

**Os lugares no espaço:
a problematização do Cine Belas
Artes como patrimônio cultural
de São Paulo**

Pedro Beresin Schleder Ferreira¹
Orientadora: Profa. Dra. Fernanda
Mendonça Pitta
Pesquisa de Iniciação Científica
desenvolvida entre 2011-2012 com
financiamento do Núcleo de Pesquisa
da Escola da Cidade

No início de 2011, o Cine Belas Artes, tradicional sala exibidora do chamado “cinema de arte” em São Paulo, foi ameaçado de fechamento. Diversas manifestações foram realizadas pela sociedade civil em busca da salvaguarda da sala de cinema. Tendo em vista tal fenômeno, o presente estudo propõe uma investigação sobre o valor do *Cine Belas Artes* como bem cultural da cidade e da possibilidade de sua inclusão no rol do patrimônio cultural de São Paulo, a fim de subsidiar discussões acerca de sua preservação e cooperar para o debate de maior amplitude sobre os critérios de atribuição de valor predominantes e novas formas de atuação para a preservação e conservação do patrimônio cultural no meio ambiente urbano.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural, patrimônio imaterial, cinemas de rua

**Places in space:
thoughts about the Cine Belas Artes
as cultural heritage of São Paulo**

At the beginning of 2011, the Cine Belas Artes, traditional exhibition room of the so-called “art film” in São Paulo, was threatened with closure. Several demonstrations were held by civil society in pursuit of the cinema. In view of this phenomenon, this study proposes an investigation into the cultural value of the *Cine Belas Artes* and the possibility of its register as an official cultural heritage. The aim was to support discussions about its preservation and cooperate to the wider debate on the prevailing value criteria and new forms of action for the preservation and conservation of cultural heritage in the urban environment.

Keywords: Cultural heritage, intangible heritage, street cinemas

**Los lugares en el espacio:
la problematización del Cine
Belas Artes como patrimonio
cultural de São Paulo**

A principios de 2011, el Cine Belas Artes, tradicional sala de exhibición del llamado “cine arte” en São Paulo, fue amenazada de cierre. Varias manifestaciones se llevaron a cabo por la sociedad civil en defensa del cine. En vista de este fenómeno, este estudio propone una investigación sobre el valor cultural del *Cine Belas Artes* así como de la posibilidad de su inclusión en la lista del patrimonio cultural de São Paulo, con el fin de apoyar las discusiones sobre su preservación y cooperar para el debate más amplio sobre los vigentes criterios de valor y nuevas formas de acción para la preservación y conservación del patrimonio cultural en el contexto urbano.

Palabras-clave: Patrimonio cultural, patrimonio inmaterial, cines de calle

1. Introdução

Ninguém sabe melhor que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. No entanto, há uma relação entre ambos. (CALVINO, 1993, p.59)

Em *As cidades invisíveis*, Marco Polo narra ao imperador Kublai Kahn a diversidade e vitalidade do urbano, observadas ao longo de suas campanhas pelo mundo. As andanças de Polo, fragmentadas em diversos núcleos circunscritos ao Império, talvez sejam, entretanto, fruto de uma única expedição a uma única cidade. À maneira de um cientista, é possível que Polo tenha dissecado esta cidade e revelado à Kahn suas diversas camadas. Boa parte das cidades narradas tem suas principais características fundamentadas no intrincado entre a materialidade e a realidade psicossocial. É o caso de “Irene”, cidade dividida entre a parte de cima e a de baixo, distintas pelo olhar de seus habitantes que perambulam pelas ruas mirando o céu ou as calçadas (CALVINO, 1993).

As cidades, ou as ordens da cidade, são-nos reveladas pela voz e vontade do experiente navegante. Marco Polo alerta o imperador que “não se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve”, porém faz a ressalva: “no entanto, há uma relação entre ambos” (CALVINO, 1990, p.59). O discurso sobre a cidade e sua vivência são filtrados pela subjetividade, portanto distintos do objeto a que se referem. No entanto, a experiência urbana é construída e dirigida por estas mesmas vivências e discursos. A mensagem de Polo parece nos alertar quanto à aparência universal ou científica que os discursos costumam vestir-se, porém, distanciados desses artifícios, devemos reconhecê-los enquanto parte dialética, e não totalizante, da “realidade”. Realidade com aspas, pois nunca capturada por completo, sempre esquiva, em processo. Uma infinda sequência de totalidades que se justapõem e disputam a produção do espaço urbano.

Com as lições de Polo na mala, passemos ao caso em questão. Antes de tudo, façamos uma breve advertência: o presente artigo não pretende provar o valor do Cine Belas Artes, cuja existência é um dos pressupostos da investigação,

mas compreender os motivos que levaram o caso de seu fechamento à singular comoção pública e agitação social. A questão fundamental consiste na busca dos motivos que levaram centenas de paulistanos a sair às ruas, realizar passeatas, lotar o cinema em seu último mês de funcionamento, preencher extensas listas de abaixo assinado, e ainda organizar um movimento social específico para a busca da preservação dessa sala de cinema. Para procurarmos apreender tal fenômeno, compreendemos a relação do Cine Belas Artes com a vida na metrópole através do fenômeno de “territorialização” (CARLOS, 1996), ou seja, de demarcação social do espaço e construção de significados e valores em aspectos com tendências objetivas e subjetivas.

Ao primeiro grupo de aspectos concerne a análise do Cine Belas Artes como equipamento cultural da cidade, relevante na difusão de uma cultura cinematográfica específica e, junto com outros cinemas de rua, engendrador de uma “mancha cultural” importante para a vida de determinados grupos sociais em São Paulo (MAGNANI, 1987). A fim de compreendê-lo, recorremos a estudos anteriores sobre o circuito de cinemas de rua da Avenida Paulista (STEFANI, 2009; TORRES, 1996; ALMEIDA, 1996) e às entrevistas com frequentadores do Cine Belas Artes realizadas por Almeida (1996). Como bibliografia complementar, nos valem de autores que tratam da trajetória de desenvolvimento das centralidades culturais em São Paulo, como Frúgoli (2000) e Santoro (2004).

Quanto à análise subjetiva, concerne a construção de um lugar de representação ao redor do Cine Belas Artes. Um lugar revelador e contenedor de um desejo urbano, que em última instância, coloca-se como um projeto social. Para averiguar a construção desse lugar, valemo-nos de entrevistas realizadas por Almeida (1995) dezesseis anos antes do fechamento, por Ornelas (2011), realizadas durante o mês do fechamento, e por nós um ano após o ocorrido (FERREIRA, 2012a; 2012b; 2012c; 2012d)². Como referenciais teóricos, recorremos a pensadores que tratam da relação de construção do significado e da identidade no espaço, como Meneses (2006), Hall (2006), Veiga (2005), Carlos (1996), Magnani (1987), Arantes (2006), entre outros.

Antes de adentrar as análises, façamos uma breve retrospectiva do caso. Em janeiro de 2011 o Cine Belas Artes



Figura 1. Fachada do Cine Belas Artes.
Fonte: fotografia do autor, 2011.

recebeu nova ameaça de fechamento (a última havia sido em 2003) por conta da saída de seu antigo patrocinador (HSBC) e a duplicação no preço de seu aluguel. Em março, a advertência se cumpriu e o cinema fechou as portas. Em fevereiro do mesmo ano, após a notícia do iminente fechamento, o Cine Belas Artes realizou uma programação especial de despedida, que angariou público recorde e diversas demonstrações de comoção popular. Alguns choraram, outros se queixaram e organizaram passeatas e abaixo-assinados, mas nada foi suficiente para deter o encerramento. Em decorrência da pressão pública, sustentada pelo aporte da cobertura da mídia e de intelectuais, em abril foram abertos no Conpresp e no Condephaat processos de tombamento do edifício que desde 1952 abrigou a tradicional sala exibidora. A abertura destes processos, requisitados pela ONG Via Cultural, constituiu simultaneamente estratégia política e inquietação patrimonial. No pedido protocolado, a argumentação se esforça no sentido de fundamentar valorações “históricas” e afetivas ao bem, considerando como objeto essencial de tais atribuições simultaneamente o uso e a edificação. O desejo manifesto diz respeito à preservação íntegra do Cine Belas Artes, ou seja, não somente de sua estrutura física, mas também das práticas ali realizadas, explicitadas no pedido de tombamento por meio do elogio à singular programação oferecida pela sala exibidora e a particularidade de seu público. Tal coincidência entre objetos ditos materiais e imateriais será foco de amplo debate dentro dos órgãos patrimoniais e suscitará profundos questionamentos acerca de sua atividade, que aqui serão desenvolvidos mais adiante.

Em paralelo, o pedido de tombamento compôs recurso emergencial para evitar a transformação do edifício através do cerceamento de propriedade propiciado pela abertura do processo de estudo de tombamento, possibilitando o prolongamento das negociações entre os programadores do Cine Belas Artes e o proprietário do imóvel. Enquanto eram abertos os processos no Condephaat e no Conpresp, um restrito grupo de membros da sociedade civil organizou-se para fazer pressão no poder público a fim de ter seu desejo atendido. Inicialmente, foi composto por cerca de dez pessoas, nas quais se inclui o autor do presente artigo. Durante o primeiro ano, o MBA (Movimento pelo Cine Belas

Artes) teve três frentes de atividade: a midiaticização, pesquisa, e ação política.

Passeatas e debates foram organizados a fim de conquistar a opinião pública e ampliar a ação do movimento. Em paralelo, aproveitando o interesse da mídia no caso, manifesto pela grande repercussão que esta deu ao fechamento do cinema, o movimento enviou diversos *releases*, a fim de pautar a questão do fechamento do Cine Belas Artes como uma espécie de sinédoque das dificuldades existentes para a manutenção de “casas de cultura” na cidade de São Paulo. Por fim, o movimento organizou documentações e análises, a fim de subsidiar a pesquisa dos órgãos patrimoniais, além de frequentar as reuniões de seus respectivos conselhos.

Em meados de agosto, o Conpresp deferiu o arquivamento do processo de tombamento, em contraste aos estudos realizados por Licia M. Alves de Oliveira (2011) e Fátima Martin Rodrigues Ferreira Antunes (2011) no âmbito do DPH (Departamento do Patrimônio Histórico), que afirmavam os valores proferidos no pedido e recomendavam o tombamento. Poucos meses depois, no Condephaat também foi deferido o arquivamento do processo, que teve como parecerista o historiador Francisco Alambert, antecipando-se à finalização e análise do estudo encomendado a seu corpo técnico (UPPH – Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico), que fora encarregado à historiadora Deborah R. Leal Neves, ao sociólogo Mário A. Medeiros da Silva e ao arquiteto José A. Chinelato Zagato (2011). Ambos conselhos afirmaram que o tombamento era inviável, pois, de acordo com os atuais contornos interpretativos dados à legislação estadual e municipal reguladora do tombamento pelos órgãos de preservação, a edificação carecia de valor artístico ou “histórico”. Da mesma forma, foi alegado que o tombamento do edifício não garantia seu uso, ou seja, que nem o tombamento ou qualquer outro instrumento de ação de que estão dotados os órgãos patrimoniais seriam capazes de contemplar o valor requisitado pela população civil.

Nesse momento, após longas conversas com especialistas, tais como Nabil Bonduki, Walter Pires e Raquel Rolnik, o MBA já estava consciente de que o tombamento não era a solução mais adequada para o caso, porém julgava estratégica a manutenção do cerceamento de propriedade propiciado pela situação de estudo de tombamento, a fim de

assegurar a integridade do bem enquanto outras negociações eram realizadas. Assim, em dezembro de 2011, uma liminar da justiça obrigou o Condephaat e o Conpresp a desarquivarem os respectivos processos referentes ao Cine Belas Artes. Em outubro de 2012, após o indeferimento do pedido no Conpresp, o Condephaat, em sessão ordinária de seu conselho, decidiria pelo tombamento da fachada do Cine Belas Artes e de uma faixa de onze metros do interior, contada a partir da frente do edifício. A tática de preservação adotada pelo órgão negou os valores atribuídos ao uso e ao que mais adiante desenvolveremos como o “lugar” Cine Belas Artes. Entende-se que a garantia desse não está ao alcance das leis que regem as atividades do Condephaat, porém o órgão demonstrou dificuldade de renovar-se frente a novos objetos patrimoniais, de buscar estratégias de preservação conjuntas com outros órgãos estatais ou o terceiro setor.

Ainda assim, o tombamento foi útil ao movimento ao dificultar a comercialização do edifício, que até 2014 permaneceu abandonado. Foi nessa janela, de 2012 até o início de 2014, que o MBA realizou negociações com as secretarias de cultura do Estado e do município de São Paulo, que por fim acabaram por resultar na promessa de reabertura Cine Belas Artes com patrocínio da Caixa Econômica Federal e gestão do municipal, complementando a preservação iniciada pelo Condephaat (RODRIGUES, 2012; ZANIN, 2014).

2. O lugar de cinema

Para a compreensão das valorações construídas acerca do Cine Belas Artes por seus usuários, fez-se necessária a construção de um patamar analítico para o caso. Esse local privilegiado para a observação foi construído, fundamentalmente, a partir dos conceitos de “lugar” e “espaço”, de forma a aprofundar a interação entre práticas sociais e espaço físico, como expresso na valoração simultânea de características materiais e imateriais do Cine Belas Artes. Seguindo Ana Fani Carlos, se assente que:

Lugar é a porção do espaço apropriável para a vida [...] é o bairro, é a praça, é a rua, e nesse sentido poderíamos afirmar que não seria jamais a metrópole ou mesmo a

cidade lato sensu a menos que seja a pequena vila ou cidade – vivida/conhecida/reconhecida em todos os cantos. [...] A metrópole não é “lugar”, ela só pode ser vivida parcialmente (CARLOS apud VEIGA, 2005, p.44).

Um “espaço” está cercado de outros espaços. Um “lugar” está cercado de significados. A existência de um “lugar” depende de sua apropriação por um indivíduo ou grupo. Espaços são apenas as localidades, os endereços e constituições físicas da cidade. Lugares são espaços compreendidos na vida de seus habitantes. Existe um espaço para todos: a cidade. Porém sobre esse mapa do espaço se sobrepõem milhares de outros mapas de lugares, constituídos pela afetividade cotidiana de cada indivíduo. Cada um estabelece relações singulares com a cidade e se apropria de elementos e de forma distinta do espaço. Agora imaginemos todos esses mapas da cidade sobrepostos:

Se, por hipótese absurda, pudéssemos levantar e traduzir graficamente o sentido da cidade resultante da experiência inconsciente de cada habitante e depois sobrepuséssemos por transparência todos esses gráficos, obteríamos uma imagem muito semelhante a uma pintura de Jackson Pollock, por volta de 1950: uma espécie de mapa imenso, formado de linhas e pontos coloridos, um emaranhado inextricável de sinais, de traçados aparentemente arbitrários, de filamentos tortuosos, embaraçados, que mil vezes se cruzam, se interrompem, recomeçam e, depois de estranhas voltas, retornam ao ponto de onde partiram. (ARGAN, 1992, p.178)

Nesse mapa virtual é possível imaginar que agregando os mais distintos trajetos há certos pontos de convergência, de adensamento. Estes podem dar-se por diversos motivos, podem delimitar-se de diversas formas. São esses os lugares que transcendem a representatividade individual. O passeio da Avenida Paulista e o bairro do Bexiga em São Paulo são exemplos deste fenômeno. Magnani (1987) associa grande parte dessas significações urbanas às práticas de lazer, sendo essas grandes agregadoras da vida coletiva paulistana no espaço comum. Veiga (2005) analisa que “o que caracteriza o lugar seria a vivência que dele se faz e o que define o homem seriam os lugares que compõem seu cotidiano”. Dessa forma entendemos que não há um caminho unívoco na determinação de espaços como lugares, mas

bidirecional, onde indivíduo ou grupo dão identidade a um espaço, tornando-o lugar, ao passo que esse automaticamente passa a constituir parte da identidade desses atores. Há uma relação de ambivalência dialética entre sujeito-espaço que vai muito além da fruição estética ou do uso. Como indicado por Ana Fani Carlos (1996), um lugar não é apenas conhecido, mas local de reconhecimento, de identificação.

Para entender a aplicação desses conceitos no caso do Cine Belas Artes, deve-se primeiramente entender e identificar os grupos sociais participantes do fenômeno estudado. Nossa hipótese inicial para a delimitação do referido grupo, assim como colocado por Torres (1996), partiu da caracterização desse como um público de consumo “intelectualizado”. Diversos depoimentos³ referem-se à qualidade e singularidade da programação deste cinema, desde seus primórdios, referida como “cinema de arte”, caracterizando-o como espaço de encontro de indivíduos que partilham um mesmo gosto.

Ainda seguindo o estudo realizado por Torres (1996), acrescido de informações obtidas por nós (FERREIRA, 2012a; 2012b; 2012c; 2012d) e Ornelas (2012), pode-se definir que o grupo social estudado é constituído, em geral, por habitantes da Zona Oeste de São Paulo, em geral dotados de ensino superior completo ou em curso, com idade variante entre dezesseis e sessenta anos, e renda superior a três salários mínimos. Por fim, são frequentadores do polo cultural da Avenida Paulista, ou seja, de suas salas de cinemas que não o Belas Artes, restaurantes, museus, etc.

Determinado o grupo social, vejamos quais os valores atribuídos por esses agentes ao Cine Belas Artes. Distinguímo-los em duas vertentes: lugar objetivo e lugares subjetivos. No que diz respeito ao primeiro, notamos que parte da importância do Cine Belas Artes, manifesta em sua defesa, está diretamente relacionada com a particular atividade desenvolvida nesse espaço em tensão com o resto da cidade. Assim, destacam-se na determinação do lugar objetivo o uso e a localização.

O mote de abertura do cinema foi a criação de um circuito de programação paralela à hegemonia de Hollywood, presente em mais de 85% das salas de cinema de São Paulo (STEFANI, 2009). Nos últimos anos, após a reforma de 2004, dedicou sua programação a filmes europeus e lançamentos

nacionais, assim como manteve um programa de cineclube, cursos de direção e roteiro, e o tradicional “noitão” – sessão extraordinária em que eram exibidos filmes ao longo da madrugada. Além do mais era um dos grandes palcos da Mostra Internacional de Cinema, que tem nos cinemas de rua da Avenida Paulista grande parte de sua atividade desenvolvida.

A exaltação da acessibilidade aponta para a locação específica do cinema, tanto no que diz respeito ao acesso, quanto à inserção no polo cultural da Avenida Paulista. Alguns entrevistados afirmam a frequência a outros cinemas e espaços (baladas, cafés, museus, restaurantes, livrarias e bares) da Avenida Paulista, como complemento ao programa. A maioria não tinha uma preferência específica pelo Cine Belas Artes, mas costumavam “perambular” pelos cinemas da região para verificar a programação: “Se o filme de que eu estava a fim de assistir estivesse passando em outro cinema da Paulista, eu não iria ao Belas Artes” – Jorge, 45 anos (FERREIRA, 2012b).

Todos os cinemas citados nas entrevistas (CineSESC, Unibanco, Espaço Itaú Frei Caneca, Cine Livraria Cultura e Reserva Cultural) possuem as mesmas qualidades referenciadas ao Belas Artes: programação diversa do circuito comercial e acessibilidade. Dessa forma, o circuito das salas de “cinema de arte” da Avenida Paulista caracteriza-se como uma “mancha”⁷ urbana que concentra 90% das poltronas destinadas à exibição do “cinema de arte” na cidade, agrupadas em seis salas localizadas no polígono formado pela Avenida Paulista, Rua da Consolação e Rua Augusta. O Cine Belas Artes é um dos vértices dessa formação urbana (STEFANI, 2009). Assim, a nosso ver, este possui características que transcendem uma sala de cinema, beirando, em interação com seus arredores, a configuração de um centro cultural. Dessa forma, pode-se dizer que os aspectos objetivos constituintes do lugar Cine Belas Artes, uso e localização, fundamentam a valoração do cinema como parte basal de um notável polo cultural no cenário do lazer urbano paulista.

A fim de tratar do caráter subjetivo da produção desse lugar, partimos da análise da prática discursiva, tanto plural como subjetiva. Procuramos encontrar na fala de nossos entrevistados os momentos em que o particular, individual, transita ao comum, coletivo. No conjunto o fizemos buscan-

do as constantes discursivas enunciadas. Nos particulares, procuramos compreender os momentos em que o discurso se apoia em questões de maior amplitude do que a experiência subjetiva ou que procura reforçar a própria experiência. Assim, buscamos cartografar a ambiência psíquica do Cine Belas Artes enquanto parte da complexa e difusa trama dos sentidos produzidos no meio ambiente urbano.

Através desse processo, percebemos a existência de duas camadas na construção do lugar Cine Belas Artes, que apesar de apresentadas separadamente, possuem estreita relação entre si. Coexistem nessa formação os lugares de representação e experiência.

2.1. Lugar de representação

Percebemos que para além da resolução do caso do Cine Belas Artes e através dele, os entrevistados proferiam discursos sobre a cidade, revelando como a desejam e imaginam. É de grande valor aqui a distinção feita por Harvey (apud HAESBAERT, 2011) entre lugar de representação e lugar vivido. O lugar vivido é aquele da experiência, seu discurso é restrito à esfera de locações específicas e suas relações com grupos e indivíduos. Já o lugar de representação é construído como suporte para uma reflexão mais ampla da cultura, ele representa alguma coisa. O desejo de permanência do Cine Belas Artes, a nosso ver, representa o desejo de uma radical transformação no processo de construção do ambiente urbano de São Paulo.

Dessa maneira, tecemos a hipótese da construção do lugar Cine Belas Artes a partir da constituição de uma identidade de caráter político, na qual a coluna vertebral desse constructo está na maior estima do valor de uso em detrimento do valor de troca na produção do espaço urbano. Assim, o capital especulativo imobiliário e os “cinemas de shopping” emergem nesse discurso enquanto signos do hegemônico, enquanto o grupo, organizado ou não, de ex-usuários vêm-se como antagonistas através de seus próprios signos: cinemas de rua, vida nas ruas, etc. O Cine Belas Artes figura como um lugar de representação quando passa a ancorar um determinado desejo irradiador para todo o urbano, tornando a preservação, dentro dos discursos analisados, um passo “emblemático” para uma mudança nos processos

de construção da cidade e, conseqüentemente, de toda a sociedade. Em suma, o Belas Artes é feito sinédoque de um desejo de cidade a conquistar.

A imagem desse anseio urbano pode ser bem delineada na construção da história da vida nas ruas da cidade de São Paulo em que se apoiou o MBA. Nesta o auge dos cinemas de rua está centrado entre os anos 40 e 60, período em que houve grande aumento no número de salas na cidade (SIMÕES, 1990). Em meados dos anos 70, com o advento da televisão no cotidiano popular, junto com outros fatores, como aumento gradual da violência, tem início a redução do público dos cinemas; também se agrava a dificuldade financeira para manter as salas ativas, todas ocupando espaços de aluguel (SIMÕES, 1990, SANTORO, 2004 e ALMEIDA, 1995). A vida privada prevalecendo sobre a pública, esta é a história do lazer em São Paulo narrada a partir deste momento.

Em paralelo, o comércio de rua entra em declínio; cenário de extrema fertilidade para surgirem os shopping centers, que passam a ser a opção mais “segura” para a população, além de ocupar um lugar privilegiado na hierarquia da mentalidade consumista que começa a entrar em erupção. Da mesma forma há o gradativo aumento do mercado automobilístico, que reforça o individualismo e possibilita que o habitante da cidade transite entre diversos espaços privados, onde passará a concentrar a maior parte de sua vida, sem nenhum verdadeiro contato com a rua. A este processo Mumford e Jacobs denominarão a desertificação da rua (BONDUKI, 2011). As poucas salas remanescentes ficam na região da Avenida Paulista, onde a vida nas ruas ainda é presente, a tolerância à diversidade existe e a cultura urbana se exacerba (SANTORO, 204). A negação do shopping center, portanto, surge como afirmação do caráter qualitativo da vida desejada na cidade. O shopping, enquanto mimese controlada da rua é encarnado como oposição no discurso. Aponta para o desejo de outra modalidade para o espaço comum na cidade, que não esteja pautada excessivamente pelo consumo, pela vigilância e pelo espetáculo (GHIRARDO, 2009).

Dessa maneira, o Cine Belas Artes como lugar de representação é ícone para uma ideia que transcende sua particularidade. A constante de alguns juízos (aversão ao mercado imobiliário e aos shoppings centers; apologia aos cinemas de rua, à acessibilidade, à permanência em de-

trimento à destruição) nos depoimentos coletados nos permitem construir um panorama de que há por detrás do interesse no caso do Cine Belas Artes uma vontade, um desejo de transformação, tanto da configuração urbana de São Paulo, quanto de seus processos de construção. É saliente que todas as formulações surgem em oposição, negação, ao existente. São simultaneamente críticas e propositivas:

Mas de qualquer forma, o movimento em defesa do Cine Belas Artes é emblemático: hoje em dia, a cidade está nas mãos da especulação imobiliária – a preservação e a reabertura do Belas Artes significará uma vitória da cultura, da arte e de todos os valores humanos mais elevados sobre a ganância, a cobiça e esse poder brutal da especulação imobiliária. – Jorge, 45 anos (FERREIRA, 2012b)

A movimentação social e a própria preservação do Belas Artes são tidas por seus defensores como uma transformação para além da resolução do caso em particular. Ao tratar de “ganância” e o “poder brutal da especulação imobiliária”, Jorge trata da cidade toda. O “caso emblemático” que propõe se refere ao aspecto difusor de problemáticas urbanas que o caso Belas Artes levantou através da mobilização social e das mídias como lugar de representação.

2.2. Lugar de vivência

A segunda face da construção do lugar Cine Belas Artes diz respeito ao lugar vivido. Esse, em contraste com o lugar de representação, refere-se à experiência corriqueira, coletiva ou individual, de um espaço. A construção desse lugar, ao invés de estar relacionado a significações de caráter icônico ou metafóricas, vincula-se aos significados produzidos a partir do contato direto com o espaço. O lugar de vivência, diferentemente do de representação, não existe fora experiência do espaço. A experiência do cinema coopera na construção da memória e do afeto, bases para a elaboração do lugar Belas Artes. Dessa maneira, a partir dos discursos dos ex-usuários, pode-se aferir alguns dos aspectos construtivos da singularidade desse lugar de vivência, cuja manutenção, manifesta na valoração do uso e da localização, é a principal reivindicação da busca pela salvaguarda do Cine Belas Artes.

Filmes e salas do circuito e alternativos não são a priori

passíveis de julgamento de valor. Mas há talvez, uma distinção de posicionamento e valoração da experiência cinematográfica pelos diferentes públicos. Os cinemas da Paulista abrigam, em maioria, públicos distintos dos cinemas de shopping (ALMEIDA, 1995). A apropriação por determinados grupos sociais, em geral de jovens universitários e intelectuais (SIMÕES, 1990) do Belas Artes transcende o mero uso, no sentido estritamente funcional, tornando-se ponto de encontro, de espera, de pausa, de conversas, enfim, de certa sociabilidade urbana. Distintos públicos realizam distintas apropriações (“cinema de arte” e cinema comercial) de seus espaços. Seguindo as observações de Stefani (2009) e Almeida (1996), o público do “cinema de arte” estabelece relação sentimental e afetiva com os espaços de exibição, constituindo muitas vezes até certos “ritos” em sua frequência. Esse fenômeno possivelmente está associado tanto com a relação e com o consumo do produto exibido, assim como com a escassez destes espaços de exibição na cidade. Deste modo ambos concluem que possivelmente estes espaços engendram certa identidade, consolidando-se como lugares da cidade para estes grupos.

Em contrapartida os frequentadores dos multiplex não estabelecem vínculo sólido com seus espaços de exibição. Independentemente se se encontra em um shopping center ou não, para ambos os autores, o costume de ir ao cinema está para esse indivíduo assim como uma gama de outras atividades de lazer, ou seja, é apenas mais um entretenimento entre outros. Outro fator determinante talvez seja a homogeneidade dos espaços e programação nos multiplex de forma que constituem espaços indistintos (assim como o produto que oferecem) e, portanto, desprovidos de qualquer singularidade capaz de engendrar uma identidade, beirando o que Augé (2010) denomina de não-lugares.

Dessa maneira, há para além do julgamento de valor e oposição, alguma disparidade entre os cinemas “de arte” e de shopping center e é razoável o afeto de seus usuários. Almeida (1996) chega a esboçar a ideia de que há uma fidelidade do público com esses espaços, devido à sua escassez e singularidade. Porém também especula que, para além das questões práticas, há:

[...] ligações emocionais com certas salas ou regiões da cidade; algumas delas são pontos de encontro casuais com amigos e conhecidos e, portanto, há certa sensação

de se estar mais à vontade em determinados locais (ALMEIDA, 1995, p.198).

Por último, a própria experiência de assistir a um filme, constitui importante fator engendrador do lugar vivido do Cine Belas Artes. De acordo com Morin (1970) o cinema como cultura de massa passa a ser um dos grandes fornecedores dos mitos condutores da vida, de maneira que se torna compreensível a sua oscilação entre fantasia e realidade, dos saltos que dá do imaginário ao real e vice-versa. “Ela (cultura de massa) não é só evasão, ela é ao mesmo tempo, e contraditoriamente, integração” (MORIN, 1970). A cultura de massa como adaptação ao sistema social, que propõe uma ideologia e “receitas práticas para a vida privada”. Mitos de auto realização, do amor, o modelo do herói, são todos arquétipos fundados no cinema, impulsionados do imaginário em direção à realidade. Para Morin o cinema é um modelo de cultura e, portanto, compartilha com seus espectadores laços mais estreitos do que a simples evasão do entretenimento, ou seja, o cinema é um parâmetro de comportamento para o homem contemporâneo.

Em muitos relatos, ex-usuários ao serem estimulados a falar sobre o Belas Artes acabam falando dos filmes que lá assistiram. A sala exibidora passa a ser além de portadora, antropomorficamente, quem lhes ofereceu a oportunidade da experiência. Há um certo ar de gratidão nesse sentido. Seguindo a trilha de Morin (1970), podemos dizer que o cinema constrói maneiras de percepção e reação ao cotidiano. Por isso muitos entrevistados referiam-se ao cinema como espaços de formação ou de aprendizagem. Por exemplo, para Leo, 21 anos, sobre o Cine Belas Artes: “tudo que eu sei, toda minha personalidade, tudo que aprendi, foi aqui mesmo” (FERREIRA, 2012d). Da mesma forma, Hirao, 36 anos define o Cine Belas Artes como “um espaço de formação, informação, sociabilização, cultura e conhecimento” (FERREIRA, 2012c). Confrontar uma obra não se restringe a uma experiência estética ou de entretenimento, é um processo de aprendizagem da construção de significados bilateral, ao passo em que se significa a obra, o faz consigo mesmo e com a vida.

Dessa forma, o lugar vivido do Cine Belas Artes constitui-se a partir da soma de vivências coletivas e individuais, estando diretamente relacionados o espaço e a localização

do cinema, com seu público e os ritos e valorizações desse rito que ali se estabelecem. Uso, programação, localização e espaço encontram-se plenamente fundidos na vivência do lugar, tornando a preservação completa desses aspectos condição sine qua non para a preservação do lugar Cine Belas Artes.

3. Questões patrimoniais

O tempo cultural não é cronológico. Coisas do passado podem, de repente, tornar-se altamente significativas para o presente e estimulantes do futuro. (MAGALHÃES, 1985)

Antes de penetrar no embate com as problemáticas patrimoniais sugeridas pelo caso, faz-se necessário deslocar e debater certos conceitos, enrijecidos ao longo do tempo, associados à disciplina. Tentaremos, para isso, desnaturalizar algumas noções correntes acerca do patrimônio cultural.

Começemos pelas noções de perenidade, unicidade e universalidade atribuídas à disciplina patrimonial e objetos tombados, que se aproximam da sacralidade de um museu (casa de memória e poder) à qual também se soma o valor da antiguidade per se (CHAGAS, 2002). Em oposição a essa, adotemos a concepção de que o patrimônio cultural é fruto da articulação de discursos, como todo fato social, sendo um constructo cultural, portanto sujeito à transformação e à crítica assim como toda e qualquer forma de organização humana:

[...] as considerações dos excluídos, das singularidades e o silêncio na atual escrita da História, é um fator que, juntamente com a percepção do patrimônio como fator cultural, tende a modificar este quadro, pois desvenda o existir não apenas de um patrimônio, mas de patrimônios, cada um dos quais referenciados em memórias específicas ou locais cujo valor tem que ser aferido por critérios múltiplos. (RODRIGUES, 1996, p.203).

Qualquer coisa ou fenômeno do mundo é passível de valor patrimonial e de preservação, que são categorias e etapas distintas da disciplina. O valor não está no objeto, mas é atribuído por sujeitos. Dessa maneira temos um patrimônio não só de categorias móveis, mas também dinâmico, pois parte das transformações sociais. A distinção que Halbwachs

(1990) faz dos conceitos de História e Memória nos parece análoga às duas formas de patrimônio a que estamos nos referindo, conforme recuperadas por Nora (1993):

A história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. [...] A memória emerge de um grupo que ela une o que quer dizer, como Halbwachs o fez, há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1993, p.9)

Este trecho nos conduz à outra face da prática patrimonial que nos interessa: a prática do patrimônio como projeto social. Uma acepção da disciplina que leve em conta as duas dimensões colocadas por Nora. Seguindo Antônio Arantes (2006), encontramos no patrimônio a potência de um discurso transformador:

A temática do patrimônio quando associada, ao mesmo tempo, às noções de memória e futuro sugere não só uma relação entre memória social e projeto social, isto é, entre a memória social e a construção no presente das perspectivas futuras de uma formação sócio-territorial; sugere também que, de alguma forma, o patrimônio histórico-cultural participa desta relação, da memória social com a construção das soluções dos problemas com os quais se confronta uma sociedade. (ARANTES, 2006, p.3)

O patrimônio para além de instrumento museográfico para a preservação da cultura erudita, constrói através da rememoração e da vivência as bases para um projeto social. Decide pela lembrança ou o esquecimento, que serão os possíveis pilares de sustentação para memórias transformadoras (NORA, 1993). Eis a importância da história vista a contrapelo, pois a permanência das derrotas marca a permanência dos conflitos, enquanto o esquecimento tenderá a apagá-los. Uma das possíveis compreensões do fenômeno social de busca pela salvaguarda do Cine Belas Artes tange

essa leitura, entendendo o cinema em questão como um espaço de resistência.

A terceira noção a ser deslocada diz respeito às categorias da materialidade e imaterialidade de um bem patrimonial. A cultura, em última instância, é um amálgama de símbolos, ritos e práticas, com diferentes formas de manifestação. A materialidade e a imaterialidade de uma cultura são duas faces indissociáveis de uma mesma moeda. Esta interdependência é raramente exaltada em casos de tombamento, menção que permitiria ao discurso patrimonial acerca de bens imóveis expandir-se do âmbito técnico para os diversos valores estabelecidos por outros grupos sociais.

Como definido por Argan (1992), o tratamento da cidade deve dar-se em duas vias: a função e o espaço visual, aquele trabalhado também por Lynch (2011), cuja origem é a imagem da cidade construída na interioridade de seus habitantes. Para Argan (1992) um lugar da cidade deve ser objeto de tratamento do urbanismo quando, como se fossem sobrepostos os mapas afetivos de todos os habitantes, este formar pontos de concentração afetiva, constituindo um lugar que transcende a vivência individual e passa a ser um lugar social. Essa observação equivale ao direito à memória e à cidade, apontados nas reivindicações sociais observadas no caso em questão.

No episódio do Cine Belas Artes, devido a uma suposta ausência de valor material de caráter técnico arquitetônico⁴, a contradição vem à tona. Comporta memória social e constitui importante lugar para a vida da cidade. O edifício em questão é valorado enquanto recipiente. Há grande recusa entre os técnicos na utilização do instituto do tombamento⁵ nesses casos, afirmando a restrita abrangência a objetos de valor artístico e excepcional da cultura brasileira, mais especificamente, a bens arquitetônicos e obras de arte. Surge a questão: deve-se abranger a atuação do instituto do tombamento ou criar novas ferramentas⁶?

O último ponto a ser tratado acerca dos deslocamentos das noções do Patrimônio Cultural diz respeito aos limites da disciplina. Os órgãos de preservação do patrimônio cultural são agentes de produção do espaço urbano. Sua atuação, portanto, é política (Arantes, 2006), e está estritamente ligada aos anseios da sociedade enquanto coletividade:

A orientação e eficácia do trabalho com o patrimônio

cultural dependem, visceralmente, de nosso projeto de sociedade, do tipo de relações que desejamos instaurar entre os homens (MENESES apud ARANTES, 2006, p.194).

Toda prática preservacionista está articulada com algum projeto de sociedade e cidade. Pode-se pensar o tombamento do Cine Belas Artes sob duas matrizes: o uso político do tombamento e/ou da transformação das políticas patrimoniais e de seu “projeto de sociedade”. Pela primeira poderíamos pensar que mesmo não garantindo as qualidades requisitadas pela sociedade para o bem em questão, a utilização do de tal instrumento traria poder à sociedade civil, dando validade ao seu desejo:

Se a memória social depende da narração para sua continuidade, a paisagem urbana também poderia contribuir a partir da memória do lugar que seria, para o filósofo (Aristóteles), a presença estabilizadora do lugar como um contendor de experiências que contribui tão poderosamente para a sua memorabilidade intrínseca (CAS-TRIOTA, 2009, p.124).

O tombamento poderia ser entendido como um gesto político, que percebe o processo de preservação de maneira mais complexa, em longo prazo. No caso do Cine Belas Artes, possibilitaria à sociedade civil mobilizada realizar a articulação faltante entre o órgão patrimonial municipal (Conpresp) e as secretarias responsáveis pelo planejamento da cidade, ou que se formem estratégias extraoficiais para a preservação do Patrimônio Cultural (à maneira da preservação realizada em 2004, que analisaremos mais adiante). Dentre os órgãos públicos atuantes na cidade de São Paulo, talvez os responsáveis pelo Patrimônio Cultural (Conpresp e Condephat) sejam os únicos onde é possível que qualquer cidadão abra um processo sem grandes barreiras burocráticas. Essa constitui uma hipótese para o fato de casos, como o do presente estudo, acabarem sendo direcionados aos órgãos patrimoniais e terem seu debate circunscrito a esse campo.

As questões de preservação, dizem respeito aos referidos órgãos públicos, porém esse tipo de ação não é específico a esses, havendo diversas possibilidades para que seja efetuado por outros segmentos do Estado que comportam instrumentos eficientes como a desapropriação, as PPP's (Parceria Público-Privado) e a elaboração e gestão dos Planos Diretores Estratégicos⁸. Por outro lado, essas políticas estão

mais afastadas do cidadão comum, e normalmente comprometidas com agendas políticas pré-estabelecidas das Secretarias Municipais.

A recuperação do Cine Belas Artes em 2004, realizada pela produtora O2 Filmes junto à distribuidora Pandora Filmes, pode ser entendida como significativa de uma ação de preservação material e imaterial do cinema independente dos instrumentos oficiais. O edifício então se encontrava em condições materiais inviáveis para desenvolver sua atividade. A reforma do edifício, realizada por Roberto Loeb, agiu sobre o material de acordo com sua valoração imaterial, ou seja, a nosso ver, não consiste em um processo de restauro arquitetônico, mas de restauro de uso, de urbanidade. Dessa forma o arquiteto sentiu-se livre para criar novos espaços de convivência (como o hall do segundo andar, a abertura para a Rua da Consolação e a lanchonete no térreo) assim como reconfigurar livremente as salas de exibição. Note-se que essa ação conseguiu equilibrar o interesse financeiro e mercadológico dos entes envolvidos com a interpretação e respeito ao valor social atribuído para aquele espaço.

A ideia dessa recuperação era revitalizar aquele lugar tão caro à cidade de São Paulo. Por isso foi imprescindível a associação de André Sturmn na direção das atividades do cinema. A recuperação tanto do caráter de programação que o cinema havia desenvolvido até os anos 90, assim como de suas atividades de teor cultural, garantiram, junto à recuperação das instalações, que aquele voltasse a ser um lugar da cidade. As movimentações ocorridas no começo de 2011, reunindo desde jovens até idosos, são a prova da eficiência desta ação de preservação, verdadeiramente efetiva não só na preservação da memória, mas também da vida na cidade, contemplando a esfera de valor que aqui lidamos: a manutenção do lugar.

4. Considerações finais

Grande parte da problemática desenrolada pelo caso do Cine Belas Artes diz respeito à decisão de que modelo e instrumentos seriam adequados à sua preservação. A dificuldade está concentrada, dentre outras, na ideia de preservação do uso. O uso, tradicionalmente no Urbanismo é

tratado de forma restrita a seu caráter utilitário e funcional. Este conceito de uso esquadrinha as experiências da cidade, reduzindo-as a seu caráter quantitativo. Entre o lazer e o trabalho, há a vida de todos habitantes da cidade. Uma sala de cinema não é nem somente funcional, nem somente lazer, mas uma experiência coletiva e individual multifacetada. O objetivo inicial de pesquisa foi entender a mobilização realizada em torno do Cine Belas Artes e suas consequências propositivas para problemáticas da disciplina do Patrimônio Cultural. A conclusão do artigo dá-se, portanto, no entrecruzamento entres estas duas frentes de investigação. Este encontro não chega à dimensão de uma proposta, por mais que possa insinuar caminhos.

A quantidade de grafites que cobriram o cinema após seu fechamento é reveladora da posição de seu destaque no imaginário urbano (Figura 1). Como a relva da floresta que encobre velhas construções, os grafites e pichações atestam o abandono. Protestam por meio da intensificação do processo de degradação, como catalisadores ou lamentosos oráculos do destino a que está fadado o edifício. “Pasolini passou aqui” é a síntese das valorações atribuídas ao Belas Artes. A primeira, mais literal, diz respeito à sua posição no circuito exibidor paulista, parte do círculo afetivo de determinados grupos ligados a uma cultura cinematográfica. A outra, como descrita pelo próprio autor (VEIGA, 2011), surge da metáfora sobre o destino de Pasolini, que morreu atropelado, assim como, nas palavras dos entrevistados, o foi, por outras forças, o Belas Artes. A compreensão da mobilização ao redor da salvaguarda da sala de cinema em questão teve seu desenvolvimento primordial envolta do conceito de lugar. Foi a partir dele e da busca por uma compreensão específica de sua construção no caso estudado que formulamos e organizamos nossas percepções acerca desse fenômeno social.

Para tanto, lançamos duas hipóteses para a sustentação e elaboração do lugar Belas Artes. A primeira procura compreender o Cine Belas Artes enquanto lugar de representação, ícone do desejo urbano do grupo social analisado. A segunda aborda o cinema enquanto lugar vivido, tendo como foco a construção do lugar a partir da experiência subjetiva e coletiva daquele espaço. Assim, observamos dois lugares distintos para um mesmo espaço. Lidamos, para a

primeira, na matriz do lugar de representação, ou seja, o Belas Artes enquanto um lugar no imaginário da cidade. Na segunda o lugar é construído menos pelos discursos que o cercam e mais pelas vivências, experiências e memórias acumuladas naquele espaço.

Para cada lugar há um debate patrimonial distinto. Por isso nos propomos a pensá-los separadamente, mas não completamente apartadas, mas antes camadas conspícuas de um mesmo fenômeno. A valoração do edifício que comporta o Cine Belas Artes, sob a ótica do lugar de representação e de memória, está relacionada à ideia de monumento. Esta noção, na modernidade, está associada diretamente com o intrincado entre as ideias de rememoração e projeto político (FONSECA, 1997). Foi assim que o SPHAN construiu uma ideia nação brasileira em sua primeira fase de atuação (durante a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade) (FONSECA, 1997), estratégia seminal da noção moderna de patrimônio surgida na França, em consonância com a formulação de projeto social e político proposta por Arantes (2006).

A operação de memória/rememoração pensada para o Belas Artes é de menor escala, porém opera de maneira semelhante. O ato de preservar supõe o ato de esquecer. Esquecer o Belas Artes, simbolicamente, significa esquecer um desejo urbano, em todos os aspectos antes formulados. Por outro lado, preservá-lo denota o reconhecimento dessas mesmas qualidades e aspirações. Assim como, por exemplo, o Obelisco de São Paulo foi erguido em memória à Revolução Constitucionalista de 1932, com o objetivo de firmar certa identidade paulistana e manter acesa a chama dos ideais marcados por aquele movimento.

Se entendemos o Belas Artes como monumento paulistano é no estrito sentido da lembrança, da permanência da memória enquanto propulsora do imaginário urbano e de suas conseqüentes transformações. Seria antes, enquanto lugar de memória, como proposto por Pierre Nora (1993), do que um saudosismo. Retomando ao binômio da história dos “vencedores” e dos “derrotados” podemos pensar que a preservação do Belas Artes seria a construção de um monumento aos “derrotados”, mantendo acesa a chama da luta de identidades, criadas e sustentadas pela oposição (HALL, 2006), que foram construídas ao redor deste espaço enquan-

to elemento simbólico, lugar de representação. Preservar o Belas Artes seria instituir aos grupos sociais que se articulam ao discurso de desejo urbano aqui caracterizados um lugar de resistência, um lugar de memória que mantém o conflito de interesses na produção do espaço urbano em aberto, que reforça essas contradições ao invés de neutralizá-las a fim de atingir uma suposta “unanimidade”.

Se pensado o monumento Belas Artes na matriz da experiência e vivência do cinema, do lugar vivido, chegamos a outra formulação. Entramos em consonância com o pensamento urbano característico dos anos 60/70, do apelo à pequena escala e da valoração de dados subjetivos no pensamento da produção da cidade. O monumento Belas Artes, nesse caso, não trataria exatamente de uma memória coletiva e comum como no outro, mas de um amálgama de memórias e afeto individuais depositados em um mesmo objeto. O foco da valoração é a manutenção da experiência e das práticas dos grupos sociais ligados a esses espaços, que são interdependentes. Ao contrário do monumento anterior, este não seria um objeto que procura confluir em si uma única memória, uma espécie de meta-narrativa comum, mas um objeto que contempla a multiplicidade da experiência urbana, equiparando esse valor ao das “grandes” narrativas históricas. Valoriza o cotidiano do cidadão comum, pretende apenas atuar enquanto mantenedor de um determinado modo de vida na cidade, à maneira como são realizadas ações patrimoniais junto à comunidade indígenas, como o tombamento da Cachoeira do Iauaretê (ARANTES, 2009).

Tangenciando o pensamento de Magnani (1987) sobre as manchas urbanas, consideramos que o Cine Belas Artes junto com o Cinearte (atual Cine Livraria Cultura), Cine Unibanco, CineSESC e Reserva Cultural, constituem juntos um lugar para a cidade. Como proferido por muitos de nossos entrevistados e de Almeida (1990): são os “cinemas da Paulista”, compartilhando identidade e público específicos. O Cine Belas Artes não é o lugar de cinema de arte na cidade, mas um dos lugares, o lugar de cinema é constituído pelo conjunto. Dessa maneira, pensar a permanência do Belas Artes unicamente enquanto lugar vivido só faria sentido se pensada em conjunto.

As duas noções de monumento propostas não são excluídas, mas complementares uma vez que dão conta de

diferentes camadas do fenômeno estudado. Por último cabe analisar estas duas propostas sob a luz das problemáticas patrimoniais levantadas pelo trabalho. Ambas contemplam tanto a noção do patrimônio enquanto projeto social, ou seja, um olhar mais amplo para o patrimônio como fenômeno social e parte atuante na concorrência para a produção do espaço urbano. Ambas também consideram a dissolução da distinção entre materialidade e imaterialidade, tanto no que diz respeito à valoração do espaço enquanto recipiente da experiência e afeto de grupos sociais paulistanos, quanto na valoração pelo valor simbólico do edifício, em que a criação do símbolo é uma operação “imaterial”, imaginativa, que pousa sobre uma estrutura física.

Para a ação efetiva das duas hipóteses seria necessário o cerceamento do direito de propriedade privada a fim de garantir a preservação proposta. Poderia ser realizada por meio de um acordo, como no caso citado em 2004, porém, se não há consentimento do proprietário, se faz necessária a intervenção do setor público. Os instrumentos utilizados poderiam ser a desapropriação ou o tombamento. A utilização do tombamento, como já mencionado, é limitada tanto pela legislação como em sua eficácia. Nesse caso o tombamento seria útil enquanto gesto político inaugural para uma ação seguinte de desapropriação, de convencimento do proprietário ou de negociação para uma PPP. A desapropriação por sua vez garantiria a posse de propriedade ao Estado, mas assim como tombamento, não garante a preservação. Essa é possível através de ações contundentes da sociedade civil organizada e do Estado para mobilizar patrocinadores e especialistas para retomar o uso do local, como ocorrido na reabertura do cinema realizada em 2004.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. *Cinema em São Paulo* - hábitos e representações do público (anos 40/50 e 90). Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

_____. Janela para o mundo: representações do público sobre o circuito de cinema em São Paulo. In: TORRES, Lilian de Lucca; MAGANANI, José Guilherme. *Na*

Metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1996.

ANTUNES, Fátima Martin Rodrigues Ferreira. *Parecer técnico ao processo de tombamento do Cine Belas Artes*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico – DPH SP, 2011.

ARANTES, Antonio. *O patrimônio cultural e seus usos: a dimensão urbana*. *Habitus*, Goiânia, n.4, jan.-jun. 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos Poemas em Prosa*. São Paulo: Hedra, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* - ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BONDUKI, Nabil. Cinemas de rua e a desertificação do espaço público de São Paulo. *Carta Capital*, São Paulo, jan. 2011. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/cultura/cinemas-de-rua-e-a-desertificacao-do-espaco-publico-de-sao-paulo>>. Acessado em jan. 2012.

BUTCHER, Pedro; ALMEIDA, Paulo Sérgio. *Cinema* - Desenvolvimento e Mercado. Rio de Janeiro: Aeroplano; BNDES, 2003.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O Lugar no/do mundo*. São Paulo: Hucitec, 1996.

CASTRIOTA, Leonardo Baci. *Patrimônio Cultural*: conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo: Annablume, 2009.

CHAGAS, Mário; ABREU, Regina. *Memória e Patrimônio*: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2002.

CURY, Isabelle (org.). *Cartas Patrimoniais*. Brasília: IPHAN, 2004.

Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal da cultura, Prefeitura do Município de São Paulo. *O direito à memória*: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal da cultura, Prefeitura do Município de São Paulo, 1992.

FEREIRA, Pedro Beresin Schleder. Entrevista com *Afonso Junior*. São Paulo: abr. 2012.

_____. Entrevista com Hirao. São Paulo: mar. 2012.

_____. Entrevista com Jorge Rubies. São Paulo: mar. 2012.

_____. Entrevista com Leo Marcondes. São Paulo: mar. 2012.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo*: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

FRÚGOLI Jr, Heitor. *Centralidade em São Paulo*: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole. São Paulo: Cortez; Edusp, 2000.

GHIRARDO, Diane. *Arquitetura Contemporânea*: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

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

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A Editora, 2006.

JACOBS, Jane. *Morte e vida das grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva*: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KUSTER, Eliane; PECHMAN, Robert. *Maldita rua*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo?* A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MAGNANI, José Guilherme. Da periferia ao centro: pedaços e trajetos. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.35, p.191-203, 1992.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A cidade como bem cultural – áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance na preservação do patrimônio ambiental urbano. In: MORI, Víctor Hugo; SOUZA, Marise Campos de; BASTOS, Rossano Lopes; GALLO, Haroldo (org.). Patrimônio: atualizando o debate. São Paulo: IPHAN, 2006.

MEYER, Regina. Pensando a urbanidade. Resenhas online, ano 1, n.18, jan. 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius>

com.br/revistas/read/resenhasonline/01.001/3261>. Acessado em jan. 2012.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

NEVES, Deborah R. Leal; ZAGATO, José A. Chinelato; SILVA, Mário A. Medeiros. Parecer técnico ao processo de tombamento do Cine Belas Artes. São Paulo: Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico (UPPH), 2011.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, PUC, n.10, p.7-28, dez. 1993. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>>. Acessado em jan. 2012.

OLIVEIRA, Licia M. Alves. *Parecer técnico ao processo de tombamento do Cine Belas Artes*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), São Paulo, 2011

ORNELAS, Fábio. *A esquina do cinema*. Documentário realizado para o trabalho de finalização de Pós-Graduação em Vídeo-Jornalismo na PUC-SP. São Paulo: 2012.

PANOSFKY, Erwin. *Estilo e meio no filme*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

CONDEPHAAT. *Processo de tombamento do Cine Belas Artes*. São Paulo: CONDEPHAAT, 2012.

RAYMOND, Williams. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RIBEIRO, Renilson Rosa. *Nos jardins do tempo: memória e história nas perspectivas de Pierre Nora*. E-História, Campinas, Unicamp, 17 ago. 2004. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=historiadores&id=11>>. Acessado em jan. 2012.

RODRIGUES, Artur. Condephaat tomba a fachada do Belas Artes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 out. 2012. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,condephaat-tomba-a-fachada-do-belas-artes,945902>>. Acessado em jul. 2014.

RODRIGUES, Marly. De quem é o patrimônio? Um olhar sobre a prática preservacionista em São Paulo. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, Iphan, n.24, p.195-205, 1996.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTORO, Paula Freire, *A relação da sala de cinema com o*

espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita. Dissertação (Mestrado) - Faculdade Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

SEGAWA, Hugo. Vida e morte de um grande livro. *Resenhas online*, ano 1, n.20, jan. 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/01.001/3259>>. Acessado em jan. 2012.

SILVA, Veruska Anacirema Santos da. Cinema, formação cultural e expressão simbólica. In: Tecendo conhecimentos em complexidade: desafios e estratégias. Encontro dialógico transdisciplinar - Enditras, nov. 2010, Vitória da Conquista (BA). Anais... Vitória da Conquista: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), 2010. Disponível em: <<http://www.uesb.br/recom/anais/artigos/01/Cinema,%20Forma%C3%A7%C3%A3o%20Cultural%20e%20Express%C3%A3o%20Simb%C3%B3lica%20-%20Veruska%20Anacirema%20Santos%20da%20Silva.pdf>>. Acesso em: nov. 2011.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; PW Editores; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

STEFANI, Eduardo Baider. *A geografia dos cinemas no lazer paulistano contemporâneo: redes e territorialidades dos cinemas de arte multiplex*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TORRES, Lilian de Lucca. *Programa de Paulista: lazer no Bexiga e na Avenida Paulista com a Rua da Consolação*. In: TORRES, Lilian de Lucca; MAGANANI, José Guilherme. Na Metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1996.

VAIDERGORN, Ricardo. Cine Belas Artes fechado. *Minha cidade*, São Paulo, ano 11, n.130.09, maio 2011. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/11.130/3904>>. Acessado em jul. 2014.

VEIGA, Ana Cecília Rocha. *Mapeamento urbanístico: a materialidade da dimensão intangível do patrimônio cultural urbano*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

VEIGA, Edson. Como protesto ele pixou o Belas Artes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 dez. 2011. Disponível em: <[lini-passou-aqui/>. Acessado em jan. 2012.](http://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/edison-veiga/paso-</p></div><div data-bbox=)

ZANIN, Luiz. Belas Artes: o templo revive. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 jan. 2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/belas-artes-o-templo-revive/>>. Acessado em jul. 2014.

Notas

1. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Escola da Cidade - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (2013). Atualmente realiza mestrado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo na área de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.

2. Durante o processo de pesquisa, o autor envolveu-se diretamente em ações e discussões acerca da preservação do Cine Belas Artes ocorridas em São Paulo. Dessa maneira, para além da voz captada através das entrevistas, destaca-se como importante dado para a pesquisa a própria experiência do autor e sua vivência da cidade.

3. O referido discurso se faz presente nos depoimentos por nós recolhidos com os ex-usuários do cinema envolvidos nas movimentações sociais para sua preservação, Jorge Rubies e Afonso Junior em fevereiro de 2012, assim como nas entrevistas realizadas anteriormente por Torres (1996) e Ornelas (2012) com usuários do Cine Belas Artes.

4. O termo *mancha*, precisa Magnani, designa “uma área contígua do espaço urbano dotada de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante” (MAGNANI, 1987, p.3).

5 Segundo Fonseca, é notório que a prática dominante de ações de preservação de bens materiais no Brasil permanece pautada pelos valores de excepcionalidade das obras no que se refere ao seu valor artístico ou arquitetônico (FONSECA, 1997).

6. Regido no Estado de São Paulo pelo Decreto Estadual nº 13.426, de 16/mar/1979, pautado no DL nº 25/37.

7. Um exemplo elucidativo dessa questão é o registro da Cachoeira do Iauaretê (AM), realizado pelo IPHAN em 2006. O valor reconhecido pelo IPHAN nesse local remete-se ao valor espiritual e mítico atribuído pelas tribos indígenas que vivem às redondezas da cachoeira. Nesse caso, a opção pelo Registro é coerente por não

enrijecer o valor daquele espaço, pois se tratando de uma valoração de ordem espiritual e mítica, está sujeito á mudanças ao longo do tempo. Dessa maneira, o bem valorado é preservado através da chancela do IPHAN e mantém as atribuições materiais e imateriais do bem distintas para futura manutenção. Porém, no caso de uma disputa por essa propriedade, como ocorre comumente em meios ambientes urbanos como o de São Paulo, o Registro demonstra-se pouco eficiente para a garantia dos valores culturais preservados, pois não propicia o cerceamento de propriedade à maneira do instituto do tombamento. No caso do Cine Belas Artes, seriam necessárias para a preservação as qualidades de ambos os instrumentos, porém, da maneira como estão instituídos e regulamentados é impossível, uma vez que contraditórios no que se refere à qualidade e temporalidade do valor que cada instrumento contempla.

8. Pode-se utilizar como exemplo o Plano Diretor Estratégico de São Paulo (Lei Municipal Nº 13.430/2002), que determina as ZEPECs (Zonas Especiais de Preservação Cultural), que determinam regulamentação específica para determinados trechos urbanos, garantindo uma gestão mais apurada de áreas e bens com valor cultural atribuído pela sociedade de maneira mais flexível que o Instituto do Tombamento e sem a necessidade de onerar o Poder Público, como ocorre na desapropriação. A definição das ZEPECs também viabiliza a utilização de outros instrumentos previstos no PDE de São Paulo, que podem cooperar na negociação entre os interesses públicos e privado sobre a propriedade como o direito de preempção, a permuta de terrenos e a transferência de potencial construtivo. No que tange às PPPs, a mitigação de impostos via Lei Rouanet (PROAC e PRONAC), tem grande potencial para a preservação de bens culturais, como já foi realizado no próprio Cine Belas Artes, que foi patrocinado pelo HSBC de 2004 até 2010.