



Ponto Urbe

Revista do núcleo de antropologia urbana da USP

15 | 2014

Ponto Urbe 15

Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, *cinemas de rua*: a cidade como uma questão cinematográfica

Márcia Bessa e Wilson Oliveira Filho



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/2536>

DOI: 10.4000/pontourbe.2536

ISSN: 1981-3341

Editora

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

Refêrencia eletrónica

Márcia Bessa e Wilson Oliveira Filho, « Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, *cinemas de rua*: a cidade como uma questão cinematográfica », *Ponto Urbe* [Online], 15 | 2014, posto online no dia 30 dezembro 2014, consultado o 30 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/2536> ; DOI : 10.4000/pontourbe.2536

Este documento foi criado de forma automática no dia 30 Abril 2019.

© NAU

Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, *cinemas de rua*: a cidade como uma questão cinematográfica

Márcia Bessa e Wilson Oliveira Filho

Introdução

- 1 Começando sua trajetória de entretenimento tecnológico nos teatros, salões¹, galpões, parques e feiras de variedades; consolidando suas histórias (e sua história) nos pequenos ou médios cinemas, simples² ou elegantes salas, *palácios cinematográficos*³ ou *poeirinhas*; saindo das ruas e tornando-se mais uma loja nos *shoppings centers*; otimizando custos e multiplicando lucros nos *multiplex*⁴; o cinema vai se buscar nos centros culturais, nos museus, a céu aberto... Em qualquer *lugar* e alicerçado por constantes avanços tecnológicos: um *outro cinema* emerge. Existem diferentes formas de ruptura com o *hábito cinema*⁵ (MACIEL 2009). A situação cinema não é mais a mesma, o *lugar* do cinema não é mais o mesmo, os filmes não são mais os mesmos. O cinema extrapola a tela. A tela em transe... A interatividade surge nessas tantas metamorfoses. A participação do espectador torna-se cada vez mais ativa. Ou melhor, a presença do *participador*⁶ pode ser agora imprescindível para a (in)completude da obra. O incógnito e, na grande maioria das vezes, passivo – objetivamente falando – espectador das salas de cinema tradicionais passa a integrar (e/ou interferir) o (no) espaço da obra audiovisual em muitas práticas interativas e intermidiais *pós-cinema*⁷.
- 2 O espaço físico onde a *experiência cinema* é projetada, e toda estrutura montada ao seu redor, vem sofrendo significativas transformações desde seus primórdios até a contemporaneidade. A trajetória de existência dos *cinemas de rua* acompanha de perto as transformações suscitadas pelas inovações tecnológicas audiovisuais aplicadas à exibição cinematográfica. O *locus* do cinema vem sofrendo transformações nos lugares e tecnologias da projeção audiovisual e na espetadorialidade. O *lugar* onde o cinema é exibido influencia, reflete, acrescenta e modifica a experiência cinematográfica.

- 3 Com relação à continuidade da *experiência cinema*, tal como ela é vivida dentro das salas de cinema tradicionais, o cineasta/Vj⁸ Peter Greenaway apresenta um prognóstico um tanto quanto pessimista para o espaço sala de cinema tradicional, mas amplia os horizontes tecnológicos *pós-cinema*:

Uma das razões pelas quais digo que o cinema está morto é a enorme transformação tecnológica. [...] Já temos 113 anos de cinema em celulóide, se considerarmos que o cinema começou em 1895. Isso representa três gerações de pessoas: os inventores, os consolidadores e os que extrapolaram seu uso. [...] Acho que posso precisar, e acredito que isso seja significativo, a data da morte do cinema. O cinema morreu no dia 31 de setembro de 1983, que é reconhecido oficialmente como o dia no qual o controle remoto foi introduzido nas salas de estar do mundo. É isso. É este o momento-chave, porque antes disso o cinema era passivo. Você se sentava no escuro, olhava para uma única direção, ficava diante da tela. E, quando é um filme convencional, deve ficar sentado na mesma posição durante 120 minutos. Esta definição de como apreciar um espetáculo audiovisual chegou ao fim. [...] Deve haver um futuro para o cinema, algum tipo de metacinema, devemos encontrar um nome novo para ele. Devemos considerar duas idéias. Uma é interatividade, e a outra é multimídia. [...] Não precisamos mais de teatros, salas de concerto, festivais de cinema ou salas de cinema, porque estamos agora nos movendo para uma era de atividade ambiental (GREENAWAY 2009: 85-86).

- 4 No século XXI olhamos para a cidade e assistimos ao desmantelamento e a erosão de diversos espaços públicos e de algumas práticas de sociabilidade. As profundas transformações porque passa a exibição cinematográfica fazem parte de uma crise ainda mais ampla do cinema, de seu sistema como um todo. Um colapso da instituição cinema, seu declínio e remanejamento. O cinema, que vivenciara ao longo de sua trajetória de existência, diversas crises conjunturais, depara-se agora com um momento de conflito estrutural: a migração das salas para dentro dos *shoppings centers*. A produção de filmes decresce drasticamente e a exibição sofre um grande redimensionamento – muitos cinemas encerram suas atividades. Entretanto, o consumo de filmes aumenta fortemente, só que por meio da televisão (COSTA, 1989). Nos primeiros anos da década de 1990, os exibidores começam a reagir em diversas frentes, adquirindo excelentes equipamentos de projeção, bem superiores aos aparelhos de televisão. Mundialmente, muitos cinemas e casas de espetáculos adotam novos processos – o Omnimax, o 360 graus, a projeção de sessenta quadros por segundo. Nesse momento, os embates tecnológicos entre esses novos cinemas parecem estar ainda muito parelhos. A interatividade do espectador vira moda, ensejando uma corrida do público em busca das novidades.
- 5 O problema não é mais *pensar a morte do cinema*, como a partir de metade da década de 1970 se difunde nas publicações cinematográficas, mas refletir, compreender e acompanhar as formas de sua transformação; além de analisar maneiras de preservar a memória dos meios exibidores passados em suas relações com a urbanidade e a frequência.

Mapeando *cinemas de rua* cariocas

- 6 A cidade do Rio de Janeiro já contou com 168 (1952) salas de exibição cinematográficas habitando as calçadas de suas vias públicas (ruas, praças e avenidas). Hoje somamos oito⁹ cinemas nas ruas da capital fluminense, sendo: dois *ex-palácios cinematográficos* divididos em salas menores – *Roxy* (Copacabana) e *Leblon* (Leblon); um *movie palace* recém-fechado para reformas, que funcionava em regime de sala única, mesmo comportando

remodelações e acréscimos de serviços – *Odeon* (Cinelândia/Centro); dois *cinemas de rua*¹⁰ inaugurados no século XXI – o independente *Cine Santa* (Santa Teresa) e o *Cine Carioca Nova Brasília* (na comunidade Nova Brasília/Complexo do Alemão); um multiplex da empresa Espaço de Cinemas – *Espaço Itaú de Cinema* (Botafogo) e dois mini multiplex administrados pelo Grupo Estação, que estão lutando contra a falência – *Estação Rio* e *Estação Botafogo* (Botafogo). Apenas um¹¹ desses cinemas relacionados acima manteve a macroestrutura original de quando foi inaugurado. A maioria está em funcionamento apesar de reformas e ameaças de fechamento. Algumas salas nascidas já nas últimas décadas do século passado – período de potencialização de crise do mercado exibidor urbano carioca – apresentam um conceito híbrido entre rua e centro comercial. Outras, vão na contramão do confinamento dos *shoppings centers*, insistindo em marcar território nas ruas da cidade como novíssimas salas. Isto quer dizer que ainda há espécimes raros de *cinemas de rua* em funcionamento em algumas calçadas da capital fluminense. Conseguiram manter-se vivos no espaço citadino em oposição a uma clara tendência nacional de migração para o interior de centros comerciais. Não conseguiram conservar, no entanto, na grande maioria dos casos, sua estrutura física original. A disposição das multisalas venceu essa batalha.

- 7 As salas de cinema estão sumindo das ruas cariocas. A biografia de inúmeras dessas salas, ao longo da história da exibição cinematográfica nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, nos mostra o quanto sua existência pode ser efêmera. A especulação imobiliária, a falta de segurança urbana, o trânsito automobilístico caótico, o número reduzido de vagas para estacionamento dentre tantas outras batalhas travadas pelas grandes cidades contemporâneas, além de problemas inerentes a própria indústria cinematográfica nacional, podem acarretar o fechamento daquelas salas de projeção de filmes em um curto período de tempo. Nesse processo desaparece também um outro tipo de experiência fortemente marcada pelo espaço arquitetônico do cinema que definia um ritual específico.
- 8 As salas de exibição cinematográfica, cujos prédios ainda estão em funcionamento, enquanto cinemas nas ruas do Rio de Janeiro, resistem nas calçadas da cidade; sobrevivendo aos impactos das mudanças que sofreram para se manterem vivas na configuração do espaço citadino e refletindo transformações pelas quais passaram as ambiências em seu derredor. A edificação, sustentação, reformulação e destruição dos *cinemas de rua* cariocas, cultiva possíveis relações estruturais com determinadas disposições físicas e modelos de vida social. Os *cinemas de rua* podem ser assim encarados como formas espaciais de apropriação da própria cultura citadina, onde tais estruturas materiais podem assumir, no decorrer de sua trajetória de existência, as feições de *sujeitos não-humanos* ou *objetos-humanizados*; gerando implicações significativas sobre a memória e a vida de comunidades e indivíduos. Esses espaços culturais acompanham a sobrevivência, a revitalização ou a degradação de certas áreas urbanas.



Cine Roxy, 2013. Die-hard Copacabana cinema (Fonte: Time Out - <http://www.timeout.com.br/rio-de-janeiro/en/film/venues/178/roxy>).

- 9 O Roxy (1, 2 e 3) sofreu reformas e recebeu incrementos técnicos nos anos 1990, permanecendo em funcionamento. A Prefeitura do Rio de Janeiro reconheceu o cinema como um “marco referencial na cultura cinematográfica da cidade” (PORTAL BRASIL, 2013). Segundo Francisco Ribeiro Pinto (1995), o desmembramento do Roxy em três salas menores – contendo em torno de 1.100 poltronas no total –, se comparado ao antigo cinema de 1.700 lugares, possuía despesas operacionais inferiores e ainda lucrava duas vezes mais. O Leblon (1 e 2), após sua divisão, já assistiu a mudança de formato de sua sala de projeção e continua exibindo filmes. Após passar por uma ameaça recente de transformar-se em magazine, o Leblon fechará suas portas para reformas e reabrirá ainda como *cinema de rua*.



CINE ODEON PETROBRAS, 2008 (FONTE: TIMEOUT – [HTTP://WWW.TIMEOUT.COM.BR/RIO-DE-JANEIRO/CINEMA/VENUES/249/ODEON-PETROBRAS](http://www.timeout.com.br/rio-de-janeiro/cinema/venues/249/odeon-petrobras))

- 10 O empenho da Petrobras em reabrir o Odeon pode ser considerado um marco do *renascimento* de um antigo *palácio cinematográfico*. Aberto em 1926 – e reaberto em 2000 – o cinema Odeon contou com o decisivo patrocínio da BR Distribuidora e da Prefeitura do Rio de Janeiro. O cinema – que foi fechado para obras em junho passado – era responsável por atividades que movimentavam o cenário cinematográfico carioca: palco de maratonas e festivais.
- 11 Iniciativas como as do *Cine Santa Teresa*¹² e do *Cine Carioca Nova Brasília*¹³, em acreditar nos cinemas de sala única fora dos *shoppings centers*, se dão de forma isolada, provando que é cada vez mais difícil a comunhão entre rua e cinema. O *Cine Nova Brasília* é a primeira sala de cinema já construída em uma favela em todo o mundo. Em parceria com educadores e produtores cariocas, o *Cine Santa* transformou a relação público/cinema num convívio de crescimento sociocultural. É necessário salientar aqui que o desequilíbrio financeiro do meio exibidor reside em maior escala na operacionalização das salas e não em sua

construção. O modelo de negócio desenvolvido por estas duas salas – cada uma a seu modo – representa uma revolução em nosso mercado exibidor. São cinemas que interagem cultural, social, artística e politicamente com a comunidade em que se inserem. Pretendem ampliar seu leque de ações nestes campos visando atingir um maior número de pessoas e levar à população das cidades (principalmente as periféricas) mais opções de cultura, contribuindo assim, com iniciativas que visam mitigar desigualdades e proporcionar lazer, qualidade de vida e consciência social.



CINE SANTA TERESA, 2009 (FONTE: OLHARES – [HTTP://OLHARES.UOL.COM.BR/CINE-SANTA-TERESA-FOTO2974746.HTML](http://olhares.uol.com.br/cine-santa-teresa-foto2974746.html))

- 12 Alguns desses cinemas que atualmente nascem ou renascem nas ruas tiveram que se render à fórmula do *multiplex* – multiplicados em várias salas – para acompanhar a tendência do mercado cinematográfico, do setor de exibição ou às exigências dos novos hábitos do espectador contemporâneo. O Grupo Estação¹⁴ (link: <http://www.grupoestacao.com.br/index.php>) – que acabou de assinar um acordo de renegociação de suas dívidas, para tentar escapar da falência – administra seis cinemas no Centro e Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. O *Estação Botafogo*, com três salas de projeção, foi o primeiro a ser inaugurado – em 1985, ainda um cineclube. A partir da época de sua estreia começou a figurar como referência na exibição de cinema de arte no Brasil: “[...] Formou uma geração de cinema – público, críticos e formadores de opinião” (GRUPO ESTAÇÃO 2013). O *Espaço Itaú de cinema* (ex-*Unibanco Arteplex*) mudou de nome em função da fusão de seus patrocinadores – os bancos Itaú e Unibanco (2008). A parceria do Unibanco com o cinema datava de quase duas décadas. Em 2001, surgiu o conceito *Arteplex*, que significa cinema de arte em formato multiplex.



ESTAÇÃO SESC BOTAFOGO, 2012 (FONTE: TIMEOUT – [HTTP://WWW.TIMEOUT.COM.BR/RIO-DEJANEIRO/CINEMA/VENUES/241/ESTACAO-BOTAFOGO](http://www.timeout.com.br/rio-de-janeiro/cinema/venues/241/estacao-botafogo))



ESPAÇO ITAÚ DE CINEMA, 2012 (FONTE: LUGAR MERCADO –[HTTP://LUGARMERCADO.WORDPRESS.COM/2012/04/15/ESPACO-ITAUE-CINEMA/](http://LUGARMERCADO.WORDPRESS.COM/2012/04/15/ESPACO-ITAUE-CINEMA/))

- 13 Com uma tipologia variada em suas formas arquitetônicas e organizações espaciais e econômicas¹⁵ as biografias dos *cinemas de rua* testemunham histórias de sobrevivência, fechamentos, reformas, reestruturações e renascimentos. Envolvem processos de produção, circulação e consumo da (e na) vida sociocultural cidadina carioca. Os *cinemas de rua* ainda em funcionamento na cidade podem representar suportes de uma memória da recepção cinematográfica da capital fluminense, amparando-nos numa análise mais específica da problemática das projeções audiovisuais no espaço urbano.
- 14 O processo de extinção dos *cinemas de rua* no espaço urbano das principais capitais brasileiras convoca e rememora em nossa pesquisa a trajetória cíclica do circuito exibidor nacional. Mas a conjuntura crítica que marcou a época em que os *cinemas de rua* começaram a desaparecer por aqui não era só *mais uma* crise, era uma crise estrutural. A partir dos anos 1950, e ao longo das décadas subsequentes, a presença cada vez maior das novas tecnologias audiovisuais começou a desfigurar (ou transfigurar) as feições, significações e ofertas de salas de cinema nas ruas; levando à desvirtuação do modelo e à obsolescência de sua estrutura. Podemos somar a isso, a penetração crescente da televisão no cotidiano da população, a entrada em cena do videocassete e das TVs por assinatura; ocasionando ainda uma redução drástica do público de cinema. Estes, juntamente com outros importantes fatores – a especulação imobiliária, os processos de desenvolvimento e ocupação urbanos, a própria mentalidade dos exibidores e os donos dos imóveis que abrigavam cinemas, a ausência de uma atuação do Estado para uma política de defesa destes equipamentos e a violência urbana –, acabaram por levar muitos *cinemas de rua* a encerrarem suas atividades. A partir dos anos 1980, o parque exibidor nacional sofreria a maior modificação desde os primórdios de sua existência: a substituição por salas em *shopping centers*.
- 15 Nem a simplificação das salas, a divisão de seus espaços internos, as inovações tecnológicas constantes, os fechamentos e as outras formas de utilização dos *cinemas de rua* poderiam prever que *eles* sairiam das ruas. Essa proposta já se pronunciava desde as décadas de 1950/1960, com a entrada dos cinemas em áreas comuns a prédios destinados especificamente a outras atividades e em galerias comerciais. Variadas tipologias de salas anteriores continuaram residindo no espaço urbano por excelência, nas vias públicas, nas ruas, nas calçadas cidadinas. Mas, com notada intensificação a partir de meados dos anos 1980, o cinema abandonaria as ruas para integrar grandes centros de compras.
- 16 Histórias, memórias e curiosidades ainda permanecem em diversos espaços que se transformaram nos mais variados comércios como estacionamento, *boites*, farmácias,

magazines, supermercados. Mas, sobretudo, em igrejas evangélicas. Nesses lugares não há mais filmes, funcionários e cartazes das próximas estreias, mas continuam na lembrança de seus antigos espectadores da vivência dos espectadores certamente eles não saíram. A memória relativa aos *cinemas de rua* é mesmo uma ilha de edição, como profetizava o poeta Waly Salomão (2001, p. 77): com todos os recursos possíveis.

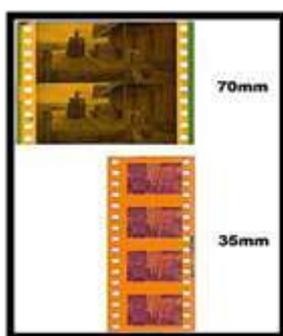
Extrapolando a tela cinematográfica

- 17 Novos recursos trazem novas possibilidades para o cinema. Para além das salas, um outro cinema passa a habitar a cidade. A imersão de espectadores na impressão de realidade fílmica ocasionada pelas especificidades do cinema como híbrido de arte e tecnologia – o pecado original de seu nascimento, segundo Tarkovski (1990) –, trabalhada antecipadamente por Bazin¹⁶, enseja desdobramentos que podem nos levar a análises atualizadas sobre as perspectivas experimentais *pós-cinema* radicalizadas pelas novas mídias na fruição cinematográfica. Podemos pensar os conceitos contemporâneos de *pós-cinemas*, a partir das tecnologias desenvolvidas já na década de 1950, como possibilidades de extensão das próprias potencialidades técnicas do cinema. Estender o termo experimentalismo em sua radicalização no momento contemporâneo – de intensa transformação tecnológica a partir das imagens e sons digitais – a fim de investigar como esses avanços alteraram o conceito tradicional de cinema e, conseqüentemente, o estatuto autoral e espectadorial; criando e fundindo noções anteriormente mais fixas e rígidas, para redefinir novos perfis espectadoriais que cruzam processos interativos e intermediários, diferentes suportes e plataformas em novos cenários *pós-cinema* (VIEIRA, 2013). As novas tecnologias aplicadas ao cinema¹⁷ (ele mesmo uma tecnologia) – desde o cinema falado; o filme colorido; o technicolor¹⁸; as telas panorâmicas (anos 1950); o Dolby Stereo; o som digital; o 3D; a diversificação de programação; transmissões ao vivo; o ressurgimento de supertelas, o 4D; a interatividade; as difusões por chips, DVDs, cabo, internet, satélite ou banda larga, projeções ao vivo etc. – podem ser todas encaradas como desdobramentos da própria essência objetiva do cinema: o registro da imagem e a reprodução do movimento.

A história do cinema é experimental: experimentar suportes para a imagem, formatos de projeção, de sonorização. Pesquisar os dispositivos de produção e exibição dos filmes é um contínuo na experiência do cinema. Também a pesquisa nas formas de contar e montar as narrativas fílmicas por meio de estruturas temporais lineares ou não lineares construiu a história do cinema. O que ocorre no século XXI, com a aceleração produzida pelas novas tecnologias da imagem, é apenas a potencialização dessas pesquisas. O cinema contemporâneo é parte desta complexa rede de transformações, a partir dessas novas possibilidades tecnológicas. Novas conexões entre técnicas distintas tornaram o cinema um híbrido de imagens passadas e futuras que se combinam em narrativas experimentais (MACIEL 2009: 40).

- 18 Para Luiz Gonzaga Assis de Luca (2011: 169), a película cinematográfica de 35 mm mostrou-se um formato “tão avançado que permitiu que nele fosse incorporado o som, a cor, a compressão anamórfica (Cinemascope), o Dolby Stereo e todos os sistemas de som digital”. Em 1953, com *O manto sagrado* (*The Robe*), da 20th Century Fox, foi lançado o *Cinemascope* (link: <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/cscoope-ac.htm>). A proporção da tela pulou de 1.33.1 para 2.35.1. Somava-se a isso o som estereofônico¹⁹. A exploração da terceira dimensão imagética já era há muito tempo um grande interesse de técnicos e produtores de cinema. Desde a década de 1910, começaram as primeiras

experimentações com projeção tridimensional fundamentadas nos processos das fotografias estereoscópicas. Os sistemas 70 mm de exibição cinematográfica deram origem a vários equipamentos usados nos parques de diversões. O Todd-AO (link: http://in70mm.com/todd_ao/index.htm) foi um desses pioneiros aparelhos. Ficou praticamente padronizada a nova proporção de tela 2.2:1 desde seu surgimento. Lançado em 1952, o *Cinerama* (link: <http://salasdecinemadesp.blogspot.com.br/2008/06/o-cine-comodoro-cinerama-parte-1.html>) alcançou êxito no início dos anos 1960. Partindo de experimentos que utilizavam um sistema complexo, que operava inicialmente com onze projetores simultâneos (conhecido como *Vitarama*), o *Cinerama* e seus três projetores 35 mm sincronizados inauguraram a era das telas panorâmicas; modificando o formato de exibição cinematográfica dali para a frente. O *Roxy* (1938) foi o primeiro cinema carioca a apresentar o *Cinerama* (em sua versão 70 mm)²⁰, com um único projetor, chamado *Super Cinerama*. A partir de 1959, tanto o *Comodoro* quanto o *Roxy*, passaram a exibir o *Super Cinerama* em suas gigantescas telas curvas de 146 graus de curvatura. Na década de 1960, a adoção de salas de projeção 70 mm indicava uma autoconfiança arriscada de alguns exibidores frente às incertezas que o futuro do cinema reservava e à expansão da penetração da TV nos lares. Com suas imensas telas, ótima definição de imagem, alto brilho e som estéreo, a manutenção dos equipamentos e a importação dos filmes era difícil e cara. Em fins dos anos 1970, a utilização do 70 mm começou a decrescer, mas sua atuação ainda seria requisitada em parques de diversões, em grandes auditórios de museus e em salões de exposições.



COMPARATIVO DAS BITOLAS 70 E 35MM, 2010 (FONTE: RICINEMA – [HTTP://RLCINEMA.BLOGSPOT.COM.BR/2010/10/CAPITULO-2-BITOLAS-E-FORMATOS.HTML](http://RLCINEMA.BLOGSPOT.COM.BR/2010/10/CAPITULO-2-BITOLAS-E-FORMATOS.HTML))



Cinerama system, 2013 (Fonte: The art of consciousness – <http://theartofconsciousness.wordpress.com/realidade-simulada/>)

- 19 As salas de exibição cinematográfica que começaram a ser construídas a partir da década de 1960 traziam consigo uma série de novas necessidades e exigências não experimentadas pelos cinemas que fizeram sucesso entre os espectadores até os anos 1950. Os exibidores sabiam das reais necessidades de incremento das instalações e de renovação tecnológica, mas as justificativas para a não execução das reformas eram muitas. No começo da década de 1980, as grandes salas que ainda existiam pareciam ter voltado a representar aqueles *elefantes brancos* de outrora – grandes, vazios e sem serventia aparente – só que agora ultrapassados. Segundo Sérvulo Siqueira, “[...] Na época do *sensurround*, do sistema *Dolby-Stereo*, das lentes anamórficas, esses cinemas ainda permanecem – como verdadeiros animais pré-históricos – com suas raquíticas caixas de som e seus velhíssimos projetores a carvão” (1981, p. 39). A evolução eletrônica compactou os aparelhos, criou circuitos integrados e dava a entender que não havia mais lugar para os grandes e antigos *cinemas de rua*. Muitos cinemas passaram a ceder seus lugares para *shoppings centers*, edifícios comerciais e prédios de apartamentos.
- 20 Mas o cinema continuaria *habitando* as ruas... Vimos surgir desde as décadas de 1960-70, ainda que de forma descontínua e rara, as mais diversas salas de projeção – em centros culturais, museus, escolas, cursos de línguas e condomínios fechados – e manifestações de *novos cinemas*²¹ pela cidade: *expanded cinema*²², projeções ao ar livre (na praia, na favela), exibições em lonas culturais, *movimento de imagens* no metrô... E *live cinema*²³ (ou *cinema ao vivo*) num galpão, numa pista de dança e, até mesmo, num antigo *cinema de rua*²⁴.
- 21 As projeções, em seus diferentes suportes, celebram também a memória do cinema. Os “mundos midiáticos [...] são laboratórios abertos” (ZIELINSKI 2006: 304) que possuem uma breve história. Projetar não só nas telas, mas nos corpos, objetos, construções, em resíduos ou ruínas interagindo com o público mostra que o *cinema ao vivo* é a ressonância de experimentações importantes da projeção ao longo do tempo. A própria exibição de um filme precisa de um projetorista que comanda as trocas de rolos, as nuances de som e o controle de luz do ambiente. Muito além dessas atribuições, artistas diversos se desafiaram a pensar novas possibilidades além da conhecida sala escura.
- 22 Em trabalhos que buscam novas telas e superfícies de projeção, a aproximação entre cinema e performance são evidentes nas projeções de Jeffrey Shaw – nos quais o “tempo do filme projetado se superpunha ao tempo da performance material” (SANTAELLA, 2005, p. 262) – e, mais detidamente, nos trabalhos de Stan VanDerBeek em domo. Como em *Moviedrome, work in progress* dos anos 60, de VanDerBeek – cuja insatisfação com seus trabalhos em teatro e artes plásticas levaram-no ao trabalho multimídia (SUTTON, 2003) –, que primordialmente refletia imagens sobre novas superfícies (que não a tela chapada) e recebia espectadores sem lugares marcados ou horas específicas de uma sessão cinematográfica. Ilustrações em tempo real, material de *found footage*²⁵ e luzes rotatórias compunham essa projeção esférica de VanDerBeek.



Moviedrome, de Stan VanDerBeek, 2014 (Fonte: Arts at MIT – <http://arts.mit.edu/wp-content/uploads/MovieDrome157-web.jpg>.)

- 23 Além das imagens projetadas em superfícies além da tela, o trabalho fundador de Anthony Mccall, *Line describing a cone* (1973), apresentava uma projeção em cima de uma cortina de fumaça (link: https://www.youtube.com/watch?v=8vr_IYSTfIo). Não havia imagens, somente o efeito do feixe de luz combinado à fumaça no projetor. Aquele fenômeno da poeira se formando pelas lentes do projetor era o tônus de uma obra precursora de *live cinema*, que levava em conta a arquitetura midiática e “a abstração e a desmaterialização associadas à projeção” (DOANE 2009: 162, tradução nossa)²⁶.
- 24 Essas performances antecedem e ao mesmo tempo acabam por criar o *live cinema* e nos conectam com momentos do cinema nos quais a performance era mais que uma atuação para a tela. Um novo espaço de projeção, uma nova cidade iluminada, que como aponta Youngblood nos anos 70, ainda não tinha sido realizada, mas que já sinalizava para “tendências recentes na aplicação de tecnologia avançada ao que poderia ser chamado de ‘estética funcional’ indicam uma transformação no *design* urbano, a convergência gradual de funcionalidade e beleza, o mundano e o misterioso” (YOUNGBLOOD 1970: 387. Tradução nossa)²⁷ hoje parece fazer parte do cotidiano da urbe... Eletrificada, digitalizada, conectada por imagens e sons.



CINE-FANTASMA, 2013 (FONTE: SRZD – [HTTP://WWW.SIDNEYREZENDE.COM/NOTICIA/204357+CINE+FANTASMA+RELEMBRA+E+DEFENDE+CI NEMAS+DE+RUA](http://www.sidneyrezende.com/noticia/204357+cine+fantasma+relembra+e+defende+cinemas+de+rua)).

- 25 No Rio de Janeiro contemporâneo, podemos pensar a própria sala de cinema como tela. Como uma nova forma de experimentação em superfícies e espaços urbanos, o Coletivo *ETA AQUARÍDEA* projetou performances de *live cinema* na fachada do cinema *Centímetro* (VIMEO 2013). O *Centímetro* é uma pequena sala de *cinema de rua*, localizado em Conservatória/RJ e construído com restos do *Metro-Tijuca* (demolido em 1977, para dar

lugar a um magazine). O projeto *Cine-Fantasma: assombrações dos cinemas de rua* (2012), da cineasta Paola Barreto, compõe-se de uma série de vídeo-intervenções urbanas que faz projeções em fachadas de prédios que já abrigaram salas de cinema cariocas. Imagens de arquivo, fragmentos de filmes e planos captados ao vivo (no próprio lugar da projeção) intencionam ativar a “memória da cidade e cruzando imaginários urbanos”. O fim dos *cinemas de rua* – “e as implicadas mudanças em espaços comuns nos bairros” (2012) – é discutido pelos artistas num diálogo com os transeuntes.

[...] No Rio de Janeiro, bairros como a Tijuca e o Méier, que construíram parte de sua identidade cultural e arquitetônica em torno de salas com capacidade para mais de mil espectadores, assistiram a transformação gradual de seus cinemas em lojas de departamentos, estacionamentos ou igrejas. A Cinelândia, região da cidade que deve este nome à quantidade de salas que um dia abrigou, conta hoje com apenas três cinemas em funcionamento. A migração dos cinemas da rua para o interior dos shopping centers vem sendo anunciada por grupos econômicos como garantia de conforto e segurança. Percebe-se que neste discurso está embutida não só uma ideia de elitização do hábito de ir ao cinema, mas também certo pensamento sobre a vida na cidade. Uma cidade ultra vigiada e dependente de automóveis (e estacionamentos...), onde as ruas deixam de ser espaço de permanência para se tornar mera passage (CINE-FANTASMA, 2012).

- 26 A sala de projeção do cine *Odeon* foi um dos primeiros espaços a exibir a experiência do *Live cinema*²⁸ (link: <http://www.livecinema.com.br>) na capital fluminense. Ressaltamos a importância desse *palácio cinematográfico*, que se rende (ou rendia) a novas experiências audiovisuais na contemporaneidade. O espaço que o *Odeon* abre para essas, dentre outras, novas práticas audiovisuais nos chama atenção por conjugar a tradição do cinema nas calçadas da Cinelândia com manifestações tecnológicas e em rede da arte contemporânea. Nesse sentido, pensamos que essas novas experiências desenvolvidas e apresentadas no interior do *Odeon* podem perpetuar a estrutura desse grandioso cinema no imaginário carioca. Assim, situamos, não só uma memória desse cinema como um autêntico *cinema de rua*, mas também pensamos numa forma de vocação cinematográfica daquele espaço – sobretudo como cinema lançador? –, que se relaciona com movimentos artísticos contemporâneos. Se o cinema nasce como uma mescla de outras artes, o *Odeon* radicalizou essa mistura, sendo de crucial importância para manifestações *pós-cinema*.

A cidade contemporânea e o cinema

- 27 Já se fala de um cinema contemporâneo nos anos 1960, a reboque dos movimentos vanguardistas e de marcantes eventos político-sociais deflagrados nessa década (RAMOS, 2008) e que se estenderam pela primeira metade dos anos 1970. Assim como a contemporaneidade no campo das artes figurativas e da literatura, falamos em um cinema contemporâneo²⁹ baseando-nos na premissa da instauração de um novo tipo de relação da história do cinema com a sua tradição: “uma relação que pode ser de nostalgia, de irônica revisão, de releitura, de repensamento, de regressão” (COSTA 1989: 134). O cinema, na segunda metade da década de 1980, caminhava para sua inserção no complexo e articulado universo da instituição audiovisual e da imagem eletrônica. Isso motivava um velocíssimo progresso nos avanços tecnológicos e uma certificação de novos padrões de produção e de consumo de filmes.
- 28 A globalização fez com que as comunicações não mais esbarrassem em fronteiras geográficas. Tecnologia de ponta, rapidez e fluxo contínuo de dados viabilizaram uma

espécie de revolução eletrônico-digital. A percepção do tempo ficou ainda mais acelerada. Essa nova organização comunicacional proporcionou “grandes mudanças nos padrões perceptivos, na produção artística e subjetiva, nas formas de ocupação espacial e temporal e na relação com os diversos domínios do meio urbano” (CAIAFA 2007: 19). Os avanços dos meios de comunicação alastraram-se, em níveis distintos, por todo o mundo. Enraizados em interesses político-econômicos, viabilizaram profundas mudanças no modo de vida humano. Esse novo estilo de vida contemporâneo potencializou a qualidade e a quantidade de informações a que os habitantes da cidade tinham acesso. A informação, no mundo globalizado, alavancada pela informática, é o grande vetor de produção e interação contemporâneos. A cidade contemporânea é a *cidade da informação*, que, muitas vezes, prescinde da convivência urbana concreta para subsistir.

- 29 Nessa urbe informatizada, a “ocupação coletiva gera heterogeneidade, de alguma forma misturando os habitantes e em diferentes graus dessegregando os meios fechados e familiares” (CAIAFA 2007: 19). A circulação de pessoas nas cidades demanda ainda o estabelecimento de determinados padrões de comunicação e subjetividade. Essas experiências urbanas foram afetadas pelos novos meios de comunicação. Esses inventos tecnológicos são frutos técnicos do capitalismo. Mas não podemos esquecer que vieses criativos também podem surgir desses novos processos midiáticos; para tanto, é necessário que busquemos direcionamentos diversos dos domínios políticos e econômicos.
- 30 Nas cidades contemporâneas, a banalização do espaço urbano se intensificou, ancorada em padrões de sucesso internacional, revitalização de áreas centrais e portuárias e investimento em políticas de turismo. O espaço público foi mercantilizado. Em vista dos projetos de especialistas, os habitantes, que vivem o cotidiano daqueles espaços, acabam convivendo com a naturalização de tudo, a banalização da miséria e a desigualdade. O espaço público na cidade contemporânea tem desempenhado um papel da ação política; sendo “analisado sobre a perspectiva crítica de sua incorporação como mercadoria para o consumo de poucos, dentro da lógica de produção e reprodução do sistema capitalista na escala mundial” (SERPA 2007: 9). Assim, poucos desfrutam desse espaço comum fabricado na contemporaneidade. A *cidade da informação* é um organismo voltado para dentro, para um coletivo partilhado privativamente – em casa, no escritório, no computador. Uma espécie de cidade virtual.
- 31 Uma outra faceta da cidade contemporânea é espetacularização de determinadas estruturas com vistas a combater o esvaziamento, a degradação e a segregação urbanas através de iniciativas grandiloquentes que visam a lógica da mercadoria capitalista. É na intersecção entre a cultura e a economia que se criam as bases para a edificação da “cidade-espetáculo” (SÁNCHEZ 2007: 25). Segundo Fernanda Sánchez (2007: 27), o cruzamento entre cultura e economia, está evidenciado em táticas urbanas especificamente contemporâneas. Alguns bens são transformados em emblemas dos novos programas da renovação urbana. Na verdade, todas as intervenções parecem representar apenas chamarizes ou propagandas da *cidade-espetáculo*. Esta tipologia cidadina necessita fomentar o patriotismo, o orgulho, o sentimento de pertença, a paralisação de conflitos e a neutralização das diferenças para manter-se firme e forte.

A civilização pós-industrial vê-se face com as megacidades, onde a periferia apresenta em geral grande índice de exclusão social e as áreas ao redor do centro histórico se degradam pelo abandono do uso residencial e das antigas estruturas industriais obsoletas em lastimável estado de conservação. Acentua-se a desigualdade de distribuição de bens de consumo (LIMA 2007: 13).

- 32 Nas metrópoles contemporâneas observamos transformações em serviços e comércios tradicionais. Mesmo que ainda existam fisicamente, diversas estruturas têm seus postos urbanos enfraquecidos por uma nova topografia. As identidades e os sentimentos de pertencimento vão sendo fragmentados, dispersados e diminuídos nessas megacidades. Como afirma Marcel Roncayolo (1990: 161), “a representação da cidade não escapa às determinações mais amplas e, especialmente, à ideia que as sociedades têm de seu próprio espaço e do espaço em geral”. Os novos ditames da globalização encampam a tudo e a todos. Os pontos de referência dessas verdadeiras anticidades passam a ser os aeroportos, os museus, os grandes centros culturais e os gigantescos *shoppings centers*.
- 33 No Rio de Janeiro, a questão da degradação dos espaços públicos parece acompanhar de perto o desenvolvimento da contemporânea cultura capitalista urbana, que começou a se delinear depois da década de 1960. A individualização da vida e o enfraquecimento de uma convivência coletiva ocasionaram a agonização do espaço público. Os antigos pontos de encontro e de influência mútua – logradouros, como praças e ruas – foram transformados em meros locais de trânsito. Consequentemente, e de forma gradual, ocorre a decadência física dessas áreas urbanas. O poder público, que desde o início do século XX, que vinha mantendo uma política ancorada no sanitarismo, na renovação urbana e na especulação imobiliária assiste, muitas vezes inerte, a chegada do tal progresso; destruindo antigas e deterioradas construções que dão lugar a modernos e altos prédios comerciais. Como afirma Lefebvre (2000), para haver espaço público concreto essas áreas precisam ser preenchidas com trocas, encontros, imagens e símbolos que permeiem a vivência dos moradores daquela região. “É o espaço apropriado pela imaginação e pela memória, que recobre o espaço físico utilizando simbolicamente seus objetos” (LIMA 2007: 17).
- 34 Determinadas iniciativas de renovação urbana vêm provocando ainda uma *gentrificação* – isto é, um aburguesamento de espaços públicos, afastando a população pobre que habita ou frequenta aqueles locais –, incentivo ao uso do capital privado e especulação imobiliária. A espetacularização das estruturas citadinas obedecem às experiências de reconstrução contemporâneo-urbanísticas, ao jogo atual de interesses políticos e à ligação estabelecida entre as organelas governamentais e as mídias. Na metrópole contemporânea o espaço da circulação e da contaminação urbanas tendem a desaparecer. As classes média e alta migram para áreas afastadas. E com elas vão junto muitas atividades, empregos e a convivência no espaço público. O automóvel particular faz a ligação entre a cidade central e os bairros satélites. As cidades começam a se esvaziar. Para Caiafa, atualmente, “[...] A rigor não existem mais cidades, mas conjuntos de áreas metropolitanas” que congregam regiões periféricas com baixa densidade populacional. “As atividades se concentram em áreas despovoadas à beira de auto-estradas e a figura central são os shopping centers” (CAIAFA 2007: 22). A entrada em cena do automóvel privado facilitou o despovoamento dos espaços públicos na medida em que evitava a convivência coletiva e encurtava as distâncias – tirando a atratividade do percurso e transformando-o somente em itinerário para alcançar o destino. A televisão contribuiu sobremaneira para esse processo de esvaziamento urbano, conferindo maior grau de independência entre bairros distantes (e ambientes familiares) e o corpo central da cidade. Não precisávamos mais ir até a cidade para ver um filme, por exemplo. As salas de cinema também se esvaziaram. Um movimento de desurbanização surgiu em consequência disso e delineou uma geografia fragmentada para a cidade contemporânea. A nova estrutura metropolitana, que Janice Caiafa tão bem nomeia de anticidade, parece

afinar-se muito mais com a atuação da televisão no meio privado e com a comunicação mediada pela internet do que com os destinos do cinema.

- 35 As grandes, luxuosas e modernas salas dos anos 1930/40/50 representaram a inovação arquitetural, artística e técnica; simbolizando a própria modernidade da época. A quantidade e qualidade dessas salas de exibição resumiam o progresso que se esperava para o Brasil (ALMEIDA 2000). A revista *Cinearte* (1926-1942) chegou a mencionar em alguns de seus artigos que a evolução do Brasil se mensurava pelo montante de cinemas funcionando em seu território. Foi nas décadas de 1940 e 1950 que o cinema se transformou efetivamente num bem de consumo de massa. A relação com o cinema atualmente também não é mais a mesma. O cinema atraía multidões e a frequência (mesmo oscilando) se mantinha constante. *Ir ao cinema* era o passeio mais comum, um hábito, nas décadas do auge dos *cinemas de rua* brasileiros. Notava-se a separação de classes sociais na opção pela tipologia de sala, comportamentos diferenciados, faixas etárias, identificação com filmes e cinematografias... Mas mesmo escolhendo cinemas diferentes, todos se encontravam na rua. Hoje com a ausência hábito de *ver cinemas pela cidade* e/ou de *ir ao cinema* fica bem mais difícil procurar por opções de salas de exibição.
- 36 Muitas das experiências associadas ao cinema estavam intimamente ligadas às próprias salas de exibição. Esses cinemas eram também um fator de atração. No imaginário do espectador das décadas de 1940 e 1950, por exemplo, os *palácios cinematográficos* complementavam – reproduzindo no espaço *sala de cinema* – a atmosfera fantástica dos filmes hollywoodianos. A história e a maneira como ela era contada e mostrada na tela relacionavam-se com o espaço em que essa fábula era exibida. Foi a vivência de um tempo, de uma sociedade e de uma cidade específicos.
- 37 O fim do século XX e o início do século XXI fazem interagir os diversos meios e linguagens para uma nova concepção de espaço e tempo que parecem possibilitar novas configurações ao *locus* do cinema. Pensando a cultura contemporânea, “as formas híbridas podem ser muito férteis. Conjugam-se arte com ciência; corpos com máquinas; público com privado; ocidental com oriental, gerando novas estruturas, objetos e práticas” (FEITOSA 2006: 113). Os híbridos entre memória e cinema, tecnologia e tradição, maquínico e orgânico estão mais próximos do que imaginamos. Aproveitamos para propor aqui mais um híbrido: o espaço dos *cinemas de rua* e as novas possibilidades do audiovisual – notadamente o *live cinema*. O *cinema ao vivo* que invade o parque exibidor e a cena contemporânea como um todo parece potencializar o caráter mnemônico da arte cinematográfica tanto pela recuperação de imagens e sons a serem reeditados quanto pela sensorialidade que trabalha na fronteira entre lembrança e esquecimento.



PLATEIA DO CINE PALÁCIO NA DÉCADA DE 1940, 2010 (FONTE: HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO – [HTTP://WWW.HISTORIADOCINEMABRASILEIRO.COM.BR/CINEMA-PALACIO---RIO-DE-JANEIRO-RJ/](http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cinema-palacio---rio-de-janeiro-rj/))

- 38 O trabalho dos VJ's³⁰ desenha os pontos, as linhas e as superfícies que o cinema em seu pouco mais de um século prendeu sobretudo às narrativas. O *live cinema* nos parece nesse sentido um cinema de camadas, uma arqueologia. Arquivo e biblioteca audiovisual presentificados. Parece-nos uma nova configuração em rede ou híbrida das artes. Os *performers* do *live cinema* remontam filmes e criam novas narrativas. O palco divide com a tela um novo momento da sétima arte. O *cinema ao vivo* configura-se diante da emergência de uma nova relação do homem com as imagens e sons em movimento. Se o cinema sempre esteve associado ao registro de algo, hoje em dia ele se faz registro, ele se faz a partir do registro presente das imagens recriadas em uma apresentação ao vivo que redimensiona temas como autoria e gosto, ética e estética, ficção e realidade, questões que atravessaram a história da arte e hoje se encontram em um novo momento. Trata-se de um momento revolucionário devido a uma nova leitura da *techné*, com que o espaço físico do cinema também precisa *estar antenado*. A cidade é agora um espaço de desconstrução de antigas formas de consumir cinema em meio à extinção dos *cinemas de rua*.

Cinema ao vivo pela cidade

- 39 O cinema ao vivo ou *live cinema* se delinea em meio a diversas manifestações do audiovisual contemporâneo. Ao criarem e recriarem sons e imagens em tempo real na presença do público, não só em salas de exibição, mas em museus e em superfícies espalhadas pela cidade, os *performers* dessa atividade reinventam os lugares do audiovisual. O *performer* audiovisual em tempo real conecta através de sua obra, desdobrada de arquivos e memórias audiovisuais, linguagens e práticas do cinema e de outras artes. Entender essa conexão é compreender que o cinema ao vivo é um acontecimento plurisensorial, mnemônico e performático. A prática audiovisual em tempo real – que recentemente ficou conhecida como cinema ao vivo (*live cinema*) – flerta com (e amplia) uma noção importante para a história contemporânea do cinema: a hibridação entre meio e mensagem e entre interior e exterior. Buscamos compreender algumas performances de *live cinema* para apontar alguns vetores sobre como o fenômeno da projeção ronda novamente a cidade, estendendo o cinema para além das salas. Entre fenômenos como o *mapping*, projeções nas recentes manifestações brasileiras, “assombrações” em fachadas de antigos cinemas entre vários outros projetos, um outro território emerge para as imagens.
- 40 Em 2010, o Cristo Redentor recebeu uma série de imagens da cidade do Rio de Janeiro projetadas sobre a estátua e ao final da “sessão” – comandada por Fernando Salis – se deu um abraço imagético como reverência a cidade (Link: <http://vimeo.com/16287133>). No penúltimo dia de 2011, os *United Vj's* projetaram na fachada do Centro Cultural Banco do Brasil imagens e textos das poesias de Augusto de Campos (Link: <http://www.unitedvjs.com.br/archives/1061>). Em evento contra a comemoração do Golpe Militar, em março de 2012, imagens do jornalista Vladimir Herzog foram projetadas na fachada do Clube Militar – também no Rio de Janeiro –; apontando para uma vídeo-intervenção que descomemorava o Golpe de 64 de forma criativa e crítica proposta pela artista Moana Mayall (Link: <http://moanamayallarte.wordpress.com/trabalhos/2012-sem-titulo-da-serie-videoposter/>). As manifestações de junho de 2013 usaram as projeções nos mais variados suportes, de panos ou carrocerias de carros a fachadas de prédios do poder público, o projetor era mais uma ferramenta na luta de uma nova cena

política que se desenhava pela cidade. Esses são alguns dos diferentes momentos nos quais a cidade do Rio de Janeiro se tornou tela para artistas que compreendem que a urbe faz o cinema ganhar novas possibilidades. O audiovisual proposto nesse *live cinema* – nessa performance de sons e imagens em tempo real – nos leva a pensar num geocinema, um cinema feito nas ruas, mas nos leva também a indagar o que acontece com o *hábito cinema* (MACIEL 2009) que a sala escura consolidou.

- 41 Se a exibição cinematográfica em película precisa de um projetor e de comandos instituídos secularmente, as técnicas de *live cinema* desafiam a projeção através de tecnologias e técnicas diversas. Uma delas, o *vídeo mapping*, aplicado por alguns Vj's e demais artistas de performances audiovisuais, consiste na projeção em fachadas, no mapeamento de superfícies arquitetônicas e outras construções, ou ainda mesmo em objetos, lendo as superfícies como informação; pensa-se a imagem como um dado, gerada pelos computadores e manipulada em *real time* por um performer ou coletivo. Através de um *software* e de projetores potentes a arquitetura vira tela, demarcando uma nova possibilidade para o cinema para além da sala de exibição ou do interior dos museus e galerias. Os coletivos de Vj's – como o *United Vj's*, de Spetto (link: <http://www.unitedvjs.com.br/about>), ou o *Coletivo Projetação* – fazem das fachadas, muros, monumentos e afins suas telas (link: https://www.facebook.com/plataformaprojetacao?hc_location=timeline). O *mapping* se assemelha à navegação inteligente e criativa precipitada tanto por cineastas como Peter Greenaway – no seu cinema de banco de dados ou em sua enciclopédia audiovisual iniciada em seus curtas estruturalistas dos anos 60 e levada ao extremo em projetos que envolvem performances audiovisuais em tempo real – quanto também nas potências da *web* propostas por Pierre Lévy. Assim, um conceito cartográfico emerge:

Um intelectual coletivo entrega-se a navegações em um universo informacional móvel: um cinemapa surge dessa interação. No cinemapa, o universo informacional (ou o banco de dados) não é estruturado *a priori* [...]. Não é regulado tampouco por médias ou distribuições estatísticas à maneira mercantil. O cinemapa desenvolve o espaço qualitativamente diferenciado dos atributos de todos os objetos do universo informacional (LÉVY 2007: 163-164).

- 42 As imagens e as coisas projetadas “transformam-se, perdem e adquirem atributos o tempo todo” (LÉVY 2007: 163-164) na atual sociedade da informação e nessas projeções ao vivo. O *cinemapa* e o *mapping* são sintomáticos de uma cultura audiovisual que repensa as questões do espaço, da arquitetura, das superfícies de projeção. Mapear é preciso. Retomando uma temática benjaminiana – as projeções mapeadas são como “passagens”, “casas ou corredores que não têm o lado exterior – como o sonho” (BENJAMIN 2006: 450) – e a ideia de que a modernidade pode ser melhor compreendida como inerentemente cinematográfica (CHARNEY; SCHWARTZ 2004: 17), desaguamos na cidade contemporânea permeada e atravessada por sonhos em fluxos e refluxos audiovisuais. Mecanismo que sempre esteve associado ao cinema, o sonho nos leva à poesia de uma nova práxis para o cinema. Pelas passagens também cresciam no início do século XX as salas de exibição cinematográfica – galpões, *cine-teatros*, pequenos cinemas, *palácios cinematográficos* ou *poeiras* – que durante um século transformaram filmes em cinema. Os sonhos tinham um lugar para serem projetados e hoje se deslocam para novos lugares, pela cidade, que se torna cada vez mais tela e teia de sensações e narrativas. Novas aberturas para a arte das imagens em movimento são exploradas por uma

[...] nova geração de artistas está explorando as possibilidades da projeção de imagem de fontes como o filme, o vídeo ou os computadores fora do usual contexto

do filme e vídeo experimental, menos lidando com paradigmas formais estabelecidos do plano, da tela e da audiência, e brincando com as ambiguidades do espaço, movimento e ontologia (GUNNING 2009: 34, tradução nossa)³¹.

- 43 Essas ambiguidades são a tônica de manifestações artísticas contemporâneas que incluem o *live cinema* e refletem a relação com a tecnologia e o território. O espaço se torna mais uma vez uma questão para o cinema com a explosão da tridimensionalidade, mas também com as projeções em outros espaços da cidade. O movimento, ou aquilo que Gunning (2012) chama de cinemático³², tem como exemplos os artistas aqui mencionados (como a dupla *Vj Suave* e o *Coletivo Projecção*) e também obras não específicas de *live cinema* – como videoinstalações, que por vezes são apresentadas em tempo real –, e algumas outras manifestações que serão detalhadas mais a frente. Para Tom Gunning, essencialmente por ser atração, “o cinema é um meio do movimento”³³; assim, noções como campo e suas derivações precisam ser relidas em função dos objetos que se dão nesse cinema que retorna ao movimento. Peter Greenaway e os espaços nos seus filmes, já nos anos 80 e 90 também parecem evidenciar esse cinema desterritorializado e enraizado no espaço como objeto.
- 44 Espaços novos delimitam uma espécie de geografia para o cinema nos dias de hoje, práticas novas com objetos que se tornam superfícies de projeção e que ganham outros contornos no audiovisual, locais que afirmam que a arte contemporânea se potencializa na rua e esta se torna novamente ambiente de projeção.
- 45 Arte que conjuga mundos, arte por excelência da cidade, onde a desterritorialização é de imanência, os recortes no tempo são desse tempo presente e porvir. A geo-filosofia, terra que “não cessa de operar um movimento de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI 1992: p. 113-114), ajuda-nos a pensar o cinema que opera uma mudança, um corte no território do que ficou conhecido como cinema – os lugares do faroeste (cidades fantasma); os mundos da ficção científica (outros planetas); os castelos dos filmes históricos; as ruínas nos filmes épicos; o palco, o proscênio e o teatro nos primórdios do cinema clássico-narrativo. Da geo-filosofia dos filósofos franceses ao geo-cinema dos performers audiovisuais.
- 46 Para o geo-cinema, essa não-separação material, esse novo colocar do tempo e do espaço – existencial, defensor do caos, ou que tenta por ao menos alguma ordem no caos do cinema clássico-narrativo – é um lugar geográfico. Um plano imanente cortado por camadas como as projeções ao vivo, como um cinema que se faz a partir dos objetos e da relação do homem com esses. Uma dupla troca de idas e vindas, de afinidades com um cinema em metamorfose.
- E todavia inquietantes afinidades aparecem, sobre um plano de imanência que parece comum. [...] as ordenadas intensivas em traços contínuos e descontínuos. Mas tais correspondentes não excluem uma fronteira, mesmo que difícil de discernir. É que as figuras são projeções sobre o plano, que implicam algo de vertical ou de transcendente; os conceitos, em contrapartida, só implicam vizinhanças e conjugações sobre o horizonte (DELEUZE; GUATTARI 1992: 120-121).
- 47 A tela como horizonte, o além da tela como devir. A vertical da tela nos espaços públicos como compósito de informações, onde novos objetos surgem e cortam o plano – como no curta de David Lynch, “Cada um no seu cinema”. Não mais filmes-conceito, mas um novo conceito para filme. Uma natureza cinematográfica e uma construção. Pensar o cinema em função de seus objetos e territórios é pensar a relação entre natureza e artifício. Geo-cinematográfico é o espaço da projeção e a profundidade da tela. Um cenário é também uma construção de um objeto. Todo um cinema de escalas agora deve passear pelas

mentes de quem faz e vê cinema. Não só mais um formato como o *cinerama*, o *cinemascope* ou um território de *pixels* e definições – como desejam os amantes tecnológicos da arte cinematográfica –, mas uma relação entre natural e substancial. Nesse sentido, o geocinema também desponta para um outro conceito, o de ruína. Uma primeira leitura para entendemos essa dupla relação vem de Simmel em seu texto “A ruína” (1998: 138), “[...] O que erigiu o edifício foi a vontade humana, o que lhe confere sua aparência atual é o poder da natureza, mecânico, rebaixador, corrosivo, demolidor. A natureza fez da obra de arte o material para sua formação, como antes a arte se servira da natureza como substância”. Essa transmutação entre matéria e natureza teve no cinema, ao longo da história, toda uma série de nuances. Primeiro, o cinema tinha nas ruas e nos ambientes abertos seu *locus* para captação e para a projeção das imagens. Em seguida, o cinema se enclausura em estúdios, *vaudevilles* ou *nickelodeons* para então chegar às salas escuras. Os estúdios transformavam a realidade em um universo possível de ser simulado. Os lugares dos filmes eram seus cenários depois que as notícias filmadas dos Lumière perderam espaço para as trucagens de Méliès – que em dez anos “nunca saiu de seu estúdio” (SADOUL 1963: 58) – ou para o contar de histórias de Porter e Griffith. O estúdio é uma espécie de ruína, se continuarmos a leitura de Simmel, por unir-se ao seu entorno, ao que o cerca...

A ruína une-se a paisagem a sua volta, assim como árvore e pedra nela se ligam; ao contrário o palácio, a vila e a casa de campo, mesmo onde eles se conformam melhor ao ambiente de sua paisagem, provêm sempre de outro ordenamento da natureza [...]. Na ruína, nota-se amiúde uma peculiar igualdade com a tonalidade do chão ao seu redor. Cores e influxos de chuva e sol numa “unidade pacífica do copertencer” (SIMMEL 1998: 140, grifo do autor).

- 48 Temos um co-pertencimento entre autor e espectador, entre cidade e cinema. Há esse *cinema de rua* em ruína, que se torna tela para exibição de performances audiovisuais – como faz Paola Barreto em seu *Cine Fantasma*, “série de videointervenções urbanas que ocupa espaços públicos ao ar livre, e acontece em locais que já abrigaram, um dia, salas de cinema”. Assim, mixando “imagens de arquivo com trechos de filmes e imagens captadas ao vivo da ação, as projeções em grande formato evaporam-se pelas paredes externas dos edifícios, ativando a memória da cidade e cruzando imaginários urbanos” (link: <http://cinefantasma.blogspot.com.br/p/sobre-o-projeto.html>). Performance que faz o cinema lidar com suas crises e mais ainda com suas memórias e que coloca a dimensão urbana novamente em jogo para discutir o próprio cinema.
- 49 O *live cinema* reiventa o cinema de poesia e a memória do cinema, faz poesia das *imagens em movimento*, mapeia memórias. A rua torna-se o *locus* de um cinema que é pensado e praticado em tempo real. Cinemas em fachadas. Novas telas surgem nas cidades que assistem o processo de extinção dos *cinemas de rua*. Nós pensamos outro cinema que aposta no poder dos arquivos e na sua imperfeição que se dá com o trabalho dos Vj’s. O *cinema ao vivo* – em suas modalidades diversas: o *vjing*, o *aving* e as projeções mapeadas – parece se fundamentar em uma frase que McLuhan frisava em seu método exploratório. “Eu quero mapear novos terrenos no lugar de mapear pontos de referência”³⁴. Os artistas *live* são exploradores de novas possibilidades para a linguagem do audiovisual percebendo na cidade mais que um laboratório da sociedade como preconizava a Escola de Chicago no início do século XX, mas um laboratório estético de um novo cinema. Se as sinfonias da cidade (*cities symphonies*) marcaram parte da vanguarda dos anos 20, hoje a cidade é sinfonia para um outro audiovisual mais performático e mnemônico.



Ruínas do prédio do Cine Plaza abandonado, 2009 (Fonte: Rio de Janeiro que eu amo – http://riodejaneiroqueeuamo.blogspot.com.br/2009/11/blog-post_6475.html).

- 50 O audiovisual é além de fruído dia após dia em diferentes telas, uma prática amiúde no contemporâneo. Em meio à produção televisiva, à emergência dos games e do vídeo na rede mundial de computadores, às câmeras e às possibilidades de exibição e circulação cada um de nós pode se tornar produtor audiovisual. O cinema mais uma vez parece ser o *locus* que melhor entende as transformações de si e desse próprio momento em que imperam as imagens e sons nos *media*.

Considerações Finais

- 51 Se o *hábito cinema* cristalizou-se como uma afirmação de uma cultura dominante, disseminando um modelo clássico-narrativo, hoje em dia velhos ambientes dialogam com novas práticas audiovisuais. Construir experiências audiovisuais com o espectador e não só para ele, essa parece ser a lógica da arte tecnológica contemporânea. Aqui mais uma vez nos deparamos com a questão da memória lida pelo cinema, como tão bem refletiu Tarkovski: “[...] A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta” (1990: 64). Novas práticas audiovisuais e salas de *cinema de rua* são alianças importantes nessa *cultura de vidro* (BENJAMIN 1994) em um momento crucial de nossa experiência urbana imagética, sonora e mnemônica.
- 52 Antes mesmo da situação imersiva e performática introduzida pelas novas mídias na fruição cinematográfica e as transformações sociais e econômicas dela decorrentes, muitos *cinemas de rua* já ofereciam ao espectador uma experiência distinta – de realismo imersivo (na origem baziniana do termo), por exemplo, nas histórias das grandes produções hollywoodianas, graças a determinados ambientes de arquitetura e decoração majestosas. Muitas de nossas salas de exibição cinematográficas urbanas procuraram atender às demandas das inovações tecnológicas aplicadas ao cinema a partir da década de 1950. Tentando manter-se em consonância com essas cada vez mais novas exigências técnicas esses *cinemas de rua* estabeleceram um fundamental paradoxo para sua permanência em atividade na cidade. À medida em que os avanços tecnológicos vão sendo incorporados a essas salas de projeção fílmica suas características tradicionais mais originais começam a se perder. Desde esse *início do fim* até a contemporaneidade, as intensas e constantes transformações tecnológicas modificaram o conceito tradicional de

cinema e de espectadorialidade. Distintas possibilidades para a criação e fusão de outras noções – anteriormente mais fixas e rígidas – redefinem novos perfis espectadoriais, passando por processos interativos e intermediários, diferentes suportes e plataformas em novos cenários exibidores *pós-cinema*.

- 53 Nossas considerações finais explicitam-se na verificação de que: 1) os *cinemas de rua* tiveram uma participação direta na consolidação de uma determinada imagem para exibição brasileira; 2) na suposição de que a presença ainda hoje de alguns desses cinemas em nossas paisagens citadinas provam o quanto sua existência foi (ou é) marcante na evolução do parque exibidor nacional e da vida urbana; 3) no pressuposto de que os estatutos da recepção cinematográfica modificaram-se diante dos novos regimes de projeção audiovisual introduzidos pelas novas mídias digitais no contemporâneo; 4) e pelo testemunho de que o *live cinema* performatiza, atualiza e rememora o próprio cinema.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Heloísa Buarque. 2000. “Janela para o mundo: representações do público sobre o circuito de cinema de São Paulo”. In: MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lillian de Lucca (orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, pp. 159-195.
- ALMEIDA, Paulo S.; BUTCHER, Pedro. 2003. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- AUMONT, Jacques. 2003. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus.
- _____; MARIE, Michel. 2003. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus.
- BAZIN, André. 1958. *Qu'est-ce que le cinéma?* Vol. I. Paris: Editions du Cerf.
- BENJAMIN, Walter. 2006. O colecionador. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- _____. 1994. *Obras escolhidas Vol1- Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense.
- CAIAFA, Janice. 2007. *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: FGV.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. 2004. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify.
- CINE fantasma. Cine fantasma – assombrações dos cinemas de rua. **Blogspot**. Projeto de Paola Barreto (2012). Disponível em: <http://cinefantasma.blogspot.com.br/p/sobre-o-projeto.html>. Acesso em: 12 mar. 2013.
- COSTA, Antonio. 1989. *Compreender o cinema*. 2 ed. São Paulo: Editora Globo.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 1992. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34.
- DOANE, Mary Ann. 2009. The location of the image: Cinematic projection and scale in modernity. In: DOUGLAS, Stan; EAMON, Christopher (eds.). *Art of projection*. Ostfildern: Hanje Cantz.
- FEITOSA, Charles. 2006. As Formas Híbridas. *Bravo!*, n. 104, abril. p. 113.

- GREENAWAY, Peter. 2009. Depoimento de Peter Greenaway concedido a Bebeto Abrantes. In: ZAVAREZE, Batman (org.). *Multiplicidade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. p. 85-86.
- GRUPO ESTAÇÃO. **Grupo Estação**. Disponível em: <http://www.grupoestacao.com.br/grupoestacao/grupoestacao.php> . Acesso em: 24 mar. 2013.
- GUNNING, Tom. 2009. The long and the short of it: Centuries of projecting shadows, from natural magic to avant-garde. In: DOUGLAS, Stan; EAMON, Christopher (eds.). *Art of projection*. Ostfildern: Hanje Cantz.
- _____. Tom Gunning: entrevista [02 de julho de 2012]. Entrevistador: Wilson Oliveira Filho. Entrevista concedida para tese de doutorado sobre *live cinema*, memória e performance. Chicago: University of Chicago.
- LÉVY, Pierre. 2007. *A inteligência coletiva*. São Paulo: Loyola.
- LIMA, Evelyn F. Werneck; MALEQUE, Miria Roseira (orgs.). 2007. *Espaço e cidade: conceitos e leituras*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- LUCA, L. G. A. 2011. *Cinema digital e 35mm: técnicas, equipamentos e instalação de salas de cinemas*. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier
- _____. 2013. Anotações para defesa em 10/05/2013, de SOUSA, Márcia C. S. (Márcia Bessa).
- MACHADO, Arlindo. 1997. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus.
- MACIEL, Kátia (org.). 2009. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa.
- MCLUHAN, Marshall. The playboy Interview. Disponível em: <http://www.nextnature.net/2009/12/the-playboy-interview-marshall-mcluhan/>. Acesso em: 25 dez. 2011.
- PORTAL BRASIL. Quando passado e presente se encontram, por Márcia Castro. Postado em 16/01/2013. **Turismo**. Disponível em: https://www.portalbrasil.net/2013/colunas/turismo/janeiro_16.htm . Acesso em 5 abr. 2013.
- RAMOS, Fernão (Org.). 2008. Prefácio. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus.
- RONCAYOLO, Marcel. 1990. *La ville et ses territoires*. França, Paris: Gallimard.
- SADOUL, Georges. 1963. *História do cinema mundial*. São Paulo: Martins.
- SALOMÃO, Waly. 2001 Carta aberta a John Ashbery. In: _____. *O mel do melhor*. Rio de Janeiro: Rocco.
- SÁNCHEZ, Fernanda. 2007. Cultura e renovação urbana: a cidade-mercadoria no espaço Global. In: LIMA, Evelyn F. W.; MALEQUE, Miria R. *Espaço e cidade: conceitos e leituras*. 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras,. p. 25-41.
- SANTAELLA, Lúcia. Panorama da arte tecnológica. 2005. In: LEÃO, Lucia (org.). *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Senac.
- SERPA, Angelo. *O espaço público na cidade contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2007.
- SIMMEL, Georg. 1998. A ruína. In: SOUZA, Jessé; ÖLZE, Berthold (orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB.
- SIQUEIRA, Sérvulo. 1981. Projeção: imagem indefinida, som distorcido. *Filme Cultura*, ano XIV, n. 38/39, agosto/novembro. Rio de Janeiro: Embrafilme. p. 39-41.
- SPINRAD, Paul. 2008. *The vj book*. New York: Paperback.

SUTTON, Gloria. 2003. "Stan VanDerBeek's Movie-Drome: Networking the Subject." In: SHAW, Jeffrey e WEIBEL, Peter. *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*. Karlsruhe: Center for Art and Media (ZKM) and MIT Press.

TARKOVSKI, Andrei. 1990. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.

VIEIRA, João Luiz. 2013. Realismo imersivo: widescreen, interatividade e novos regimes de espectação. *Projeto de Pesquisa*. Curso de cinema e audiovisual/UFF.

VIMEO. Eta Aquarídea. Fogo corsário on *Vimeo*. Disponível em: <http://vimeo.com/50171083>. Acesso em: 15 fev. 2013.

YOUNGBLOOD, Gene. 1970. *Expanded cinema*. New York: E.P. Dulkton & Co.

ZIELINSKI, Siegfried. 2006. *Arqueologia da mídia: em busca do tempo remoto das técnicas de ver e ouvir*. São Paulo: Annablume.

NOTAS

1. Os *music-halls* ingleses, os *cafés-concerto* franceses e os *vaudevilles* e *smocking concerts* americanos. Podemos incluir aqui também as *penny arcades* norte-americanas (chamadas *Kermesses*, na França), salas contendo uma variedade de máquinas de entretenimento movidas a moedas (SADOUL 1963).
2. Na categoria "pequenos e simples" cinemas podemos alocar também os famosos *nickelodeons* (1905-1909) norte-americanos.
3. Pela bibliografia pesquisada – em língua portuguesa e inglesa – podem ser utilizadas as terminologias *palácio do cinema*, *movie palace* ou *picture palace* como sinônimos da expressão *palácio cinematográfico*.
4. Complexos contendo várias salas de exibição concentrados, em geral, em *shoppings centers*, geralmente associados a um plano de exportação do produto cinematográfico norte-americano. Os *multiplex* oferecem uma "otimização total do espaço, oferta múltipla de filmes, economia de escala na administração, projeto inteligente de automação, oferta de serviços adicionais, além de uma pulverização do risco de fracasso de bilheteria (devido à possibilidade de manutenção de um título em cartaz por um tempo maior) e a alta rotatividade entre as várias salas" (ALMEIDA; BUTCHER 2003: 65).
5. A exibição de filmes que localiza o espectador entre a tela e o projetor.
6. Conceito criado por Hélio Oiticica para caracterizar o espectador como parte da obra. Sem a participação do espectador a obra não existe.
7. Termo popularizado por Arlindo Machado (1997) para designar a contemporânea configuração – híbrida, múltipla e em metamorfose – do cinema em diálogo com meios eletrônicos e digitais.
8. *Video Jockey* (Vj) é um misto de *Disc jockey* (Dj) e performer a/v responsável pelo espetáculo no *Live cinema*.
9. *Cinecarioca Nova Brasília* (2011), *Cine Santa Teresa* (2003), *Espaço Itaú de Cinema* (2011), *Estação Botafogo* (1995), *Estação Rio* (2000), *Leblon* (1951), *Odeon* (2000) e *Roxy* (1938). Não contamos as salas com programação erótico-pornográfica, por estarem fora do circuito exibidor comercial.
10. A expressão *cinema de rua* envolve a sala de espetáculos cinematográficos cuja localização privilegia as calçadas urbanas, tendo suas fachada e entrada ocupando diretamente esses passeios públicos citadinos; categoria que começa a operar precisamente quando surgem cinemas no interior de centros comerciais (década de 1950).
11. *Cine Odeon*, na Cinelândia, Centro do Rio de Janeiro.
12. O *Cine Santa Teresa* é um *cinema de rua* (em formato de sala reduzida) inaugurado em 2003.

13. Um cinema em uma das praças do Complexo de Favelas do Alemão, que contém uma única sala de exibição, inaugurado em 2011.
14. Em 2011, o grupo exibidor fechou uma parceria com o SESC para a administração dos cinemas da cadeia Estação, mas no final de 2012 esse breve acordo se desfez. Segundo Luca (2013), o Grupo Estação está sob a proteção da recuperação judicial, o que evitou seu despejo do Odeon e do Estação Rio; promovido pelas holdings das famílias Severiano Ribeiro (proprietárias dos dois cinemas).
15. Os *cinemas de rua* atuais possuem, por vezes, tipologias distintas daquelas observadas em épocas anteriores.
16. BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinéma?** Vol. I. Paris: Editions du Cerf, 1958.
17. E, contemporaneamente, a outras experiências audiovisuais.
18. O filme colorido, grande avanço tecnológico, surgiria em 1933, mas chamaria mesmo a atenção em 1935 com a estreia de *Becky Sharp* (Vaidade e beleza), de Rouben Mamoulian. Esse lançamento da Technicolor conferiria maior impressão de realidade e definição de imagem.
19. O modelo de equipamento *Dolby Stereo CP-50*, distribuído a partir de 1977, transformou-se num sinônimo de sistema estereofônico.
20. O primeiro cinema do Rio de Janeiro exibir a projeção em 70 mm foi o *Vitória* (1942), em 1965, com o filme *My fair lady*.
21. Chamamos *novos cinemas* exibições audiovisuais desvinculadas do espaço fechado das salas de exibição cinematográfica (*cinemas de rua* ou *shopping center*) enquanto construções arquitetônicas especialmente moldadas para sediar projeções de filmes.
22. Traduz-se, às vezes, por “cinema expandido” a expressão americana *expanded cinema* (utilizada a partir da década de 1970), que designa formas de espetáculo cinematográfico nas quais acontece algo a mais do que somente a projeção de um filme: danças, ações diversas, “happenings” etc. (AUMONT; MARIE 2003).
23. Performances de imagens e sons em tempo real.
24. O *live cinema* encontrou acolhimento nas instalações do Cine Odeon Petrobras. Em 2007, no *Festival do Rio* ocorre a primeira mostra *Live Cinema* no Rio de Janeiro. Os filmes foram projetados por Vj's ao vivo em sessões à meia-noite no Odeon BR.
25. Filmes encontrados ou achados. Para Aumont, trata-se de um quase “gênero” que se aparenta com a colagem ou fotomontagem. “Filmes que, com base em uma coleção de filmes, tentam exprimir uma certa ideia, sempre de ordem histórica, por meio da montagem” (AUMONT 2004: 89).
26. “Abstraction and dematerialization associates with projection”.
27. “Certainly the true “city of light” has yet to be realized. Recent trends in the application of advanced technology o what might be called ‘functional aesthetics’ indicate a transformation in urban design, the gradual convergence of functionality and beauty, the mundane and the mysterious”.
28. Para uma discussão mais aprofundada sobre o *Live cinema* ver a tese de doutorado de Wilson Oliveira Filho (2014) – PPGMS/UNIRIO.
29. Em nosso texto, utilizamos os termos *cinema contemporâneo* e *pós-moderno* com sentidos distintos. Em Antonio Costa, o cinema pós-moderno é o cinema “depois do cinema moderno” (COSTA, 1989, p. 132), um período de transição, de uma superação da tradição em todas as suas manifestações – na criação artística, na pesquisa teórica, na política cultural etc. Em consonância também com o pensamento de Fernão Ramos (2008, p. 10), para quem “o apetite intertextual da modernidade dos anos 1960 vai se dilatando, dilatando, até estourar. Ao estourar, acaba cortando o modernismo com o pós, instaurando uma espécie de modernismo de si mesmo”. E o cinema contemporâneo é distinguido a partir de um *pós-pós modernismo*. Nomeamos de cinema contemporâneo o cinema que temos de meados dos anos 1980 para cá.

30. Não mais somente os *video jockeys*, apresentadores de vídeo clipes, mas como observa Spinrad, *visual jockeys* (2005, p. 13), criadores de visualidades e sonoridades. Os Vj's são representantes da prática que, ainda sem uma nomenclatura muito definida, se convencionou chamar *live cinema*.

31. "A new generation of artists is exploring the possibilities of image projection from film, vídeo, or computer sources outside the usual contexts of experimental film and vídeo, thus dealing less with the established formal paradigms of frame and screen and audience, and playing with ambiguities of space, motion, and ontology" (GUNNING, 2009, p. 34).

32. Ao lado dos artistas Synne Bull e Dragan Miletic, que compõem o duo de videoartistas Bull. Miletic, Gunning explorou, em 24 de maio de 2012, esse tema em palestra na universidade de Chicago. A questão do cinemático, do movimento no cinema, nos leva de volta (como concluíram os palestrantes) a enxergar a questão do movimento também fora dos filmes e projetores. Os artistas noruegueses que dividiram com Gunning a apresentação mostraram ao vivo a obra "*Heaven can wait*" – um projeto que trata os *revolving restaurants* (restaurantes no topo de prédios que giram 360°) como um aparato ótico. Na exibição ao vivo, no *Film studies Center* da Universidade de Chicago, a obra foi apresentada e a audiência viu um filme que circundava o ambiente.

33. "*Cinema is medium of a movement*", observação feita por ocasião da entrevista realizada em Chicago durante o período de doutorado-sanduíche (2012.1).

34. "I want to map new terrain rather than chart old landmarks". MCLUHAN, The Playboy interview, In <http://www.nextnature.net/2009/12/the-playboy-interview-marshall-mcluhan/> Acesso em 25 dez. 2011.

RESUMOS

No presente artigo abordamos as projeções audiovisuais pela cidade e uma nova geografia que se desenha através dessas performances em tempo real do que se convencionou chamar de *live cinema*, num momento em que as salas de exibição cinematográfica passam por situação delicada de quase total erradicação do cenário urbano carioca. Ao mesmo tempo em que o *cinema ao vivo* pensa a cidade, transformando-a em laboratório audiovisual, a cidade precisa (re)pensar seus *cinemas de rua*. Sendo assim, nossa proposta é aqui entender dois vetores importantes na exibição cinematográfica: a memória das salas de projeção e um novo lugar para o exercício da arte das imagens em movimento.

In this paper we approach audiovisual projections in the city and a new geography that is drawn through these real time performances of the so-called *live cinema*, in a moment when the cinema exhibition halls undergo delicate situation of almost total eradication of Rio de Janeiro urban scenario. While the *live cinema* thinks the city, turning it into an audiovisual laboratory, the city needs to (re)think their *street's movie theater*. In this sense, our goal here is to understand two important vectors to cinematographic exhibition: the memory of projection screening rooms and a new place for moving images art practice.

ÍNDICE

Keywords: city, live cinema, street's movie theater, audiovisual, projections

Palavras-chave: cidade, cinema ao vivo, cinema de rua, audiovisual, projeção

AUTORES

MÁRCIA BESSA

Márcia Cristina da Silva Sousa é conhecida profissionalmente como Márcia Bessa. Endereço para acessar o CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6540939615825928>. Atualmente, trabalha como diretora na MP2 Produções. marciabessa@bol.com.br

WILSON OLIVEIRA FILHO

Endereço para acessar o CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3887403771911100>. Atualmente, trabalha como docente na UNESA e na ECO/UFRJ. wilsonoliveirafilho@yahoo.com.br