

DESIGN E MEMÓRIA NOS ESPAÇOS CULTURAIS

Uma análise do Cine Brasília como lugar simbólico de preservação cultural

Thaís da Silva Alencar¹
Dra. Luiza Mader Paladino²

RESUMO

Este trabalho investiga o papel do design na preservação da memória simbólica e cultural em espaços culturais, tendo como objeto de estudo o Cine Brasília, ícone da arquitetura modernista projetado por Oscar Niemeyer. A partir de uma abordagem qualitativa, que combina revisão bibliográfica e análise interpretativa, foram explorados conceitos de design aplicado a espaços culturais, patrimônio, memória e identidade. O Cine Brasília é analisado como um lugar de memória e pertencimento, que articula arquitetura, design e experiências coletivas, reafirmando sua importância simbólica na cultura da cidade. A pesquisa destaca como elementos de design, como o mobiliário e a espacialidade, contribuem para a construção e manutenção da identidade cultural do espaço. Por fim, reflete-se sobre as tensões do projeto modernista, suas limitações sociais e o desafio de garantir a acessibilidade e o direito à cidade em contextos urbanos marcados pela desigualdade. O trabalho aponta para a relevância do design crítico e sensível na preservação do patrimônio cultural e na promoção da memória coletiva em espaços públicos.

Palavras-chave: Memória, Patrimônio Cultural, Design, Preservação, Cine Brasília

RESUMO EM LÍNGUA ESTRANGEIRA

This paper investigates the role of design in preserving symbolic and cultural memory in cultural spaces, taking as its object of study the Cine Brasília, an icon of modernist architecture designed by Oscar Niemeyer. Using a qualitative approach, combining a literature review and interpretative analysis, concepts of design applied to cultural spaces, heritage, memory and identity were explored. Cine Brasília is analyzed as a place of memory and belonging, which articulates architecture, design and collective experiences, reaffirming its symbolic importance in the city's culture. The research highlights how design elements, such as furniture and spatiality, contribute to the construction and maintenance of the space's cultural identity. Finally, it reflects on the tensions of the modernist project, its social limitations and the challenge of guaranteeing accessibility and the right to the city in urban contexts marked by inequality. The work points to the importance of critical and sensitive design in preserving cultural heritage and promoting collective memory in public spaces.

Keywords: Memory, Cultural Heritage, Design, Preservation, Cine Brasília

Data de aprovação: XX/XX/XXXX

¹ Graduanda em Tecnologia de Design de Produtos no Instituto Federal de Ciência, Tecnologia e Educação de Brasília — Campus Samambaia. E-mail: thais.4lencar@gmail.com.

² Professora no Instituto Federal de Tecnologia e Educação de Brasília — Campus Samambaia. Doutora e Mestra pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. E-mail: luiza.paladino@ifb.edu.br.

1 INTRODUÇÃO

Pode um espaço arquitetônico nos fazer sentir pertencentes a uma cidade? Este trabalho parte desta pergunta como os espaços do cine Brasília podem articular os campos de design e da arquitetura, fundindo memória e identidade cultural de uma comunidade.

Desde que foi inaugurado, em 1960, o Cine Brasília acompanhou de perto a história da cidade e dos seus moradores. Mais do que uma simples sala de cinema, o espaço logo se transformou em um ponto de encontro para diferentes gerações, marcando presença em momentos importantes da vida cultural da capital. Com seu traço modernista, o edifício carrega em sua forma e função muito do espírito de uma época que acreditava na arte e na arquitetura como forças capazes de transformar a sociedade. Ao longo dos anos, o Cine Brasília foi palco de estreias, festivais, debates e reencontros. Ao mesmo tempo, passou por períodos de abandono e reformas que foram reflexo das mudanças políticas, sociais e culturais do país. Ainda assim, permaneceu como um lugar de resistência e afeto.

Assim surge a seguinte questão: Como o design pode contribuir para a preservação da memória simbólica e cultural em espaços culturais como o Cine Brasília?

Em um contexto onde muitos espaços públicos e culturais correm o risco de descaracterização ou abandono, refletir sobre o papel do design vai além das funcionalidades convencionais determinadas por sua área de competência. Trata-se de entender como o projeto de um espaço comunica valores, sustenta vínculos afetivos e fortalece identidades coletivas. O design, nesse caso, se mostra como ferramenta estratégica para valorizar o passado, promover a permanência da memória e, ao mesmo tempo, dialogar com o presente.

Este trabalho propõe uma análise sobre o papel do design na valorização e preservação simbólica de espaços culturais, tendo como foco o Cine Brasília. Compreendendo os conceitos de design aplicados a espaços culturais e sua função simbólica; investigando o contexto histórico e cultural do Cine Brasília como espaço de memória e identificando os elementos de design presentes no Cine Brasília que contribuem para sua identidade simbólica.

Através de uma abordagem qualitativa, a pesquisa se baseia em revisão bibliográfica e análise interpretativa, com foco em textos de autores como Pierre Nora, Jacques Le Goff e Mario Pedrosa e teóricos do design e da arquitetura moderna. A parte prática da pesquisa consiste na observação direta do espaço do Cine Brasília, levando em conta elementos arquitetônicos, simbólicos e de uso cotidiano que reforçam sua identidade como lugar de memória. Também serão analisados registros históricos para compreender como o espaço foi projetado, vivido e ressignificado ao longo do tempo.

A ideia é cruzar teoria e realidade como o design do espaço contribui para a preservação simbólica da memória coletiva e como ele é percebido e apropriado pela comunidade. Essa leitura será feita com base em referências do campo do design, patrimônio e memória, respeitando o contexto cultural e histórico da cidade de Brasília.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 DESIGN E ESPAÇOS CULTURAIS

O design muitas vezes associado apenas à estética ou à funcionalidade de produtos. Uma dimensão simbólica e comunicacional importante, especialmente quando é aplicado a objetos arquitetônicos e espaços culturais. Mais do que projetar formas agradáveis ou eficientes, o design carrega significados, histórias e intenções que dialogam com o cotidiano e com o imaginário coletivo.

Quando falamos em design aplicado à arquitetura e a espaços culturais, estamos nos referindo à maneira como elementos visuais, estruturais e funcionais são organizados para criar experiências significativas. Isso envolve desde a escolha de materiais e cores até a disposição espacial, a acessibilidade e os usos possíveis dentro do ambiente. Em espaços culturais, esses elementos se tornam ainda mais potentes, pois articulam vivências coletivas e fortalecem vínculos afetivos com a memória e a identidade local.

O Cine Brasília comunica valores modernistas por meio de suas formas curvas, do uso do concreto aparente e da integração com o espaço urbano. Seu projeto, assinado por Oscar Niemeyer, incorpora elementos característicos da arquitetura moderna, como as amplas superfícies envidraçadas na fachada que permitem o diálogo visual entre o interior e o exterior do edifício, criando uma sensação de transparência e abertura para a cidade. Esses recursos contribuem para uma ideia de cultura acessível e presente no cotidiano, à medida que o edifício se mostra acolhedor e convida o público a adentrar. O design, nesse contexto, atua como uma linguagem que conecta o público com o espaço.

Investigar o design de espaços culturais como o Cine Brasília permite compreender como o projeto estético e funcional de um ambiente pode servir à memória coletiva, à formação simbólica de um território e à valorização do patrimônio. O design se torna uma ferramenta de preservação e de comunicação por meio de formas, materiais e experiências.

2.2 SÍNTESE DAS ARTES

A fundação de Brasília se insere em um projeto de modernidade que pretendia condensar valores sociais, políticos e estéticos. A cidade, frequentemente associada à forma de um pássaro, um avião ou um arco e flecha, é resultado de uma geometria tensionada, como descreve Grace de Freitas (FREITAS, 2007, p. 08), ao citar o “gesto primário” de Lucio Costa um traço simples, simbólico e inaugural, fundamentado na imagem-ideia da cruz, signo cristão, que transformou o plano urbano em imagem-objeto da nação. O urbanista desejava construir uma capital democrática, com traçado funcional, monumental, mas não opressor. Uma cidade que, com o tempo, se tornaria um foco de cultura, uma verdadeira síntese das artes.

A concepção de síntese das artes é uma proposta de integração entre diferentes linguagens artísticas como arquitetura, escultura, pintura, design e urbanismo com o objetivo de criar ambientes que não apenas atendam às funções práticas, mas também proporcionem experiências coletivas. Essa ideia se consolida especialmente nos projetos arquitetônicos desenvolvidos no Brasil a partir da década de 1950, onde a estética modernista buscava traduzir ideais democráticos e de coletividade por meio da forma, da espacialidade e da acessibilidade.

Como destaca Mário Pedrosa (1981), a arquitetura moderna brasileira, influenciada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, amplia o papel da arte para além da contemplação, tornando-a parte do cotidiano urbano. Há uma intencionalidade clara no plano de Brasília em alinhar-se ao construtivismo internacional, incorporando conceitos como espaço, tempo, técnica, movimento, materiais e arte. Para Costa, a arte moderna deveria contribuir com o equilíbrio coletivo e o bem-estar individual, afastando-se de propostas diversionistas que poderiam diluir a potência transformadora da arte. Essa visão dialoga diretamente com o pensamento do artista El Lissitzky, para quem cada trabalho visual deveria ter como finalidade a redução das desigualdades e a melhoria do funcionamento social (FREITAS, 2007, p. 11).

No Brasil, essa perspectiva se materializa em obras como o Cine Brasília. Sua arquitetura modernista, somada à função social de espaço de apreciação artística, transforma o edifício em algo que vai além do uso funcional: um símbolo cultural e um lugar de encontro coletivo. Como afirmou Jorge Romero Brest, crítico de arte argentino, a obra de Costa promove “uma conjuntura real e afetiva entre a pintura, a escultura e a arquitetura”, o que ele próprio chamaria de “comunhão das artes” (BREST *apud* FREITAS, 2007, p.12).

Os chamados “Nove Pontos” da síntese das artes, formulados no contexto do pós-guerra, retomam o conceito de monumento como elemento de referência urbana e representação de valores sociais coletivos. A proposta se volta à criação de espaços públicos simbólicos, que articulem arte, arquitetura e vida urbana. Como aponta Joseph Luis Sert, o espaço urbano deve ser pensado de maneira orgânica, com foco na convivência social e na hierarquia de relações humanas da unidade residencial ao centro cívico (SERT *apud* PEDROSA, 1996).

Geoffrey Scott chama atenção para a insensibilidade da crítica em relação aos valores mais especificamente arquitetônicos, especialmente aqueles ligados ao espaço. Segundo ele, essa negligência se deve a um hábito consolidado na tradição crítica, que valoriza apenas o que provoca reações sensoriais imediatas, como o que é visto ou tocado. No entanto, Scott propõe uma visão mais profunda: o espaço, apesar de muitas vezes invisível ou intangível, exerce forte influência sobre nosso espírito. Ele afirma que, mesmo que não o percebamos diretamente, o espaço nos afeta e pode, inclusive, dominar o nosso estado de ânimo. Grande parte do prazer proporcionado pela arquitetura, segundo Scott, vem justamente dessa dimensão espacial, ainda que nem sempre nos demos conta disso. “Que é a arquitetura senão a necessidade de delimitar um espaço, fechá-lo, protegê-lo? Esteticamente, o espaço ainda tem uma importância maior: o arquiteto o modela como um escultor, modela o barro, o desenha como uma obra de arte” (SCOTT *apud* PEDROSA, 1914, p. 252). Scott reforça, assim, a importância de uma leitura mais crítica e sensível, que considere não apenas os aspectos formais da arquitetura, mas também seus efeitos simbólicos, emocionais e espaciais.

É nesse contexto que o Cine Brasília se apresenta como um marco urbano simbólico: articula arte, memória e pertencimento, configurando-se, como dizia Alberto Sartoris, o “coração da cidade”, onde arquitetura e cultura se entrelaçam com o cotidiano. (SARTORIS *apud* PEDROSA, 1981). No entanto, essa ideia de centralidade simbólica precisa ser problematizada por causa das complexas dinâmicas socioespaciais que estruturam Brasília. O Cinema localizado-se no Plano Piloto, área nobre concebida como vitrine da modernidade brasileira, faz parte de um conjunto de equipamentos culturais concentrados nesse eixo central, enquanto as regiões administrativas historicamente enfrentam maiores dificuldades de acesso à arte, ao lazer e ao próprio espaço urbano qualificado.

Nesse viés, o direito à cidade é mais do que o direito à infraestrutura. É o direito de produzir, ocupar e transformar os espaços urbanos de forma ativa. O espaço geográfico é também um sistema de objetos e ações, e sua organização muitas vezes expressa relações de poder e exclusão. No caso de Brasília, a monumentalidade do Plano Piloto coexiste com a invisibilidade das margens, onde vivem os trabalhadores que mantêm o funcionamento da capital, mas que frequentemente não se reconhecem como parte da paisagem simbólica construída.

A ideia de pertencimento é atravessada por experiências diversas, muitas vezes, conflitantes com a cidade. O que é símbolo de orgulho e identidade para alguns, pode ser também lembrança de exclusão ou negação para outros. A segregação urbana no Brasil está diretamente ligada à negação do direito à cidade para parcelas inteiras da população, especialmente as mais pobres, negras e periféricas. Assim, ao mesmo tempo em que o Cine Brasília pode ser entendido como ícone de cultura e modernidade, ele também convoca uma reflexão sobre quem pode acessar e se apropriar desse símbolo, e quem continua à margem da cidade que ajudou a construir.

2.3 LUGARES DE MEMÓRIA

“Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea” (PIERRE NORA, 1993), ou seja, eles aparecem quando a memória começa a desaparecer da vida cotidiana e precisa de algum tipo de suporte para continuar existindo. É como se fosse uma tentativa de não deixar o passado se perder no meio de tantas mudanças.

Com o passar do tempo, muitos dos costumes, histórias e tradições que antes eram passados de forma natural, por meio de conversas familiares, práticas cotidianas e experiências compartilhadas começaram a se perder. A vida moderna, com tantas mudanças e velocidade, acabou deixando a memória coletiva mais frágil. Espaços como monumentos, edifícios, praças, museus ou centros culturais passam a guardar e representar lembranças, afetos e identidades. Eles funcionam como pontes entre o que vivemos hoje e o que já foi vivido por outros.

A memória está diretamente ligada à aprendizagem e à construção da identidade individual e coletiva. Está sujeita a transformações, esquecimentos, interpretações e disputas. Isso se torna ainda mais evidente quando se fala da chamada memória coletiva, ou seja, das lembranças que são compartilhadas, selecionadas e transmitidas por grupos sociais ao longo do tempo.

O enfraquecimento da memória coletiva nas sociedades contemporâneas está profundamente ligado às transformações provocadas pela modernidade e pela industrialização. A sociedade industrial, ao romper com estruturas tradicionais, acabou por destruir antigos suportes da memória como a oralidade, os rituais, os costumes e os espaços simbólicos herdados, abrindo espaço para uma nova forma de relação com o tempo: a história.

Com isso, o conhecimento histórico passou a substituir a memória como principal forma de registro do passado, rompendo com a continuidade linear entre passado, presente e futuro. Essa mudança deslocou os marcos tradicionais de identidade e alterou profundamente os vínculos sociais, fazendo com que antigas memórias coletivas perdessem força, enquanto novos sujeitos e narrativas emergiram. A aceleração do tempo social, típica da modernidade, fragilizou as formas orais e comunitárias de lembrar, exigindo novas estratégias de fixação simbólica.

É nesse contexto que surge a noção de lugares de memória, como resposta à perda dos meios naturais de transmissão do passado. Esses lugares representam a tentativa consciente de preservar certos fragmentos da memória coletiva diante do desaparecimento das formas espontâneas de recordação. São marcos materiais, simbólicos ou funcionais que condensam significados, permitindo que a memória sobreviva.

Pierre Nora (1984), historiador francês, propôs o conceito de lugares de memória para explicar os processos simbólicos por meio dos quais uma sociedade escolhe preservar determinadas lembranças. Segundo ele, os lugares de memória surgem quando a ligação direta com o passado começa a se enfraquecer e torna-se necessário criar marcadores materiais ou simbólicos como monumentos, edifícios, arquivos, datas comemorativas ou rituais para conservar e atualizar certas lembranças coletivas. A memória coletiva é construída, politicamente orientada e constantemente reconfigurada.

Esse conceito é especialmente importante no contexto dos espaços públicos urbanos, onde a convivência coletiva, os afetos e os vínculos com a cidade se manifestam de modo concreto. Edifícios, praças e centros culturais, por exemplo, podem funcionar como símbolos identitários de uma comunidade, servindo como marcos de referência emocional e cultural. Esses espaços tornam-se depositários de experiências vividas e representam valores compartilhados, contribuindo para o sentimento de pertencimento.

Nessa linha, Jacques Le Goff (1996) também se destacou ao refletir sobre os múltiplos tempos da memória em diferentes sociedades. Mostrou que a memória não pode ser separada da construção histórica das culturas. Ele reconheceu que os fenômenos mnemônicos, ou seja, os modos como as sociedades se lembram variam conforme o tempo e o contexto, e que a memória é constantemente manipulada, reinterpretada e utilizada para fins diversos, inclusive políticos.

Le Goff defendia que, longe de ser apenas um repositório de fatos, a memória é uma construção social carregada de significados, que serve tanto à preservação da cultura quanto à luta por reconhecimento. Assim como Nora, o autor via a memória como instrumento de identidade coletiva e mediação entre passado e presente.

Dessa forma, os lugares de memória não são apenas marcos físicos ou simbólicos do passado, mas mecanismos sociais de resistência e continuidade cultural. Em um mundo marcado pela velocidade das transformações, pelo apagamento de tradições e pela constante reinvenção de identidades, esses espaços operam como âncoras afetivas e políticas. Eles condensam histórias, preservam lembranças e possibilitam que grupos sociais reivindiquem narrativas próprias diante da hegemonia histórica.

2.4 PATRIMÔNIO CULTURAL

É possível articular os campos de estudo sobre memória e patrimônio cultural a partir de uma reflexão interdisciplinar. Segundo a Constituição Federal de 1988:

“Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.” (BRASIL, 1988)

A Revolução Industrial foi marcada por intensa aceleração histórica, e, nesse período, surgiu a preocupação em preservar o passado. Diversas teorias foram formuladas sobre os conceitos de preservação e restauração de monumentos históricos. Uma das teorias é do arquiteto Eugène Viollet-le-Duc, que afirmou: “Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode ou não ter existido num dado momento” (LE DUC, 2000, p. 27).

Por outro lado, para Camilo Boito, era essencial manter o equilíbrio entre preservação e intervenção: a manutenção constante deveria ser a prioridade, e o restauro deveria ser utilizado apenas como último recurso. Boito também defendia que as marcas do tempo fazem parte da história do objeto e, por isso, devem ser mantidas qualquer acréscimo realizado deveria ser distinguível do original e registrado. Em sentido próximo, Cesare Brandi indicava que o restauro deveria apenas restabelecer a unidade do bem, sem criar um falso histórico ou artístico, respeitando e preservando as marcas do tempo.

No Brasil, em 1937, foram criadas as primeiras leis e procedimentos de salvaguarda do patrimônio cultural. Nesse mesmo ano, foi fundado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Segundo o artigo 1º do Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937:

“Art. 1º Constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”. (BRASIL, 1937.)

Em 1946, o SPHAN passou a se chamar Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), e, em 1970, tornou-se o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Até a década de 1970, a preservação do patrimônio estava voltada principalmente a bens imóveis. Já com a Constituição de 1988, o conceito foi ampliado, incluindo também os bens imateriais. As mudanças trazidas pela Constituição de 1988 expressam uma transformação na concepção de patrimônio cultural. O que antes era visto apenas como um patrimônio elitizado passou a considerar também manifestações populares e coletivas, ampliando o entendimento do que merece ser preservado.

Em 1987, o Cine Brasília passou a ser reconhecido como Patrimônio Mundial da Humanidade. Esse título ressalta não apenas o valor arquitetônico da cidade modernista projetada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, mas também a importância de preservar espaços como espaços vivos de memória e identidade.

3 CINE BRASÍLIA

3.1 HISTÓRICO E CARACTERÍSTICAS DO CINE BRASÍLIA

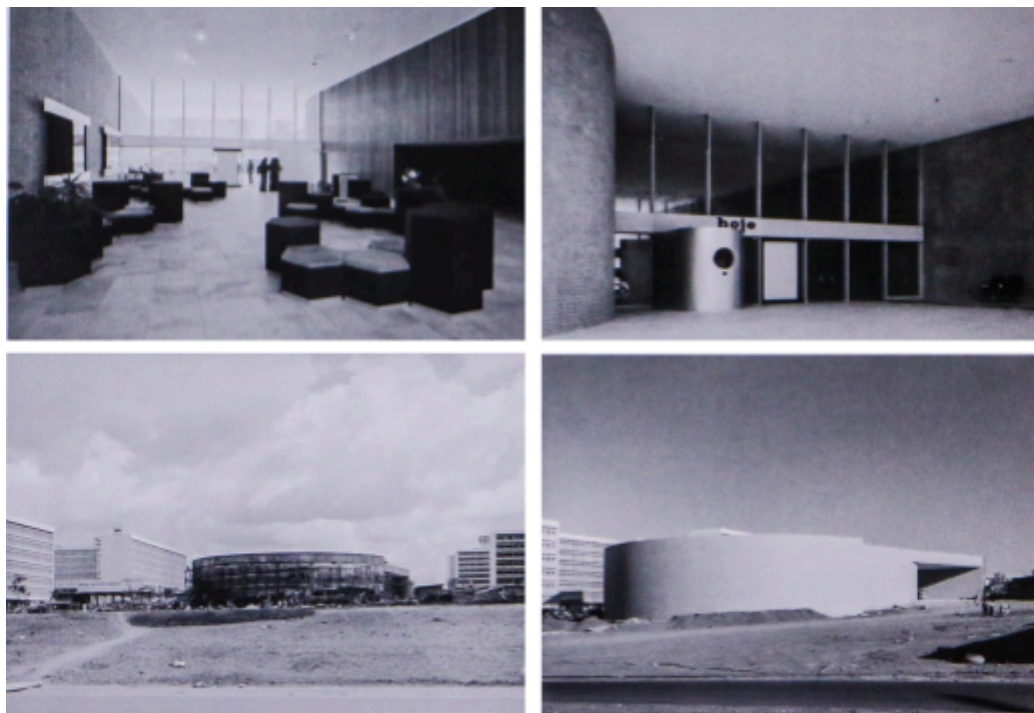
Inaugurado em 22 de abril de 1960, um dia após a fundação de Brasília, o Cine Brasília foi projetado por Oscar Niemeyer como parte do conjunto cultural da nova capital com uma arquitetura modernista (Figuras 1, 2, 3, 4, 5 e 6).



Figura 1 - Cine Brasília. Fonte: <https://chiquinhodornas.blogspot.com/2016/02/cinema-o-renascimento-do-cine-brasilia.html>



Figura 2 - Cine Brasília. Fonte: Instagram: fwsbsb



Figuras 3,4,5 e 6 - Cine Brasília. Fonte: vice.df.gov.br

Com o tempo, o espaço foi ganhando significado. Em 1965, com a chegada de Paulo Emílio Salles Gomes à Universidade de Brasília, para criar o curso de cinema, o Cine Brasília passou a pulsar com o cinema nacional. Foi ali que nasceu a Semana do Cinema Brasileiro, que mais tarde se tornaria o Festival de Brasília, um dos mais antigos e politicamente relevantes festivais do país (SECRETARIA DO ESTADO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA, 2025). Desde então, o Cine Brasília é mais que uma sala de exibição: é palco de debates, aplausos, vaia e memórias.



Figura 7 - Entrada do Cine durante Festival do Cinema Brasileiro, 2023. Imagem da autora.



Figura 8 - Apresentação do Filme "Vão das Almas" no Festival do Cinema Brasileiro, 2023. Imagem da autora.



Figuras 9 e 10 - Espaço acrescentado no Cine Brasília para o Festival do Cinema Brasileiro, 2023. Imagem da autora.

O Cine Brasília, projetado por Oscar Niemeyer, passou por diversas reformas ao longo de sua história. A primeira grande reforma ocorreu em 1972, marcando a instalação das famosas poltronas projetadas por Sérgio Rodrigues e do icônico painel de Athos Bulcão (Figura 11). Essas adições, embora posteriores ao projeto original, se tornaram parte fundamental da memória afetiva.



Figura 11 - Painel Athos Bulcão.

Fonte: <https://arteforadomuseu.com.br/mural-cine-brasilia/>

Em maio de 2012, uma nova reforma foi realizada com o objetivo principal de preparar o espaço para a projeção digital. O espaço foi reaberto somente em 2013, depois de 16 meses de obra (Figura 12). A cabine de projeção foi adaptada e os equipamentos foram atualizados. Nesse processo, as poltronas de Sérgio Rodrigues (Figura 13) foram substituídas, uma vez que o material original era inflamável, evidenciando o conflito entre preservação histórica e segurança técnica.

Com estrutura em madeira, estofamento marcado e formas que equilibram robustez e leveza, elas refletem o apuro técnico característico do designer. Em entrevista para a Revista Restauro, o pesquisador Frederico Hudson diz que o mobiliário criado por Rodrigues demonstra um legado impecável, com atenção precisa à marcenaria, ao acabamento e ao uso criativo dos materiais disponíveis na época. Hudson realizou o restauro junto com a pesquisadora Fernanda Torres e a turma de Restauro de Mobiliário Moderno do Instituto Federal de Brasília, em 2022, para a exposição no Museu de Arte de Brasília.

Pelo croqui (Figura 14) assinado pelo designer e imagens das poltronas (Figuras 15, 16, 17, 18 e 19) em exposição no Museu de Arte de Brasília (MAB), é possível reconhecer como seu trabalho transformou limitações técnicas em qualidades estéticas e construtivas. Mais do que elementos funcionais, essas cadeiras integram a experiência sensorial e visual do Cine Brasília, revelando como o design também atua na construção da memória cultural e da identidade do espaço.



Figura 12 - Obra do Cine Brasília. Foto: Reprodução/ TV Globo



Figura 13 - Poltronas de Sérgio Rodrigues. Fonte: <https://visitebrasil.com.br>



Figura 14 - Croqui de Sérgio Rodrigues. Imagem da autora.



Figura 15 - Poltrona de Sérgio Rodrigues. Imagem da autora.



Poltronas 16 e 17 - Poltronas de Sérgio Rodrigues no MAB. Imagem da autora.



Figuras 18 e 19 - Poltronas de Sérgio Rodrigues no MAB.
Imagens da autora

O design faz parte da experiência, da lembrança e do afeto. Ele sustenta a identidade de um espaço que, mesmo diante das mudanças, permanece vivo na memória de quem passou por ele.

Ainda nesse período, o tradicional letreiro voltado para o Eixão foi removido (Figura 20) e a bilheteria original foi substituída por uma de mármore como parte da renovação da entrada (Figura 21), junto com a loja do Cinema (Figura 22).



Figura 20 - Letreiro virado para o Eixão

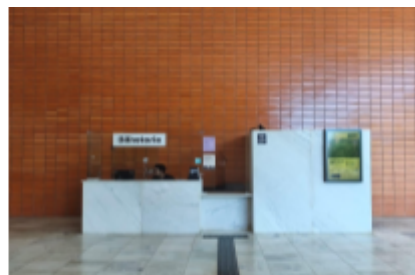


Figura 21 - Bilheteria de Mármore. Imagem da autora.



Figura 22 - Loja do Cine Brasília, 2025. Imagem da autora



Figura 23 - Placa da Reforma de 2012

Em 2024, uma nova reforma foi realizada. Houve uma melhora de acessibilidade nos banheiros, restauração da tela, impermeabilização no telhado, reparos em caixas de luz e restauros na obra Candango, que fica exposta em uma das entradas laterais do espaço (Figura 24). (SEGOV, 2024).



Figura 24 - Obra Candango, 2025. Imagem da autora.

De acordo com as normas de preservação, elementos como o letreiro da fachada (Figura 25), por serem parte do projeto original de Niemeyer, só podem ser alterados

mediante aprovação da SUPAC. No entanto, mobiliários internos como poltronas (Figura 27 e 28) e porta-cartazes não são tombados, o que permite maior flexibilidade em sua substituição. Nos anos 1970, por exemplo, o hall recebia cenografias que modificavam constantemente o ambiente, especialmente durante festivais de cinema.



Figura 25 - Letreiro da entrada do Cine. Imagem da autora.



Figura 26 - Hall Do Cine Brasília. Imagem da autora.



Figuras 27 e 28- Poltronas do Hall de entrada do Cine Brasília. imagens da autora.

Com o fechamento do Teatro Nacional em 2014, devido à inadequação às normas de acessibilidade e segurança vigentes, a Orquestra Sinfônica do Distrito Federal ficou sem espaço adequado para ensaios e apresentações, então o Cine Brasília passou a abrigar a orquestra. Para adaptar o espaço às novas demandas, foram realizadas intervenções estruturais, como o aumento das dimensões do palco e a instalação de equipamentos de iluminação, adequados à realização de concertos

3.2 DESIGN, MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL

No campo do design de produto, a memória e a identidade cultural têm se consolidado como elementos fundamentais para a criação de objetos com valor simbólico e afetivo. De acordo com Loek van der Sande, a identidade será a mais importante força de inovação no desenvolvimento do design, pois permite que os produtos se conectem profundamente com os repertórios culturais dos usuários (DER SANDE *apud* GUITIERREZ, 2011, p.13). Montaña complementa essa visão ao afirmar que os valores culturais apelam às emoções

do consumidor, promovendo vínculos entre produto e indivíduo, o que fortalece o relacionamento com a marca e torna seus atributos mais difíceis de serem imitados (MONTAÑA *apud* GUITIERREZ, 2011, p.13). Em um cenário globalizado, o designer não pode se limitar à busca por lucro ou à mera eficiência funcional dos objetos. É necessário assumir uma postura crítica e interpretativa, valorizando aspectos estéticos e culturais que ativam memórias e pertencimentos. Assim, o design passa a ser compreendido como um processo de diálogo entre tradição e inovação, permitindo a concepção de produtos que funcionem como extensões da personalidade do consumidor e como registros materiais de um tempo, lugar e cultura.

O Cine Brasília faz parte da paisagem afetiva de quem cresceu ou vive na capital. Mais do que uma construção, ele é um espaço de memória, um lugar onde a arquitetura, os objetos e os sons carregam histórias. Ir ao Cine Brasília não é só ver um filme. É viver uma experiência que mistura cultura, pertencimento e identidade.

Logo na entrada, a placa que anuncia os filmes do dia, lembra os antigos cinemas de rua estadunidenses e brasileiros em especial. À noite, ganha um charme especial, fica iluminada. É um tipo de detalhe simples, mas faz diferença. Ao atravessar as portas, o hall de entrada é amplo, confortável e acolhe as pessoas. Enquanto se espera o início da sessão, é comum ver pessoas conversando, observando os cartazes dos filmes expostos em quadros ou mais introspectivos, um ritual que reforça o vínculo com o espaço.

Quando chega a hora do filme, a experiência continua. A sala é grande, e a dúvida de onde sentar vem junto com a certeza de que, onde quer que seja, as poltronas serão confortáveis. Tudo ali parece ter sido pensado para que o cinema fosse vivido com calma, sem pressa, com presença. São detalhes do design como a sinalização, a ambientação, a forma do espaço que molda o ambiente. E isso comunica cuidado, memória e valor cultural.

Depois da sessão, o espaço continua vivo. O movimento aumenta novamente, com conversas sobre o filme assistido. Uns comentam o final, outros se reconhecem em algum personagem. O Cine Brasília também é isso, um lugar onde a troca de ideias continua fora da tela. E, claro, não podem faltar as fotos. Do cartaz do filme, dos amigos juntos em frente ao letreiro, da placa gigante lá fora. Fotografar é também um jeito de fixar a memória, de levar um pedaço do lugar com você.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa permitiu perceber que o design, mais do que uma ferramenta estética ou funcional, é também um agente cultural. Ao atuar de forma sensível diante da história e das marcas do tempo, o designer pode colaborar para que espaços como o Cine Brasília não se tornem apenas um cenário estático, mas continuem vivos na memória coletiva, adaptando-se às novas necessidades sem apagar os traços de sua origem.

Através do referencial teórico que abordou desde os conceitos de patrimônio cultural material e imaterial, até as teorias de restauração de autores como Viollet-le-Duc, Camilo Boito e Brandi, foi possível compreender os desafios envolvidos nas intervenções em bens históricos. A análise também evidenciou como o conceito de patrimônio se ampliou ao longo do tempo, deixando de estar restrito a monumentos e elites, e passando a incorporar a cultura popular e a vivência cotidiana.

O Cine Brasília, nesse sentido, se apresenta como um lugar de memória, como propõe Pierre Nora (1984): um espaço onde a memória coletiva se ancora de forma material e

imaterial . Seu valor vai além da arquitetura é simbólico, afetivo e político no sentido da identidade social. O designer, ao lidar com esse tipo de projeto, precisa, portanto, assumir um papel de mediador entre passado e presente, respeitando os traços históricos, mas também propondo novas formas de uso, fruição e significação.

Entre os principais resultados deste trabalho, destaca-se a constatação de que o design aplicado a espaços culturais exige mais do que domínio técnico: exige escuta, pesquisa, empatia e responsabilidade. Ao integrar disciplinas como história, arquitetura, artes visuais e sociologia, o design contribui para tornar a preservação do patrimônio algo acessível, experiencial e contínuo.

Contudo, este estudo enfrentou limitações, especialmente no que diz respeito ao acesso a registros fotográficos das primeiras cadeiras do Cine Brasília, bem como à escassez de documentação sobre as modificações estruturais ao longo das décadas. Isso indica a importância de mais pesquisas interdisciplinares na área, que articulem história, memória e design, valorizando os acervos públicos e incentivando a preservação da documentação de espaços culturais.

Como sugestão para trabalhos futuros, propõe-se o aprofundamento em metodologias projetuais voltadas à restauração de mobiliários originais, bem como investigações que envolvam a participação ativa das comunidades na requalificação de espaços culturais, ampliando o conceito de patrimônio a partir de experiências coletivas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina; CHAGAS, Mario de Souza. **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009

AGÊNCIA DE NOTÍCIAS CEUB. Disponível em <https://agenciadenoticias.uniceub.br/sem-categoria/orquestra-sinfonica-do-teatro-nacional-reestreia-no-cine-brasilia/>. Acesso em Julho de 2025.

ARTE FORA DO MUSEU. Disponível em <https://arteforadomuseu.com.br/mural-cine-brasilia/>. Acesso em Julho de 2025.

BOEIRA, L.F. Nora, Pierre. Présent, nation, mémoire. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol. 32, n°63, 2012. pp. 441-444. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v32n63/23.pdf>. Acesso em Maio de 2025.

BOITO, Camilo. **Os Restauradores**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração. São Paulo, Ateliê Editorial, 2005.

BRASIL, **Decreto Lei nº 25**, 1937.

BRASIL, **Constituição Federal**, 1988.

CORREIO BRAZILIENSE. Disponível em <https://blogs.correiobraziliense.com.br/severino/as-iconeas-cadeiras-do-cine-brasilia/>. Acesso em Julho de 2025.

FREITAS, Grace De. **Brasília e o Projeto Construtivo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

G1. Disponível em <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2013/09/apos-tres-adiamentos-cine-brasilia-sera-reinaugurado-nesta-quarta.html>. Acesso em Julho de 2025

GOFF, Jacques Le. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

GONÇALVES, Janice. **Pierre Nora e o Tempo Presente: Entre a Memória e o Patrimônio Cultural**. Historiæ, Rio Grande, p.27-46, 2012.

GUTIERREZ, M. J. R. **Design e herança cultural: “pensar local” para “agir global”**. Dissertação Mestrado em Design de Produto, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

IPHAN. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218>. Acesso em Julho de 2025.

LE DUC, Viollet. **Restauração**. São Paulo. Ateliê Editorial, 2000.

METROPOLES. Disponível em

<https://www.metropoles.com/distrito-federal/atraso-em-novo-edital-de-gestao-ameac-a-funcionamento-do-cine-brasilia>. Acesso em Julho de 2025.

NORA, Pierre **Les Lieux de Mémoire**. França, Gallimard, 1984.

PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Editora Perspectiva, 1981.

REVISTA RESTAURO. Disponível em <https://revistarestauro.com.br/sergio-rodrigues-em-brasilia-processos-de-recuperacao-e-restauro/>. Acesso em Julho de 2025.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA. Disponível em <https://www.cultura.df.gov.br/cinebrasilia/>. Acesso em Junho de 2025.

VICE GOVERNADORIA DO DISTRITO FEDERAL. Disponível em <https://vice.df.gov.br/w/cine-brasilia-e-cine-drive-in-brasilia-60-anos>. Acesso em Julho de 2025.

VISITE BRASÍLIA. Disponível em <https://visitebrasil.com.br/noticias/poltronas-do-cine-brasilia-sao-destaque-em-nova-exposicao-do-ifb> Acesso em Julho de 2025.