 O PRÉDIO TOMBADO PELO PATRIMÔNIO.....	55
2.3 MEMÓRIA SOCIAL .....	60
2.4 A AAMICA .....	62
CAPÍTULO III – A FUNDAÇÃO CINEMA RS .....	85
3.1 A FUNDACINE .....	85
3.2 UM LOCAL DE PRESERVAÇÃO.....	90
3.3 A CINEMATECA CAPITÓLIO.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS .....	113
ANEXOS:.....	119
ESTATUTO DA ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO CINE-THEATRO CAPITÓLIO .....	119
ESTATUTO DA FUNDAÇÃO CINEMA RS .....	133



## **LISTA DE ABREVIATURAS**

**Aamica** – Associação dos Amigos do Cine-Theatro Capitólio;

**APTC** – Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul;

**Deprec** – Departamento Estadual de Portos, Rios e Canais;

**Forcine** – Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual;

**Fundacine** – Fundação Cinema RS;

**PUC-RS** – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul;

**RGE** – Rio Grande Energia;

**SESC** – Serviço Social do Comércio;

**SIAV** – Sindicato da Indústria Cinematográfica do Rio Grande do Sul;

**TVE** – Fundação Cultural Piratini – Rádio e Televisão;

**UFRGS** – Universidade Federal do Rio Grande do Sul;

**Unisinós** – Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

## **INTRODUÇÃO**

Esta dissertação de mestrado consiste em uma interpretação das tensões, dramas e negociações que, com base nas práticas de atores distintos, colocam em cena identidades, memórias, dramas e negociações a partir do processo de constituição da Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Dessa maneira, para a realização da pesquisa, utilizo a metodologia etnográfica, através de trabalho de campo desenvolvido entre os meses de setembro de 2006 a dezembro de 2007.

Com o intuito de compreender a construção de uma cinemateca no local, torna-se imprescindível a análise dos diferentes sentidos dados para o prédio do Capitólio pela Associação de Amigos do Cine-Theatro Capitólio (Aamica) e para a Fundação Cinema RS (Fundacine), os dois principais agentes envolvidos com a questão. Desta maneira, procuro contextualizar os significados que ambos os grupos associam ao prédio do Capitólio, ao remeterem-se ao passado, ao presente e/ou ao futuro.

A Cinemateca tem previsão de abertura para o início do segundo semestre de 2008 e se localizará no antigo prédio do Cine-Theatro Capitólio, no Centro de Porto Alegre, na esquina da Avenida Borges de Medeiros com a Rua Demétrio Ribeiro. O Capitólio era um antigo cinema de calçada, inaugurado em 1928. Em 1995, esse imóvel foi tombado como patrimônio histórico e cultural pelo município de Porto Alegre e, em 2006, o tombamento se deu em nível estadual. Por conseguinte, um dos meus objetivos é compreender os sentidos atribuídos pelos diferentes atores sociais, seus discursos e suas práticas, no que envolve os processos de revitalização e reestruturação física de um novo espaço cultural, assentado e justificado na herança material e simbólica do Capitólio. Para realização de tal projeto, o estudo perpassa, necessariamente, as memórias de moradores das cercanias do Capitólio e

suas experiências pessoais de envolvimento e sociabilidade construídas neste espaço social.

Os chamados cinemas de calçada representaram, segundo Gastal (2000), um dos pólos da vida social porto-alegrense, na primeira metade do século XX. Eles fizeram parte de uma rede de atividades na dinâmica social da cidade, sendo “um dos centros de congregamento, junto com os cafés e as confeitarias, parcerias indispensáveis no antes e no depois do assistir ao *film*, para conversar e comentar o que fora visto na tela” (Gastal, pg. 29, 2000). O primeiro desses cinemas em Porto Alegre foi fundado em 1908, era o Recreio Ideal e se localizava na Rua da Praia, junto à Praça da Alfândega. O último dos chamados “grandes cinemas de calçada” (Zanella, 2006) fechou suas portas em 2005: o Imperial, também localizado na Rua da Praia, junto à mesma praça. Pode-se pensar, assim, num ciclo que envolveu os cinemas de calçada, no qual o Centro de Porto Alegre possuía uma posição diferenciada nessas dinâmicas, frente a outros bairros.

Zanella (2006) também ressalta o papel social desses cinemas na sociabilidade na primeira metade da década de XX. O autor indica que esses cinemas funcionavam como “espaços de relações sociais, [que] cumpr[iam] papel aglutinador da população e também de formador da identidade cultural e urbana dos habitantes das cidades” (Zanella, pg. 29, 2006). Os mais suntuosos e elitizados eram localizados no centro da cidade, que chegavam a exigir trajes especiais (as chamadas “roupas de domingo”, conforme uma informante) – os senhores deveriam usar gravatas para frequentar alguns deles. As salas de outros bairros eram menos formais e recebiam os filmes após as películas terem sido exibidas nos cinemas do Centro. A “decadência” desses cinemas foi apontada pelos autores em função de transformações da sociedade capitalista, que levou a uma reengenharia do mercado cinematográfico, tendo o cinema ocupado outros espaços como, por exemplo, os *shopping centers* (Butcher, 2005; Gastal, 2000; Neto, 2001; Zanella, 2006).

Com efeito, pode-se entender os cinemas de calçada e, particularmente o Cine-Theatro Capitólio, como locais de memória (Nora, 1981), uma vez que se pode compreendê-los como espaços físicos nos quais atores sociais procuram construir memória. Para Pierre Nora (1981), a memória está aberta à dialética da lembrança e do esquecimento. Nesse sentido, tal dialética provoca longas latências e repentinas revitalizações. No que se refere ao setor audiovisual, nos dias de hoje, o Capitólio se tornou o ponto de convergência para um conjunto de iniciativas que têm por base a compilação e o tratamento de informações sobre a produção audiovisual gaúcha. Já para alguns dos membros da Aamica (Associação de Amigos do Cine-Theatro Capitólio), o prédio representa um espaço de recordações da chamada “Era de Ouro” (Gastal, 2000; Zanella, 2006) dos cinemas de calçada em Porto Alegre. No entanto, para os membros da Aamica, não é possível apenas situar a mobilização em torno da criação de uma associação voltada para o prédio como unicamente relacionada às questões que concernem aos cinemas de calçada. Os discursos dos membros da associação se mostraram extremamente heterogêneos quanto aos motivos pelos quais eles fazem parte da mesma. Embora grande parte das narrativas gire em torno de um sentimento de perda, os sentidos são bem diversos – não estando necessariamente relacionado ao Capitólio ou aos cinemas de calçada, mas sim se estendendo para uma preocupação com o espaço urbano.

Uma Cinemateca é um espaço através do qual se busca a preservação de obras cinematográficas, bem como materiais relacionados a essas obras, como livros, cartazes, entre outros. O projeto de uma Cinemateca para o Rio Grande do Sul é, em última instância, produto da ação de pesquisadores e cineastas locais. Trata-se de um projeto que busca reunir a produção audiovisual do Estado em um só centro que, atualmente, está dispersa em produtoras, arquivos pessoais e instituições públicas. Faz-se necessário salientar que o termo audiovisual não ilustra unicamente os materiais frutos da produção

cinematográfica, mas engloba igualmente os fenômenos publicitários, jornalísticos e de entretenimento veiculados pela televisão.

As obras de restauração do prédio, com o intuito de abrigar a Cinemateca Capitólio, iniciaram em julho de 2005. A obra é coordenada pela Fundacine, através de um termo de permissão de uso do prédio dado pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre. A cinemateca vai ser organizada com base em três eixos de intervenção: (1) um arquivo da imagem e do som, formado com base no acervo de filmes a serem alocados no prédio; (2) um centro de documentação e informação audiovisual, contruído a partir de um banco de dados sobre o fazer cinematográfico e televisivo gaúcho, baseado em uma biblioteca especializada em livros sobre o audiovisual; e (3) o setor de exibição e difusão, composto por uma sala de cinema de 188 lugares, uma sala multimídia de 42 lugares e mais quatro cabines multimídia para pequenos grupos de 3 a 5 pessoas. Dessa forma, um futuro usuário da cinemateca pode procurar no banco de dados algum filme desejado e pode assistir nas cabines multimídias.

A Aamica iniciou as suas atividades em 1999, quando da queda do telhado no prédio, que, na época, se encontrava abandonado. Formada por moradores que residem próximo ao prédio, as primeiras iniciativas da associação tinham por objetivo mobilizar a comunidade local frente a uma restauração do prédio. Ela é composta por aproximadamente duzentos membros inscritos, mas as reuniões são freqüentadas por uma média de dez participantes. Eu participei das reuniões da Aamica entre outubro de 2006 e dezembro de 2007 e, nesse período, passaram pelas reuniões cerca de vinte membros. A diferença no número de inscritos na associação e os freqüentadores das reuniões se dá pelo fato das inscrições serem abertas. Ou seja, elas não são exclusivas às pessoas que estão envolvidas numa militância para a restauração do prédio. Por exemplo, na minha primeira participação em

uma reunião da Aamica, em outubro de 2006, eu fui convidada a ingressar na associação, recebendo o formulário de inscrição.

A Fundacine, por sua vez, foi fundada em 1998, e pode ser interpretada como resultado de mobilizações que envolveram os agentes do campo audiovisual, especialmente, o cinematográfico no estado. Trata-se de um espaço que reúne tanto a iniciativa privada e o setor de produção e exibição cinematográfica no Estado do Rio Grande do Sul.

Dessa forma, o fio condutor da inserção em campo foram os processos de negociação que visavam à implantação de uma cinemateca no prédio do Cine-Theatro Capitólio. No entanto, outras questões acabaram perpassando meus momentos em campo, como a questão da memória social e do espaço urbano. Em última instância, as construções sociais e simbólicas são exploradas com base em diferentes temas que perpassaram minhas experiências intersubjetivas em campo.

Em outras palavras, o que estava em jogo para um dos grupos, a Aamica, era uma memória não palpável, não material: as reminiscências de um passado vivido e vivenciado na cidade. O Cine-Theatro Capitólio aparece nas narrativas, então, como atravessado por um passado no qual o ir ao cinema era simbolicamente vivenciado diferentemente do que é hoje. O prédio é também considerado um representante de um período de ouro para o Centro da cidade e, em especial, para a sociabilidade das pessoas que vivenciavam o universo sócio-cultural que constitui o seu “entorno”.

No entanto, é importante salientar também que se envolver numa associação como a Aamica significa reivindicar e se inserir num domínio que busque uma melhoria dos arredores das moradias e locais de comércio dos envolvidos. Ou seja, além das memórias do viver a cidade, especificamente os arredores do Capitólio, também está inserido “nessa teia de significados” o presente e a possibilidade de distinção de um espaço urbano. Já para o outro grupo, a Fundacine, o projeto Capitólio está inserido num desejo de manutenção de uma memória

material. Pode-se interpretar que ambos os grupos buscam a construção de um espaço de distinção, embora eles signifiquem o prédio de forma diferenciada e os contextos os quais eles fazem partes sejam outros.

Para Bourdieu (2001), como um elemento capaz de delinear os limites entendidos como difusos entre alta-cultura e cultura de massa na contemporaneidade, o conceito de distinção é definido da seguinte forma:

A distinção – no sentido corrente do termo – é a diferença inscrita na própria estrutura do espaço social quando percebida segundo as categorias apropriadas a essa estrutura; (...) O capital simbólico – outro nome da distinção – não é outra coisa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação de estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio (Bourdieu, 2001, pg. 144/145).

Em relação aos dois grupos pesquisados, meu intuito inicial era tentar compreender o campo do audiovisual no Rio Grande do Sul, passando pelo projeto de construção e implantação de uma cinemateca para o Estado. No entanto, ao me deparar com um grupo heterogêneo como o da Aamica, meus objetivos com a pesquisa foram se ampliando, uma vez que se tornou necessário, a partir do trabalho de campo, construir um diálogo com temas caros à antropologia, como a questão da problemática urbana, do viver a cidade, e a questão da memória. Assim, os dois contextos com que eu me deparei, durante o trabalho de campo, instigaram-me a tentar interpretar os diferentes sentidos e objetivos dos dois principais grupos envolvidos com o projeto de restauração do prédio.

O trabalho etnográfico tornou possível perceber e até vivenciar de perto algumas das dinâmicas nas quais os sujeitos pesquisados estão envolvidos e também de captar ao vivo os diversos aspectos individuais e coletivos dos universos culturais pesquisados. Salvo as devidas proporções, os processos colocados a cabo visando à restauração do

prédio do Capitólio podem ser pensados como uma alegoria (Clifford, 1986) do viver a cidade no presente.

Os dados utilizados na elaboração deste trabalho foram coletados por mim, durante observações e entrevistas. Cabe salientar que mantenho os nomes dos informantes, optando por não utilizar pseudônimos. Foram realizadas doze entrevistas individuais e duas entrevistas com dois informantes ao mesmo tempo. Outras fontes de dados utilizadas englobam anotações dos próprios informantes de reuniões de um grupo de trabalho criado com o intuito de pensar o projeto de construção de uma cinemateca, as atas das reuniões da Aamica e também minhas anotações de campo.

Ao buscar os diversos significados da memória social em torno do Cine-Theatro Capitólio no decorrer de sua história, através de narrativas de membros da Aamica e de uma descendente do Sr. José Faillace (o dono original do prédio), procuro contribuir para o estudo social e simbólico da cidade e dos seus moradores. Conforme trabalhos desenvolvidos por Park (1967), Weber (1967) e Wirth (1967), o tecido urbano é descrito como em constante mutação, frente à impessoalidade das relações. Assim, o “organismo social” representado pela cidade e pelo capitalismo imerso nas relações cotidianas nesse meio, o viver urbano se apresenta como um “*locus* de convergência das grandes correntes e interesses econômicos, políticos e ideológicos” (Velho, pg.10, 1967). Do mesmo modo, as formas de expressão simbólica ligadas ao contexto que envolve o prédio e suas formas de difusão em diferentes tempos permitem acesso privilegiado às descrições dos processos sobre as transformações dos espaços de exibição audiovisual, suas particularidades e nuances que, por sua vez, colocam em cena não unicamente o desenvolvimento do setor de exibição cinematográfica, como também a própria cidade de Porto Alegre.

Referente aos dois grupos analisados na presente dissertação, a Aamica é entendida como um espaço social através do qual diferentes



projetos individuais (Velho, 1981) de seus membros atuam conjuntamente sobre o Capitólio, não necessariamente com o intuito de agir em última instância sobre esse prédio. Em outras palavras, os informantes da Aamica expressam diferentes sentidos para a reestruturação do prédio. Dessa forma, pode-se pensar que existem diferentes relações com o espaço social além do prédio e pensam-no em relação à trama das memórias coletivas e às diferentes percepções das questões implicadas em suas vivências no espaço urbano. Já a Fundacine, por sua vez, é pensada como uma voz mais coesa, com narrativas mais institucionalizadas e mais ligadas a uma experiência profissional e menos aderente ao local (espaço urbano em que se situa o Capitólio) em comparação com a Aamica, isso tudo com base nos diferentes sentidos pensados para o prédio.

A idéia e características de um espaço na cidade de Porto Alegre voltados para *a área de preservação da memória audiovisual*, como pretendido pela Fundacine, estão ligados ao desenvolvimento da produção cinematográfica no Estado e às necessidades dos profissionais da área de um suporte extensivo e multifacetado de apoio às empresas e profissionais locais. Nesse sentido, o presente estudo busca auxiliar numa maior compreensão de um campo de conhecimento e produção artísticos que congrega e interliga diferentes mundos sociais, como o audiovisual.

Paralelamente, desenvolvo uma análise das próprias definições de espaço urbano em Porto Alegre, o que representa o aspecto local, tanto para os membros da Aamica quanto para a Fundacine e o setor audiovisual gaúcho. Para tanto, entendo a cultura como intimamente relacionada às práticas dos sujeitos. Não há, ao longo dessa narrativa etnográfica, uma dicotomia bastante conhecida na antropologia entre representação simbólica e prática, já que a cultura é compreendida como resultado dessa capacidade humana de construir significados a partir de práticas de representação simbólica. Os sentidos são gerados nas

práticas cotidianas e incorporados pelos sujeitos, através das formas materiais que essa cultura assume (cultura popular, filmes, arte, literatura) (Inda e Rosaldo, 2002).

Além disso, Inda e Rosaldo (2002) afirmam que a globalização, pensada com base no desenvolvimento de um setor audiovisual de produção e exibição na capital gaúcha, coloca em questão um certo isomorfismo entre lugar, espaço e cultura, que até então era tradicional na antropologia, já que o processo cultural superou fronteiras territoriais específicas. A noção de cultura precisa ser descolada das idéias de homogeneidade, estabilidade e territorialidade, quando associada a um espaço geográfico restrito. Destarte, a cultura precisa ser pensada em novo contexto espaço-tempo. Assim, pode-se compreender a heterogeneidade da América e, embora haja uma maior homogeneidade nos discursos da Fundação, também os diferentes contextos nos quais cada grupo está inserido. Cabe ressaltar, ainda, que ambos os grupos estão agindo sobre o mesmo local – o Capitólio –, na mesma cidade – Porto Alegre –, no entanto, não é possível pensá-los como inseridos no mesmo contexto, embora o espaço seja o mesmo.

A partir desses entendimentos sobre a cultura, Inda e Rosaldo (2002) conseguem ver além de uma possível homogeneização cultural do mundo, resultante de processos da globalização. Os consumidores do terceiro mundo não são consumidores passivos dos bens culturais importados. Há ativa participação dos espectadores na construção de significados, já que os sujeitos (consumidores de bens culturais) são ativos “fazedores” de sentido e os textos culturais são interpretados a partir de códigos culturais específicos.

Desta maneira, as diferentes narrativas discutidas e analisadas neste trabalho, através de um estudo com dois grupos sociais atuando sobre o Capitólio, representam apenas uma fração de uma teia de significados mais ampla, ou seja, a trama de viver em espaços urbanos. Assim, cabe se perguntar qual o sentido de viver no centro de uma

grande cidade, especificamente no caso desta dissertação, de Porto Alegre.

Em suma, a presente dissertação busca a) contribuir para o entendimento do processo permanente de reconstrução do espaço urbano e das relações nele desenvolvidas; b) lançar luz sobre o “campo de produção audiovisual” do RS, que tem na construção da cinemateca a possibilidade da consolidação de um centro de suporte e auxílio para suas produções, bem como espaço institucionalizado de gerenciamento de acervo e, portanto, de memória do próprio campo; c) contribuir para o estudo do patrimônio histórico e cultural material enquanto categoria de pensamento (Gonçalves 1996, 2000, 2005) e o seu impacto no aspecto local.

Para tanto, a presente dissertação é dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, **A História das Salas de Cinema em Porto Alegre**, procuro apresentar o contexto no qual surgiu um mercado exibidor cinematográfico na cidade. Apresento a história dos cinemas de calçada em Porto Alegre, do Recreio Ideal, primeira sala de exibição contínua inaugurada em 1908, passando pelo final dos cinemas de bairro e a ascensão dos espaços multiplex, localizados nos *shopping-centers*. Realizo também um histórico sobre o prédio do Cine-Theatro Capitólio e faço uma análise sobre o ir ao cinema como um evento, segundo conceito do autor Marshall Sahlins (1990, 2003, 2006).

No segundo capítulo, **A Associação de Amigos do Cine-Theatro Capitólio**, apresento um histórico dessa associação e dos informantes. Baseado em uma análise sobre o conceito de memória coletiva ou social e o “entorno” do Capitólio, debruço-me sobre a descrição do espaço local no qual o prédio está inserido. A categoria “entorno” é apresentada e contextualizada como um termo nativo, utilizada correntemente pelos informantes da Aamica.

No terceiro capítulo, **A Fundação Cinema RS**, centro-me no segundo grupo de agentes pesquisados nesta dissertação. O histórico da

Fundacine está intimamente relacionado com o desenvolvimento do campo audiovisual no Rio Grande do Sul, tendo sido a própria idealização da entidade pensada no interior de outros grupos ligados ao fazer cinematográfico no estado. Detenho-me, neste último capítulo, nos desejos que colocam em cena a construção de uma cinemateca para o estado do Rio Grande do Sul, além disso, procuro contextualizar o próprio surgimento de espaços como uma cinemateca, trazendo o exemplo da França.

Por fim, nas considerações finais, busco retomar as questões centrais abordadas ao longo da dissertação. Procuro ressaltar alguns pontos trazidos nos capítulos I, II e III.

## **CAPÍTULO I – HISTÓRIA DAS SALAS DE CINEMA EM PORTO ALEGRE**

*O cinema falado é uma invenção tão absurda como a pintura cantada ou a poesia comida (Revista do Globo, 1929).*

Entender as dinâmicas sócio-culturais envolvidas no processo de construção da Cinemateca Capitólio constitui-se em um movimento investigativo formado por múltiplas teias de significados que se interpenetram e complementam-se. Captar as camadas de sentidos polifônicos construídas pelos indivíduos envolvidos na implementação da Cinemateca Capitólio, destarte, gera a necessidade de tecer uma minuciosa historicização da emergência do cinema na cidade de Porto Alegre para que, com isso, possamos vislumbrar mais concretamente a trama de experiências multifacetadas que formam a força motriz para a idealização dos grupos que, contemporaneamente, engajam-se nos projetos de revitalização do prédio do Capitólio e sua posterior re-inserção no universo cultural da capital gaúcha. Para tanto, neste capítulo, através de um viés histórico, faço uma contextualização das salas de cinema em Porto Alegre, desde sua chegada na cidade, em 1896, até os anos 2000. Com esse pano de fundo em perspectiva, ofereço aos leitores um retrato do fazer audiovisual no estado do Rio Grande do Sul, descrevendo algumas etapas fundamentais de seu desenvolvimento.

Após essa contextualização, coloco sob escrutínio, especificamente, os fatos e acontecimentos culturais relacionados à história da inserção social do Cine-Theatro Capitólio em Porto Alegre, do momento de sua fundação, em 1928, até 2004, quando do início do Projeto Cinemateca Capitólio. Para finalizar o capítulo, analiso o ato de

ir ao cinema como um evento, segundo conceito de Marshall Sahlins (1990, 2003, 2006).

### **1.1 AS SALAS DE CINEMA EM PORTO ALEGRE**

Hoje, ir ao cinema representa, dentre a maioria das opções de salas de exibição em Porto Alegre, freqüentar os chamados espaços multiplex – complexos de várias salas localizados em *shopping centers*, nos quais algumas delas são grandes redes internacionais. Segundo Luca (2005), os cinemas multiplex podem ser descritos da seguinte forma:

No multiplex, a intenção de ‘estar no cinema’ integra-se à decisão de se assistir um determinado filme. Tenta-se, de certa forma, simular um ambiente parecido com a televisão, ao ofertar uma multiplicidade de opções e escolhas de programas ao telespectador. Transporta-se a casa do espectador para a sala de exibição, transformando-a em uma extensão onde se circula da confortável poltrona reciclável da platéia para a cozinha (as concessões). O consumo translada-se do enfoque produto-filme para o próprio produto cinema, onde componentes secundários à vista da obra tornam-se tão importantes quanto ela, como, por exemplo, estar bem sentado, ouvir um som estereofônico com sensações realistas, sorver refrigerantes ou comer baldes de pipocas (pgs. 200-201).

A primeira sala de exibição em Porto Alegre localizada em um centro comercial, anunciando um novo momento para o mercado exibidor – os cinemas de *shopping centers* –, foi inaugurada em 1973, quando da inauguração do Cine Center, no Centro Comercial João Pessoa. Até então, todas as salas de exibição na cidade eram situadas no térreo de edifícios residenciais ou em prédios construídos especificamente com a intenção de abrigar cinemas. Embora não haja dados específicos sobre o assunto, minhas leituras sobre os chamados cinemas de calçada ou de rua sugerem que essas salas de exibição receberam essa denominação com o advento dos cinemas de *shoppings*.

Havia dois tipos de cinemas de calçada ou de rua em Porto Alegre: os cinemas de bairro e os cinemas do centro. Os de bairro tinham um diferencial em relação aos do centro: enquanto os primeiros eram considerados mais modestos na sua arquitetura e preços de ingresso, os segundos eram mais suntuosos e apresentavam os filmes antes dos cinemas de bairro, que os passavam quando saiam de cartaz dos do centro.

Dentre a bibliografia consultada para este capítulo, centro-me em três fontes. Primeiramente, o livro de Susana Gastal, intitulado *Salas de Cinema: Cenários Porto Alegrenses*, de 1999. Esse é o livro mais detalhado sobre as salas de exibição na cidade de Porto Alegre, no qual a autora minuciosamente analisa a chegada do cinema à cidade, bem como o surgimento das primeiras salas, até a década de 90. Gastal compõe seu texto tendo como fio-condutor o que ela chama de “paixão pelo cinema”. Para a autora, é a motivação por esse sentimento que tornou o cinema algo que está muito além de “um lazer descompromissado”. Estaria situado nele aquilo que levou os desbravadores do então cinematógrafo, primeiro aparelho utilizado para a reprodução e exibição de imagens, a projetar visões. E também estaria nele o surgimento dos primeiros empresários a investirem em salas de exibição. Por último, seria a paixão o motivador de uma geração que, nos anos sessenta, promovia discussões sobre as então chamadas escolas de cinema, com suas características, passionalmente descrevendo o que seria arte no cinema.

O livro de Cristiano Zanella, *The End – Cinemas de Calçada em Porto Alegre (1990 – 2005)*, publicado em 2006, mostrou-se outra fonte de informações sobre os cinemas de rua na capital gaúcha. Nesse livro, Zanella busca fazer uma análise sobre o mercado exibidor brasileiro e as mudanças ocorridas nele na virada do milênio. Embora o autor tenha pretensões nacionais, é através de um estudo de caso sobre Porto Alegre que debruça suas análises e apreensões sobre o tema. Zanella visa

também realizar um histórico sobre os cinemas de calçada na cidade, do seu surgimento até a chamada decadência, uma vez que considera imprescindível para compreender o momento atual do mercado exibidor.

A terceira principal fonte de informações para a pesquisa foi a dissertação de mestrado de Olavo Amaro da Silveira Neto, defendida em 2001 pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, intitulada *Cinemas de Rua em Porto Alegre: Do Recreio Ideal (1908) ao Açores (1974)*. Nessa pesquisa, Neto propõe um estudo sobre o desenvolvimento arquitetônico das salas de cinema em Porto Alegre. Embora seja um estudo centrado na análise dos edifícios que abrigavam os cinemas de calçada, o autor descreve diferentes etapas pelas quais passaram as salas de exibição na cidade, da inauguração da primeira ao período de crise.

### **1.1.1 A ENTRADA DO CINEMA EM PORTO ALEGRE E OS PRIMEIROS ANOS (1896 - 1907)**

Em Porto Alegre, assim como na maioria das cidades do Brasil e do mundo (Gastal, 1999; Neto, 2001; Pramaggiore e Wallis, 2005), o cinema surgiu como algo muito próximo a de um objeto circense. As apresentações eram centradas em fatos fantásticos, muito comuns a ambientes de circo. Além dessa vertente supra-real, uma outra opção eram as películas centradas em temas militares, como desfiles e cenas de combates reais; ou ainda filmagens que expressavam situações cotidianas, como a chegada do trem na estação ou um passeio em algum parque.

Inicialmente, no final do século XIX, era utilizado um aparelho chamado cinematógrafo para capturar as imagens. Ele também era utilizado para exibir as fitas. As exibições eram itinerantes, não ocorrendo em lugares fixos e normalmente sendo realizadas ao ar livre.



Eram feitas por “profissionais itinerantes” – ‘empresários’ viajantes –, que andavam de cidade em cidade, equipamento e filmes nas costas” (Gastal, 1999, pg. 17). Dentre os locais que mais realizam projeções na cidade, encontra-se a Praça de Touros<sup>1</sup> e o Teatro São Pedro. Ao mesmo tempo, as projeções eram uma das atrações dentre várias, algumas vezes sendo complementares na programação de companhias de variedades. Outra questão relevante é que nesse momento, ainda fins do século XIX, a cidade de Porto Alegre ainda não possuía luz elétrica, o que obrigava a utilização de um gerador próprio por parte dos empresários para a exibição das fitas.

Ainda em fins do século XIX, com a realização de exibições com o cinematógrafo, já havia uma produção de filmes em Porto Alegre, “registrando flagrantes da cidade como festas religiosas e cenas urbanas” (Gastal, 1999, pg. 18). O cinema é, então, entendido, nesses primeiros anos, após a invenção dos irmãos Lumière, como uma forma de entretenimento a competir com outras, como o teatro e a música.

As formas de explorar essa nova forma de entretenimento se ampliam com os primeiros filmes de ficção produzidos. Essas produções incentivam os investimentos em desenvolvimento de aparelhagem cinematográfica e abrem margem para a criação de espaços específicos para a exibição das películas (Gastal, 1999; Pramaggiore & Wallis, 2005).

### **1.1.2 AS PRIMEIRAS SALAS E A CONSOLIDAÇÃO DA EXIBIÇÃO DE CINEMA EM PORTO ALEGRE (1908 - 1950)**

Em 1907, Porto Alegre passa a ser iluminada por luz elétrica, o que facilita os investimentos em salas de exibição, uma vez que antes era necessário que o empresário possuísse um gerador próprio de energia,

---

<sup>1</sup> Praça que ficava nas esquinas da Rua da República com a Rua da Concórdia – hoje conhecida como José do Patrocínio.

aumentando os seus custos. No ano seguinte, em 1908, inaugurava em Porto Alegre o primeiro espaço voltado especificamente para o cinema: o Recreio Ideal. Ele era localizado na Rua da Praia, junto à Praça da Alfândega e possuía 135 lugares. A programação era definida por horários fixos, às 15 e às 16 horas, no turno da tarde, e às 18:30 e às 23 horas, no turno da noite. Os filmes exibidos eram curtos e havia muitos documentários, como a *Procissão de Corpus Christi* (1909) ou *A Chegada do Senador Pinheiro Machado* (1912). No entanto, também havia uma produção própria de filmes pela equipe do Recreio Ideal. Além de documentários, centrados, em sua maioria, em festas populares e religiosas, eventos militares e políticos, também havia produções de ficção. Relacionado a essas produções, o nome de Carlos Cavaco se salientava. Ele era então um dos roteiristas de filmes do Recreio Ideal. Carlos Cavaco havia protagonizado um caso de amor que o levou à cadeia e, ao sair dela, possuía uma visibilidade singular na capital gaúcha. Segundo De Francesco, Carlos Cavaco sabia “empolgar meninas românticas e rapazes sonhadores” (De Francesco *apud* Gastal, 1999, pg. 22).

A inauguração do Recreio Ideal foi seguida de outras em Porto Alegre no ano de 1908: o Recreio Familiar, o Cinematógrafo Berlim, o Cinematógrafo Rio Branco, o Cinema Variedades e o Smart-Salão, todos localizados na Rua da Praia, e o Recreio Moderno, na Demétrio Ribeiro.

Na década de 1910, em Porto Alegre, se destacava o nome de Eduardo Hirtz, dono do Recreio Ideal, responsável tanto pela exibição de filmes quanto por sua produção. Sócio de diferentes salas de exibição na capital, também participava da associação Damasceno Ferreira e Cia., maior complexo de distribuição do estado na época – o qual envolve diversas salas em cidades do interior, como Pelotas, Bagé e Santa Maria. Suas primeiras incursões na produção envolviam a documentação de festas familiares e quermesses em Porto Alegre. Posteriormente, se envolvendo em projetos mais ambiciosos no mercado da ficção, como o

filme “Ranchinho do Sertão”, primeiro filme de ficção realizado no Rio Grande do Sul, que estreou em 27 de março de 1909 (Póvoas, 2005; Reis, 2005).

A década de dez para o cinema em Porto Alegre é marcada por uma expansão no número de salas e uma maior adaptabilidade das mesmas para a função de exibir filmes, bem como há o investimento na construção de espaços projetados especialmente para a exibição das películas filmicas. Sobre a programação das salas, Gastal (1999) relata:

O pesquisador Cláudio Todeschini relata que, no início dos anos dez, a programação dos cinemas continua incluindo pequenos filmes de enredo simples e muitos documentários, também de curta duração. Aos poucos são introduzidos os programas maiores, graças à importação e muitos filmes da Cines italiana, além de longas-metragens americanos e dos franceses da Pathé, uma produtora poderosa da época. O sistema organiza-se e permite a estruturação das salas, com horários fixos em sessões noturnas e matinées, que levam, inclusive, a alterações urbanas como a adequação do horário dos bondes para atender aos clientes ao final das sessões (pg. 28).

Na mesma década, o cinema tornara-se parte de uma rede de atividades na dinâmica social em Porto Alegre. Intimamente ligado ao ir a uma sala de exibição, havia um conjunto de atividades que o ir ao cinema incentivava. A Rua da Praia se tornara, então, um ponto de encontro, e cafés e confeitaria viraram “parceiros” dos cinemas, sendo os locais nos quais o público se dirigia antes ou após as sessões. O cinema passara também a influenciar comportamentos, como no evento ocorrido em 1918 em Porto Alegre, narrado por José De Francesco em suas memórias e expresso por Gastal (1999):

No episódio, uma senhora entra na Confeitaria Central, na Rua da Praia, senta-se e coloca sobre a mesa uma fina cigarreira. Toma um cigarro e começa a fumá-lo. O garçom vem alertá-la que *nesta casa, senhoras não fumam*. A

freguesa protesta e já começa a causar tumulto. Ofendida, brada: *Nos Estados Unidos fuma-se, casa-se quantas vezes se quer*. O proprietário, a esta altura já envolvido no imbrólio, pergunta se ela já estivera nos Estados Unidos. *Ela, convicta retruca: Não! Mas os filmes no-lo mostram, não é preciso ir lá, pois o cinema não mente* (pg. 30).

Esse pequeno evento ocorrido em 1918 em Porto Alegre exemplifica a visibilidade adquirida pelo cinema, como atividade de divertimento para a população. Fonte de diversão e de acesso a um universo social e cultural de outros países, o cinema tornara-se “uma janela para o mundo”, como ressalta Gastal (1999).

No final da década de dez e nos primeiros anos da década de vinte, o cinema ainda era mudo. Por esse motivo, havia um mercado de trabalho mais amplo para músicos e instrumentistas, uma vez que as salas de exibição contratavam um ou dois músicos – ou ainda pequenas orquestras – para tocar durante as sessões. Alguns filmes possuíam partituras próprias que os acompanhavam para serem tocadas, outros ficavam a cargo dos improvisos dos músicos.

A partir do final da década de dez e início da década de vinte, os cinemas de rua deixaram de ser exclusivamente na Rua da Praia, passando também para outras ruas do Centro de Porto Alegre. Já na década de trinta, segundo Gastal (1999), a própria cidade de Porto Alegre havia mudado:

Se Porto Alegre iniciou o século com 110 mil habitantes, na década de trinta a cidade abriga trezentas mil pessoas. A expansão se dá para os bairros e qualquer investimento na periferia terá retorno garantido. Muda, também, o conceito de periferia, pois se, nos anos dez e vinte, cinemas como o Avenida, na João Pessoa, e o Coliseu, na Voluntários da Pátria, eram considerados distantes do Centro da cidade, o crescimento urbano acelerado joga a noção de periferia para mais longe, para bairros como Tristeza, com o Gioconda, ou para o Navegantes, com o cinema homônimo, inaugurados na década anterior. Os cinemas de bairro não possuem sofisticação arquitetônica ou instalações

luxuosas, e os filmes chegam ali um pouco mais tarde. A vantagem é sua localização – próxima à residência da clientela –, aliada a um ingresso mais barato (pg. 56).

As salas de cinema, nas décadas de dez até aproximadamente o meio da década de quarenta, passaram a ser voltadas para um grande número de pessoas, tendo em média mais de mil lugares. O primeiro prédio Cine-Teatro Coliseu<sup>2</sup>, por exemplo, inaugurado em dezembro de 1910, contava com mil quatrocentos e dez lugares. Segundo Gastal (1999), o grande sucesso das salas de cinema na década de dez levou os irmãos Petrelli (donos do Coliseu) a construírem um novo prédio no local do antigo, bem maior, podendo acomodar até três mil pessoas. Em cada sessão, como no caso do Coliseu, o espectador podia optar entre cinco preços de ingresso diferentes, dependendo do local que desejasse se acomodar (camarote, poltrona numerada, platéia, arquibancada numerada e galeria).

Na década de vinte, havia em Porto Alegre produções de documentários e de longas de ficção. A produção local se consolida com o surgimento da *Pindorama Film* (Gastal, 1999; Pfeil, 1995). Em nível internacional, há nomes que se salientam, como Charles Chaplin, Sergei Eisenstein e a ascensão de certos “movimentos” cinematográficos, como o expressionismo alemão<sup>3</sup>. Pode-se dizer que o surgimento dos primeiros

---

<sup>2</sup> O prédio era localizado na esquina da Voluntários da Pátria com a Pinto Bandeira, local no qual hoje está o prédio comercial Coliseu.

<sup>3</sup> “O expressionismo alemão é uma vanguarda artística de forte crítica social que surgiu entre o final do século XIX e o começo do XX. A época foi marcada pelo desamparo e o medo da sociedade que passara, recentemente, pelo processo de unificação da Alemanha, mas que ainda era deveras atrasada industrialmente. Não só ocorriam mudanças políticas e econômicas, mas também intelectuais e culturais: foram rompidas as crenças religiosas – principalmente a católica – e a existência de um Deus já não mais era incontestável, aumentando ainda mais os questionamentos a cerca dos mistérios da vida e da morte. O homem agora era responsável por si próprio e por seu futuro; a vida após a morte já não era certa. Foram tais incertezas que resultaram no medo, na angústia, na solidão, nos sentimentos mais sombrios que uma sociedade inteira poderia sentir. No cinema, que seguiu a sombriedade da vanguarda expressionista, teve seu auge com o consagrado filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (1919) que possui uma forte crítica social na medida em que deforma a cidade e mostra o desamparo e a aflição da população. O filme enaltece uma das mais marcantes

mitos do cinema se dá na década de vinte, fruto também de todo um investimento em *marketing* ao redor do fazer cinematográfico. Também nessa década, surgiram premiações como o Oscar, até atualmente com uma visibilidade incomensurável. A respeito do Oscar, Gastal (1999) argumenta:

A estatueta de 34 centímetros, banhada em ouro, torna-se troféu disputado por atores, diretores e técnicos. Mas também por todo sistema de comercialização e exibição porque, premiado ou simplesmente indicado para o Oscar, o filme de imediato agrega valor de mercado, torna-se sucesso de bilheteria. O sistema, portanto, realimenta-se e nada é gratuito nesta indústria, cujo fim último é sempre o de levar o espectador a deixar seu precioso numerário na bilheteria (pg. 38).

Na mesma década, o cinema foi marcado não somente pela introdução do som, como também pela ampliação do mercado mundial. Sobre isso, Gastal (1999) ressalta:

Na década de vinte, o cinema irá falar e a sonorização abalará o *status quo* em termos de estrutura filmica e de nomes levados ao estrelato. Em Porto Alegre, a década vê consolidadas as casas exibidoras enquanto atividade empresarial. Essas casas terão no cinema sua atividade principal. O filme deixa de ser uma atividade destinada a ocupar o palco e a tela entre uma e outra opereta, embora não tenham sido abandonadas de vez outras destinações aos espaços, que passam a abrigar, inclusive, bailes. Entre os empresários em atuação na cidade destacam-se os irmãos Sirângelo, donos do Central, do Carlos Gomes, do Guarany, e de várias outras salas (pg. 37).

---

características do expressionismo alemão que são as linhas de perspectiva sempre em diagonais, causando uma sensação de desproporcionalidade e perda do equilíbrio (negando, assim, as usuais linhas verticais e horizontais). Outra grande característica do filme são as expressões faciais extremamente marcadas, que não só aproximam os personagens a um exagero teatral, como relacionam o cinema com as artes plásticas” (Wikipédia, acessado em 20 de fevereiro de 2008).

A consolidação dos cinemas de rua como atividades empresariais gerou certas estratégias de *marketing* para atingir ao público, o que Gastal chama de “esquemas de divulgação mais amplos”. Enquanto as grandes redes internacionais se encarregavam da construção de uma imagem que pode ser considerada mitológica em torno de alguns artistas de cinema, os responsáveis pelas salas de exibição eram responsáveis pelo aspecto local, ou seja, pelas informações básicas relacionadas à exibição do filme, como o horário das sessões, título e informações sobre do se tratava o filme. Como uma estratégia de divulgação dos filmes, os empresários locais dos cinemas de rua de Porto Alegre contratavam artistas plásticos para criar anúncios que divulgassem os filmes, como os cartazes. Sobre isso, Gastal (1999) argumenta:

Em paralelo aos cartazes, a imprensa local publica anúncios de cinemas de maneira mais constante. Os primeiros anúncios aparecem, de forma discreta, ainda em 1908. Nos anos vinte ampliam o seu espaço e sua constância em pequenas notas ou propaganda de pé de página. Com a popularização, o cinema torna-se primazia na publicidade de veículos como o *Correio do Povo*. (...) Na década de vinte os cinemas multiplicam-se pelos bairros da cidade e aos poucos vão deixando de ser identificados com o cinematógrafo. O acontecimento social e o divertimento mundano inconstante dão lugar à valorização do Cinema Arte. Ao lazer agrega-se a cultura. As produções adquirem mais qualidade, os roteiros exploram o envolvimento total do espectador (pg. 38).

A Porto Alegre dos anos vinte buscava perder o que era considerado “ar provinciano” por alguns, para tanto foi colocada em prática, alguns anos antes, em 1914, uma proposta urbanística chamada “Plano Moreira Maciel” (Neto, 2001). Dessa forma, era dado à cidade um novo padrão visual, e foram construídas novas avenidas, como a Júlio de Castilhos, a Borges de Medeiros e o viaduto Otávio Rocha.

Em termos tecnológicos para o setor audiovisual, o início do cinema sonoro e das cores marca o fim de uma era (Gastal, 1999; Neto, 2001; Póvoas, 2005; Pramaggiore e Wallis, 2005; Reis, 2005). Os jornais antecipavam essas novidades, noticiando a adesão às cores por Hollywood. O som e as cores foram responsáveis por diversas polêmicas na época e também motivo de promulgações de leis, como a da Prefeitura de Porto Alegre que obrigava os donos de salas de exibição a pagar salário-desemprego aos músicos instrumentistas demitidos devido ao advento do cinema falado. Outro problema enfrentado foi a questão das legendas para filmes estrangeiros e o alto grau de analfabetismo na época.

Nos anos vinte, surgiram os primeiros cinemas de bairro, na Zona Norte e Sul da cidade. Na mesma década, surgiu, em agosto de 1927, a primeira revista especializada em cinema do Rio Grande do Sul: A Tela. No dia seguinte ao lançamento da revista, em matéria publicada no Correio do Povo, o jornal ressaltava o esforço dos organizadores da revista, Ary Thurmann e José De Francesco e também a aceitação imediata do público à revista. Para o cinema, a década de vinte

significa uma *belle époque* em Porto Alegre. É um sistema que rapidamente se constitui, possuindo mesmo em nível local, uma produção de filmes – e até fabricação de equipamentos – com pretensões a concorrer no mercado; casas exibidoras qualificadas; uma imprensa especializada; e um público absolutamente apaixonado e fiel. O Cinema expulsa do palco o teatro e a opereta. Segundo o pesquisador Todeschini, *havia pessoas dedicadíssimas ao cinema no Rio Grande do Sul e disso pouco se sabe, porque pouco ficou da história desse período. Infelizmente, a nossa memória rio-grandense é curta e truncada demais* (pg. 53).

A década seguinte, os anos trinta, iniciou com mais da metade dos cinemas de Porto Alegre já adaptados ao sistema sonoro e o cinema estava mais incorporado ao cotidiano das pessoas. Em 1937 é exibido no



Rex<sup>4</sup>, na Rua da Praia, o primeiro filme gaúcho sonoro realizado, um documentário sobre a Festa da Uva, de Caxias do Sul.

Após a consolidação do cinema nos anos vinte, os anos trinta apresentaram uma nova organização para o setor. Enquanto nas décadas anteriores os proprietários de salas de exibição negociavam diretamente com as empresas cinematográficas, nos anos trinta a distribuição de filmes se dava através de aluguel das fitas para as salas. Assim, havia escritórios de representantes dos estúdios cinematográficos e os proprietários de salas deviam negociar com eles (Gastal, 1999). Uma característica da década é que algumas salas de exibição passaram a ter exclusividade nas fitas de alguns estúdios, como por exemplo, o Avenida, que exibia unicamente filmes da United Artists, com exclusividade na capital (Gastal, 1999). O crescimento do mercado de exibição encontrava-se em constante aumento na década. Sobre o ambiente dos anos quarenta e os cinemas, Gastal escreve:

*Como tudo era perto, podia-se esticar ainda para o Vera Cruz (Victória), o Roxy – que depois virou Ópera –, o Rex – ainda na Rua dos Andradas – o Imperial e o Guarany – que por algum tempo se chamou Rio – e o Central. Tinha também o Capitólio e depois veio o Marabá, na Coronel Genuíno. Este roteiro apresentado por Goida, ainda vive nas lembranças e na saudade de muitos porto-alegrenses. Um tempo de guerra, mas, para nós aqui do Sul do país, uma guerra glamourosa, muito vivida e sofrida... nas telas dos diferentes cinemas. O simples fato de não existir televisão, destinava o público – que tinha essa sede de assistir às imagens – ao cinema. Então, era outra mentalidade, muito favorável, e os estúdios americanos sempre produziram filmes visando à bilheteria, visando à difusão da cultura americana (pg. 80).*

No final da década de trinta e início da de quarenta, houve algumas mudanças na produção de cinema mundial. Devido a Segunda

---

<sup>4</sup> Cinema de calçada inaugurado em 05 de março de 1936, localizado na Rua dos Andradas (não possui informações sobre a data de fechamento dessa sala de exibição cinematográfica).

Grande Guerra, o cinema norte-americano ganhara espaço, não só na produção, como também ideologicamente através da difusão do *american way of life*. Os filmes europeus, sobretudo os alemães e italianos, ganharam o status de Cinema Arte, em contraposição ao caráter mercadológico do norte-americano.

Na década de quarenta, em Porto Alegre, o cinema era considerado um acontecimento familiar e ainda era voltado para uma elite. Naquela década, “o cinema era uma diversão sagrada, tanto quanto a missa do domingo. Pai, mãe, filhos iam sempre juntos ver filmes. Nos dias úteis, às vezes, apareciam as tias e levavam a gente para uma chic matinée, que começava às três da tarde” (Gonzaga *apud* Gastal, 1999). Em relação aos cinemas de calçada, a década de quarenta representou uma ampliação das redes de casas de exibição, a qual contribuiu para um maior número de casas fora da região central da cidade.

Os anos cinqüenta retratavam uma geração que fora criada com o cinema, assistindo aos filmes nas matinées. O ir ao cinema e o participar foi descrito como um ritual por Barros (*apud* Gastal, 1999):

Começava como um ritual, antes mesmo que as luzes da projeção invadissem a sala. Nos anos quarenta/cinqüenta, a tela tem um *formato quase quadrangular, mais bem composto com a arquitetura da sala. Está escondida por espessa cortina de veludo (...), sempre fechada. O ritual daquele templo do lazer exigia que o pano abrisse no exato momento em que o foco de luz do projetor cortava a escuridão (...)*. Esta descrição se refere ao cinema Carioca, no Rio de Janeiro, mas o ritual não é diferente no resto do Brasil, apenas variando a qualidade do tecido da cortina ou a sofisticação das luzes, adequadas ao porte financeiro da casa (pg. 99).

Algumas mudanças ocorreram nos anos cinqüenta. Embora o cinema continuasse tão visado em termos de popularidade quanto nas décadas anteriores, os cinemas de rua não ultrapassavam 1500 lugares e as produções norte-americanas enfrentaram uma crise em função de

uma diminuição de público, em comparação com outras décadas. Outro ponto a ser levantado é que os anos cinqüenta marcam a chegada da televisão, considerada por alguns, responsável pela diminuição de público no cinema.

Nos anos cinqüenta, o Cinema Cacique foi inaugurado. Além de possuir a tecnologia de ponta da época, também inovou no que tange a realização do “Festival de Cinema Gaúcho”, em 1959, “destinado a apresentar os melhores trabalhos de nossos produtores. O festival apresentará curtas-metragens das companhias Leopoldis Som, Tomazoni Films, Guaíba Films, Wilkens Films, Cinematográfica Tiaraju e Brás Films” (Correio do Povo, 13/06/1959, *apud* Gastal, 1999, pg. 110).

Os anos cinqüenta, além de marcarem o crescimento da cidade de Porto Alegre em termos verticais, também representaram o início dos primeiros prédios projetados para ter cinema no térreo e moradias nos outros andares. Esse tipo de iniciativa, de construir um prédio já projetado para ter um cinema, expressa o potencial econômico dos cinemas de calçada na época. Na década seguinte, Gastal salienta que a propaganda girava em torno da comodidade de ter um cinema no prédio, como em Porto Alegre o caso do Cinema São João.

Nos anos cinqüenta, há a marca da censura nos cinemas, tanto no que tange o conteúdo do filme em termos sexuais, como também reflexo do contexto político social da época: a Guerra Fria (Gastal, 1999). Em termos tecnológicos, a década foi marcada pelo início das projeções com som estereofônico. Gastal enfatiza que as invenções tecnológicas foram as responsáveis pelo atraso da crise, mantendo as pessoas no cinema para descobrirem as novidades em termos de tecnologia. Outra estratégia dos exibidores eram as invenções de promoções para os dias da semana. Assim, por exemplo, havia o “Dia da Moda”, na qual ia o casal e a moça não pagava, ou ainda o “Dia do Belo Sexo” ou o “Dia da Margarida”, incentivando a criatividade dos exibidores.

### **1.1.3 A CRISE DOS CINEMAS DE CALÇADA (1960-1980)**

A crise dos cinemas de calçada começa nos anos cinquenta, tendo como hipótese principal a chegada da televisão no Brasil, o que teria ocasionado a diminuição de público nas salas de exibição. Gastal salienta que não há dados para fazer uma análise mais profunda sobre a televisão ser a “culpada” ou não pela diminuição de público e que tal análise não pode ser reduzida unicamente ao surgimento da televisão. A autora também argumenta, trazendo o exemplo do contexto paulista, sobre a busca de estratégias para maiores arrecadações em salas de cinema. Dessa forma, Gastal (1999) ressalta:

O pesquisador paulista Inimá Simões relata que os cinemas de bairros teriam sofrido uma queda no seu desempenho devido à ganância de alguns exibidores, gerada na seguinte situação. (...) Um filme iniciava o seu circuito nas salas centrais e só depois a película seria enviada aos bairros, onde o ingresso era mais barato. Via-se o filme depois, em condições menos luxuosas, mas pagava-se menos. Em São Paulo, segundo Simões, os exibidores alteraram esta sistemática e transformaram vários cinemas periféricos em salas lançadoras. O objetivo era o de cobrar um ingresso maior e, assim, aumentar a arrecadação. Na lógica do público, se o preço do ingresso era o mesmo – ou seja, mais caro –, seria preferível buscar as salas centrais, com melhores instalações, para assistir à fita. Ato contínuo: cai a frequência dos cinemas de bairro (pg. 102).

Não há dados que comprovem que, no contexto porto-alegrense, tenha ocorrido o mesmo que em São Paulo. No entanto, segundo Gastal, também não há dados que provem o contrário. A autora acredita ter acontecido algo semelhante em Porto Alegre, na década de cinquenta. Nesse período, a cidade possuía vinte e seis salas no Centro e vinte e quatro nos demais bairros.

Os anos sessenta foram marcados pelo Golpe Militar no país, o qual afetou os cinemas através da censura (que nos anos cinquenta era muito mais voltada para a questão da moral e dos bons costumes, censurando cenas consideradas inapropriadas, devido ao seu teor sexual), passando a ser uma questão mais voltada à política. Dessa forma, como ressalta Gastal (1999):

A partir de 1968, com o AI 5, são censurados mais de quinhentos filmes no Brasil. Para a censura, temas políticos: nem pensar! Mas não escapam da tesoura da Polícia Federal cenas consideradas social ou sexualmente arrojadas. Neste período – e anos setenta afora –, as principais salas de cinema de Porto Alegre mudam de endereço: passam a localizar-se em Montevidéu e Buenos Aires, onde as ditaduras são mais permissivas com o Cinema. Qualquer feriadão é pretexto para que os ônibus para o Prata lotem. Lá, os cinéfilos não perdem tempo, saindo de uma sessão e entrando noutra, numa maratona cinematográfica que pode incluir dez ou doze filmes, em três dias. Na falta de feriados, sai-se sexta à noite e, pela manhã, está-se em Montevidéu. O retorno é na noite de domingo, descendo-se do ônibus na segunda-feira, em Porto Alegre, direto para o trabalho (pg. 119).

Nesse ínterim, quem mais sofre com a ditadura, em relação ao cinema, é o cinéfilo. Nesse momento político, havia duas categorias de proibição na época: o impróprio e o proibido. O impróprio era uma recomendação normalmente envolvendo idade (menores de XX anos não podiam assistir a sessão, por exemplo, como ainda acontece atualmente), enquanto o proibido era um filme que não chegava ao circuito das salas de exibição, devido a algum conteúdo político.

Ainda relacionado aos anos sessenta, começaram a aparecer, na imprensa da capital, sinais da crise dos cinemas, como por exemplo,

no jornal *Diário de Notícias*<sup>5</sup>, de 15/09/1961, quando o jornalista José Onofre publicou:

O curioso é que aquelas fitas enormes que se viam à noite em frente das bilheterias de cinema estão desaparecendo. E segundo meu radar, as vesperais estão tendo maior frequência que a noite (devemos olhar o movimento estudantil). Pelo que vejo a crise está se fazendo sentir até nessa diversão tão necessária ao espírito (Gastal, 1999. pg. 120).

Dentre o movimento estudantil do qual fala José Onofre, estavam alguns jovens que futuramente se tornariam cineastas, como Sérgio Silva (diretor de *Anahy de Las Misiones*, de 1997), ou ainda críticos de cinema, como Marco Aurélio Barcellos, que viria a substituir P. F. Gastal, fundador do Clube de Cinema (descrito posteriormente neste capítulo), na *Coluna das Terças do Jornal da Tarde* (Gastal, 1999).

Durante os anos setenta a crise só se propagou e ampliou. Matérias de jornais destacavam o quão difícil se tornara manter um cinema. Dentre os problemas enfrentados estavam os preços de alugueis de fitas, os gastos com custeios e a queda de freqüentadores, dentre outros. Gastal (1999), por exemplo, salienta que “em relação à década de cinqüenta, teriam sido fechados trinta e seis cinemas” (pg. 122). A autora ainda argumenta que:

As salas de cinema não reduziram suas proporções repentinamente. Década após década, elas foram encolhendo: os três mil lugares dos anos vinte/trinta transformam-se em 1500/1800 nos anos quarenta e, na década de cinqüenta, o São João seria projetado com módicos oitocentos lugares. Os anos sessenta dão de cara com a crise, uma crise já avizinhada nas décadas anteriores, mas que os exibidores locais, com suas matinês superlotadas, fingiam não existir. Nos anos setenta, o *que é*

---

<sup>5</sup> O Diário de Notícias foi um jornal fundado em Porto Alegre em 1º de março de 1925, tendo como data de fechamento dezembro de 1979 (Fonte: Wikipedia, acessado em 10 de fevereiro de 2008).

*novo no atual estágio da crise é seu nível de gravidade: empresas tradicionais, com localização comercial privilegiada e que representem uma longa tradição histórica na vida e na fisionomia da cidade começam também a mostrar sinais de debilidade, incapazes de enfrentar déficits que se repetem e acumulam (pg. 129).*

Dentre as propostas para reconquistar o público estava a tentativa de trazer o cinéfilo de volta ao cinema. Nesse ínterim, ganhou espaço a figura do programador. Alguns nomes que ganharam destaque foram Tuio Becker, Romeu Grimaldi e o do jornalista Goida. Outra proposta, típica dos anos oitenta, foi a divisão das salas em espaços menores, o que aconteceu com cinemas como o Coral<sup>6</sup>, o Baltimore<sup>7</sup> e o Avenida<sup>8</sup>. Assim, passou a ter o Coral 1 e o Coral 2, o Avenida e o Baltimore, que passou a ter 4 salas. Tal procedimento tornara-se mais fácil de ser realizado em função dos novos equipamentos de projeção.

Assim, como afirma Gastal (1999), sobre os anos oitenta:

A década traz a subdivisão dos espaços exibidores em pequenas salas, embora só nos noventa tenhamos a sua nova localização: os *shopping centers*, e novas buscas de alternativas em termos de programação. Momento de transição, da década anterior herda os germens do novo contexto social, que levará à abertura política e à sofisticação do mercado consumidor, por um lado, com um público freqüentador de cinemas mais exigente, e à popularização, no outro extremo. Ampliam-se as salas especializadas, com uma programação sofisticada – o projeto “Cinema à Meia-Noite”, do ABC; a Sala Redenção; os cinemas da Mário Quintana; o Ponto de Cinema; a ação continuada do Clube de Cinema – e as salas dos ditos filmes pornográficos, vindas a partir de 1983, com o abrandamento da censura (pg. 144).

---

<sup>6</sup> Cinema de bairro inaugurado em 1961 e fechado em 1992, localizado na Rua 24 de Outubro, no bairro Moinhos de Vento.

<sup>7</sup> Cinema de bairro inaugurado em 1931 e fechado em 2000, localizado na Avenida Osvaldo Aranha, no bairro Bom Fim.

<sup>8</sup> Cinema de bairro inaugurado em 1923 e fechado em 1996, localizado na Avenida João Pessoa, no bairro Cidade Baixa.

A própria organização do mercado foi reestruturada, uma vez que a relação entre distribuição e exibição se dava a partir de pacotes fechados de filmes. Dessa forma, um dono de sala de exibição comprava pacotes com aproximadamente vinte e um filmes. Não era possível comprar unicamente um filme para promover a exibição. Desse pacote, normalmente dois filmes eram considerados bons títulos (em termos de bilheteria), três eram regulares e o restante se constituía de películas com poucas chances de uma boa bilheteria. Dentre os filmes considerados com boas chances de bilheteria nas distribuidoras, oitenta por cento deles eram norte-americanos. Com base nessa nova estrutura, os filmes de arte se tornaram mais raros, uma vez que o mercado norte-americano era e é até os dias atuais, o dominante. Já nos anos noventa, além de uma mesma distribuidora representar produtoras diferentes no Brasil, muitas passaram a ser donas de cadeias de salas de exibição, como é o caso de grande número das redes *multiplex*, descritas no início deste capítulo.

#### **1.1.4 Os CINEMAS DE SHOPPING-CENTERS (1990-2008)**

O início da década de noventa é marcado pela migração gradual do circuito exibidor cinematográfico em Porto Alegre. Os cinemas de calçada, também chamados de salas tradicionais, por falta de condições de manutenção, tanto no que se refere a condições higiênicas das salas, quanto por falta de verba para pagar funcionários, vão progressivamente fechando. As novas salas de exibição passam para os *shopping centers*, espaços de consumo que representam “um simulacro de cidade de serviços em miniatura” (Sarlo, 1997, pg. 14). Em Porto Alegre, em 1990, apenas uma sala de exibição era localizada em um *shopping*, já em 1997, eram vinte e duas. Em contrapartida, treze



cinemas de calçada fecharam suas portas na cidade, entre 1994 e 1998 (Rechenberg, Goellner e Caparelli, 2000).

Outra característica dos anos noventa foi a diminuição ainda maior das salas de cinema, que possuíam uma média de 150 poltronas (Zanella, 2006). Dentre as transformações ocorridas nas dinâmicas da vida urbana,

a falta de segurança é, quase sempre, apontada como uma das principais causas para o esvaziamento das salas 'de calçada', no Centro e na periferia. Já não era mais possível para as famílias, público-alvo do cinema até meados dos anos 70, freqüentar qualquer tipo de estabelecimento comercial ou de lazer que não disponibilizasse estacionamento próprio e guarda particular. Questões técnicas, como qualidade de projeção e som, poltronas, atendimento e conveniências em geral, foram também decisivas para o fechamento desses cinemas (Zanella, 2006, pg. 17).

No final da década de noventa, os cinemas em *shoppings* já eram a maioria em Porto Alegre. Como características nos *shoppings*, o modelo era de, no mínimo, seis salas. Em cada sala, uma média de seis sessões por dia, com horários entre depois do meio-dia, até próximo das onze horas da noite. Em muitos casos, havia mais de um filme passando por sala.

Em relação aos cinemas de calçada, em agosto de 2005 os dois últimos em funcionamento em Porto Alegre, o Imperial e o Guarany, localizados na Rua dos Andradas, em frente à Praça da Alfândega, foram fechados. O Imperial foi inaugurado em abril de 1931, e era situado no térreo do prédio da Companhia de Seguros Previdência do Sul. O Guarany original foi inaugurado em novembro de 1913, também na Rua dos Andradas. Nos anos oitenta, o prédio do Guarany foi adquirido pelo Banco Safra que restaurou sua fachada. Em 1987, o Cinema Guarany é reaberto, agora no mezanino do Cinema Imperial. O prédio deverá abrigar o Centro Cultural da Caixa Econômica Federal, com obras

previstas para iniciar neste ano. Os outros cinemas de calçada tiveram os mais variados destinos, dentre eles a transformação em bingo, estacionamento, igrejas neo-pentecostais, dentre outros.

Segundo Zanella (2006), as cinqüenta e cinco salas de cinema em *shoppings* de Porto Alegre em dezembro de 2005 estavam distribuídas da seguinte forma:

Aero Guion (Aeroporto Internacional Salgado Filho, bairro São João; três salas, Arcoíres Rua da Praia (Rua da Praia Shopping, bairro Centro; duas salas), Boulevard Strip Center (Boulevard Strip Center, bairro São Sebastião; duas salas), Center (Shopping João Pessoa, bairro Farroupilha; quatro salas), Cinemark (Bourbon Shopping Ipiranga, bairro Partenon; oito salas), Cinesystem (Shopping Total, bairro Floresta; cinco salas), GNC Bourbon (Shopping Bourbon Assis Brasil, bairro Passo D'Areia; duas salas), GNC Lindóia (Shopping Lindóia, bairro Lindóia; duas salas), GNC Moinhos (Moinhos Shopping, bairro Moinhos de Vento; quatro salas), GNC Praia de Belas (Praia de Belas Shopping, bairro Praia de Belas; três salas), Guion Center (Shopping Nova Olaria, bairro Cidade Baixa; três salas), Guion Sol (Jardim do Sol Strip Center, bairro Cavallhada; duas salas), Iguatemi (Shopping Iguatemi, bairro Passo D'Areia; cinco salas), Unibanco Arteplex (Shopping Bourbon Country, bairro Passo D'Areia; oito salas), e finalmente o Victoria (Galeria Cine Victoria, bairro Centro; duas salas) (pg. 108).

Em janeiro de 2008, na capital gaúcha, cinqüenta dessas salas de cinema continuam em funcionamento, excetuando-se as cinco que eram localizadas no Shopping Iguatemi. As únicas salas em funcionamento em Porto Alegre que não estão localizadas em *shoppings* ou em galerias são as três da Casa de Cultura Mário Quintana (Salas Eduardo Hirtz, Norberto Lubisco e Paulo Amorim), a da Usina do Gasômetro (Sala Paulo Fontoura Gastal), a no Campus Central da UFRGS (Sala Redenção/Cinema da UFRGS) e as duas do Santander Cultural (Cine Santander Cultural). No total, há cinqüenta e sete salas de cinema atualmente em Porto Alegre.

## **1.2 O CINE-THEATRO CAPITÓLIO**

O prédio do antigo Cine-Theatro Capitólio, localizado na esquina da Avenida Borges de Medeiros com a Rua Demétrio Ribeiro, foi construído em 1928. Trata-se de um testemunho da arquitetura *Art Déco* e fora projetado para uma lotação de 1295 espectadores (Neto, 2001). O prédio foi encomendado pelo Sr. José Faillace, um reconhecido alfaiate da época e o arquiteto e engenheiro responsável pelo projeto foi o Sr. Domingos Rocco, que veio de São Paulo especialmente para acompanhar a obra. A inauguração do Capitólio foi em 12 de outubro de 1928, com o filme “Casanova, o Príncipe dos Amantes”.

Além de filmes, o Cine-Theatro Capitólio também apresentava peças de teatro, bailes de carnaval e até concursos de miss. Companhias teatrais e vedetes do teatro de revista passaram pelo palco do Capitólio. Nos primeiros anos, filmes mudos com acompanhamento de piano ao vivo. Por volta de 1950, um carro alegórico decorado com os motivos do filme em cartaz circulava pelas ruas da cidade, divulgando a programação dessa sala de exibição cinematográfica.

Em 1969, o Capitólio foi arrendado e reformado. Depois de quatro décadas de existência, o nome do cinema mudou para Cine Première. Passados dez anos, o prédio sofreu nova intervenção e o antigo nome lhe foi devolvido. A crise dos cinemas de rua já era uma realidade. Ao longo da década de 1980, os problemas financeiros marcaram a administração do espaço, situação que se estendeu até o fechamento do cinema, em junho de 1994.

À época do fechamento, o Capitólio era um cinema que exibia filmes de sexo explícito. Em matéria publicada no Segundo Caderno do Jornal Zero Hora, no dia 2 de julho de 1994 (três dias depois do

fechamento do cinema), sobre a última sessão, o jornalista Nilson Mariano publicou:

O cartaz do pornô ‘Seduzida por um Cachorro e Amada por um Animal’ contrastava com os lustres de cristal, a forração púrpura e os pilares em estilo grego do prédio erguido em 1928, no Centro de Porto Alegre. Mas os 20 expectadores da última sessão do Cine Capitólio, exibida às 21h de quinta-feira, não estavam muito interessados em detalhes arquitetônicos, nem no filme. Nos últimos meses, a sala estava servindo para encontros de homossexuais. Discretos, comportados e um pouco constrangidos, os gays lamentavam o fechamento do Capitólio (Jornal Zero Hora, Capa do Segundo Caderno, 02/07/1994).

No mesmo dia de fechamento do Capitólio, 30 de junho de 1994, outras duas salas de exibição tradicionais de Porto Alegre apresentavam suas últimas sessões. Era o Cinema Marrocos, no Menino Deus, e o Cinema São João, no Centro. Assim como o Capitólio, o São João também havia se tornado um cinema que exibia filmes pornográficos.

Em 1995, um ano após o fechamento do Capitólio, o então prefeito Tarso Genro, do Partido dos Trabalhadores (PT), transferiu a propriedade do prédio para a Prefeitura Municipal de Porto Alegre. A Câmara de Vereadores, no mesmo ano, aprovou por unanimidade o projeto que declarava o Capitólio Patrimônio Histórico e Cultural Municipal e onze anos depois, em 2006, também houve o tombamento em nível estadual.

Dois anos após a prefeitura adquirir o prédio através da Lei Complementar 365/95, foi firmado um convênio entre o poder público municipal e o Serviço Social do Comércio (SESC). Em novembro de 1997, em frente ao prédio do Capitólio, na Praça Daltro Filho, foi realizada uma semana de celebrações, que marcava o lançamento do projeto Instituto Policultural Capitólio/SESC. As obras de reforma do prédio desse convênio entre prefeitura e SESC nunca foram iniciadas, sendo o projeto

arquivado no início do ano 2000. Em dezembro de 1999, devido a problemas com a estrutura do prédio, o teto desabou. Em 2001, através de uma verba do Orçamento Participativo da Prefeitura de Porto Alegre angariada pela Aamica, o telhado do prédio foi consertado.

No primeiro semestre de 2003, a Fundacine e a Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul apresentaram projeto à Prefeitura de Porto Alegre de transformar o Cine-Theatro Capitólio em uma cinemateca. A partir de 2004, através da Lei Rouanet<sup>9</sup>, a Fundacine conseguiu um patrocínio da Petrobrás, assumindo as obras de restauração do prédio. O projeto dessa instituição é a construção do que será chamado de Cinemateca Capitólio, com previsão de abertura para o segundo semestre de 2008 – dois anos após a previsão inicial de inauguração.

### **1.3 O EVENTO “IR AO CINEMA”**

Uma das contribuições mais importantes da obra de Marshall Sahlins se dá na relação entre a antropologia e a história. Na própria história da disciplina, é possível compreender essa relação como uma oscilação entre a aproximação e o afastamento. Pode-se dizer que esse movimento decorre do próprio contexto histórico da formação da antropologia como campo autônomo dentro das Ciências Sociais, na transição do século XIX para o XX. É característico da obra de Sahlins o cruzamento entre a tradição antropológica norte-americana, centrada no

---

<sup>9</sup> Lei Rouanet (Lei Federal 8.313) – Esta lei federal foi assinada em 1991 e permite às empresas patrocinadoras um abatimento de até 4% de renda, desde que disponha de 20% do total já pleiteado. Para ser enquadrado na lei, o projeto precisa passar pela aprovação do Ministério da Cultura, sendo apresentado à Coordenação Geral do Mecenato e Aprovado pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (Fonte: site do Ministério da Cultura, Governo Federal - <http://www.cultura.gov.br/site/?cat=456>, acessado em 15 de março de 2008).

conceito de cultura, com a francesa, lévi-straussiana e estruturalista. Pode-se considerar que o salto de Sahlins se dá na dinamização da segunda escola e no refinamento teórico da primeira, decorrente, talvez, da necessidade de ampliar seu aparato teórico para dar conta das características dos objetos com os quais se deteve.

Sahlins (1990), em seu livro *Ilhas da História*, narra o acontecido com o capitão Cook, sua configuração como deus e sua morte na praia havaiana, como elementos que seriam não só culturalmente lógicos, mas pré-anunciados e profetizados na estrutura moral daquela cultura específica. O que está em jogo na obra de Sahlins é a possibilidade de explicação de um mundo em transformação através de conceitos construídos na própria tradição antropológica, como cultura e estrutura.

Ao que concerne o presente estudo, propor uma abordagem centrada nos esquemas de significações e eventos conforme Sahlins, possibilita uma contextualização do ir ao cinema historicamente. Grosso modo, o meu intento neste momento de reflexão é abordar o quão densa foi a introdução de uma forma de lazer nova na sociabilidade de uma cidade como Porto Alegre. Essa densidade se daria através dos impactos na sociabilidade de determinados grupos sociais, como as classes médias, que passaram a ter o ir ao cinema como oportunidade não só de lazer como também de “uma janela para o mundo” (Pramaggiore e Wallis, 2005). O novo hábito implicou não apenas o contato com um novo gênero narrativo, mas também novos espaços, novas rotinas e, mesmo, novas formas de consumo – tanto os ingressos como os gastos secundários de formas de lazer secundários que se associaram ao ir ao cinema – lanchonete, sorveterias, etc).

A chegada do cinema de calçada a Porto Alegre também deve ser inscrita dentro de um fenômeno histórico de envergadura mais ampla, essa abordagem a qual proponho se trata de um esforço que pense o fazer cinematográfico como parte de uma indústria cultural.

Esse conceito forjado por Adorno e Horkheimer (1985), pode ser descrito como relacionado ao desenvolvimento comercial de artigos ligados à cultura e a sua vulgarização. É importante salientar que esse conceito não pode ser confundido com meios de comunicação, bem como com as empresas que produzem os bens culturais, ou suas técnicas de difusão. Trata-se, sim, da relação mercadoria-cultura e vice-versa. Ou seja, é um esforço teórico de dar conta do movimento histórico-universal, exemplificado com base no desenvolvimento do capital monopolista, nas técnicas e formas de administração e das novas tecnologias de reprodução, como o cinema. Em outras palavras, pode-se pensar a indústria cultural enquanto outra forma de análise das relações mercantis.

Segundo Adorno (2002), os produtos relacionados à produção em massa influenciam o povo. Existe uma relação de dependência entre a produção e divulgação desses bens. Assim, da mesma forma que eles difundem determinados produtos, esses mesmos criam necessidades. Em relação ao cinema, é possível ressaltar ainda o pensamento de Walter Benjamin, uma vez que para esse autor “desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; o que é verdadeiramente novo critica-se a contragosto. No cinema, o público não separa crítica da fruição” (1983, pg. 21). Essa sentença de Benjamin permite levantar algumas questões, como o papel dos produtos veiculados à indústria cultural e sua capacidade de transformação social. Embora, com base na indústria cultural, possam-se pensar os produtos de acordo com as necessidades do povo, cabe perguntar até que ponto essas não estão relacionadas a uma capacidade de manipulação dos fazedores desse mercado. A inter-relação e mútua dependência entre produtores e consumidores, com base nos objetivos da presente dissertação, coloca em evidência as salas de exibição, a exemplo da cidade de Porto Alegre.

O impacto causado não só pela inserção, como pela consolidação de um circuito exibidor cinematográfico em Porto Alegre, é

refletido em transformações nas dinâmicas cotidianas, a exemplo das linhas de bonde com horários baseados nas sessões de cinema. O cinema, é claro, é apenas um exemplo dessas transformações urbanas ocasionadas pelo advento da modernidade, frente a diversas inserções tecnológicas no cotidiano da vida na cidade.

Conforme Ethis (2005), a história social do cinema e dos seus públicos não pode ser separada da história da construção, da transformação e da afirmação das salas de cinema. Nesse sentido, é possível pensar em invenção de uma “cena” cinematográfica porto-alegrense como diretamente influenciando a formação de um campo audiovisual no estado, bem como criando e consolidando sociabilidades vivenciadas no ambiente urbano. Assim, tanto a Aamica quanto a Fundacine se inserem e compartilham experiências que perpassam o circuito exibidor na cidade, embora em proporções e contextos diferentes entre si.

Sahlins constrói um pensamento no qual há um imbricamento entre estrutura e história. Nesse sentido, o autor dialoga com dualidades como a continuidade (a estrutura) e a mudança (a história), sendo ambas partes de um mesmo processo no tempo. Para tanto,

a história é ordenada culturalmente de diferentes modos nas diversas sociedades, de acordo com os esquemas de significação das coisas. O contrário também é verdadeiro: esquemas culturais são ordenados historicamente porque, em maior ou menor grau, os significados são reavaliados quando realizamos na prática (1990: 07).

Em outras palavras, Sahlins analisa a estrutura enquanto parte de ‘esquemas de significações’, esses muito próximos do que Geertz define por cultura, ou seja, o contexto dos sujeitos históricos, ou ‘pessoas envolvidas’, segundo Sahlins. A mudança, ao seguir uma lógica de análise à la Sahlins, se faz presente através da ação das pessoas em seus contextos sócio-culturais, permitindo então que haja uma



renovação dos chamados ‘esquemas de significações’. Por conseguinte, o conceito de evento é uma ferramenta que o autor utiliza para dar conta de ações carregadas de sentidos a ponto de causar mudanças. Nas palavras de Sahlins,

(...) um evento não é apenas um acontecimento característico do fenômeno, mesmo que, enquanto fenômeno, ele tenha forças e razões próprias, independente de qualquer sistema simbólico. Um evento transforma-se naquilo que lhe é dado como interpretação. Somente quando é apropriado por, e através do esquema cultural, é que adquire uma significância histórica (...). O evento é a relação entre um acontecimento e a estrutura (ou estruturas): o fechamento do fenômeno em si mesmo enquanto valor significativo, ao qual segue sua eficácia histórica específica (1990: 14-15).

Assim, o evento para o autor não se trata pura e simplesmente de um acontecimento no cotidiano das pessoas envolvidas, mas sim algo que balance simbolicamente o contexto no qual eles estão inseridos. A mudança é o cerne de compreensão do conceito que Sahlins chama de evento e, para isso, não há necessariamente a perda de algo, mas sim que haja a construção de sentidos novos ou diferenciados, a partir de uma lógica de dualidade (continuidade e mudança).

Em linhas gerais, é possível pensar o evento enquanto uma atualização da história. Nesse sentido, o clima e as representações que ir a um cinema de calçada representavam pode ser compreendido enquanto um evento (Sahlins, 1990, 2003 e 2006). Para Sahlins (1990, 2003 e 2006), a preocupação central está em manter a cultura como a referência em foco, com o intuito de compreender a experiência humana. Para tanto, exemplos como o da senhora na década de 1910 em Porto Alegre podem ser interpretados como um acontecimento inscrito na história que revela o caráter do ir ao cinema enquanto um evento.

Autores como Ehis (2005), Pramaggiore e Wallis (2005), Truffaut (2006) e Xavier (2003) salientam o papel integrador do cinema

com a vida cotidiana do público. Esse papel remete às transformações nas sociabilidades vivenciadas com o impacto de tecnologias no dia a dia do viver urbano. Obviamente, o cinema é referenciado aqui por mim como um exemplo, mas outras tecnologias como o telefone (e o celular, em outro momento histórico e contextual) também podem ser entendidas.

Em Porto Alegre, assim como outras cidades no Brasil e no exterior (conforme Ethis, 2005; Pramaggiore e Wallis, 2005; Truffaut, 2006) o cinema se integra no cotidiano não unicamente no que tange ao lazer da população, mas em estratégias de marketing e outros aspectos, através de uma indústria cultural. Os prédios construídos na década de 1950 (Gastal, 2000) com uma sala de exibição no térreo, na capital gaúcha, pode exemplificar esse esforço de agentes ligados a campos como o da publicidade.

O ir ao cinema enquanto um evento coloca em cena um diálogo entre a história dos cinemas de calçada e a cultura nos centros urbanos, exemplificado no presente texto por Porto Alegre. Assim, “a forma como operam, na indústria cultural do século XX, gêneros como o melodrama e uma geometria do olhar e da cena que não se iniciou no cinema, mas nele encontrou um ponto de cristalização de enorme poder na composição do drama como experiência visual” (Xavier, 2003, pg. 7). Esse ponto de cristalização pode evidenciar não somente a relação do espectador com a película filmica, como também pode exemplificar uma capacidade de transformação social, a exemplo de inserções urbanas diretamente relacionadas com os horários dos filmes nas salas de exibição e os horários dos bondes. Essas transformações variam conforme o tempo e o contexto sociocultural, político e econômico. E, da mesma forma, depende de outras formas de tecnologia, como a energia elétrica. As tecnologias, no viver social atual (seja urbano ou seja rural), desempenham papel fundamental nas formas de sociabilidades mais diversas. O audiovisual e, em especial o cinema, dentre as mais diversas

tecnologias, alinha um fascínio expresso pelo seu caráter visual e também remete a um caráter relacionado à globalização.

## **CAPÍTULO II – A ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO CINE-THEATRO CAPITÓLIO**

### **2.1 A APROXIMAÇÃO COM A AAMICA**

Neste capítulo, desenvolvo as análises sobre a Associação dos Amigos do Cine-Theatro Capitólio. Investigam-se, para esse fim, os discursos dos fundadores da Aamica e de outros participantes dessa organização que colaboraram para a elaboração da pesquisa. Ponho sob escrutínio as memórias e as reflexões construídas pelos colaboradores sobre o viver no centro de Porto Alegre e sobre seu envolvimento com a implementação da Cinemateca Capitólio.

O primeiro contato que eu tive com a temática do Capitólio, sabendo que o prédio abrigaria uma cinemateca, se deu em agosto de 2006, quando participaria de uma pesquisa sobre o Cine-Theatro, centrada nos moradores dos arredores e suas memórias com o cinema. Embora a pesquisa não tenha continuado, deparei-me com um campo que muito me interessava elaborar uma pesquisa de teor etnográfico. A idéia inicial estava voltada quase que exclusivamente para o campo do audiovisual no Rio Grande do Sul. Eu pretendia, então, estudar o desenvolvimento e organização dos agentes ligados ao campo do audiovisual no estado, através da Fundação Cinema RS, e os projetos dessa instituição, dentre eles o da Cinemateca Capitólio. Esse interesse por pesquisar os agentes do campo audiovisual ia ao encontro da minha proposta anterior, que consistia de uma investigação sobre as práticas significantes elaboradas durante os processos de filmagens de um longa-metragem.

Foi em outubro daquele ano que tive meu primeiro contato com outra instituição envolvida com o Capitólio, a Associação de Amigos do

Cine-Theatro Capitólio. Compareci a uma reunião da Aamica, convidada por Sr. De Jesus, presidente da instituição, com quem eu mantivera contato inicial por correio eletrônico. Nesse encontro, deparei-me com um universo que me surpreendeu. Ainda tímida e me familiarizando com meu novo campo de pesquisa fui muito bem acolhida pelos membros da Aamica. Percebi, embora ainda estivesse em processo de aproximação, que minha presença era entendida pelos participantes como uma valorização da mobilização deles. A postura receptiva e solícita dos associados evidenciou-me, então, que eu representava para eles “o olhar da universidade” para as demandas do grupo, que poderia ser interpretado pelos agentes daquela mobilização comunitária como sinal de distinção e reconhecimento. Postura semelhante encontrei entre os membros da Fundacine, que sempre deixaram claro o quão importante representava pesquisar a implantação de uma cinemateca para o Estado. Ambos os grupos estavam preocupados com a visibilidade de seus interesses e ter uma estudante da UFRGS os etnografando representava uma forma de chegar a outros espaços, i.e. a academia.

As reuniões da Aamica realizavam-se, durante meu período em campo, na Associação Cristã de Moços (ACM), mensalmente, às segundas segundas-feiras de cada mês, às 19h. A sede da ACM localiza-se no mesmo quarteirão do Capitólio, no Centro de Porto Alegre. Ambiente voltado para a prática esportiva, a ACM oferece cursos e treinamentos para a comunidade, sendo jovens e adolescentes uma parcela significativa dos seus alunos. É também uma escola que oferece cursos em níveis fundamental, médio e profissionalizante. Assim, a chegada ao local me colocava em contato com as manifestações sonoras, por vezes estridentes, do esporte e de uma espécie de agitação adolescente e com jovens estudantes de cursos profissionalizantes, que contrastava, em termos geracionais e de conduta, com o ambiente encontrado na sala onde as reuniões da Amica aconteciam. As reuniões, normalmente, aconteciam na sala 406 dessa instituição.

Os encontros iniciavam, oficialmente, com a leitura formal da ata da reunião do mês anterior, que deveria ser apreciada e aprovada pelos membros que haviam comparecido ao encontro precedente. Os que estivessem de acordo com o conteúdo, em seguida, assinavam o documento de registro. Na seqüência, eram discutidas questões relativas ao andamento da obra de restauração do prédio Capitólio que concerniam ao Capitólio e as possibilidades de administração do local pela Fundacine, num claro movimento do grupo de, ao especular sobre o futuro, imaginar o resultado da mobilização ora empreendida por eles e o espaço que a eles seria dado, após a conclusão daquela fase do projeto. Assuntos relacionados ao entorno, como respostas para a comunidade a respeito do Capitólio, data de inauguração, funcionamento do prédio, eram trazidos por membros da Aamica, como reflexo da convivência na comunidade.

Ainda na primeira reunião da Aamica que participei, eu já me deparara com um tema que se revelaria presente – e por isso central nos debates – nos próximos encontros do grupo: a situação da Praça Daltro Filho. Essa praça se localiza em frente ao prédio do Capitólio, na união da Avenida Borges de Medeiros, a Rua Demétrio Ribeiro e a Rua Coronel Genuíno. Apesar da reiteradas manifestações do presidente e de alguns membros da associação de que o foco dos trabalhos da Aamica deveria ser exclusivamente o Capitólio, o depoimento do próprio Sr. Jesus evidencia o quanto o prédio está relacionado com a praça; situados um em frente ao outro, os dois elementos eram, por vezes, referidos como uma totalidade, espécies de dois membros de um mesmo corpo. A manifesta preocupação com a Praça é traduzida pelos moradores como uma preocupação com o “entorno”.

Percebe-se, então, que o campo semântico do termo “entorno” parece dar conta da comunidade situada nos arredores do Capitólio, onde a Aamica está inserida. Assim, o prédio do Capitólio não seria unicamente um prédio, mas, sim, uma extensão do universo social

composto por um conjunto de pessoas, empreendimentos comerciais e espaços urbanos numa determinada região do Centro de Porto Alegre. Nesse conjunto, a Praça Daltro Filho ocupa lugar de destaque, motivando discussões acaloradas. A preocupação central era a “agressão” a qual a praça estava sofrendo. A inquietação se dava, sobretudo, pelo fato de a praça ter deixado de ser um espaço de convivência e socialização para os moradores do entorno, e ter se tornado uma habitação para moradores de rua, entre outros exemplos. Havia ainda referência à comercialização de alimentos baratos na praça – os “espetinhos” – que além de sujarem a praça, também são ilegais. A mobilização para dar conta de situações como essa funcionava através de redes de relações com pessoas do entorno.

A preocupação com o presente e o futuro deste entorno mobiliza uma nostalgia dos associados em relação a um passado em que a praça ocupava lugar de destaque em seus cotidianos. Evidencia-se, nos discursos dos entrevistados, a memória de uma cidade que tinha “outro tempo”, “outro ritmo” e que propiciava “outros encontros”. Nesse painel de reminiscências que articula lembranças das relações travadas naquele mesmo ambiente e da paisagem urbana de outrora – mais valorizada do que a atual – a Praça Daltro Filho aparece como palco de encontros após as sessões de cinema – e não local de venda de alimentos e dormitório improvisado ao ar livre para moradores de rua, como é descrita atualmente.

## **2.2 O PRÉDIO TOMBADO PELO PATRIMÔNIO**

O fato de o prédio ter sido tombado pelo patrimônio municipal e estadual permitiu aos informantes desenvolver discursos que podem ser entendidos como mais embasados. Assim, uma vez que o prédio é patrimônio tombado, há mais sentido em preservá-lo. As narrativas

parecem ficar mais fortes utilizando esses argumentos. A própria causa da Aamica ou o desejo de implantação de uma cinemateca no prédio tornaram-se mais autênticos pelo tombamento.

Em termos analíticos, a noção de patrimônio social e histórico está ligada ao próprio desenvolvimento da construção de uma identidade coletiva, de forma que essa noção foi inserida nos discursos para tal construção. A palavra patrimônio, em termos históricos, está ligada ao campo do sagrado, à herança, à memória dos indivíduos, assim como aos bens da família (Santos, 2001).

No Brasil, o termo remete a 1937, momento da organização de uma legislação específica sobre a proteção do patrimônio histórico e cultural nacional, surgindo então a noção de tombamento. Nesse sentido, a legislação cria procedimentos que impedem a destruição e promovem a conservação do patrimônio que foi tombado. Trata-se de uma inscrição, em um dos chamados quatro livros de tombo, de bens móveis e imóveis que possuam uma carga simbólica e histórica enfatizando, assim, o fato de a conservação ser de interesse público (Fonseca, 1997).

Ao longo de setenta anos de discussões sobre o patrimônio cultural e histórico no Brasil, complexifica-se o seu caráter simbólico, uma vez que ele deixa de ser herdado para também ser estudado e reinventado. Deixa-se de valorizar unicamente traços de um passado, para também salientar sua relação com o presente e o futuro. Assim:

O patrimônio cultural, considerado em toda a amplitude e complexidade, começa a se impor como um dos principais componentes no processo de planejamento e ordenação da dinâmica de crescimento das cidades e como um dos itens estratégicos na afirmação de identidades de grupos e comunidades, transcendendo a idéia fundadora da nacionalidade em um contexto de globalização (Santos, p. 44, 2001).



Em relação ao prédio do Cine-Theatro Capitólio, trata-se de um espaço social que comportou variados significados em diferentes épocas. As transformações urbanas, sociais e tecnológicas ligadas ao campo do audiovisual influenciaram intimamente esses significados, construindo-os e/ou os re-significando através de inovações nas práticas e nos espaços de exibição cinematográficos. Por outro lado, esses processos de transformação não afetaram somente o prédio, mas também o próprio centro da cidade e a dinâmica urbana, entre moradores do bairro e freqüentadores do mesmo.

Os desejos de restauração do prédio do Capitólio são anteriores ao processo de implantação de uma cinemateca no local. Em 1994, ano do tombamento municipal do prédio, a prefeitura da capital gaúcha através da Secretaria de Cultura de Porto Alegre fechou um convênio com o SESC, que faria então uma reforma e desenvolveria um centro cultural no local. Embora tenha sido feita uma maquete de como seria o centro cultural e desenvolvidos cronogramas, o projeto não foi efetivado e o SESC retirou a parceria por falta de verbas.

Através de um olhar antropológico pode-se inserir a noção de patrimônio numa rede de relações e de processos sociais. Dessa forma, o patrimônio é contextualizado a partir desses processos e adquire significados culturais diferentes daqueles atribuídos por outras disciplinas. À diferença da arquitetura ou da história, muito mais preocupada com as características externas ou objetivas do patrimônio, a antropologia focaliza o processo que leva a uma comunidade particular a distinguir determinados objetos do seu cotidiano, lhes outorgando um sentido específico, como no caso da Aamica.

Da Matta (1979) situa o patrimônio “como dinâmicas dramatizações de experiência coletiva, sobre a qual cada grupo social manifesta o que deseja situar como perene e eterno” (Da Matta, 1979). Esse patrimônio, entendido como capital simbólico da comunidade, está ligado ao que pode ser chamado de uma apropriação desigual dos bens

patrimoniais pelos diferentes segmentos sociais. Em momentos e situações diversas, os grupos sociais significam diferentemente os bens patrimoniais. A legitimidade para escolher e tomar enquanto patrimônio determinados bens também está distribuída de forma desigual e envolve diferentes formas de poder simbólico vinculadas ao capital cultural, social, político e econômico.

Os bens patrimoniais são escolhidos para marcar uma distinção, uma marca privilegiada que dimensiona o real e individualiza um grupo. Kersten (2000) afirma haver uma reprodução de diferenças sociais, de forma que “reforça a hegemonia dos que têm acesso ao capital simbólico, à sua produção, definição e distribuição” (Kersten, 2000). Nesse sentido, o ato de tombamento pode ser enfocado como um ritual, um drama social, uma prerrogativa que permite visualizar variadas narrativas através do bem patrimonial (Velho, 2006; Kersten, 2000). Nesse processo, o bem é sacralizado e dotado de um status singular. Por conseguinte, são adquiridos, pelo bem tombado, novos significados. Há uma diferenciação do bem patrimonial em relação a outros objetos ou edificações do cotidiano da vida dos indivíduos; ele é inscrito no Livro do Tombo e torna-se mítico, sagrado, sacralizado. Nesse sentido, Kersten (2000) argumenta:

O que são, em sua concretude, uma casa, um parque, uma árvore? Meros sinais. Mas quando sacralizados patrimoniais assumem aura simbólica, fazem reviver no imaginário situações fragmentárias que adquirem sentido e permitem simbolizar, referir... Tornam-se mitos, tornam-se história... (Kersten, pg. 24, 2000).

O ato de tomar um bem imóvel confere-lhe uma outra materialidade: não se trata mais de um simples prédio feito de pedra e cal, mas, sim, de um patrimônio. O bem excede sua materialidade e tem agregada uma série de referências histórico-culturais, sentidos sociais. Ele é simbolicamente recriado, o que o associa mais fortemente a fatos

que parecem estar de acordo com a história (Kersten, 2000). Destarte, o bem tombado pode passar a ser visto de outras formas pela comunidade que o cerca, ganhando uma aura de novos significados ligados a sua história e sua importância dentro do grupo no qual está inserido. Uma aura que o recobre e o transforma em um artefato para processos de distinção, reforçando os discursos de preservação. Nesse sentido, é possível refletir quanto aos impactos do tombamento de um bem para um comunidade e pensar o patrimônio como um sistema cultural (Lewgoy, 1992).

A noção de aura pode ser pensada em conjunto com a noção de ressonância (Gonçalves, 2005). Consoante Gonçalves (2005),

em muitos casos, [os bens patrimoniais] servem evidentemente a propósitos práticos, mas possuem, ao mesmo tempo, significados mágico-religiosos e sociais, constituindo-se em verdadeiras entidades, dotadas de espírito, personalidade, vontade, etc. (Gonçalves, pg. 18, 2005).

A transformação de um bem em patrimônio também afeta a percepção do tempo ligado a tal bem, que deixa de ser necessariamente cronológico. O tempo é tridimensionalizado e passado/presente/significado-futuro estão intimamente ligados. Pode-se indicar que “essa tridimensionalidade espaço-temporal confere novo estatuto ao bem patrimonial, distinguindo-o de outros bens que não foram sacralizados” (Kersten, 2000). Dessa forma, o patrimônio desempenha, por sua vez, um importante papel na simbologia e no imaginário dos grupos ligados ao seu tombamento (Velho, 2006), bem como o impacto de tal acontecimento.

## **2.3 MEMÓRIA SOCIAL**

Em última instância, o Cine-Theatro Capitólio, sendo um espaço tombado e reconhecido como patrimônio, representa um local de disputa entre diferentes agentes sociais que lhe atribuem significados diversos. Para entender os sentidos dados ao Capitólio pela Fundacine e pela Aamica é fundamental problematizar o conceito de memória. Através desse conceito, busco compreender os significados sociais desempenhados pelo prédio, sobretudo para os moradores da comunidade, uma vez que a memória que está em jogo para a Fundacine é diferente.

Maurice Halbwachs (1990) foi o primeiro autor a falar de uma memória coletiva. Para esse autor, a memória é um produto do social. Ela está vinculada a um contexto espaço-temporal e enquanto produto do social é então entendida como reflexo de um sistema ou estrutura (composta por fatos sociais, espaciais e temporais). Desse modo, a memória coletiva, segundo Halbwachs (1990), pode ser compreendida como algo próximo ao de lembranças que são compartilhadas, formadas com base num emaranhado de memórias individuais, uma vez que somos nós quem testemunhamos os acontecimentos ordinários do dia a dia. A memória coletiva, em última instância, trata-se de construções sociais de um tempo pretérito, o qual se tem acesso através de relatos de indivíduos e das suas vivências. Assim, os pontos de vista dos indivíduos são analisados conforme suas experiências em uma determinada “comunidade”, a qual esses indivíduos estão ligados afetivamente.

Halbwachs (1990) se distancia de uma noção de memória enquanto “*flashes*” de um passado, o qual só se mantém vivo através de lembranças através de sonhos ou devaneios (Bosi, 1979). Para o autor, pode-se pensar a memória como um dado de realidade atual, uma vez que ela é expressa através de lembranças que nada mais são do que

reconstruções de um passado com base em pontos de vista sobre o presente. Pode-se refletir sobre o distanciamento de Halbwachs como fruto do objeto ao qual ele se propõe apreender, ou seja, os ‘quadros sociais da memória’ (Bosi, 1979). Desta forma, “as relações a serem determinadas já não ficarão adstritas ao mundo da pessoa (relação entre o corpo e o espírito, por exemplo), mas perseguirão a realidade interpessoal das instituições sociais” (Bosi, 1979, pg. 54). Assim, pensando o conceito de cultura de Geertz (1978), que a vê enquanto uma rede de significados ao qual o indivíduo está imbricado, a memória para Halbwachs (1990) estaria relacionada e dependente do contexto ao qual a pessoa foi socializada.

Fentress e Wickham (2003) consideram excessiva a ênfase que Halbwachs imputa à natureza coletiva da consciência social. Para esses autores, tal “descuido” implica dúvidas em compreender como a consciência individual se relaciona com as coletividades que ditos atores sociais constituem. Assim, Fentress e Wickham (2003) consideram que o resultado foi um conceito no qual se entra desconectada a consciência coletiva dos processos de pensamento das pessoas. Dessa forma, para fugir da passividade que eles acreditam que o conceito de memória coletiva de Halbwachs (1990) denota aos sujeitos, eles preferem a utilização do termo memória social.

Independente da crítica de Fentress e Wickham (2003), os autores reconhecem que Halbwachs (1990) estava correto no que concerne a desvinculação da memória enquanto fenômeno individual, uma vez que ela se torna parte de um processo de construção de identidades coletivas (Santos, 2003). A individuação da memória se dá quando o indivíduo considera como suas as lembranças construídas e compartilhadas no coletivo. Porém, não é possível menosprezar o ator social e a forma como ele reconstrói o seu passado, mas sim salientar que sua memória não está desligada de um teor coletivo (Santos, 2003). Ou seja, o importante na presente dissertação é relacionar o evento “ir a

um cinema de calçada” e o “viver no Centro de Porto Alegre” como muito além de experiências subjetivas e particulares dos informantes. Tratam-se, sim, de experiências que são significadas e reconstruídas em função das vivências atuais, particularmente dos membros da Aamica, inserida num contexto social.

## **2.4 A AAMICA**

As primeiras mobilizações que acabaram por resultar na formação da Aamica se deram em 1999, quando do fechamento do Capitólio, então cinema que exibia exclusivamente filmes pornográficos. Ainda no ano de 1999, Suzana Legg e Jaime Rodrigues, dois moradores do Edifício Rodrigues, na Avenida Borges de Medeiros, entraram em contato com o Senhor José de Jesus. Tratava-se dos movimentos iniciais que formariam uma rede de pessoas ao redor do projeto do Capitólio.

O Sr. José de Jesus foi eleito o presidente da Aamica em 2005 e reeleito em 2007, em eleição realizada em outubro. Nascido em Portugal em 1947, mudou-se para terras brasileiras ainda pequeno, com 2 anos de idade. De Jesus, como é chamado pelos amigos, é dono de um restaurante na Borges de Medeiros, no qual também trabalha sua esposa, com quem é casado há 34 anos. O seu restaurante, Corcovado, é um dos mais antigos estabelecimentos comerciais do entorno do Capitólio, tendo aproximadamente 40 anos no ponto. Sobre sua “entrada” no comércio, ele relata:

Assim, olha, eu morava na Auxiliadora no ano de 59. E eu vinha de bonde para o Centro. Meu pai me mandava na Rua da Conceição, na esquina com a Farrapos. Lá eram os armazéns, que vendiam feijão em saco, arroz em saco. Meu pai tinha um restaurante [no Mercado Público de Porto Alegre] inicialmente, que ele comprou em 54, eu tinha 7 anos. E, em 59, virou uma padaria. E, então, eu tinha um roteiro, meu pai me botava no bonde e eu vinha até ali na

Igreja Conceição. Eu descia e ia então comprar o material, o que o meu pai mandava eu comprar. Eu saía com a sacolinha e ia até o Mercado Público [local do restaurante/padaria do pai] para passar pelo Coliseu. Eu ia até o Mercado Público para pegar na Praça XV de Novembro, que passava o bonde Auxiliadora, de volta ali eu pegava o bonde. (...) Depois, porque o meu pai precisou, eu entrei no comércio. Abandonei os estudos e optei pelo comércio. Não me arrependo. Foi uma questão de opção na época. No momento, eu achei interessante. Isso foi em 1972, 1973. Eu tinha feito vestibular pra 69 pra 70 e tinha passado na PUC. E aí em 72, 73 eu tranquei. Parei a faculdade e vim me dedicar ao meu pai. (...) Eu trabalhei com o meu pai e isso foi a melhor coisa que ele me deixou, de trabalhar com ele. (...) Então assim, eu não posso me queixar financeiramente o que eu tenho e o patrimônio que eu tenho é graças ao comércio.

A relação do Sr. De Jesus com o comércio, especificamente com o seu restaurante na Av. Borges de Medeiros, torna-se relevante pelo fato de ele ser uma pessoa conhecida e reconhecida do entorno. Foi isso que motivou Dona Suzana e o Sr. Jaime a procurarem por ele, segundo conversas informais. Em campo, ouvi relatos que deixavam claro que para estar a par da mobilização para restauração do prédio do Capitólio bastava freqüentar o restaurante Corcovado. Esse empreendimento comercial é, em seus relatos, narrado como o segundo mais antigo em funcionamento no entorno, sendo seguido de uma antiga barbearia, hoje um salão de cabeleireiros, também passado de pai para filho. Ser procurado por pessoas da comunidade para se juntar na mobilização em prol da restauração de um prédio das redondezas é constantemente ressaltado nas falas do Sr. De Jesus e de outros membros nas reuniões e em momentos informais como fruto de seu vínculo com o entorno, por ser um comerciante antigo e dedicado às necessidades do contexto no qual está inserido. Ser dono de um restaurante, que pode ser interpretado como um motivo de distinção, traz a tona sentimentos de pertencimento territorial captados através das memórias biográficas do Sr. De Jesus, no qual reúnem os sentidos do entorno para o informante.

Nos trajetos para comprar mantimentos para o restaurante de seu pai, ele ordena internamente, na sua narrativa, algumas das dinâmicas vivenciadas na cidade, conferindo a elas significados que perpassam a sua família e os espaços urbanos. Segundo Eckert e Rocha (2005), “a singularidade do processo de destruição de territórios de uma cidade qualquer é que esse processo pode ser focado a partir do princípio da poética da instabilidade” (pg. 26). Assim, não se pode pensar a narrativa do Sr. De Jesus como destituída dos desejos e sentidos dados por ele como membro da Aamica. Com isso quero enfatizar que fazer parte de uma associação de bairro que busca a restauração de um prédio tombado como patrimônio no entorno pode ser interpretado como um desejo de “domesticação” do tempo. Para Eckert e Rocha (2005), “a singularidade do ato de destituição e reconstrução de um espaço existencial sem se remontar a uma multidão de atos, volições e sentimentos que engendram seus territórios no domínio do vivido de seus habitantes” (pg. 26).

Os movimentos iniciais para a formação da Aamica são narrados pelo Sr. De Jesus da seguinte forma:

Vou contar o seguinte, eu fui procurado na época pela Suzana Legg e o Jaime Rodrigues, os dois moradores do edifício Rodrigues. Um belo dia eles vieram aqui e disseram: “Bá, o prédio está com problema. Está abandonado, enfim, eles já tinham, vamos fazer alguma coisa.” (...) Isso foi em 99, fins de 99. E aí o que aconteceu? De uma maneira ou de outra, conheci algumas pessoas aqui do entorno, mais amiúde, no caso do Sílvio (que está também desde o início). (...) A associação também teve esse lado, ela aproximou pessoas que já se conheciam, que se cumprimentavam, mas que não tinham uma intimidade. (...) Criou-se um vínculo de amizade. Pode ver pela nossa reunião. A gente vai lá, tem alguma notícia, fala. Reuni-se ali, conversa. Fala até algumas coisas fora. Algumas vezes, a gente falava mais daqui a pouco das pessoas, de outras coisas do bairro. (...) [Daí pensou-se] o que vamos fazer? Vamos fazer um abaixo-assinado. Aí botamos uma faixa em defesa do Capitólio. (...) Daí fizeram o abaixo-assinado e começou a ter um



movimento. Quer dizer, tanto dos moradores quanto dos comerciantes em prol disso.

Diferentes interesses mobilizaram os membros da Aamica a formar a associação. Segundo Meneguello (2000; 2002), o desejo de revitalização de centros de grandes cidades se tornou uma estratégia para solucionar os males e inseguranças urbanos. Investir nos centros urbanos é entendido, então, como uma solução por recuperar a identidade, a diversidade, dando aos moradores uma sensação de pertencimento, frente concepções de fragmentação e descontinuidade, idéias levantadas por autores como Velho (1981; 1999) e Simmel (1979). Nesse sentido, questões diversas como o viver a cidade, a sociabilidade que envolvia os cinemas de calçada e a preocupação com o espaço urbano se misturam num emaranhado de interesses relacionados aos projetos individuais dos membros da Aamica. Segundo Velho (1981), “a possibilidade da existência de *projetos individuais* está vinculada como, em contextos sócio-culturais específicos, se lida com a ambigüidade fragmentação-totalização” (pg. 26). Para esse autor, a base para o projeto é a capacidade de escolha dos indivíduos, juntamente com suas visões de mundo. A elaboração de projetos vincula-se às experiências vivenciadas pelos sujeitos. Dessa forma, para Velho (1981):

O projeto não é um fenômeno puramente interno, subjetivo. Formula-se e é elaborado dentro de um *campo de possibilidades*, circunscrito histórica e culturalmente, tanto em termos da própria noção de indivíduo como dos temas, prioridades e paradigmas culturais existentes (Velho, 1981, pg. 27).

Nesse sentido, os projetos dos membros da Aamica se relacionam com suas memórias, através das quais os desejos e motivações perpassam diferentes sentidos, conforme suas experiências subjetivas. No caso do Sr. De Jesus, fazer parte da Aamica insere-se

numa trama que dialoga com sua paixão por cinema, o viver a cidade e o fazer parte de uma comunidade. Os momentos de descontração, ter tido a oportunidade de formar ou aprofundar laços de relações com pessoas do entorno, representam um dos resultados da Aamica. Assim, ele ressalta:

Eu sou vidrado em cinema. (...) Eu me dedicava ao comércio, meu pai já tinha o restaurante e minhas folgas eram todas voltadas para o cinema. Então, assim, minha programação (...) sexta ou sábado [era]: iniciar pelo Capitólio e depois ir pros outros do Centro. E normalmente eu fazia assim até esperar o Correio do Povo que saía à meia-noite, na Caldas Júnior. Pegava o Correio do Povo e trazia pra casa pra ler no domingo. Essa era a minha programação. Eu chegava a assistir três filmes em um dia. Isso pra tu ver como eu gostava, se tivesse três filmes bons eu assistia aos três, dentro do gênero que eu gosto, claro. Então, eu sempre fui apaixonado por cinema. Meu dinheiro todo era, quando guri, com 11, 12 anos, eu juntava dinheiro para ir para o cinema. Eu convivi com alguns cinemas de Porto Alegre, perto de onde eu morava. Eu curtia eles. Curti o Rival, na 24 de outubro, que era um cinema mais moderno. Curti muito o Orfeu, que depois virou Astor. Era o Orfeu, que o prédio ainda está lá mesmo, quase em ruínas, entre a Benjamin e a Cristóvão Colombo. E os do Centro todos, todos eu curtia. E o Capitólio por ser o mais próximo, evidentemente, no meu bairro. Porque a gente vem, não que eu me ache velho ou o Sílvio, a gente vem de um tempo em que tudo se falava em bairro. O meu bairro. O médico do meu bairro. O cinema do meu bairro. Nós falávamos tudo assim. Existia essa identificação com tudo, com o comércio. A padaria do bairro. Tu entende? Nós usávamos muito o bairro. Eu me lembro perfeitamente. Então era o cinema do meu bairro. Ele teve uma fase em que ele fechou. Ele veio deslumbrante, entapetado. Por um tempo resistiu, depois foi pornô e acabou fechando. Então assim, o que aconteceu comigo? Ao menos comigo, tá? Em 70, o meu pai comprou o restaurante aqui. Esse aqui mesmo. Então eu estou aqui desde 70, na verdade no bairro desde 63. Porém, em 70 eu virei comerciante, antes eu era só morador do bairro.

O evento ir ao cinema para o Sr. De Jesus inclui um trajeto pela cidade, um passeio pelos sentidos que o viver urbano ganha em

memórias que relatam os cinemas de calçada e sociabilidades “do bairro”. O sentimento de pertencimento territorial se mistura a lembranças de um tempo no qual o bairro estava muito mais relacionado com o local, envolto em significados que estavam restritos a um espaço geograficamente delimitado. A Aamica, nesse sentido, está inserida em outras formas de relação de poder. Os interesses dos membros são mais heterogêneos e estão diretamente relacionados à construção de parcerias e alianças que concernem à comunidade do entorno. Nesse sentido, somada à narrativa do Sr. De Jesus, pode-se compreender a fala de outro membro da Aamica, o Sr. Sílvio.

Membro da associação desde 1999, o Sr. Sílvio, aos 70 anos, é funcionário público estadual aposentado. Ele é solteiro e chegou cursar Economia na UFRGS durante os anos sessenta, no entanto não terminou a faculdade. Filho de um funcionário público e de uma dona de casa, ele tem uma irmã mais velha que mora no Rio de Janeiro. Sílvio possui uma relação com o prédio do Capitólio que remete a suas memórias familiares, uma vez que seu pai, além de ser funcionário público do estado, também possuía uma carreira como músico e compositor, se apresentando em cine-theatros pela cidade, dentre eles o Capitólio. Sobre sua relação com o Centro da cidade, Sílvio revela:

A minha vida toda foi no Centro e a maior parte dela foi aqui na Borges de Medeiros. Antes eu morava lá adiante, em um prédio que agora está demolido e agora aqui no GBOEX, desde 74. Enfim, como o pai também era artista com certa visualidade, aquela coisa do Rio [de Janeiro]. Ele conheceu minha mãe no Rio e veio para cá pra casar. O Capitólio não era somente para passar filmes, então tinha espetáculos também. E o pai participou daqueles eventos quando participavam os artistas mais diversos.

Dentre os informantes dessa pesquisa, o Sr. Sílvio é o que possui uma relação mais vívida com o Capitólio. Suas lembranças do prédio se misturam à carreira do seu pai. O caráter multifuncional do

prédio, ou seja, o fato dele não ser exclusivamente um espaço de exibição cinematográfica e também uma casa de espetáculos, palco para apresentações de cantores e compositores, remetem à trajetória do pai do Sr. Sílvio.

[Meu pai era] cantor e compositor. Ele teve certa visibilidade, digamos assim, num determinado período, quando ele se dedicava mais à vida artística. (...) Sílvio Pinto [era] o nome dele, como ele era conhecido. Eu sou o Júnior. Então, tinha espetáculos. Eu inclusive me lembro de um dia que eu assisti um concurso de música lá. (...) Nesse sentido, por isso nós nos aproximamos, assumimos essa idéia. A idéia que teve êxito, nós recebemos apoios importantes não só de comerciantes daqui.

Estar envolvido num projeto de revitalização de um prédio que remete às lembranças de sua juventude e da carreira artística do seu pai torna a mobilização do Sr. Sílvio um reflexo de um outro tempo. Os sentidos do Capitólio estão inseridos em desejos de não simplesmente a reforma de um prédio, mas de revitalização de uma região da cidade a qual já teve uma vida social diferenciada da atual. O Cine-Theatro Capitólio era, então, um espaço de lazer, não unicamente um local de exibição de filmes, mas um local para apresentações de pessoas da comunidade, concursos que tinham como foco a descoberta de talentos, as quais na memória do Sr. Sílvio ligam-se as da sua família. Ter a participação de um conjunto de pessoas da redondeza é expresso como um fator de distinção para a movimentação dos membros da Aamica no que tange a reforma do prédio. Quando o Sr. Sílvio começou sua participação nas reuniões da Aamica e os primeiros movimentos da associação para restauração do prédio, suas idéias iniciais estavam voltadas para a manutenção de atividades culturais para as pessoas do entorno. Nesse sentido, o prédio deveria ser um local

para atividades culturais. Que outras pessoas pudessem utilizar, mas que fosse em geral pensado para a comunidade. Nesse processo, a chegada da Fundacine foi muito importante, porque é uma instituição reconhecida em nível nacional, mesmo em nível internacional. Ela tem todo um trabalho para os cineastas. Nós então fizemos a parceria. E essa parceria foi muito útil mesmo, porque assim nós conseguimos um equipamento cultural de altíssima qualidade. (...) Então, com a chegada da Fundacine nós formamos um corpo mais visível de poder de barganha, inclusive com a própria prefeitura municipal e com outros interlocutores que chegassem ainda. Resolvemos assim, o nosso grande problema inicial, que era o financiamento da obra. A prefeitura já havia colocado 400 mil, daí surgiu a Petrobrás, o que nos possibilitou o término das obras físicas. O que falta agora é o equipamento, os móveis. A parte técnica mesmo para rechearmos aquele prédio que agora está vazio hoje e com isso dar pleno andamento para esse projeto que vai ser para o entorno vai ser muito produtivo com a revitalização também, assim se espera. Existem outros projetos em andamento que a própria Aamica impulsionou, como o próprio caminho dos antiquários, o restauro da praça ali [a Praça Daltro Filho, localizada em frente do Capitólio], e até pensando em fazer um coral para a comunidade. Mas agora, já na fase final do projeto, nós chegamos nesse ponto onde se está, com uma obra física bela, com os elementos arquitetônicos, ao menos os externos, mantidos.

Nessa fala do Sr. Sílvio, inicialmente são explicitados os interesses da Aamica com relação à criação de um espaço que seja especialmente voltado para a comunidade local. Esse local, também caracterizado pelos informantes da Aamica como entorno, reflete desejos de surgimento de espaços diferenciados para a comunidade. Espaços nos quais os moradores possam se reunir e desenvolver atividades de lazer.

Embora a Aamica, através de uma mobilização que envolveu o Orçamento Participativo da Prefeitura de Porto Alegre, tenha conseguido uma verba de R\$400 mil para a reconstrução do telhado do prédio, não tinha outras formas concretas de arrecadação de verbas para a reforma do prédio. A chegada da Fundacine representou um modo de realizar os desejos de reforma e revitalização de um espaço permeado de lembranças

como as do Sr. Sílvio. A Fundacine reflete maneiras de conseguir financiamento que a Aamica não alcançava, através de um cabedal de contatos e nomes que a instituição já havia conquistado através de suas parcerias e prêmios.

Nesse sentido, é possível compreender a fala do Sr. Sílvio, quando ele afirma que os *outros projetos em andamento* existentes nos quais membros da Aamica participam se inserem em problemáticas relacionadas ao entorno, como a construção do caminho dos antiquários. O aspecto local é entendido, então, como o aspecto central para os membros, na qual o prédio do Capitólio perpassa preocupações, interesses e desejos. Ao mesmo tempo, não se pode deixar de salientar as memórias que colocam em cena o “ir ao cinema” como um evento. O Capitólio permeia lembranças não unicamente do que representava um tipo de espaço voltado para o lazer, mas também memórias do que eram as pessoas em outras épocas, suas vivências na cidade e sobre a cidade. Dentre suas memórias, o Sr. Sílvio, relembra momentos como as

*matinéés... Imperdível! Primeiro eu ia no Imperial, (...) eu morei naquela parte lá do Centro. Olha, tu não pode imaginar o que era! Nós íamos com a turma do bairro. Era uma coisa assim, nós fazíamos uma zoeira. Quem ficava na parte superior... Uma vez na *matinée* tocaram uma galinha lá de cima, no Imperial. Um despertador [neste momento, o Sr. Sílvio imita o som do despertador com a voz e gesticula muito] no meio de uma cena assim tensa [de novo, o som do despertador]. Ai todo mundo batia o pé no chão, gritava. Acendiam as luzes. Então foi realmente ali, a vida social, não só dos adultos também, da juventude, era nestes cinemas de bairro. Isso foi terminado hoje, quer dizer, ninguém tem referência. Ninguém mais, acho que ninguém mais vai assim, acho que não existe mais grupos de um determinado bairro, região, que vá, por exemplo, no [cinema do] *shopping*, ou coisa assim. Tu talvez saiba mais, mas eu não conheço. Isso mudou, o próprio cinema, as próprias relações sociais mudaram. Isso não existe mais, este convívio humano, vamos dizer assim. As coisas estão bem mais distantes.*

As salas de *shopping* representam alvos de crítica ao longo da minha experiência etnográfica com os membros da Aamica, constantemente sendo chamados de espaços frios, sem vida. A comparação com os cinemas tradicionais está sempre explícita nas falas, dentre as quais a fala do Sr. Sílvio acima é um exemplo. Tratam-se de comparações que colocam em cena dualidades como a cultura do consumo *versus* uma sociabilidade de bairro entendida como desaparecida. Havia um contato maior com o bairro e experiências diferenciadas com a cidade.

Por um lado, as grandes cidades são atualmente confundidas com espaços voltados para o plano global. Elas ultrapassaram fronteiras históricas e geográficas e disponibilizam cultura, produtos e serviços semelhantes aos de qualquer outro grande centro mundial. Mas, por outro lado, os organismos de preservação do patrimônio, oficiais ou não, investem exatamente no estabelecimento de identidades e peculiaridades que diversifiquem um local dos demais, que dêem a ele a medida do raro, do diferente, do único (Meneguello, 2000; 2002). Assim, a Aamica se insere numa dualidade entre global e local, no qual o entorno é supervalorizado em detrimento de atividades que envolvam contornos mais amplos.

Pode-se remeter, também, aos autores que teorizam a respeito da memória, uma vez que o Sr. Sílvio está construindo o presente a partir de lembranças do passado (Bosi, 1979; Halbwachs, 1990). Na sua narrativa, ele relembra dinâmicas e experiências vivenciadas em cinemas de calçada. Essas experiências tornam-se impossíveis de serem realizadas em cinemas de *shopping*, devido ao que pode ser interpretado na fala do Sr. Sílvio como uma despersonalização desses espaços de exibição cinematográfica se comparados aos saudosos cinemas de calçada. As experiências narradas pelo Sr. Sílvio a respeito das *matinéés* revelam experiências envoltas a sociabilidades perdidas no tempo, hoje lembranças. Não se tratava simplesmente de ir ao cinema, mas, sim, de

uma série de atividades que englobavam dinâmicas urbanas, tal qual o Sr. De Jesus explicita ao comentar:

Era um centro de vida social, isso aí. Troca de revista, troca de gibi, tinha muito essas coisas. As *matinée* do Imperial. Então assim, eu ia ao cinema e eu curtia isso. Pra mim, ficou uma marca. Como tem outras pessoas vidradas em futebol e que jogavam futebol. Eu também joguei futebol, mas pra mim o cinema era uma coisa assim maravilhosa, em termos de curtir o cinema. Aquela atmosfera me fascinava, aquilo me fascinava, ir ao cinema. Então, quando esse grupo veio eu me entusiasmei. Na época, até cedia o estabelecimento, em função que a gente não tinha onde se reunir. Eu achava para o bairro interessante. Em primeiro lugar, eu acho interessante para a história. O mais importante é a preservação da história, que é uma das coisas que a gente tem que lutar bastante. E, só abrindo um parênteses, quando decidiram acabar com os bondes eu fiquei triste. Eles não deviam. Deviam terminar algumas linhas e ter conservado outras. Nós temos esta mania: “Ah, isto aqui não serve mais! Então vem e acabam com tudo.” Aí 20 anos depois dizem assim: “Ah, puxa vida, podia ter mantido.” A gente não deve terminar assim. Não deve fazer isso. Hoje, tu imagina hoje na Duque de Caxias subindo um bonde, seria turístico para a cidade. Uma rua própria pra isso, pelos prédios e órgãos públicos que têm ali, o Palácio e afins. Imagina com um bonde passando ali. Bom, vou fechar o parênteses.

Trata-se de uma rede de significados perdidos no tempo, os quais necessitam de preservação, não somente através de memórias, mas também por espaços físicos, como o prédio do Capitólio. A história ganha contornos, na fala do Sr. De Jesus, que revelam e guardam, para diferentes gerações, formas de sociabilidades que fizeram parte do cotidiano urbano de Porto Alegre, através da tridimensionalidade do patrimônio (Kersten, 2000).

Em termos de ações realizadas pelos membros da Aamica, com o intuito de buscar mais informações a respeito das condições do prédio, ainda em 1999, esses moradores foram à prefeitura e, dessa forma, descobriram que havia uma associação de bairro, de nome “Associação



dos Amigos da Demétrio Ribeiro”, que também estava mobilizada em função do prédio do Capitólio. No entanto, o interesse dessa associação estava ligado aos problemas de infiltração que o prédio do Capitólio estava causando a um condomínio na Rua Demétrio Ribeiro, bem como a queda do telhado do prédio, que, à época, servia de moradia para mendigos e sofria de diversos problemas como infestações por baratas e ratos. Embora as duas associações tivessem interesses sobre o prédio do Capitólio, ambas continuaram, cada uma ao seu modo, reivindicando a reforma do prédio. Essa mobilização inicial, no final de 1999 e durante o ano de 2000, também foi marcada pela agregação de diversos membros, muitos deles ainda atuantes e presentes nas reuniões e decisões da Aamica, como o Senhor Sílvio, o Senhor Luiz Grassi e sua esposa Marisa. Segundo relatos, outras pessoas iniciaram, mas depois acabaram se mudando de bairro, o que dificultava a atuação junto ao grupo.

Para a arquiteta de 52 anos, Dona Betina Jacinto, seria importante que o Capitólio deixasse de ser simplesmente um prédio abandonado para ganhar alguma função. A situação do antigo cinema estava reduzida à habitação de moradores de rua, havendo também a questão dos camelôs que, na época, eram abundantes nas calçadas em frente ao prédio. Filha única de uma dona de casa e de um empreendedor da construção civil, Betina é casada e mãe de um rapaz de 25 anos, formado em Odontologia. Seu contato com a Aamica se deu através da Associação de Amigos da Demétrio Ribeiro, da qual fazia parte por ser moradora dessa rua da cidade. Segundo Dona Betina:

Há dez anos, o Capitólio era só um ponto de referência. A gente dizia assim, ‘eu moro há uma quadra do Capitólio’. Mas era uma ruína, era o teto desabando. O térreo era moradia de moradores de rua. Eles levavam ali pra dentro, colchonetes, levavam a alimentação que eles ganhavam na rua. Então o que acontecia, de manhã eles iam embora e ficava restos de comida. Esses restos de comida chamavam ratos e baratas. Ali na frente também já estava se formando na calçada uma junção de camelôs. Isso eram coisas que os

moradores daqui do redor começaram a se gostar. Daí tinha aquela corrente que queria que desmanchasse o Capitólio, que tinha que demolir. Eram os moradores da quadra, nessa época nem existia ainda a Associação. Então tinha aquele pessoal que queria que demolisse, achava que o prédio era velho e que ficava chamando morador de rua. E atraindo ratos e baratas, que era uma imundície. Ou quem sabe vender, demolir e fazer um prédio bonito. Em função disso é que surgiu as duas associações: a Demétrio Ribeiro e a dos Amigos do Capitólio. As duas com o mesmo desejo.

Embora houvesse diferentes destinos propostos pelos moradores para o prédio do Capitólio, havia um desejo que a situação não permanecesse da forma como estava. Para tanto, no ano de 2000, os membros da Aamica se mobilizaram e conseguiram uma verba, através do Orçamento Participativo da capital gaúcha, num movimento que estava de acordo com as perspectivas de requerimento financeiro pensada pelas pessoas envolvidas. Essa verba era voltada para a reforma e reconstrução do telhado do prédio, que havia desmoronado. A idéia inicial da Associação era a de fazer, junto à prefeitura, algum tipo de pressão para a reforma do prédio. Essa era a primeira idéia da Associação, que entrou em contato com a prefeitura municipal e acabou em contato com uma vereadora, a Margarete Moraes (do Partido dos Trabalhadores – PT), que coordenava da Secretaria de Cultura no Município. Algumas reuniões chegaram a serem realizadas na Usina do Gasômetro em 2001; outras ainda no restaurante do Senhor De Jesus. Tais reuniões tinham por objetivo pensar, coletivamente, algum projeto cultural envolvendo a reforma do prédio. Nessa época, a primeira intenção dos membros da Aamica girava em torno da construção de um centro cultural para a comunidade, com atividades voltadas para necessidades específicas de moradores do entorno, como um posto de vacinação, aulas de crochet e tricot, dentre outras atividades.

Até então, “a Aamica existia de fato e não de direito”, como costuma comentar o senhor De Jesus. Em julho de 2003, a associação

foi registrada, a primeira eleição da diretoria foi realizada e o estatuto desenvolvido. O primeiro presidente eleito foi o senhor Jaime Rodrigues, com a gestão entre 2003 a 2005, tendo sido substituído pelo senhor José de Jesus, na gestão de 2005 a 2007, reeleito no ano passado e permanecendo na presidência até 2009.

O registro da associação, o desenvolvimento do estatuto, o exercício de reuniões periódicas vai ao encontro das necessidades que os membros encontraram, uma vez que tudo se tornaria mais visível e fácil de requerer direitos e a busca dos objetivos se houvesse o registro regulado. Pode-se dizer, assim, que com base nas experiências empíricas dos membros da Aamica, foi considerado necessário para a reivindicação dos seus objetivos em entidades como a prefeitura municipal o registro e o estabelecimento de um estatuto para a associação.

De certa forma, a idealização e implantação da Aamica se situa numa discussão que concerne à globalização. Ou seja, esse tema alia-se aos sentidos do tempo e do espaço dados pelos membros da associação aos seus projetos. Dessa maneira, como afirmam Eckert e Rocha (2005),

A cidade assume, assim, um lugar estratégico como lócus privilegiado para a reflexão antropológica em sua busca de apreender, a partir de uma perspectiva compreensiva, tanto a 'comunicação' que preside as formas de vida social no meio urbano, como as multiplicidades e as singularidades que encerram o vivo humano no interior desse espaço existencial criado pelo homem da civilização (pg. 83)

Pensar as metrópoles no presente, em termos antropológicos, implica uma tarefa envolta em se defrontar com grupos que vivenciaram transformações aceleradas em seus sistemas simbólicos e estilos de vida (Magnani, 1996). A forma como as pessoas relembram e re-significam suas memórias são, então, entrelaçadas por uma representação negativa do presente, transformando o passado um local mais seguro, como no

exemplo da trajetória e questões levantadas por Dona Suzana Legg, discutidas a seguir.

Formada em engenharia civil pela UFRGS, após uma carreira na área de construção civil, inicialmente trabalhando para empresas, passou a desenvolver projetos como autônoma. À época do trabalho de campo, Suzana tinha 54 anos de idade. Em 1978, mudou-se com seu então marido, um engenheiro civil que conheceu durante a faculdade, para Curitiba. Nessa cidade, engravidou de seu único filho e afastou-se de sua carreira de engenheira, com o intuito de dedicar-se à maternidade. Exerceu em Curitiba algumas atividades, como síndica de seu prédio, construindo, assim, afinidades por atividades ligadas a questões de vizinhança e preservação do espaço urbano. Ela sugere que ter se envolvido em atividades enquanto síndica de um prédio a levou a pensar a vizinhança de forma diferente, desejando sempre ser atuante nos espaços onde mora. Em 1986, após seis anos afastada de Porto Alegre, Suzana, seu marido e filho retornam à capital gaúcha. Desde então, Suzana sempre morou no Centro de Porto Alegre, onde também morara durante sua infância e juventude na cidade. Segundo ela, mesmo ganhando na loteria, ela não se afastaria do Centro.

No início dos anos 90, ela se divorciou do marido e retornou ao trabalho como engenheira autônoma. No entanto, devido à escassez de trabalhos, ela decidiu seguir para uma carreira que considerava mais estável: o serviço público. Tendo, então, sido aprovada em um concurso para o Banco Banrisul, Suzana hoje é gerente de contas de uma agência dessa instituição, no Centro da capital. Junto com Jaime Rodrigues, seu namorado em 1999, Suzana entrou em contato o senhor De Jesus, com o intuito de se organizar, através dos moradores da vizinhança, um movimento que visava requerer a reforma e revitalização do prédio do Capitólio.

Dona Suzana narra algumas lembranças, as quais, ao pensar o conceito de memória, devem ser consideradas como frutos do contexto sócio-cultural que essa informante vivenciou. Assim, ela afirma:

Eu morava na Rua da Praia. A mãe trabalhando, o pai trabalhando, a nossa praça de infância e pré-adolescência foi a Praça da Alfândega. Nós convivíamos ali com o Mário Quintana que morava no então Hotel Majestic. Nós assistimos ao incêndio do Grande Hotel que ficava ali onde hoje é o Shopping Rua da Praia. Ali tinha o Grande Hotel, um hotel lindíssimo que nós assistimos ao incêndio. Nós morávamos na Rua da Praia, Andradas 904, quase na frente do Cinema Cacique. Como a mãe trabalhava em cima do Imperial e do Guarany, a companhia de seguros onde ela trabalhava era em cima dos dois cinemas, e o pai trabalhava na Caixa Federal e nós morando na Rua da Praia. Então nós vivíamos transitando por ali. O Centro era a nossa vida, sempre. Crescemos e não existia este banditismo, esse medo. Nada. Depois crescendo eu fiz a faculdade, estudava de noite, voltava às onze e meia da noite das aulas. Eu nunca vi meu pai e minha mãe assustados porque eu chegaria a tal hora. Hoje meu filho sai pra estudar com aula as seis e meia da tarde e eu fico apavorada enquanto ele não volta. De manhã eu ia pro colégio Sevigné no inverno, as aulas começavam as sete e meia da manhã. Sete e dez um breu, noite escura. Nunca meu pai e a minha mãe tiveram medo, muito menos eu. Subia a Caldas Júnior, a Riachuelo, Praça da Matriz, Duque sem medo nenhum. E hoje nós vivemos nesse medo, não é?

Essa fala de Dona Suzana deixa claro que, para compreender o passado narrado por ela, é necessário também ter em perspectiva as motivações e transformações que ela busca no presente. Ao mesmo tempo, os cinemas de calçada são citados na fala acima como pontos de referência. Autores como Fentress e Wickham (2003) e Lowenthal (1998) salientam que a principal função da memória é a construção do presente, dando sentido a ele. Dessa maneira, a memória está em constante movimento. Há, também, o que pode ser entendido como uma negociação das lembranças de um determinado indivíduo e os grupos do qual ele fez

e faz parte com as de outros sujeitos e grupos. Assim, a juventude vivenciada por ela no Centro de Porto Alegre nos anos cinquenta e sessenta foi compartilhada com os irmãos e com as demais crianças que moravam no bairro na época, com os colegas de escola. Concomitantemente, Dona Suzana enfatiza a segurança dos anos cinquenta e sessenta para deixar claro como se sente incomodada com o que ela refere por “banditismo” do tempo presente. O passado é, assim, referenciado como seguro quando comparado com o presente. Essa compreensão de insegurança constante está de acordo com uma visão apresentada pela mídia, na qual, como ressaltam Eckert e Rocha (2005), tem “como um dos personagens centrais da trama urbana violência-criminalidade-medo” (pg. 60).

O discurso sobre o “banditismo” narrado pela informante adiciona ao tema da memória coletiva a insegurança dos centros urbanos. Sob esse escrutínio, saliento que sigo as idéias de Soares (*apud* Eckert e Rocha, 2005), no que tange a violência urbana. Para esse autor, tal violência não é simplesmente um tema específico, mas sim “uma linguagem compartilhada” que, por sua vez, revela limites e possibilidades do viver a cidade. Segundo Eckert e Rocha (2005), “o ato de etnografar a cidade a partir dos fragmentos de sua antiga paisagem urbana é um processo de investigação antropológica que vem permitindo, de forma cada vez mais profícua, a construção de novas interpretações sobre as dinâmicas sociais no mundo contemporâneo a partir de contextos históricos singulares” (pg. 59). Para tanto, Dona Suzana narra momentos da sociabilidade vivenciada no Centro de Porto Alegre, situando a Rua da Praia nos anos sessenta:

Meu Deus do céu, aqui era uma maravilha. O Centro era lindo. Tu tens 26 anos, não dá nem pra imaginar. Hoje se tu parares no Centro e olhares, o que tem? É loja de celular e farmácia. É loja de celular e farmácia! E no nosso tempo, claro que tinha farmácia. Mas tinha também loja de móveis,

loja de eletrodomésticos, confeitarias. Mas não como hoje. Tinha hotéis, o Grande Hotel, o Hotel Majestic e depois veio aquela época que se tornou moda, vamos dizer, os bancos que ocuparam aqui a Rua da Praia. A Rua da Praia era, no meu tempo de estudante do Colégio Seigné, (...) pra gente paquerar na frente da Galeria Malcon. Meu Deus do céu, paquerar era assim com o rabo do olho. A gente saía de uniforme, todo mundo tinha uniforme. A gente conhecia 'bá, aquele é do Colégio Anchieta', que era na Duque de Caxias, o Seigné também e tinha o Das Dores. Eram esses os colégios aqui perto. Todo mundo de uniforme, tu sabia. 'Ah, o fulaninho, que tu arriscava um olho. Ah, ele estuda no Das Dores. Aquele estuda ali'. Então, eu posso te dizer: nós andávamos soltos. Nós éramos três filhos, três irmãos que nós andávamos soltos. Não tinha perigo, vê se meu pai e minha mãe tinham alguma preocupação do que nós estávamos fazendo. Nós chegávamos, fazíamos os temas, tínhamos os amigos. Então, era uma vida tranqüila.

Com base nesse relato, pode-se pensar que há uma divisão no modo como a informante significa o centro da cidade: um do passado, outro do presente. O modelo é o do passado, que, além de não existir mais, implicava outras formas de sociabilidade no espaço urbano. Essas sociabilidades são entendidas como perdidas atualmente, embora não seja impossível buscá-las. Do mesmo modo, em diferentes momentos durante o trabalho de campo, vivenciei situações pelas quais minha idade colocava em prova o meu entendimento do que representava viver a cidade. Afinal, eu tinha 25-26 anos durante o período em campo, o que enfatizava o fato de eu não ter vivido experiências que me mostravam o que era viver a cidade durante os anos cinqüenta e sessenta. Algumas falas de informantes, como o exemplo de Dona Suzana ao relatar a Rua da Praia durante sua juventude, podem ser interpretadas como imbuídas não só de uma nostalgia, como de uma explicação voltada para eu pudesse entender melhor como se davam algumas dinâmicas urbanas de um período não vivenciado por mim. Inserir-se em um movimento de bairro como o da Aamica, embora voltado para a reforma e re-inserção específica de um prédio às dinâmicas do espaço urbano, refletem não só

memórias ligadas aos cinemas de calçada em Porto Alegre, como também inserem o Capitólio num desejo de mudança, atualização e distinção para uma zona da cidade. Essa é a chave da interpretação proposta por mim que sublinha os sentidos como fenômenos inseridos no contexto urbano de moradia e vizinhança e a busca de reconstrução de espaços na cidade, a fim de distinguir as redondezas.

Já em relação ao Centro do presente, os sentidos mudam de um extremo a outro na narrativa de Dona Suzana, quando há uma comparação dos tempos, no qual há uma passagem do “estar solta” para um “estar trancafiada”, como revelado no seu próximo relato:

Eu chego a tremer de pensar que eu voltava a pé as onze e meia da noite. Onze e meia terminava a minha aula, vinte, quinze pra meia-noite eu estava vindo ali subindo da UFRGS, da Engenharia. Salgado Filho hoje é assassinato dentro daqueles bares. Eu vinha pela Salgado Filho, descia a Borges, a Rua da Praia e chegava em casa e o pai e a mãe estavam sem ter a mínima preocupação. É uma mudança radical, muito triste. O meu filho que tem um metro e oitenta e cinco, estudante de Administração de Empresas na UFRGS. Então ele tem aula aqui na Escola de Administração, aqui na Washington Luiz ou aqui no Campus do Centro, aqui próximo à Reitoria. Eu, que não sou uma mãe controladora, não é isso, mas enquanto ele não chega em casa, eu não sossego. Quanto perigo, quanto assalto a gente vê, sabe que existe aqui. O ano passado houve um assassinato aqui na Praça Daltro Filho. Então, realmente aquele Centro ficou na nossa memória. Às vezes, eu tenho até sonhos com aquele Centro do meu tempo. Tanto que eu voltei de Curitiba e quis morar no Centro. Sempre no Centro. Eu adoro o Centro. No fundo, pode ser uma utopia, mas eu sonho que, não vou dizer que vai voltar a ser o que era, mas pelo menos nos dêem um pouco de segurança, para que a gente ter vontade de sair um pouco mais. Eu sou uma pessoa que gostava de sair, eu gosto da noite, eu gosto da música. Agora eu vivo mais trancafiada, cheia de DVDs de shows, pra ver em casa. Isso pra mim é uma tristeza, esse mundo que eu estou trazendo pro meu filho é uma tristeza. E o Centro é que sofre muito com isso. Assalto e banditismo tem em todos os bairros, mas o Centro está imundo.



Pensar situações que não continham riscos em sua juventude, como ir da faculdade para casa, e compará-las com aquelas vivenciadas por seu filho hoje a faz “tremar”. Ou seja, sentimentos como a incerteza e a insegurança fazem parte do mesmo universo semântico cotidianamente experienciado por Dona Suzana no viver a cidade. Aliás, essa parece ser a maior preocupação da informante, ou seja, o quão naturalizada se tornou a violência urbana, particularmente no seu caso, a do Centro da cidade de Porto Alegre. Para autores como Caldeira (2000), a sociabilidade metropolitana sofreu uma transformação drástica, a qual resultou em uma modificação na qualidade do espaço urbano e também no que se entende por público, alterando características da vida moderna. Essas alterações podem ser compreendidas com base numa descrença aliada à desconfiança relacionada aos poderes públicos, órgãos, então, capacitados a garantir segurança aos habitantes da cidade. Da mesma forma, alguns grupos da população passam, então, a serem entendidos como ameaças. A situação torna-se mais perigosa no momento em que espaços do entorno, como a Praça Daltro Filho, são locais de assassinato. Conforme Caldeira (2000), os cidadãos constroem dinâmicas com as quais eles se sentem mais seguros, uma vez que crêem ser possíveis alvos da criminalidade, enclausurando-se em casa, a exemplo de Dona Suzana.

Estar envolvida num projeto como o da Aamica implica, em tese, mobilizar-se em função da causa do Capitólio. No entanto, os interesses individuais dos membros, através dos seus discursos e ações, revelam preocupações ligadas ao entorno. Esse entorno mostra-se, portanto, como uma categoria heterogênea. Essa heterogeneidade está relacionada com os sentidos e necessidades dadas pelos membros da Aamica. No caso de Dona Suzana, através de narrativas que perpassam sentidos do espaço urbano, o viver a cidade, ontem e hoje, e suas dinâmicas específicas que mesclam tempo e espaço. Problematizar as falas de Dona Suzana é, então, uma tarefa multifacetada, uma vez que

diferentes tempos se misturam, por vezes de forma antagônica. A incerteza e a insegurança dos tempos atuais requerem a participação dos habitantes da cidade. Nesse sentido, a Aamica pode ser interpretada como um exercício de cidadania, ou ainda “a tentativa consciente de dar um sentido ou uma coerência a essa experiência fragmentadora” (Velho, 1981, pg. 31) que é o viver a cidade. Assim, Dona Suzana relata:

Neste querer ajudar sem saber como, eu e o Jaime começamos a pensar o que a gente podia fazer e aí nós fomos direto no Seu José de Jesus, que é o dono do Corcovado, o restaurante. Nosso amigo que está estabelecido aqui há quarenta anos. Então ele foi a terceira pessoa, fomos ali e perguntamos: Seu José, o que o senhor acha da gente começar um movimento. E ele topou na hora! E colocou o restaurante a disposição pras reuniões. Isso foi em 99, acho. Por aí. (...) A nossa associação é voltada exclusivamente para o Capitólio. Nós tivemos um respaldo muito grande sempre, somos agradecidos eternamente ao Jornal do Centro. Sempre nos ouviu, sempre tudo que nós pleiteávamos, convocação da população, o Jornal do Centro sempre esteve do nosso lado, registrando os nossos encontros. (...) Eu acredito que em mais ou menos entre quinze e vinte dias nós reunimos mais de mil e quinhentas assinaturas. Fizemos um abaixo-assinado e nós então reunimos uma turma de moradores e comerciantes do entorno e fomos aqui na zona, na Praça Daltro Filho, em frente ao Capitólio. Quem passasse ali assinava de bom grado, independente de morar aqui no entorno daqui ou não. Todo mundo tinha história, ‘bá, o cinema Capitólio’. E nesse meio tempo, todos os cinemas de calçada fechando. Fechou o Imperial, fechou o Guarany, o Baltimore. Todos fecharam. Ele seria o único cinema de calçada, como ele vai ser o único. Porque aí proliferaram-se essas salas dentro de shoppings, ele vai ser o único cinema de calçada. E aí, nós pleiteávamos de uma maneira que estivesse espaço para oficinas de arte, de artesanato. Nesse meio tempo, começou uma negociação. Nós fazendo reuniões pra ver o que gostaríamos, do que a comunidade gostaria que funcionasse aqui dentro do Capitólio.

A significação dada ao entorno, embora Dona Suzana enfatize que a Aamica é exclusivamente voltada para o Capitólio, revela que é impossível se pensar o prédio como algo isolado. Trata-se de formas de

organização que giram em torno dos meios correlatos da comunidade do bairro, o jornal, os comerciantes, ou seja, os agentes envolvidos com as dinâmicas específicas do Centro de Porto Alegre. Assim,

a Associação, a Aamica, ela se encarregaria de ver o que a comunidade queria, gostaria. O que fosse pra ensinar, música, qualquer tipo de arte. Além de termos um convívio. Porque nós aqui moramos em prédios que não são como os prédios modernos, que tem muita área de lazer. Nós aqui não temos. Então o Capitólio seria a nossa extensão, pra gente chegar do trabalho e ir pra lá. Ai a gente começou a sonhar, chegar do trabalho, se reunir com os amigos e vizinhos. Voltar a ter contato de vizinhos, que o mundo moderno e podre não permite mais. Não vou dizer que nós vamos voltar a sentar na calçada, mas ter uma sensação de chegar do trabalho e ir comer uma torta ali, tomar um suco. Se encontrar com os vizinhos, muita gente mora há muito tempo aqui no entorno e nesse mundo todo mundo vai se fechando na sua casa. Então, o Capitólio seria pra nós, além de ter um cinema, ter um teatro, ele ser integrado à Praça Daltro Filho, a gente poder sentar ali, seria uma integração pra nós e moradores do Centro. Essa foi a nossa intenção e foi uma vitória pra nós. A gente mostra que quando a gente se une, a gente consegue.

A Aamica é, dessa forma, entendida como voltada para o bairro, em particular para o convívio dos moradores do entorno. Trata-se da criação de uma associação que busca a implantação de práticas que insiram mecanismos de socialização através da construção de um espaço distinto. Essa distinção é apreendida nas falas e idealizações na construção de uma Cinemateca, embora permeiem sentido que dialogam com a tridimensionalidade do bem patrimonial que o prédio do Capitólio representa.

No entanto, o projeto de construção de uma cinemateca e a participação da Fundacine nesse empreendimento colocam em cena diferentes sentidos e objetivos para o prédio do Capitólio. Os interesses em cena reportam a um contexto alheio ao do entorno, ou a problemática urbana, mas sim à profissionalização e ao desenvolvimento da classe

cinematográfica no estado do Rio Grande do Sul. Ainda que intimamente relacionados às conseqüências ocasionadas pela construção e implantação de um mercado audiovisual no estado, a exemplo do circuito exibidor do qual os cinemas de calçada em Porto Alegre faziam parte e às sociabilidades neles envolvidas, as relações com o prédio não se baseiam nas experiências vividas nele.

## **CAPÍTULO III – A FUNDAÇÃO CINEMA RS**

### **3.1 A FUNDACINE**

A Fundacine está inserida num contexto de promoção e agregação de valor simbólico às produções audiovisuais realizadas no estado. Essa entidade foi criada em 1998 e possui aproximadamente vinte pessoas que prestam serviços nos seus projetos e apenas um funcionário que trabalha com carteira assinada. Trata-se de um órgão sem fins lucrativos que tem como objetivo mediar projetos e iniciativas no estado do Rio Grande do Sul que envolvam o campo audiovisual. Nesse sentido, ela reúne diferentes profissionais e instituições ligadas ao audiovisual no estado, tendo parceria com a iniciativa privada, o governo do estadual e municipal e também produtores e exibidores cinematográficos do RS. O interesse principal da Fundacine está ligado à organização e ao desenvolvimento do campo audiovisual, bem como a difusão das produções cinematográficas gaúchas, seja nacional ou internacionalmente.

Para pensar a Fundacine, o conceito de campo (Bourdieu, 1983) mostra-se importante, pois permite compreender o desenvolvimento de um conjunto de profissionais e suas atividades. Segundo Bourdieu, o campo aparece como uma configuração de relações socialmente distribuídas e, dessa forma, o capital simbólico surge através dos agentes participantes de cada campo. As relações são marcadas objetivamente no interior de cada campo. Na sua estrutura (hierarquia de posições, instituições, tradições, etc), os agentes obtêm uma série de disposições. Deste modo, eles agem de acordo com as possibilidades existentes dentro da estrutura objetiva, a isso Bourdieu dá o nome de *habitus*. Esse autor é relevante para entender o

desenvolvimento e a profissionalização do campo cinematográfico em Porto Alegre.

Reis (2005), ao abordar o processo de profissionalização artística em Porto Alegre, entre 1975 e 1985, indica que o campo audiovisual desenvolveu-se, sobretudo, por dois pontos principais: “a aquisição de uma ‘cultura cinematográfica’ através do pertencimento a cineclubes e da freqüência constante à programação de cinema local (...) e o aprendizado na prática, através da experimentação e do trabalho de grupo” (Reis, 2005, pg. 101). Um dos fatores entendidos pela autora para a profissionalização na área é a criação da Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos, a APTC. Tendo sua fundação em 1985, a APTC busca uma interlocução maior com o poder público. A Fundacine, por sua vez, criada em 1998, pode ser entendida como fruto desse processo de profissionalização do campo audiovisual gaúcho abordado por Reis. A entidade se propõe a promover incentivos para produção e manutenção de obras audiovisuais no estado e congrega diversos órgãos envolvidos com cinema no Rio Grande do Sul, entre eles a APTC. Nesse sentido, através do que se pode entender como a produção de um *habitus* (Bourdieu, 1983) manufaturado por profissionais desse campo que se formou, pode-se explicar o lugar dos agentes de cinema, a distribuição de poder e legitimidade, ou seja, quais “as regras do jogo” e quem as estabelece.

Segundo a jornalista Débora Peters, a idealização da Fundacine foi realizada dentro da APTC quando o presidente era Werner Schünemann e o vice-presidente era Giba Assis Brasil na gestão de 1997 a 1999. Partiu-se de uma necessidade de ter uma entidade que fizesse uma interlocução maior e menos política para os interesses do campo de profissionais do audiovisual, aglutinando outros setores além dos ligados diretamente ao cinema, como universidades, governo do estado, empresa de distribuição de energia elétrica, entre outros. Na época, já existia o prêmio RGE, voltado para a produção de longas-metragens, que pode ser

considerado um dos estímulos para a criação da Fundacine, uma vez que com base nele se criou a discussão de construção de um pólo de cinema para o estado.

A trajetória profissional de Débora é vinculada ao processo de especialização do campo audiovisual vivenciado pelos informantes da Fundacine. Débora foi funcionária dessa entidade, no cargo de coordenadora geral de projetos até janeiro de 2007, em outras palavras, ela estava envolvida em todos os projetos que estavam sendo realizados pela Fundacine. Débora tem 36 anos de idade. Desde os 16 anos, quando cursava o Ensino Médio no Colégio Aplicação da UFRGS em Porto Alegre, ela se envolveu com cursos de cinema e vídeo. O primeiro curso do qual participou foi no ano de 1987, sendo realizado no Museu Hipólito da Costa por Luciana Tomasi e Carlos Gerbase (que anos mais tarde seriam seus chefes na produtora Vortex e na Casa de Cinema de Porto Alegre – fundada também no ano de 1987). Após concluir o Ensino Médio, Débora ingressou no curso de Jornalismo, na PUC-RS, uma vez que na época não havia curso de Realização Audiovisual no RS e "seria necessário ir para a USP, em São Paulo, para estudar cinema", segundo as suas palavras. Paralelamente à faculdade de jornalismo, ela realizava cursos de Super 8 e 16mm. Nesse sentido, a trajetória de Débora está ligada ao próprio crescimento de uma profissionalização na área do audiovisual no estado, iniciada no final da década de 70, como é relatado por Reis (2005).

Em relação ao campo do audiovisual no estado, Débora diz: “no nosso setor, o mercado é todo informal. As pessoas, elas prestam serviços, são *freelancers*, são contratadas por trabalhos, não são fixas”. Enquanto profissional da área, ela trabalhou em algumas produtoras de cinema do estado, dentre elas a Vortex, que é um braço da Casa de Cinema de Porto Alegre e na própria Casa, sobre essa experiência ela relata:

Na Vortex eu era um pouco gerente e coordenadora de produção. Na Casa de Cinema trabalhei na produção executiva, na coordenação de produção, na finalização, na direção de produção. Assim então eu trabalho em cinema de toda a área, desde a elaborar projeto – porque aqui [na Fundacine] também eu elaboro projeto. Então eu trabalho na elaboração de projetos, na coordenação, na finalização, no orçamento e distribuição. Toda a cadeia eu já trabalhei, eu tenho experiência na área, porque lá na Casa de Cinema eu também trabalhei na distribuidora, que a Casa de Cinema tem uma distribuidora, eu também já coordenei o trabalho da distribuidora. Porque assim, ao mesmo tempo eu era uma coordenadora geral dos trabalhos da Casa de Cinema e, quando tinha a produção dos filmes, eu fazia a direção de produção ou fazia a coordenação de produção. Então eu acumulava mais coisas assim. Eu acabei tendo experiência em várias áreas, e acabei me especializando também em fazer projetos pra área, pro setor.

No seu relato, Débora enfatiza que, no final da década de 90, surgiu uma necessidade provinda de profissionais da área para se criar uma entidade que promovesse o cinema gaúcho e trabalhasse com projetos que visassem à implementação, ao desenvolvimento e à difusão do setor. Aglutinando áreas relacionadas com o cinema, surge em 1998, então, a Fundacine.

Para pensar o campo audiovisual do estado, um outro profissional entrevistado para essa pesquisa é o jornalista de 52 anos, João Barone. Doutor em Comunicação Social pela PUC-RS, professor dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Produção Audiovisual na mesma Universidade e também vice-presidente da Fundacine. João possui mestrado em Comunicação e Indústria Audiovisual pela Universidade da Andaluzia, na Espanha, e sua área de especialização é a realização de documentários. Ele é um membro atuante em diferentes entidades que envolvam o campo do audiovisual, conforme relata:

Sou vice-presidente da diretoria da Fundacine e sou presidente do conselho curador. O conselho curador da Fundacine tem seis membros natos e outros seis membros



que são de instituições convidadas pra participar. E a PUC é uma das instituições convidadas, porque na época era a única universidade do Rio Grande do Sul que oferecia um programa regular na área formação em cinema, que era o curso de especialização que a gente tinha aqui. Diante disso, e pela tradição que tinha já na produção de cinema e televisão aqui na Famecos, a PUC foi convidada pra fazer parte do conselho curador e eu fui designado para representar a universidade no conselho. Eu estou lá desde um ano depois da fundação da Fundacine a gente foi convidado e aí a gente está lá representando a universidade e contribuindo da melhor maneira para o funcionamento. Paralelo a isso eu atuo, eu sou membro de uma entidade nacional que congrega todas as instituições de ensino que oferecem cursos de cinema e audiovisual, Forcine, Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual. Eu represento a universidade lá, nós somos membros fundadores desse fórum. E eu lá ocupo a secretaria geral, eu respondo pela secretaria geral dessa entidade. Uma entidade de interlocução das escolas de cinema e audiovisual, com as diferentes áreas.

Na época da criação da Fundacine, as entidades envolvidas eram a coordenação de vídeo, cinema e fotografia da prefeitura de Porto Alegre, a APTC, a TVE, o SESC, o SIAV, o Sindicato dos Exibidores, a PUC e a RGE, todos fazendo parte do conselho curador até os dias de hoje. Segundo Débora, a grande diferença da Fundacine para outros órgãos do audiovisual no estado se dá pela falta de estrutura dos outros. A APTC, por exemplo, realiza reuniões semanais no Sindicato dos Radialistas, que sede uma sala para esses encontros. Nesse mesmo espaço, além de serem realizadas as reuniões, também são as assembleias da APTC, ou seja, não há um escritório específico da entidade, fato relatado como comum à maioria dos órgãos de cinema do estado. São os próprios cineastas e os produtores que fazem seus trabalhos e trabalham voluntariamente, na maioria das associações no Brasil.

O papel da Fundacine, que tem sua sede no Centro de Porto Alegre, na Rua dos Andradas, é criar uma estrutura contínua de trabalho no Rio Grande do Sul, objetivando a criação de projetos na área de

fomentos, tais como o Prêmio RGE. Dentre os projetos da Fundacine está o Roda Cine RGE (que é um cinema itinerante, que busca funcionar como uma forma de difusão do cinema brasileiro, afim de formar público), a Cinemateca Capitólio (memória e preservação), o Centro de Produção Tecnológico Audiovisual (construção de um complexo cinematográfico na Grande Porto Alegre, um centro de produção audiovisual para o estado). Esse centro de produção vai ao encontro das necessidades de cineastas e produtores, uma vez que os discursos dos informantes ressaltam a falta de um estúdio grande com espaço para se filmar em Porto Alegre.

### **3.2 UM LOCAL DE PRESERVAÇÃO**

Uma cinemateca é uma instituição responsável pela preservação, restauração, memória e difusão de produções audiovisuais. Nesse sentido, a Cinemateca Capitólio busca ser uma instituição que catalise acervos e tecnologias de preservação, recuperação<sup>10</sup>, pesquisa sobre o patrimônio audiovisual gaúcho e brasileiro.

A preservação, no Manual de Operações da Cinemateca Brasileira<sup>11</sup>, é definida *como todas as práticas e procedimentos necessários para assegurar acesso permanente – com uma perda mínima de qualidade – ao conteúdo visual e sonoro dos materiais*. Ela pode ser definida, segundo esse mesmo manual, em preservação passiva e ativa. A passiva é *sinônimo de “armazenamento”, ou seja, a guarda do material em um ambiente ideal e sua não-exposição a qualquer risco mecânico através do uso*. Já a ativa, *inclui práticas e procedimentos como exame técnico, seleção técnica, conservação, métodos de armazenamento em ambientes*

---

<sup>10</sup> A Cinemateca Capitólio não possuirá equipamentos para a recuperação de filmes, mas sim terá uma parceria com a Cinemateca Brasileira (que possui os equipamentos necessários para a recuperação de filmes).

<sup>11</sup> Compilado por Carlos Roberto de Souza – 1990. Fonte: Cinemateca Capitólio – Proposta de Gestão e Programação. Porto Alegre, julho, 2006.

*corretos, procedimentos de administração e controle das coleções, como a manutenção de registros técnicos, supervisão, rotulagem [...], restauração técnica, rejuvenescimento, duplicação e controle de qualidade.*

A história da preservação, coleta e salvaguarda do que hoje é compreendido como patrimônio cinematográfico (filmes, objetos, aparelhos, roupas, arquivos) se mistura com a própria história do cinema. Dentre esses espaços de preservação filmica, a mais clássica é a Cinemateca Francesa. Essa cinemateca foi o primeiro espaço que buscou fazer uma coleta de materiais filmicos e relacionados ao cinema, na década de 1940, e foi fruto da personalidade de seu fundador, o cinéfilo Henri Langlois (Roud, 1999). Langlois e a sua cinemateca foram fundamentais para o cinema francês e a ascensão do movimento *nouvelle vague*, no final dos anos 1950, início dos 1960. Conforme a jornalista Leneide Duarte-Plon:

A Cinemateca Francesa é a mãe dos jovens talentosos que inventaram a Nouvelle Vague. Sem ela e seu criador, Henri Langlois, a Nouvelle Vague não teria existido, garante Serge Toubiana, crítico e ex-diretor da revista “Cahiers du Cinéma”, de onde saíram Truffaut e Godard, entre outros jovens críticos da década de 60. Eles faziam cinema com uma paixão e uma entrega tão absolutas que deram origem ao mais importante movimento do cinema francês, sua idade de ouro. “Truffaut, aos 16 anos, se refugiou na Cinemateca, era como um refúgio, uma vida clandestina em relação à vida real. A Cinemateca era uma vida paralela, um mundo em si”, diz Toubiana, o atual diretor-geral da Cinemateca Francesa.

A Cinemateca Francesa teve, então, um papel formador na vida de diversos cineastas franceses e de diversos outros países. No ano de 68, numa decisão política, o governo francês fecha a Cinemateca e demite Langlois. Esse ato gerou movimentos (como passeatas em frente à Cinemateca) entre a classe cinematográfica francesa e os jovens freqüentadores da Cinemateca. Esse movimento ficou conhecido como os

“Événements de la Cinémathèque” (Truffaut, 2006). Nele, os cineastas, atores e atrizes mais reconhecidos da França na época participaram de uma passeata, com leitura de texto de Jean-Luc Godard pelo ator Jean-Pierre Leaud<sup>12</sup> (Roud, 1999). Truffaut (2006) relata que

*Beijos Proibidos* era dedicado a Henri Langlois, pois suas filmagens se deram durante os “Événements de la Cinémathèque”, isto é, a tentativa do governo francês de botar a mão no acervo de filmes que Langlois formara durante trinta anos: comecei as filmagens de *Beijos Proibidos* em 5 de fevereiro de 1968, e em 9 de fevereiro cheguei ao set com duas horas de atraso porque estava saindo do Conselho de Administração da Cinemateca Francesa, onde, por decisão governamental, Henri Langlois fora destituído por um candidato “oficial”, Pierre Barbin. A partir desse momento, levei uma vida dupla de cineasta e militante, dando telefonemas entre a filmagem de cada plano, alertando as rádios estrangeiras (pg. 28 e 29).

A passeata acabou com a polícia interferindo e dissipando os manifestantes. Truffaut foi, durante o evento, agredido por um policial. O evento gerou repercussões internacionais que, por sua vez, levaram o governo francês a readmitir Langlois<sup>13</sup>.

O exemplo trazido da Cinemateca Francesa revela que a existência de um espaço voltado para “guardar” a memória audiovisual é, além de uma questão histórica e cultural, também motivo de mobilização da classe cinematográfica, criando uma necessidade de militar. Essa militância coloca em cena, portanto, o importante papel de uma cinemateca no que tange também o espaço político para os cineastas e estudiosos de cinema.

---

<sup>12</sup> Astro de filmes de Truffaut, dentre os quais interpretou o personagem Antoine Doinel nos quatro filmes do diretor que tratam da vida do personagem – considerado alter-ego de Truffaut.

<sup>13</sup> No filme “Os Sonhadores” (*The Dreamers*), de 2003, do cineasta italiano Bernardo Bertolucci, é possível assistir a uma reconstituição do incidente. Nas informações extras do DVD do filme, em entrevista, Bertolucci expressa a importância da Cinemateca Francesa para a divulgação de obras filmicas e a formação da *nouvelle vague* francesa, bem como sua própria constituição enquanto diretor.

Da mesma forma, um espaço histórico, político e cultural voltado para o audiovisual é fruto da existência de um mercado cinematográfico. Para João Barone, o funcionamento da indústria cinematográfica se dá com base num “tripé”, relatado por ele da seguinte maneira:

A indústria vive de um tripé entre produção, distribuição e exibição. O produtor investe, faz o filme. O distribuidor organiza a circulação desse produto no mercado que, até basicamente pouco tempo atrás, era somente de salas de cinema. Ali, as pessoas pagam ingresso e esse dinheiro fica um pouco com a sala, fica um pouco com o distribuidor e volta um pouco pro produtor que, por sua vez, investe de novo e faz outro filme.

Por conseguinte, não se pode desassociar o setor audiovisual e a construção de uma cinemateca do que Adorno (1978) chama de indústria cultural. Para esse autor, o termo é analisado com base naquilo que até então recebia o nome de “cultura de massas”. Trata-se da construção de um tipo de produção que é voltada para o consumo do povo. Ou seja, a existência de uma indústria cinematográfica remete ao início do século XX, período marcado pela chamada revolução industrial, a divisão do trabalho social e a especialização de tarefas. Nesse período, firmou-se a idéia através da qual os indivíduos deveriam cumprir tarefas, complementando o trabalho uns dos outros (Ethis, 2005). Cria-se, então, uma rede de atividades dependentes, através da qual se forma um complexo emaranhado de processos que visam a manutenção e estabelecimento de um campo (Bourdieu, 1983).

Nesse sentido, pode-se conceber a existência de um conjunto de idéias e funções que buscam compreender e dar conta de todos os processos que envolvam a chegada de um filme para grandes audiências. Como já referenciado, os cinemas de calçada desenvolveram papel fundamental nesse conjunto de tarefas. Para Adorno (1978), há uma

relação de mútua dependência entre a produção de um bem audiovisual e o seu consumo.

A idealização de uma cinemateca, no sentido geral, relaciona-se ao desenvolvimento do setor audiovisual e a agregação de valor simbólico às películas filmicas. Embora, como ressalta João Barone, a preocupação inicial com a preservação de filmes não estava ligada a um desejo de salvaguardar a memória e produção audiovisual, mas sim a questões que concerniam o funcionamento da própria indústria cultural da qual o cinema faz parte. Assim,

onde se produz muito e o mercado é mais desenvolvido, há uma tendência a ter uma preocupação com a preservação das matrizes<sup>14</sup>. (...) Vem da própria história do cinema essa preocupação em preservar a matriz. Inicialmente não por uma questão cultural ou por uma preocupação histórica com a memória. Inicialmente, isso vem do seguinte: é preciso ter a matriz conservada porque é dessa matriz que o produtor faz as cópias do filme, pra poder circular nos cinemas e com isso realimentar a indústria.

A preocupação com a preservação dos filmes inicia, portanto, dentro de processos que visam à manutenção da indústria cinematográfica. No entanto, sobretudo com base no surgimento de um contexto que afirma ser o cinema um tipo de arte, movimentações ao redor dos chamados cineclubes ganham espaço. Lunardelli (2000) define o conceito de cineclubismo segundo a Federação Internacional de Cineclubes, para tanto a autora argumenta:

Cineclube é toda associação não comercial que tenha por finalidade exclusiva contribuir, por todos os meios, para o desenvolvimento da cultura, dos estudos históricos e da técnica de arte cinematográfica, promovendo o intercâmbio cultural cinematográfico entre os povos, difundindo o filme experimental e cujo principal objetivo consiste na projeção de películas em sessões reservadas (pg. 19).

---

<sup>14</sup> A matriz é o rolo original, do qual todas as cópias eram feitas.

Os cineclubes são os primeiros espaços voltados para uma programação que foge da que é comum aos eixos comerciais do circuito exibidor. Novamente citando a Cinemateca Francesa, Lunardelli (2000) salienta que essa representa a mais importante de todas as cinematecas tendo sido construída a partir de um cineclube, o *Cercle Français du Cinéma*, fundado em 1934 por Langlois. A autora enfatiza também que o destino comum dos maiores cineclubes era a transformação em uma cinemateca. O Clube de Cinema de Porto Alegre, fundado em 1948, tinha em seu estatuto o desdobramento em cinemateca. Embora tentativas tivessem sido feitas, nunca chegou a se concretizar. O cineclubismo, dessa forma, propunha, em última instância, a valorização do cinema como cultura, procurando auxiliar na construção de um pensamento crítico do espectador com o filme. Esses espaços ajudam a proporcionar uma relação que está inevitavelmente interligada com a criação de um conjunto de formas de análise do conteúdo cinematográfico. Assim, cabe ressaltar o papel dos cineclubes na valorização dos filmes antigos, que levaram ao desejo de preservação desses bens.

### **3.3 A CINEMATECA CAPITÓLIO**

A iniciativa de construção de uma cinemateca para o estado do Rio Grande do Sul é antiga, datando da própria idealização do Clube de Cinema de Porto Alegre (Lunardelli, 2000). Embora motivados por interesses diferenciados aos pensados pelo Clube de Cinema, a idealização da Cinemateca Capitólio não apresenta uma relação direta com o prédio. João Barone relata alguns movimentos realizados por agentes do campo audiovisual do estado na tentativa de criação de uma cinemateca. Segundo esse informante,

a idéia de ter uma cinemateca no Rio Grande do Sul é uma

idéia antiga e que nunca pôde se concretizar. Se a gente olhar, por exemplo, quando foi criado o Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, foi concentrado lá um acervo de filmes de várias origens. Filmes produzidos pelo próprio estado, pelo governo, os filmes das companhias estatais, alguma coisa da Leopoldis Som, existe até hoje lá no Museu um grande acervo de filmes que nunca pôde nem ser catalogado e muito menos restaurado. Então, ali, na verdade, no Museu de Comunicação, ela é mais ou menos o que seria o nosso Museu da Imagem e do Som. Só que pelas condições do estado, pela ausência de recursos e de uma política, aquilo nunca foi adiante. Depois, quando teve a Casa de Cultura Mário Quintana, se criou uma sala de cinema ali que recebeu o nome de Cinemateca Paulo Amorim. E que também não funcionava como cinemateca, no sentido amplo, porque a cinemateca é uma instituição que trabalha com a preservação de acervos, inclusive podendo fazer o próprio processo de restauração e recuperação desses acervos, catalogação, documentação e também atuando no que se chama na difusão, que é proporcionar ao público o contato com obras que são relevantes para a história do cinema, pra cultura, e que não tem mais espaço no circuito comercial. É isso, basicamente, o que faz uma cinemateca. E ali, na verdade, funcionava uma sala de cinema que tinha uma programação bastante diferenciada do circuito comercial e que era muito próxima do que é a programação de uma cinemateca. Ou seja, filmes que vinha uma ou duas cópias para o Brasil, que não tinha grande distribuição no circuito chamado *mainstream*, no circuito das salas comerciais.

A narrativa de João Barone coloca em cena alguns movimentos realizados por indivíduos ligados ao campo do audiovisual, com o intuito de buscar a construção de um espaço especialmente designado para a conservação de filmes e materiais relacionados à indústria que envolve o fazer cinematográfico. Há uma expressa necessidade de criação de políticas que englobem o campo. O surgimento de uma entidade como a Fundacine revela a mobilização de agentes do campo para desenvolvimento dessas políticas. A Fundacine está inserida, desse modo, num jogo de relações que mobiliza diferentes agentes, não unicamente os relacionados ao campo audiovisual, mas também aqueles com os quais eles buscam e realizam parcerias, como por exemplo, o



poder público.

A necessidade de criação de um espaço distinto que apresente uma programação diferenciada ao do *mainstream*, representada pela rede de exibição cinematográfica majoritária inserida na cidade de Porto Alegre, catalisa uma política de valorização dos bens filmicos, revestindo-os de um simbolismo que destaca mecanismos subjetivos do fazer cinema, i.e. o que está em jogo na construção de uma cinemateca é a promoção do campo cinematográfico local e global, através de discussões, como as realizadas num cineclube, que fomentem o pensar e realizar cinema. Cabe salientar que a política de idealização de uma cinemateca também se insere num desejo pedagógico de formação de um público diferenciado àquele que frequenta os cenários *mainstream*. Com isso, é possível entender uma cinemateca como fazendo parte de um jogo de promoção de um conjunto de agentes relacionados ao cinema, seus desejos de ter um espaço de preservação de seus trabalhos e suas necessidades de visibilidade num eixo global, através de parcerias firmadas, como a realizada com o governo municipal e a Cinemateca Brasileira.

No entanto, a idealização de uma cinemateca se mostra um projeto ambicioso, em vista dos processos que envolvem a sua manutenção. A necessidade de recursos financeiros para a construção de um espaço distinto como o de uma cinemateca revelam-se a dificuldade que impediu a construção anterior de um local como esse, embora tenha havido mobilizações para tal fim. As nuances que envolvem a manutenção de uma cinemateca são reveladas na narrativa de João Barone, o qual relata que para a construção de um espaço assim é necessário:

ter recursos, precisava ter uma sala adequada, porque pra conservação precisa ter uma sala com umidade e temperatura controladas, com isolamento, pra não ter contaminação do ambiente externo e interno. Então, é uma

coisa um pouco mais complicada e nunca foi adiante. Considerando que o Rio Grande do Sul já aparece há algum tempo no ranking como terceiro pólo de produção audiovisual no Brasil, depois de Rio e São Paulo. Nada mais lógico do que houvesse aqui também uma cinemateca. (...) Houve várias tentativas e iniciativas, uma delas foi transformar um dos armazéns do porto ali num espaço que seria a cinemateca. Depois, houve um projeto que seria pra implantar lá o chamado Complexo Cinematográfico do Rio Grande do Sul, que teria uma cinemateca, uma sala de exibição, ou duas ou três, teria também estúdio, infraestrutura pra produção, pra pós-produção. Tudo ali na área do cais do porto, que também não foi adiante porque era complicadíssimo. Porque são várias as interseções que tem ali do Ministério da Marinha, Deprec, Ministério dos Transportes, Capitania dos Portos, etc. E não se chegou nem a conseguir a liberação dos terrenos em nenhum formato que atendesse o comodato por 50 anos. E aí depois, começou a se questionar também que é muito próximo da água. Então, colocar uma cinemateca que tem um acervo de matriz muito perto da água não é muito comum e também exige, em termos de obra, uma série de cuidados a mais que você vai ter que ter no projeto.

O projeto de construção de um complexo cinematográfico para o estado foi discutido em 2002, durante o III Fórum Gaúcho de Cinema, promovido pela Fundacine em Porto Alegre. Nesse fórum, foi pensado o complexo e se chegou a conclusão, durante as discussões, que era muito importante ter um espaço de preservação, capitaneado através da construção de uma cinemateca. Um grupo de discussões exclusivas com o intuito de idealização de uma cinemateca foi formado e iniciou debates para a implantação da obra. Dentre os envolvidos nesse grupo estava Débora Peters e também Glênio Póvoas. Glênio é contratado da Fundacine para trabalhar especificamente no projeto da Cinemateca Capitólio, na parte dos acervos que irão para a instituição. Ele é responsável pelos arquivos e por conseguir material audiovisual que irão compor o acervo da instituição. Ele tem 46 anos de idade e é natural da cidade de Rio Grande. Sua trajetória profissional relacionada com o campo do audiovisual no estado é extensa. Aos 18 anos, veio para Porto

Alegre já interessado em fazer cinema, no entanto, não havia faculdades na área. Portanto, decidiu fazer a faculdade de jornalismo na PUC-RS, pelo fato desse curso oferecer disciplinas ligadas ao fazer audiovisual. Na primeira metade dos anos 80, Glênio já tinha uma experiência com cinema, tendo feito um curta-metragem em 1985. Após esses trabalhos na área do jornalismo, ele iniciou a carreira que segue até hoje, ou seja, lecionando em cursos superiores. Inicialmente, ele iniciou lecionando na Unisinos, “*era um bico, eu dava uma disciplina*”. Em 1994, Glênio foi para São Paulo, onde cursou mestrado em Artes Visuais na Escola de Comunicação e Arte da USP. Ele morou, então, dois anos e meio na capital paulista, onde também lecionou em uma faculdade, dando aula em uma disciplina sobre teoria da comunicação, no curso de cinema. Seu retorno a Porto Alegre é em 1996, quando lecionou concomitantemente na Unisinos e na PUC-RS, num curso de especialização em Realização Audiovisual que iniciara nessa instituição. Após um período que Glênio relata como da passagem do cinema de uma disciplina periférica para a criação de um curso específico de Realização Audiovisual na PUC-RS, seus esforços se centravam em cursos de comunicação social. Hoje professor específico do curso de Realização Audiovisual na PUC-RS, Glênio mede seus esforços entre lecionar disciplinas de cinema nessa instituição, o trabalho de programação das salas de exibição do Santander Cultural e os esforços direcionados a construção de um acervo para a Cinemateca Capitólio.

Dentre os primeiros esforços realizados pelo grupo de trabalho da Fundacine para a implantação de uma cinemateca estava um convênio com a prefeitura municipal de Porto Alegre, que havia adquirido o prédio do Capitólio através de um comodato. Segundo Glênio, era de conhecimento público que a prefeitura adquirira o prédio e havia feito um “trabalho de base, de sustentação” para ele não cair. Tratava-se da verba conquistada pela Aamica, direcionada ao conserto do telhado do Capitólio. Em 2003, o grupo de trabalho firmara-se oficialmente, uma vez

que as reuniões anteriores eram mais de caráter informal. O grupo era formado além dos dois membros da Fundacine já mencionados, por representantes da Coordenação de Vídeo, Cinema e Fotografia da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre e o Sr. Jaime Rodrigues, então presidente da Aamica. Para Glênio, esses momentos iniciais representados pelo convênio entre prefeitura municipal e Fundacine foram fundamentais para que se seguisse em um projeto de construção de uma cinemateca, segundo ele:

Digamos assim, que finalmente alguém abraçou o projeto, porque a gente estava justamente querendo que alguém abraçasse. Porque a gente não tinha, montar uma cinemateca é um negócio maluco, é um complexo muito caro. E aí a gente começou a se reunir aí sim sistematicamente. Bom, a gente formou um grupo de trabalho de setembro de 2003 a dezembro de 2004, a gente se reuniu regularmente na Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia. De setembro de 2003 a dezembro de 2004, foi um ano e quatro meses. E a gente se reuniu assim semanalmente, quinzenalmente, dependendo das necessidades.

Com base nessas primeiras mobilizações, buscou-se patrocínio para o estabelecimento do projeto da Cinemateca Capitólio. Em 2004, através de liberação de verba pela Petrobrás, arrecadada segundo a lei de incentivo à cultura, iniciou-se o trabalho de restauração do Capitólio. Débora relata esse momento de restauração da seguinte maneira:

Em setembro de 2004 entrou os recursos da Petrobrás pra Fundacine (...) começar a obra, que foi quando que começou a obra. Então nessa época ficou se reunindo um grupo de trabalho lá na coordenação de cinema da prefeitura. (...) Porque na época, coincidentemente um ano depois, em 2002 teve essa reunião do grupo de trabalho, em setembro de 2003 eu vim trabalhar aqui [na Fundacine]. E nessa época estava se retomando a questão do convênio e da pasta de venda e da captação do Capitólio. Um ano depois se confirmou o patrocínio da Petrobrás, entrou o dinheiro e esse grupo de trabalho ficou reunido,

discutindo o que seria a cinemateca, o que era uma cinemateca.

As reuniões realizadas na sede da Coordenação de Vídeo, Cinema e Fotografia, na Usina do Gasômetro em Porto Alegre, estavam direcionadas a constituição do acervo da cinemateca. O plano inicial de inauguração da Cinemateca Capitólio era, então, para agosto de 2006. A minha inserção em campo revela que a participação da Aamica nessas reuniões era de caráter simbólico, uma vez que nenhuma decisão cabia a eles. Tratava-se, muito mais, de mantê-los informado quanto ao andamento da obra de restauração do prédio. As decisões que envolviam o planejamento de como funcionaria a cinemateca estavam centradas unicamente na Fundacine, que era responsável pela administração da verba da Petrobrás e pela futura manutenção do Capitólio, quando houvesse a inauguração do espaço de preservação audiovisual.

Uma das primeiras preocupações do grupo ao pensar o projeto Capitólio foi a realização de um seminário que abordasse a própria definição do que é uma cinemateca. Segundo Glênio,

a gente conseguiu trazer à Porto Alegre o Senhor Carlos Roberto de Souza, que é o curador de acervo da Cinemateca Brasileira. Um seminário interno dele com a gente de aproximação mesmo ao universo das cinematecas. O que é uma cinemateca enfim? Porque a gente sabia teoricamente de ler ou de investigar, eu já tinha alguma passagem, mais como consulente na Cinemateca Brasileira em São Paulo, já um contato, essa troca de materiais que eu já vinha fazendo, mas nunca tinha trabalhado, nunca tinha estagiado numa cinemateca, enfim. E ninguém, não têm pessoas especializadas. Pouquíssima gente lá em São Paulo também, poucas as pessoas que lidam com isso. Então a gente trouxe, conseguimos trazer o Carlos Roberto. Foi ótimo, a pergunta era essa: o que é uma cinemateca? Então a gente ficou assim durante dois ou três dias direto com ele. Nessa época a gente já levou ele pra conhecer o prédio. Uma primeira observação dele foi que ele nos disse que era muito pequeno o espaço, que de fato é isso aí, a gente já sabia, mas foi o que a gente conseguiu, a coisa andou por

esse caminho. Nessas reuniões também, nesse momento digamos a prefeitura era a entidade que estava mais envolvida, que sempre esteve mais envolvida foi a Fundacine. Mas a Fundacine não tem recursos, eu não sei se tu conhece a história da Fundacine? Ela não tem recursos próprios, ela depende de projetos alheios e tal

A parceria com a Cinemateca Brasileira marca um interesse de integração com o maior espaço de preservação audiovisual do país. Pode-se pensar esse interesse como uma estratégia da Fundacine de aquisição de distinção. Conforme João Barone:

A Cinemateca Capitólio aqui, uma das coisas que se pensou, foi imediatamente se fazer um convênio com a Cinemateca Brasileira, pra poder já ter essa transferência de *know-how* pra cá, para que a gente possa. Então, na verdade uma cinemateca, é uma ponta importante dentro do espaço audiovisual, de qualquer espaço audiovisual, porque lá estão as ações voltadas para a conservação e preservação do que a gente chama de patrimônio audiovisual. Esse patrimônio é, num primeiro momento, comercial e material e que, num outro momento, adquire outro valor, que passa a ser um patrimônio simbólico e que tem uma valoração dependendo de como as políticas são pensadas. Veja que aqui, por exemplo, tem a coordenação de vídeo e cinema da prefeitura, começou a fazer uma ação que é um pouco parecido do que seria de manter um tipo de acervo, cuidar desse acervo, catalogar, etc. E aqui nós ficamos numa situação que tinha um pouquinho ali, um pouquinho aqui, mas não tinha nada concentrado que pudéssemos dizer: temos uma cinemateca.

A aquisição de *know-how* revela ações pensadas pelos agentes envolvidos no projeto do Capitólio que dialogam com um contexto mais global. Ou seja, a cinemateca é desde o início pensada com parcerias de peso, que demonstram a envergadura do projeto e proporcionam visibilidade ao mesmo.

Com o intuito de buscar um entrelaçamento dessa relação, Glênio e Lorena Martins foram realizar um estágio nessa cinemateca, buscando uma maior experiência com o cotidiano desse tipo de espaço.

Lorena tem 25 anos de idade e era estagiária da Fundacine na época da realização da entrevista, em dezembro de 2006. Ela é formada em Letras/Francês pela UFRGS e tem experiência trabalhando com acervos. Seu estágio era relacionado à manutenção do acervo de materiais filmicos e não-filmicos que irão para a Cinemateca Capitólio. Ela trabalhava diretamente com Glênio, tendo um estágio de 20 horas semanais, em uma sala cedida pela prefeitura de Porto Alegre, na Usina do Gasômetro. Sobre sua experiência profissional e relação com o cinema, Lorena relata:

Trabalhei dois anos com o acervo do Érico Veríssimo, do Josué Guimarães, do Mário Quintana e do Reinaldo Moura. São os acervos da pós-graduação da PUC. (...) Eu sou da UFRGS, mas tinha bolsa de pesquisa lá na PUC. Eu fiquei dois anos trabalhando com acervo, era mais papéis. Mas era mais, quando tu vai fazer um trabalho de acervo, não dá pra ser uma coisa superficial. Sistematização e trabalho de interpretação daquele conteúdo. (...) Trabalho com produção cultural: Eu trabalhei na embaixada do Brasil na França, fiz um estágio no ano do Brasil na França, em Paris. E aí lá eu ajudei a produzir mostras de cinema, trabalhei com Jangada, que era uma fundação que tinha lá só pra difusão do cinema lá. Tipo, já tinha feito um workshop de cinema aqui, já tinha filmado um filme em super 8. Então eu já tinha um contato com um set de filmagem, já sabia como se faz o filme, já tinha um contato com a película. Esse conhecimento mínimo de cinema que se precisa, fora cursos todos os que tinham. Fiz o do Ismail Xavier que teve ano passado, fiz agora com o Jean-Claude Bernadet, fiz seminários de cinema da Fundação Iberê Camargo. Então tudo isso estava lá, relacionava formação, experiência com acervo e gosto pelo cinema e alguma experiência com cinema. Foi por esse perfil que eu cheguei aqui.

Lorena ainda narrou algumas nuances sobre o trabalho de estagiária da Fundacine, e a especialização necessária para compreender o empreendimento de uma cinemateca:

Eu fui fazer um curso na Cinemateca Brasileira, em julho de 2006, que foi financiado com o dinheiro do projeto. Eu fui pra Cinemateca Brasileira e fiquei duas semanas lá fazendo um curso sobre revisão técnica de película, com a Fernanda Coelho, que é a responsável pela preservação na Cinemateca Brasileira. Então eu trabalho com o que eu faço naquela mesa enroladeira, a gente coloca os filmes. Pequenas noções para higienização, pra detectar problemas no filmes, se o filme está bem, se ele está com fungo, se ele está em decomposição, em que estágio isso está. Então, eu aprendi um pouco sobre isso lá, trouxe os manuais e aplico um pouco aqui nesse nosso pequeno acervo, que está germinando e ainda vai aumentar muito com o Capitólio. Que é pegar esses filmes que chegam, às vezes filmes antigos, fazer uma identificação.

A especialização de Lorena reflete a procura da Fundacine por profissionais que tenham conhecimento sobre o campo audiovisual. Trata-se de uma valoração na aquisição de um *habitus*, embora Lorena não tenha uma formação específica na área do cinema ou da comunicação social, como os demais informantes, ela possui uma série de cursos relacionados ao campo do audiovisual, inclusive com personalidades estrangeiras.

Pode-se pensar, dessa maneira, que a construção de uma cinemateca no Capitólio está relacionada a uma apropriação da Fundacine do status singular do prédio enquanto bem tombado. Para Bourdieu, no estabelecimento de relações sociais no cotidiano, os agentes realizam não unicamente a troca de mercadorias, mas também de significados, de símbolos (1987: 102-103). Dessa forma, a revitalização do prédio e a construção de uma cinemateca podem ser interpretadas a partir da história e de uma lógica da Fundacine, sendo a própria história do Capitólio significada a partir do projeto de construção de uma cinemateca, enquanto o que pode ser pensado como um mercado de bens simbólicos. Esse espaço torna-se então parte de um sistema de bens simbólicos, tendo como proposta de programação a divulgação de estilos de se fazer cinema, específicos de cada escola cinematográfica.



Essa proposta é desenvolvida com base na programação da Cinemateca Francesa. Para Bourdieu, a noção de mercado simbólico é utilizada em associação com o conceito de campo. Na ótica do autor, aos vários campos correspondem mercados específicos, na qual a lógica de funcionamento de cada mercado é definida pelo campo que o delimita. Assim, pode-se entender essa proposta como a elaboração de uma diferenciação em relação ao eixo comercial de salas de exibição em *shopping centers*, com produções sobretudo hollywoodianas. Os filmes da programação são então revestidos a partir de um caráter de bens e carregados de significações, ou seja, são constituídos no campo enquanto bens simbólicos.

Trata-se do que pode ser compreendido, por Bourdieu, como disputas emanentes do próprio campo. Nas palavras do autor, “para que um campo funcione, é preciso que haja objetos de disputa e pessoas prontas para disputar o jogo, dotadas de *habitus* que impliquem no conhecimento e no reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputa, etc” (1983: 89). Nesse sentido, os filmes, entendidos como produções cinematográficas, resultados de um saber constituído, são entendidos como bens simbólicos e constituem no interior do campo uma disputa. É justamente nas disputas que se mantêm a existência do campo e a movimentação nele. Disputas essas produzidas na própria estrutura constitutiva do campo e, ao mesmo tempo, sendo responsáveis pela produção de suas estruturas e hierarquias (Bourdieu, 2001). Em outras palavras, o campo se mantêm em funcionamento a partir de um conjunto de ações dos agentes nele envolvidos, com o intuito de manter ou melhorar as posições no seu interior, a constituição de hierarquias. Essas ações se dão não somente na difusão cinematográfica, mas no próprio processo de fazer o filme. Dessa forma, as chances de êxito dos agentes dependem diretamente do domínio maior ou menor do capital específico do campo. Ou seja, o domínio do conhecimento histórico e estético de escolas de cinema, a partir da lógica da cinemateca pensada

pela Fundacine, definindo a qualidade das produções e produzindo uma hierarquia entre elas.

Conforme Bourdieu, uma vez que “todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua pretensão à legitimidade cultural” (2001: 108), pode-se pensar a construção da Cinemateca Capitólio como determinando/produzindo formas de bens simbólicos e construindo uma proposta do que é legítimo no campo. A disputa surge, então, em função da existência de princípios diferenciados de legitimação que estão em jogo. Essa disputa fundamental envolve o poder simbólico de estabelecimento das distinções, o que é reconhecido e salientado pelo autor (Bourdieu, 2007). Seria então no sistema de produção de bens simbólicos, paralelamente envolvido num processo de diferenciação aqui exemplificado no que seriam filmes bons ou ruins, o que entra ou não para a história e memória do audiovisual gaúcho, que o mercado se movimenta, não somente envolvendo os produtores, mas também os consumidores – e esses não são pensados exclusivamente ou prioritariamente como a comunidade local.

A Aamica pode ser pensada, dentro da lógica de construção de uma cinemateca pela Fundacine, como uma forma de agregar valores que dialoguem com a comunidade local do entorno. Para a Fundacine, não está em jogo os sentidos do entorno, mas essa categoria funciona como uma forma de dotar a cinemateca de uma identidade relacionada com os desejos e necessidades do espaço urbano no qual ela está inserida. Embora nunca tenha sido mencionado pelos informantes da Fundacine qualquer referência ao termo entorno, um dos objetivos da cinemateca é o de *“reintegrar o Cine-Theatro Capitólio, um monumento significativo da história de Porto Alegre, ao cotidiano da cidade, agregando esforços ao programa de revitalização do centro da capital pela recuperação da sua arquitetura e da oferta de serviços culturais com*

*qualidade e diversidade*<sup>15</sup>. Com vistas nos interesses colocados em cena pela Fundacine na idealização da Cinemateca Capitólio, a Aamica apresenta-se como um aliado em potencial. Aliado a esse objetivo anteriormente apresentado, a Fundacine também pretende que a cinemateca promova *“uma relação comunitária respeitosa e integradora com as instituições, cidadãos, empresas e freqüentadores do bairro, articulando programação cultural e serviços marcados pela complementaridade e atuando como catalisador e incentivador das iniciativas locais*<sup>16</sup>”.

A aglutinação de interesses objetivados pela Fundacine dialoga, majoritariamente, com processos relacionados a ações que promovam a “cultura cinematográfica”. As práticas reveladas pelas movimentações em torno da Cinemateca Capitólio são frutos de múltiplos discursos de agentes que buscam não unicamente a promoção de um campo, mas também um diálogo entre o local e o global através do que foi produzido pelo que é entendido como bens simbólicos. Nesse sentido, o local e o global são introduzidos numa lógica que propõe a produção e manutenção de um conhecimento associado a um acervo de bens simbólicos composto por filmes e materiais relacionais a eles.

O sentido dos filmes e materiais sobre o fazer cinematográfico reunidos num mesmo espaço representa a memória de um campo, e proporciona a produção e conservação de uma identidade audiovisual para o estado. Trata-se de um espaço político para os agentes do audiovisual no estado, complexificado por uma série de processos delicados, que compõem uma ritualística de manter os filmes em uma sala especial, com temperatura ideal. A cinemateca estar alocada num prédio tombado pelo patrimônio estadual e municipal dá aos filmes um caráter potencialmente sacralizado. Na conclusão de sua tese de doutorado intitulada “Histórias do Cinema Gaúcho: propostas de

---

<sup>15</sup> Fonte: [www.capitolio.org.br](http://www.capitolio.org.br), acessado no dia 20 de março de 2008.

<sup>16</sup> Fonte: [www.capitolio.org.br](http://www.capitolio.org.br), acessado no dia 30 de março de 2008.

indexação 1904-1954”, Glênio Póvoas salienta a importância de uma cinemateca para o estado do Rio Grande do Sul. Assim, ele argumenta:

A pesquisa das histórias do cinema gaúcho, que levou-nos à prospecção e ao contato e estreitamento de relações com a Cinemateca Brasileira, levou-nos também em direção ao projeto de criação de um organismo que cumpra no Rio Grande do Sul semelhante função. Por nossa iniciativa e com o apoio da Fundacine RS e da Prefeitura de Porto Alegre, foi constituído um Grupo de Trabalho que desde meados de 2003 vem pensando e elaborando o projeto da Cinemateca Capitólio. As histórias – e os filmes – precisam de um espaço apropriado (Póvoas, 2005, pg. 182).

A “cultura cinematográfica” está imersa e simbolizada pela Fundacine por ações de preservação, numa preocupação museológica dos agentes de cinema em valorização do seu campo. A Fundacine se apresenta, então, como uma instituição que desempenha um papel político para o desenvolvimento do campo cinematográfico. As ações desta instituição visam espaços mais amplos para os agentes do campo audiovisual no estado, ou seja, eles procuram desenvolver atividades que não só promovam o trabalho realizado pelos cineastas, como também divulguem suas produções. Nesse sentido, a Cinemateca Capitólio se trata de um espaço estratégico de manutenção das obras audiovisuais gaúchas, bem como de promoção e divulgação dessas obras.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A consolidação de um mercado de exibição cinematográfica no Rio Grande do Sul e, em especial, em Porto Alegre, pode ser interpretada como influente tanto para o desenvolvimento de um campo audiovisual no estado, como também para a criação e difusão de sociabilidades vivenciadas na cidade. Nesse sentido, embora não diretamente relacionados, os interesses da Aamica e da Fundacine perpassam questões em comum, que concernem não unicamente ao prédio do Capitólio.

Como se argumentou, o projeto de uma cinemateca desenvolvido no Cine-Theatro Capitólio está relacionado com o conceito de distinção. A noção de campo (Bourdieu, 1983) tem aspectos referentes à consagração, à criação de instituições, aos agentes que são proeminentes e esses, por sua vez, são os que buscam determinada distinção. A criação de um espaço de preservação para bens materiais ligados ao campo audiovisual no Rio Grande do Sul coloca em cena, com base no conceito de campo, a valorização do trabalho realizado por cineastas locais. Ao mesmo tempo, a Cinemateca remete a espaços não unicamente locais, mas a um diálogo constante e uma visibilidade com outros contextos espaciais, na produção e realização audiovisual. Assim, pode-se interpretar a idealização de uma cinemateca como um processo de ampliação, para uma dimensão global, campos profissional, industrial e cultural específicos da produção audiovisual, em especial, a cinematográfica. A cinemateca é um espaço que visa a concentrar a história da produção local com visibilidades globais. Em tese, esse espaço é voltado para a população em geral, com uma programação que vai de encontro com a do eixo comercial.

A idealização dessa cinemateca é desenvolvida pelos agentes que ocupam posições privilegiadas no campo, dentro do contexto sul rio-

grandense. A Fundacine é uma instituição que concentra esses profissionais mais qualificados e visíveis fora do âmbito local. Em termos de produção audiovisual, muitos dos profissionais que prestam serviço para a Fundacine são os protagonistas do material que será preservado na cinemateca. Ou seja, a memória a ser preservada no Capitólio faz parte dos próprios agentes do campo. Essa memória técnica, que pertence ao campo do patrimônio material e da conservação, tem os seus procedimentos típicos, suas tradições técnicas e seus jargões próprios, incluindo o modo como se preservam os filmes e a forma como as pessoas se relacionam.

Então, pode-se interpretar que, em relação ao tema da preservação, há uma bifurcação nos interesses dos grupos pesquisados. Enquanto, por um lado, o interesse central da Fundacine se relaciona a uma preservação da memória do campo audiovisual do Rio Grande do Sul, a Aamica, por outro lado, está ligada ao prédio do Capitólio pelo espaço físico da cidade no qual ele está inserido. A preservação, no caso da Aamica, está inserida em um contexto de memórias vivenciadas na cidade. Ou seja, tratam-se de lembranças de sociabilidades que estavam relacionadas e perpassavam as dinâmicas dos cinemas de rua.

Conforme salientam Eckert e Rocha (2005):

A destruição/reconstrução de singularidades culturais e regularidades locais, cada vez mais, remetem o antropólogo a pensar as referências de tempos vividos e ordenados na experiência ordinária dos atores sociais como forma de atribuir significação aos seus atos e pensamentos (pg. 84).

A Aamica, dessa forma, se pensa numa lógica local, de sociabilidade e convivência de bairro. Os vínculos de amizade que se tornaram mais estreitos através da convivência na associação refletem desejos em comum de habitar um espaço distinto na cidade. O prédio do Capitólio exemplifica a perpetuação de desejos que envolvem o bairro, em

especial o entorno, através de temas diferenciados, como a segurança urbana e lembranças de uma juventude perdida no tempo e na história.

Dessa forma, procurei discorrer a partir de um fato ocorrido sobre um espaço físico em Porto Alegre, ou seja, a implantação de uma cinemateca no prédio do Cine-Theatro Capitólio. Os processos que envolvem essa implantação revelam uma trama complexa que perpassa diferentes atores sociais e seus interesses. As memórias que revestem o viver urbano e o entendimento da cidade pelos seus moradores e a formação de campos de saber se misturam num emaranhado de desejos a partir da restauração do Capitólio.

Pesquisar e buscar o entendimento de dois grupos diferentes agindo sobre o mesmo local, o Capitólio, representou uma tarefa que me fez pensar, por um lado, não unicamente sobre tecer coletivo do imaginário sobre a cidade de Porto Alegre, em especial o Centro, mas também as transformações ocorridas nesse espaço. Dialogar com discursos que colocam em cena as inseguranças cotidianas vivenciadas em grandes centros urbanos e suas repercussões nas vidas dos sujeitos revelam não somente algo corriqueiro na mídia brasileira no início do século XXI, como também podem ser pensados como caracterizando um evento que permite vislumbrar uma nova cartografia no cenário nacional, ou seja, a ascensão de novas tecnologias, como aquelas que estão ligadas aos sistemas de proteção criados para dar mais segurança ao cidadão de classe média. Por outro lado, é possível pensar nas associações necessárias para a formação de uma entidade como a Fundacine, que procura desenvolver projetos que dêem visibilidade ao seu interesse de promoção do campo audiovisual no Estado. Essas associações ou parcerias revelam um “saber jogar o jogo” e permitem uma solidificação dos seus desejos.

O Capitólio, seja através da implantação da cinemateca, seja através das relações de sociabilidade dos moradores do entorno, epitomiza não somente a preservação de um passado esquecido e

vivenciado na cidade, como também revela desejos que colocam em cena o futuro. Meu interesse foi uma interpretação de fatos que revelem o quão dissonante e complexa pode ser a trama do viver a cidade.



## **REFERÊNCIAS**

ADORNO, T. W. A Indústria Cultural.e Sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002;

ADORNO, T. W. , HORKHEIMER, M. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In.: \_\_\_\_\_. A Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 113 – 156.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural , 1983;

BOSI, A. Dialética da Colonização. São Paulo, Cia. das Letras, 1993;

BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994;

BOURDIEU, Pierre. Questões de Sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983;

\_\_\_\_\_. O Poder Simbólico. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001;

\_\_\_\_\_. A Economia das Trocas Simbólicas. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987;

\_\_\_\_\_. A Distinção. Porto Alegre: Zouk Editora, 2007;

BUTCHER, Pedro. O Cinema Brasileiro Hoje. São Paulo: Publifolha (Divisão de Publicações do Grupo Folha), 2005;

CALDEIRA, Teresa. Cidade de Muros. São Paulo: Editora 34, 2000;

CLIFFORD, James. "On Ethnographic Allegory". In: James Clifford & George Marcus (orgs.). Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley: University of California Press, 1986, p. 98-121;

DA MATTA, Roberto. Carnaval, Malandros e Heróis: Para Uma Sociologia do Dilema Brasileiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1979;

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. O Tempo e a Cidade. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005;

ETHIS, Emmanuel. Sociologie du Cinéma et de ses Publics. Paris: Armand Colin, 2005;

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. Memoria Social. Madrid: Catedra, 2003;

FONSECA, M. C. L. O Patrimônio em Processo: Trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Iphan, 1997;

GASTAL, Susana. Salas de Cinema: Cenário Porto-Alegrenses. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1999;

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro, Zahar, 1978;

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A Retórica da Perda: Os Discursos sobre o Patrimônio no Brasil. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: Iphan, 1996;

\_\_\_\_\_. "Coleções, museus e teorias antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade". In: Cadernos de Antropologia e Imagem, Nacional, v. 08, 2000, p. 21-36;

\_\_\_\_\_. “Ressonância, Materialidade e Subjetividade: As Culturas como Patrimônios”. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre: UFRGS/PPGAS, 2005;

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo, Vertice, 1990;

INDA, Jonathan Xavier and ROSALDO, Renato. “Introduction. A World in Motion”. In: \_\_\_\_ (Ed.). The Anthropology of Globalization. A reader. Oxford: Blackwell, 2002, p. 1-34.

JEUDY, Henry-Pierre. Memórias do Social. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1990;

KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade. Os Rituais de Tombamento e Escrita da História. Curitiba, Editora UFPR, 2000;

LEWGOY, Bernardo. A Invenção de um Patrimônio: Um Estudo sobre as Repercussões Sociais do Processo de Tombamento de 48 Casas em Antônio Prado/RS. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFRGS – Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, 1992;

LOWENTHAL, D. “Como conhecemos o passado”. Projeto História, 17, 1998, 63-202.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. Cinema Digital – Um Novo Cinema? São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 2005;

LUNARDELLI, Fatimarlei. Quando Éramos Jovens: História do Clube de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2000;

MAGNANI, José Guilherme (org.). Na Metrópole: Textos de Antropologia Urbana. São Paulo: EDUSP, 1996;

MENEGUELLO, C. A preservação do patrimônio e o tecido urbano. São Paulo: Arquitextos, 2000;

\_\_\_\_\_. O passado nas cidades do futuro. ComCiência: revista Eletrônica de Jornalismo Científico, [www.comciencia.br](http://www.comciencia.br), 2002.

NETO, Olavo Amaro da Silveira. Cinemas de Rua em Porto Alegre – do Recreio Ideal (1908) ao Açores. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado/Faculdade de Arquitetura da UFRGS, 2001;

NORA, Pierre. Les Lieux de la Memoire. Paris: Gallimard, 1981;

PARK, R. “A Cidade: Sugestões para a Investigação do Comportamento Humano no Meio Urbano”. In: VELHO, O. (org.) O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1979;

PFEIL, A. Jesus. “Cinematógrafo e o Cinema dos Pioneiros”. In: Tuio Becker. Cadernos Ponto & Vírgula – Cinema no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Unidade Editorial/SMC, 1995;

PRAMAGGIORE, Maria and WALLIS, Tom. Film: A Critical Introduction. London: Laurence King Publishing Ltd, 2005;

PÓVOAS, Glênio. Histórias do Cinema Gaúcho: propostas de indexação 1904-1054, Volume 1. Porto Alegre: Tese de Doutorado/Faculdade de Comunicação Social PUC-RS, 2005;

RECHENBERG, Fernanda; GOELLNER, René; CAPARELLI, Sérgio. In: HAUSSEN, Dóris Fagundes (org.) Mídia, Imagem e Cultura/As Telas da Cidade. Porto Alegre: Editora da PUC-RS, 2000;

REIS, Nicole Isabel dos. “Dançar me fez pular o muro”: Um estudo antropológico sobre a profissionalização na produção artística em Porto

Alegre (1975-1985). Porto Alegre: Dissertação de Mestrado em Antropologia Social/UFRGS, 2005;

ROUD, Richard. Passion for Filme: Henri Langlois and the Cinemathèque Française. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999;

SAHLINS, Marshall. Ilhas da História. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990;

\_\_\_\_\_. Cultura e Razão Prática. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003;

\_\_\_\_\_. História e Cultura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006;

SARLO, Beatriz. Cenas da Vida Pós-Moderna. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997;

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Novas Fronteiras e Novos Pactos Para o Patrimônio Cultural. In: São Paulo em Perspectiva 15. São Paulo, 2001;

SIMMEL, Georg. “A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, O. (org.) O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1979;

STAYER, Fábio Augusto. O Cinema em Porto Alegre (1896 – 1920). Porto Alegre: Fábio Augusto Stayer, 1998;

TRUFFAUT, François. O Prazer dos Olhos: Escritos sobre Cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005;

VELHO, Gilberto. Individualismo e Cultura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1981;

\_\_\_\_\_. Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999;

\_\_\_\_\_. “Patrimônio, Negociação e Conflito”. In: Mana, Volume 12, Número 1, 2006;

VELHO, Otávio. O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1979;

WEBER, Max. “Conceitos e Categorias na Cidade”. In: VELHO, O. (org.) O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1979;

WIRTH, Louis. “O Urbanismo como Modo de Vida”. In: VELHO, O. (org.) O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1979;

XAVIER, Ismail. O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003;

ZANELLA, Cristiano. The End – Cinemas de Calçada em Porto Alegre (1990 – 2005). Porto Alegre, Idéias a Granel, 2006.

## **ANEXOS:**

### ***ESTATUTO DA ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO CINE-THEATRO CAPITÓLIO<sup>17</sup>***

#### CAPÍTULO I

##### DA NATUREZA E FINALIDADE

###### Art. 1º

A Associação dos Amigos do Cine-Theatro Capitólio – AAMICA –, entidade civil, sem fins lucrativos, com duração indeterminada, com sede e foro na cidade de Porto Alegre/RS, reger-se-á por estes Estatutos, nos quais passa a ser designada abreviadamente “ASSOCIAÇÃO”.

###### Art. 2º

A ASSOCIAÇÃO terá por finalidades básica apoiar e participar das atividades fins do Cine-Theatro Capitólio.

###### Art. 3º

Para a realização dos objetivos sociais, a ASSOCIAÇÃO angariará fundos financeiros junto a pessoas naturais ou jurídicas, públicas ou privadas, associadas ou não, nacionais ou estrangeiros.

#### CAPÍTULO II

##### DO QUADRO SOCIAL

###### Art. 4º

---

<sup>17</sup> Material cedido por Suzana Legg e usado sob permissão da Aamica.

Considerar-se-ão sócios contribuintes as pessoas naturais ou jurídicas admitidas pela Diretoria.

Parágrafo único: As pessoas naturais pertencerão à categoria dos sócios individuais e as pessoas jurídicas à categoria dos sócios institucionais.

Art. 5º

Considerar-se-ão sócios fundadores aqueles que assinarem a ata de fundação, bem como os admitidos nos 3 (três) meses subseqüentes à data de constituição da sociedade.

Art. 6º

Mediante proposta fundamentada da Diretoria, com aprovação em Assembléia Geral, poderá ser conferido título de “Sócio Benemérito” a estranho aos quadros sociais que tiverem prestado relevantes serviços ou feito donativos significativos à ASSOCIAÇÃO.

Art. 7º

A contribuição mensal será fixada pela Diretoria para cada categoria de sócios.

Art. 8º

Deixará de fazer parte do Quadro Social o associado que:

- a) Solicitar sua exclusão;
- b) Incorrer em atraso no pagamento de 3 (três) mensalidades consecutivas, sem justificativa, após receber comunicação de tal situação;



- c) Infringir os Estatutos Sociais, Regulamentos Internos ou deliberação da Diretoria, ou que revelar conduta prejudicial no convívio social ou à imagem da ASSOCIAÇÃO.

Parágrafo único: No caso da letra “b” supra, o Presidente convidará o associação, por carta registrada, a satisfazer o débito para a Tesouraria no prazo de 30 (trinta) dias, sob pena de exclusão do quadro de associados.

### CAPÍTULO III

#### DOS DIREITOS E DEVERES

##### Art. 9º

São direitos dos sócios quites com a Tesouraria:

- a) Votar e ser votado para cargos da Diretoria e Conselho Fiscal;
- b) Comparecer às Assembléias Gerais, Ordinárias e Extraordinárias e nelas fazer uso da palavra, votar e ser votado;
- c) Convocar Assembléia Geral Extraordinária, observando o disposto no Art. 20º;
- d) Propor admissão de novos sócios;
- e) Participar das atividades culturais e sociais da ASSOCIAÇÃO;
- f) Participar dos Departamentos e Comissões que forem criados pela Diretoria;
- g) Propor à Diretoria quaisquer medidas de interesse social;
- h) Freqüentar, com desconto no preço do ingresso, as atividades promovidas pela ASSOCIAÇÃO;

##### Art. 10º

São deveres dos sócios:

- a) Colaborar para a concretização das finalidades da ASSOCIAÇÃO;
- b) Pagar pontualmente a contribuição mensal;
- c) Exercer com dedicação cargos e funções que lhes forem atribuídos;
- d) Cumprir e fazer cumprir os Estatutos e demais regulamentos da ASSOCIAÇÃO;
- e) Comunicar à Secretaria as alterações de nome e endereço.

#### CAPÍTULO IV

##### SEÇÃO I – DA ADMINISTRAÇÃO

#### Art. 11º

São órgãos da Administração:

- a) Assembléia Geral;
- b) Diretoria;
- c) Conselho Fiscal;
- d) Conselho Consultivo.

#### CAPÍTULO IV

##### SEÇÃO II – DA ASSEMBLÉIA GERAL ORDINÁRIA

#### Art. 12º

A Assembléia Geral Ordinária será integrada pelos sócios quites com a Tesouraria e realizar-se-á na segunda quinzena de agosto.

#### Art. 13º

Compete à Assembléia Geral Ordinária:

- a) Aprovar o relatório e a prestação de contas da Diretoria, bem como apreciar parecer do Conselho Fiscal;

- b) Deliberar sobre qualquer matéria de interesse imediato, desde que não prevista no Art. 21°;
- c) Eleger o Presidente, o 1° Vice-Presidente, o 2° Vice-Presidente, o 1° Secretário, o 2° Secretário, o 1° Tesoureiro, o 2° Tesoureiro e os membros do Conselho Fiscal;
- d) Alterar o Estatuto pelo voto concorde de dois terços dos presentes à assembléia especialmente convocada para este fim, não podendo ela deliberar, em primeira convocação, sem a maioria absoluta dos associados, ou com menos de um terço nas convocações seguintes.

#### Art. 14°

A convocação da Assembléia Geral Ordinária será feita pelo Presidente, mediante carta-circular ou edital, com antecedência de pelo menos 30 (trinta) dias, constando, além da pauta do dia, em caso de eleição, o prazo de duração, que não poderá ser inferior a 2 (duas) horas.

#### Art. 15°

A Assembléia Geral Ordinária, bem como a Extraordinária, instalar-se-á, em primeira convocação, com a presença de metade mais um dos associados quites com a Tesouraria e, em segunda convocação, 15 (quinze) minutos após a hora fixada, com qualquer número.

#### Art. 16°

Não será admitido voto por procuração.

#### Art. 17°

As reuniões serão presididas e secretariadas pelo Presidente e pelo 1º Secretário, ou por seus substitutos.

Art. 18º

As deliberações serão tomadas pela maioria dos presentes, salvo disposição expressa em contrário destes Estatutos, registrando-se em atas as ocorrências e tomando-se assinatura dos presentes no termo de comparecimento.

Art. 19º

Os membros da Diretoria e do Conselho Fiscal não votarão ao serem apreciados os respectivos relatórios e pareceres.

Parágrafo Primeiro: O voto do Presidente será tomado juntamente com os demais sempre que a votação for secreta.

Parágrafo Segundo: Sendo a votação a descoberto, o Presidente só votará em caso de empate.

#### CAPÍTULO IV

#### SEÇÃO III – DA ASSEMBLÉIA GERAL EXTRAORDINÁRIA

Art. 20º

A Assembléia Geral Extraordinária reunir-se-á sempre que convocada pelo Presidente, pelo Conselho Fiscal ou por um quarto dos associados.

Art. 21º

Compete à Assembléia Geral Extraordinária:

- a) Eleger o Presidente, o 1º Vice-Presidente, o 2º Vice-Presidente, o 1º Secretário, o 2º Secretário, no caso de vagarem os cargos antes de cumpridos dois terços dos respectivos mandatos;
- b) Destituir, pelo voto de metade mais um dos associados, os membros da Diretoria ou do Conselho Fiscal;
- c) Reformar o Estatuto na forma do Art. 13º, letra “b”;
- d) Deliberar sobre qualquer outro assunto de urgência.

Parágrafo único: Para as deliberações a que se referem os incisos b e c é exigido o voto concorde de dois terços dos presentes à assembléia geral especialmente convocada para este fim, não podendo ela deliberar, sem a maioria absoluta dos associados, ou com menos de um terço nas convocações seguintes.

#### CAPÍTULO IV

#### SEÇÃO IV – DA DIRETORIA

#### Art. 22º

Integram a Diretoria:

- a) Presidente;
- b) 1º Vice- Presidente;
- c) 2º Vice- Presidente;
- d) 1º Secretário;
- e) 2º Secretário;
- f) 1º Tesoureiro;
- g) 2º Tesoureiro.

Parágrafo Primeiro: Os cargos que integram a Diretoria e o Conselho Fiscal não poderão ser remunerados, a qualquer título;

Parágrafo Segundo: O mandato dos titulares dos cargos eletivos é de 2 (dois) anos.

Art. 23º

Compete à Diretoria:

- a) Dar execução às finalidades da ASSOCIAÇÃO;
- b) Executar a política administrativa da ASSOCIAÇÃO;
- c) Prestar contas à Assembléia Geral e elaborar, para apreciação desta, o relatório anual das atividades;
- d) Aprovar a admissão de novos sócios;
- e) Praticar atos de livre gestão e resolver sobre todos os assuntos de interesse da ASSOCIAÇÃO;
- f) Fixar as contribuições dos associados;
- g) Nomear os membros de comissões específicas da ASSOCIAÇÃO.

Art. 24º

A Diretoria reunir-se-á uma vez por mês, ordinariamente, e, extraordinariamente, quando convocada.

Parágrafo Primeiro: As deliberações serão tomadas por maioria dos presentes.

Parágrafo Segundo: A direção do Cine-Theatro Capitólio poderá participar das reuniões da Diretoria da ASSOCIAÇÃO, sem direito a voto.

Art. 25º

Compete ao Presidente:

- a) Presidir as reuniões da Diretoria, as reuniões conjuntas desta com o Conselho Fiscal e as das Assembléias Gerais;

- b) Convocar as Assembléias Gerais;
- c) Escolher os Diretores dos departamentos “ad referendum” pela Diretoria;
- d) Representar a ASSOCIAÇÃO, ativa e passivamente, em juízo ou fora dele, perante os poderes públicos, bem como nos atos da vida civil, podendo outorgar mandato;
- e) Superintender todas as atividades da ASSOCIAÇÃO;
- f) Fixar a data das eleições e dar posse aos eleitos;
- g) Assinar, juntamente com o 1º Tesoureiro, os cheques, documentos ou títulos de responsabilidade pecuniária da ASSOCIAÇÃO;
- h) Exercer as demais atribuições que, explícita ou implicitamente, decorrem do presente Estatuto.

#### Art. 26º

Compete ao 1º Vice-Presidente:

- a) Substituir o Presidente em seus afastamentos ou impedimentos e sucedê-lo sempre que a vaga ocorra, após o cumprimento de 2/3 (dois terços) do mandato;
- b) Executar as delegações outorgadas pelo Presidente;
- c) Convocar as Assembléias Gerais Extraordinárias requeridas pelos associados quando o Presidente deixar de fazê-lo no prazo fixado neste regimento.

#### Art. 27º

Compete ao 2º Vice-Presidente:

Substituir o 1º Vice-Presidente em seus afastamentos ou impedimentos e sucedê-lo sempre que a vaga ocorra após o cumprimento de 2/3 (dois terços) do mandato.

Art. 28°

Compete ao 1° Secretário:

- a) Assessorar o Presidente e executar tarefas que lhe forem por este confiadas;
- b) Dar andamento a todas as decisões emanadas da Diretoria;
- c) Lavrar e assinar as atas das sessões da Diretoria, das Assembléias Gerais e das sessões conjuntas da Diretoria e do Conselho Fiscal;
- d) Manter em dia a correspondência e em ordem os documentos da ASSOCIAÇÃO.

Art. 29°

Compete ao 2° Secretário:

Substituir o 1° Secretário em seus afastamentos ou impedimentos e sucedê-lo sempre que a vaga ocorra após o cumprimento de 2/3 (dois terços) do mandato.

Art. 30°

Compete ao 1° Tesoureiro:

- a) Arrecadar e ter sob sua guarda e responsabilidade as contribuições dos associados, donativos e valores da ASSOCIAÇÃO;
- b) Efetuar pagamentos aprovados pelo Presidente;
- c) Assinar, juntamente com o Presidente, os cheques e documentos ou títulos de responsabilidade pecuniária da ASSOCIAÇÃO;
- d) Depositar em estabelecimentos bancários ou designados pela Diretoria o produto das rendas ordinárias e extraordinárias;
- e) Apresentar semestralmente relatório sobre a situação financeira da entidade;
- f) Fazer o balancete semestral.



Art. 31º

Compete ao 2º Tesoureiro:

Substituir o 1º Tesoureiro em seus afastamentos ou impedimentos e sucedê-lo sempre que a vaga ocorra após o cumprimento de 2/3 (dois terços) do mandato.

#### CAPÍTULO IV

#### SEÇÃO V – DO CONSELHO FISCAL

Art. 32º

Integram o Conselho Fiscal:

Três membros e três suplentes eleitos pela Assembléia Geral na ordem de votação.

Parágrafo Único: O mandato do Conselho Fiscal coincidirá com o da Diretoria.

Art. 33º

Compete ao Conselho Fiscal:

- a) Acompanhar a gestão da Diretoria através de relatórios sobre a situação financeira da entidade;
- b) Apreciar o balanço semestral;
- c) Dar parecer sobre as contas e Relatório Anual da Diretoria;
- d) Convocar Assembléia Geral Extraordinária sempre que julgar necessária à execução das contas e do relatório da Diretoria;

Art. 34º

O Conselho Fiscal só poderá deliberar com a presença total de seus membros.

#### CAPÍTULO IV

##### SEÇÃO V – DO CONSELHO CONSULTIVO

#### Art. 35º

- a) Membros da comunidade em geral, aprovados em Assembléia Geral da ASSOCIAÇÃO;
- b) O Conselho terá por mínimo 3 (três) titulares e 3 (três) suplentes;
- c) O mandato do Conselho Consultivo coincidirá com o da Diretoria.

Parágrafo Único: Os membros do Conselho Consultivo precisam ser associados da entidade.

#### Art. 36º

Compete ao Conselho Consultivo:

- a) Acompanhar a gestão da Diretoria, participando, sempre que convocado, das reuniões da ASSOCIAÇÃO;
- b) Elaborar e apresentar projetos de trabalho para apreciação da Diretoria da ASSOCIAÇÃO;
- c) Aconselhar a Diretoria sobre os rumos e andamentos dos projetos desenvolvidos pela ASSOCIAÇÃO;
- d) Solicitar reuniões com a Diretoria da ASSOCIAÇÃO sempre que houver necessidade para tal.

#### CAPÍTULO V

##### DAS ELEIÇÕES

Art. 37º

As eleições para a Diretoria e para o Conselho Fiscal serão realizadas em Assembléia Geral Ordinária, de dois em dois anos, na primeira quinzena de agosto.

Art. 38º

As chapas deverão ser entregues na ASSOCIAÇÃO até 10 (dez) dias antes da eleição, e todos os seus membros deverão ter mais de 3 (três) meses de inscrição no quadro social.

Art. 39º

A Assembléia Geral designará Comissão Especial, que recolherá os votos em uma e receberá, em lista nominal dos associados de votar, a assinatura dos mesmos.

Parágrafo Único: Será condição para que o associado exerça o direito de voto estar quite com a contribuição social e ter mais de 3 (três) meses de inscrição no quadro social.

Art. 40º

Terminada a votação, a Comissão Especial procederá à contagem dos votos, declarando eleitos os que tiverem a maioria dos sufrágios.

Art. 41º

O dirigente da Comissão Especial designará um de seus membros para lavrar a ata das eleições.

## CAPÍTULO VI

### DO PATRIMÔNIO DA ASSOCIAÇÃO

#### Art. 42º

O patrimônio da ASSOCIAÇÃO compor-se-á de subvenções, contribuições e de todos os bens e valores que possua ou venha a possuir por aquisição a qualquer título, e só poderá ser aplicado para o cumprimento dos fins sociais.

#### Art. 43º

A dissolução da ASSOCIAÇÃO somente poderá ser decidida em Assembléia Geral Extraordinária, especialmente convocada para este fim, por maioria absoluta dos sócios, revertendo o seu patrimônio para o Cine-Theatro Capitólio.

#### Art. 44º

A ASSOCIAÇÃO, com o objetivo de obter renda para a consecução de seus fins, poderá aplicar seus bens de forma lucrativa.

#### Art. 45º

Os sócios não respondem isolada nem subsidiariamente pelas obrigações assumidas pela ASSOCIAÇÃO.

## ***ESTATUTO DA FUNDAÇÃO CINEMA RS<sup>18</sup>***

### CAPÍTULO I

#### DA DENOMINAÇÃO, SEDE, FORO, DURAÇÃO E FINS

##### Art. 1º

A Fundação Cinema RS - FUNDACINE, instituída de acordo com a legislação vigente, com sede e foro em Porto Alegre/RS e duração indeterminada, é uma entidade de caráter cultural, educacional e científico, sem fins lucrativos, regendo-se por este Estatuto.

##### Art. 2º

A Fundação é dotada de personalidade de direito privado, com autonomia administrativa e financeira.

##### Art. 3º

São finalidades da Fundação:

- a) Unificar os esforços de entidades públicas e privadas e categorias profissionais ligadas à atividade cinematográfica no Estado do Rio Grande do Sul;
- b) Congregar agentes públicos e privados de áreas afins, conclamando-os a participar de discussões, de execução e de coordenação das atividades do pólo audiovisual;
- c) Criar um centro técnico que viabilize a aquisição e manutenção de equipamentos para a produção de filmes;

---

<sup>18</sup> Fonte: [www.fundacine.org.br](http://www.fundacine.org.br), acessado em 16 de maio de 2008.

- d) Identificar e buscar atrair recursos bancários, orçamentários e incentivos fiscais para o financiamento à produção, distribuição e exibição de filmes de longa metragem;
- e) Criar mecanismos permanentes de formação e qualificação de profissionais para a indústria cinematográfica;
- f) Apoiar e fortalecer as iniciativas de difusão do produto audiovisual gaúcho;
- g) Manter relações com instituições da área da cultura e da indústria cinematográfica, nacionais ou estrangeiras, mediante intercâmbios, celebrados através de acordos, convênios ou quaisquer outras formas de cooperação.

## Capítulo II

### Do Patrimônio e da Receita

#### Art. 4º

O patrimônio da Fundação é constituído:

- a) pela dotação inicial de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais), que será integralizada dez dias após o registro da Fundação no Cartório de Pessoas jurídicas;
- b) por bens e valores que lhes forem destinados por pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras;
- c) pelas receitas provenientes de suas atividades;
- d) pelos bens e direitos que vier a adquirir.

#### Art. 5º

A receita da Fundação e os recursos financeiros para a sua manutenção e desenvolvimento são constituídos por rendas patrimoniais e receitas próprias a qualquer título auferidas e de doações, contribuições,

subvenções ou auxílios, realizadas por pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas.

Art. 6º

A Fundação aplicará integralmente seus bens, rendas, recursos e resultado operacional na manutenção de seus objetivos institucionais, em território nacional; e não distribuirá resultados, dividendos, bonificações, participações ou parcela do seu patrimônio, sob nenhuma forma ou pretexto.

Art. 7º

A Fundação não remunerará, nem concederá vantagens ou benefícios, aos componentes dos seus Conselhos Curador e Fiscal e da Diretoria.

Art. 8º

Os dirigentes, conselheiros e os instituidores não responderão solidária ou subsidiariamente pela obrigações, dívidas ou encargos assumidos pela Fundação.

Art. 9º

No caso de extinção ou dissolução da Fundação, o patrimônio será destinado a uma instituição cultural, filantrópica, sem fins lucrativos, devidamente registrada no Conselho Nacional de Assistência Social, por deliberação de seu Conselho Curador e parecer do Ministério Público.

Capítulo III

Da Administração

Art. 10º

São órgãos da Fundacine:

I - Conselho Curador;

II - Diretoria;

III - Conselho Fiscal.

Art. 11º

O Conselho Curador é o órgão máximo de deliberação da Fundação, sendo constituído por 6 (seis) membros natos e um máximo de 6 (seis) outros membros que revelem afinidade com os objetivos da entidade.

§ 1º - São membros natos do Conselho Curador:

- a) A Fundação Cultural Piratini - Rádio e Televisão;
- b) A Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do RS;
- c) O Serviço Social do Comércio do RS;
- d) A Federasul;
- e) O Sindicato dos Exibidores e Distribuidores Cinematográficos do Rio Grande do Sul;
- f) A RGE - Rio Grande Energia.

§ 2º - As entidades relacionadas no parágrafo 1º serão consideradas membros instituidores da Fundação na medida em que apresentarem a respectiva ata de adesão, devidamente aceita pelo Ministério Público.

§ 3º - O Governo do Estado do Rio Grande do Sul é convidado permanente do Conselho Curador, gozando de direitos equivalentes aos dos membros natos.



§ 4º - Os demais membros do Conselho Curador serão escolhidos pelos membros natos, para um mandato de 3 (três) anos, podendo ser reeleitos.

§ 5º - As entidades convidadas para o Conselho deverão ter, no mínimo, 1 (um) ano de atividades comprovadas.

§ 6º - A ausência sem justificativa formal de conselheiro em três reuniões consecutivas ou cinco alternadas determinará a comunicação do fato à direção da instituição representada para a substituição do seu representante.

Art. 12º

Compete ao Conselho Curador:

- a) Eleger, a cada três anos, o presidente, o vice-presidente e o secretário do Conselho Curador;
- b) Escolher os novos membros do Conselho Curador mencionados no parágrafo 4º do artigo anterior;
- c) Eleger e destituir os membros da Diretoria da Fundação;
- d) Eleger os membros do Conselho Fiscal;
- e) Aprovar o regimento interno da Fundação;
- f) Aprovar anualmente a programação orçamentária para o exercício seguinte;
- g) Deliberar sobre a aquisição, alienação e gravame de bens imóveis, ouvido o Ministério Público;
- h) Aprovar o Relatório e Balanço anual, este com o parecer do Conselho Fiscal, encaminhados pela Diretoria, remetendo-os posteriormente ao Ministério Público;
- i) Deliberar sobre a reforma do presente Estatuto, observado o disposto no Artigo 19º.

Art. 13°

O Conselho Curador reunir-se-á, ordinariamente, uma vez por semestre e, extraordinariamente, sempre que for necessário, convocado com, ao menos, cinco dias de antecedência, pela maioria de seus membros ou por seu Presidente.

Parágrafo único - O Conselho Curador deliberará, por maioria simples de votos, em primeira convocação com a presença da maioria dos seus membros e, em segunda convocação, trinta minutos após, com, pelo menos, 2/5 (dois quintos) da presença dos membros.

Art. 14°

O Conselho Fiscal, eleito pelo Conselho Curador, com mandato de 3 (três) anos, será composto por 3 (três) membros titulares e 2 (dois) suplentes, escolhidos dentre pessoas de reconhecida capacidade profissional.

§ 1° - Ao menos um dos membros titulares do Conselho fiscal deverá ter formação superior em contabilidade.

§ 2° - A ausência sem justificativa formal de conselheiro em três reuniões consecutivas ou cinco alternadas implicará sua exclusão do Conselho e sua substituição pelo suplente imediato.

Art. 15°

Compete ao Conselho Fiscal:

- a) Eleger seu Presidente e Secretário, dentre seus membros;
- b) Examinar a escrituração contábil da Fundação e a movimentação de valores de caixa e em depósito bancário;
- c) Dar parecer sobre a prestação de contas e sobre o balanço anual da Fundação, elaborado pela Diretoria;
- d) Apreciar as consultas que eventualmente lhe forem dirigidas pelo Conselho Curador ou pela Diretoria, sobre a vida econômica e financeira da Fundação.

#### Art. 16º

A Diretoria da Fundação será composta por um presidente e dois vice-presidentes que atuarão em colegiado e serão escolhidos para um mandato de três anos pelo Conselho Curador.

§ 1º - O Presidente deverá ser eleito dentre os membros do Conselho Curador.

§ 2º - Na ausência ou falta do Presidente, assumirá um dos vice-presidentes.

§ 3º - A Diretoria orientará as atividades executivas da Fundação, segundo as deliberações do Conselho Curador.

#### Art. 17º

São atribuições do Presidente:

- a) Convocar e presidir as reuniões da Diretoria;
- b) Assinar convênios, acordos ou contratos;
- c) Admitir e dispensar funcionários, fixando salários e atribuições;

- d) Representar a Fundação ativa e passivamente, judicial e extrajudicialmente;
- e) Autorizar a movimentação dos fundos da entidade, conforme a programação orçamentária aprovada;

Parágrafo único - O Presidente poderá estabelecer procuração, aprovada pelo Conselho Curador, para o exercício das atribuições anotadas nos itens b, c, d e e.

#### CAPÍTULO IV

#### DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

##### Art. 18º

A Fundação não poderá participar de movimentos políticos, estabelecer distinção de religião ou discriminação de etnia e sexo.

##### Art. 19º

O presente Estatuto poderá ser reformado por proposição da Diretoria ou do Conselho Curador, submetido à deliberação do Conselho Curador, que decidirá por maioria absoluta de seus membros, com quórum mínimo de 2/3 (dois terços).

##### Art. 20º

Os casos omissos serão resolvidos pelo Conselho Curador.

##### Art. 21º

A alteração do Estatuto deverá ser submetida à aprovação do Ministério Público e registro junto ao Cartório de Registro de Pessoas Jurídicas.

Art. 22º

O presente Estatuto entra em vigor após aprovação do Ministério Público e registro no Cartório de Registro das Pessoas Jurídicas de Porto Alegre.