**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

HÉLIO MOREIRA DA COSTA JÚNIOR

O ONÍRICO DESACORRENTADO: o movimento cineclubista brasileiro
(do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo – 1928 - 1988)

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

O ONÍRICO DESACORRENTADO: o movimento cineclubista brasileiro
(do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo – 1928 - 1988)

Hélio Moreira da Costa Junior

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Professor Doutor Marcos Antônio Silva (FFLCH/USP)

São Paulo – SP
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

© COSTA JÚNIOR, H. M. DA, 2015.

COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da. **O Onírico desacorrentado**: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo – 1928-1988). São Paulo: USP, 2015. 255 f.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFAC.

C837o

Costa Júnior, Hélio Moreira da, 1964 -

O Onírico desacorrentado: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo – 1928-1988) / Hélio Moreira da Costa Júnior --- São Paulo : USP, 2015.

255 f : il. ; 30cm.

Tese (Doutorado em História Social) Apresentada junto ao Curso de Doutorado Interinstitucional (DINTER) em História Social da Universidade de São Paulo/Universidade Federal do Acre.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Silva.

Marcelino G. M. Monteiro – CRB/11 - 258

Dedicatória:

A minha esposa e cúmplice Tamara Smoly Costa, que mesmo sob a tempestade dos dias, foi o meu porto-seguro, ajudando-me nas transcrições das entrevistas, fazendo as correções ortográficas e dando sugestões preciosas para que eu pudesse concluir essa Tese. Sem sua força e beleza em forma de mulher, tenho a certeza que não chegaria onde cheguei;

Aos meus pais Hélio Moreira da Costa e Adalcyr Oliveira da Costa, minha fonte de inspiração e fundamento de minha existência;

Da mesma forma, não posso deixar de citar minha irmã Lindalci Oliveira da Costa, meus sobrinhos Michele de Araújo Leite e Matheus Costa.

A Tavifa Smoly Araripe, sempre com o sorriso e a confiança nas horas mais difíceis; a Marilene Lima, beleza e coragem que nos inspira.

Aos cineclubistas Ana Pessoa (RJ), Bené Chaves (RN), Clóvis Molinari Júnior (RJ), Fátima Taranto (RJ), Francisco Carlos da Silveira Cavalcanti (Carlzinho) (AC), Francisco Gregório Filho (AC), Gilberto Stabili (RN), Jeosafá Fernandez Gonçalves (SP), João Luiz Brito Neto (SP), Ronaldo Rangel Rodrigues (SP) e Rose Clair Pouchain Matela (RJ), pelo carinho com que me receberam, dedicando horas de seus dias para que pudéssemos reviver esses tempos de oniricidade.

Ao Prof. Dr. Pedro Vicente Costa Sobrinho, (em memória) mesmo estando enfermo, cedeu-me uma esclarecedora entrevista em sua residência, vindo a falecer duas semanas após nosso encontro. Fica a memória de um intelectual refinado e comprometido com as justas causas.

Agradecimentos

Um trabalho dessa dimensão não se faz sem a cumplicidade de pessoas inestimáveis, que de uma forma ou de outra, dispensaram tempo e solidariedade para que fosse possível finalizá-lo:

Assim, começo agradecendo a meu Orientador Prof. Dr. Marcos Silva (FFLCH/USP), intelectual refinado e com alma de artista, que me ajudou a edificar essa Tese com suas intervenções certeiras, sua paciência e sua tranquilidade, que possibilitou que eu adquirisse a confiança para trilhar o caminho certo, isso sem esquecer de sua ousadia em Coordenar esse Doutorado Interinstitucional, convênio firmado entre a Universidade de São Paulo (USP) e a Universidade Federal do Acre (UFAC)

Ao Prof. Dr. José Sávio da Costa Maia (CFCH/UFAC), que enfrentou inúmeros desafios na condição de Coordenador Operacional do Dinter USP/UFAC, sempre com determinação e notória competência.

Aos funcionários e atendentes da Cinemateca Brasileira (SP) e Museu de Arte Moderna (RJ), pelo profissionalismo e presteza com que me atenderam, sem os quais, boa parte das fontes utilizadas nessa Tese não teriam sido consultadas.

Ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH) da Universidade Federal do Acre (UFAC) pelo apoio e pela liberação para a Pós-Graduação, particularmente, durante o período de estágio na Universidade de São Paulo (USP).

Igualmente, agradeço às Coordenações do Curso de História da UFAC (Licenciaturas diurno, noturno e Bacharelado), pela compreensão desse momento delicado de nossa qualificação acadêmica

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), fundação do Ministério da Educação (MEC) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), agência do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI) pelo auxílio financeiro durante o estágio na Universidade de São Paulo.

A Aldo Bezerra de Oliveira pela acolhida calorosa na cidade do Rio de Janeiro durante o período de pesquisa nos Arquivos do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ) e as entrevistas feitas na Cidade Maravilhosa.

Aos entrevistados que me receberam com generosidade e não se furtaram a compartilhar suas memórias.

Aos amigos Rivanda Nogueira, Eduardo Bernardino, (que me socorreu em um momento crítico) e a prof. Dr.^a Tânia Mara Rezende Machado, por estarem sempre atentos as minhas necessidades acadêmicas e pessoais, vocês são amigos inestimáveis.

A convivência dos colegas de jornada nesse Dinter USP/UFAC durante o estágio na cidade de São Paulo: Prof.^a Bianca Albuquerque, Prof. Euzébio Monte e Prof. Valmir Freitas

Aos amigos prof. Dr. Sérgio Roberto, Prof. Dr. Wlisses James, Leandro Araújo e José Uchoa pelas agradáveis conversas e o incentivo durante o transcorrer desta Tese.

*“Até o pior filme brasileiro nos diz
mais que o melhor filme estrangeiro.”*
(Paulo Emílio Salles Gomes)

Resumo

COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da. O Onírico desacorrentado: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo – 1928-1988). Tese (Doutorado em História Social) FFLCH/USP, São Paulo, 2015.

Esta Tese tem por finalidade tratar de questões ligadas ao Movimento Cineclubista brasileiro compreendendo os anos de 1928 a 1988, tendo por objetivo principal demonstrar sua trajetória do engajamento estético à resistência política. O marco cronológico estabelecido, remonta aos anos 1920, com o nascimento do cineclubismo na França e particularmente, com a criação do primeiro cineclubes oficial do Brasil, o Chaplin-Club, em 1928. Neste período, o cineclubismo se caracterizava basicamente pelo engajamento estético e, entre nós, muda para uma atitude de resistência política durante os anos de chumbo, um período marcado pelo domínio de uma ditadura civil-militar. A baliza cronológica final é o ano de 1988, quando aconteceu a abertura política no Brasil e a volta do Regime democrático, fenômeno que também afetou o movimento cineclubista, causando-lhe enfraquecimento, sem contudo ser possível falar no fim deste, pois ele se mantém ativo até os dias atuais. Também tem como finalidade demonstrar que no cineclubismo, em seus primórdios, o acento recaía sobre o aprimoramento do cinema, as questões estéticas e a luta para elevar o cinema ao status de uma das belas-artes, a sétima-arte. Visa a demonstrar o processo de mudança do cineclubismo e sua rearticulação após a promulgação do Ato Institucional nº 5, que havia causado a desorganização do movimento em várias regiões do Brasil. Pretende-se expor como ocorreu a conversão de cineclubismo em movimento cineclubista, através da reorganização das Federações e do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), no mesmo sentido almeja-se mostrar que os cineclubes tornaram-se o *locus* de resistência ao regime ditatorial vigente no país após o Golpe de Estado civil-militar de 1964. Outrossim, procuro mostrar as tensões internas no processo de constituição do movimento cineclubista no Brasil.

Palavras chaves:

História, História do Brasil, Cineclubismo, Movimento Cineclubista, Ditadura, Engajamento Estético, Resistência política.

Abstract

COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da. The unchained dream: the Brazilian cineclubist movement (from the aesthetic engagement to the politics resistance in the “leaden years” – 1928 – 1988). Thesis (Social History Doctorate) FFLCH/USP, Sao Paulo, 2014.

This thesis is intended to talk about issues related to the Brazilian cineclubist movement comprising the years 1928 to 1988, whose principal objective is showing its trajectory from the aesthetic engagement to the politics resistance. The chronologic goal established brings back the 20's from the 20th century, with the emergence of the cineclubism in France and particularly with the creation of the first official cineclub of Brazil, the “Chaplin-Club”, in 1928. In this period, the cineclubism was characterized by the aesthetic engagement and it was until the leaden years in the second half from the 60's decade, period marked by the dominance of a civil-military dictatorship. The final chronologic goal is in 1988, when it happened the opening policy in Brazil and the return of democratic rule, phenomenon that also affected the cineclubist movement causing cooling, without being the end of it, because it exists until today. It also intends demonstrating that in the first years of cineclubism, the accent fell on the improvement of cinema, the aesthetic issues and the struggle to raise the cinema to the status of one of the fine arts, the seventh art. It also wants to show the process of changing in the action in the cineclubism and their rearticulation after granting of the Institutional Act No. 5, which had caused its breakdown in several regions of Brazil. It is intended to expose how its conversion from cineclubism to cineclubist movement, from the reorganization of the federations and the National Council of film societies and the National Cineclub Council (CNC in Portuguese), in the same sense aims to show that the cineclubs will become the locus of resistance to the dictatorial regime in force in the country after the coup of 1964 civil-military. In addition is to show internal tensions in the process of Constitution of the cineclubism and the cineclubist movement in Brazil.

Key words:

History, History of Brazil, Cineclubism, Cineclubist Movement, Dictatorship, Aesthetic Engagement, Politics Resistance.

Résumé

COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da. Le onirique désenchaîner : le mouvement ciné-clubista brésilien (l'engagement esthétique à la résistance politique dans les années de plomb - 1928-1988). Thèse (Doctorate dans l'Histoire Sociale) FFLCH/USP, São Paulo, 2015.

Cette thèse vise à traiter les questions liées au mouvement de ciné-club brésilien comprenant les années 1928 à 1988, et dont l'objectif principal est de démontrer la trajectoire de l'engagement esthétique et résistance politique. Le marqueur chronologique établi remonte aux années de 1920, avec la naissance de cineclubismo en France et en particulier avec la création du premier ciné-club officiel du Brésil, le Chaplin-Club en 1928. Dans cette période, le cineclubismo a été caractérisée fondamentalement par l'engagement esthétique et change pour une attitude de la résistance politique durant les années de plomb, une période marquée par de domaine d'une dictature civile-militaire. La balise chronologique, final est l'année 1988, qui a vu l'ouverture politique au Brésil et le retour du régime démocratique, phénomène qui a également affecté le mouvement ciné-clubista lui causant l'affaiblissement, mais sans en parler plus tard ce parce que il reste active jusqu'à aujourd'hui. Vise également à démontrer que le cineclubismo, à ses débuts, l'accent est tombé sur l'amélioration du cinéma, les considérations esthétiques et la lutte pour élever le cinéma à l'état de l'un des beaux-arts, le septième art. Vise à démontrer le processus de changement du cineclubismo et son réarticulation après la promulgation de la Loi sur institutionnel no 5, qui avait causé désorganisation du mouvement ciné-clubista dans plusieurs régions du Brésil. L'objectif est d'exposer en tant que eu lieu la conversion cineclubismo dans mouvement du ciné-club en réorganisant des fédérations et le Conseil national des ciné-clubs (CNC), dans la même direction vise à montrer que les ciné-clubs sont de devenir le *locus* de la résistance au régime dictatorial en cours dans le pays après le coup d'Etat civile-militaire de 1964. Est plus pour montrer les tensions internes dans le processus de constitution du mouvement ciné-clubista dans le Brésil.

Mots-clés :

Histoire, Histoire du Brésil, Cineclubismo, Mouvement Ciné-clubista, Dictature, Engagement Esthétique, Résistance Politique.

Sumário

Índice de Ilustrações.....	12
CAPÍTULO I – Cine-Club: cinefilia e a gênese de uma nova arte	31
1.1 – Gênese: as fantásticas máquinas ópticas, seus criadores e o nascimento de uma arte.....	31
1.2 – O <i>locus</i> do cinema: a construção do espaço cinéfilo.....	36
1.3 – Aprendendo a contar histórias: o nascimento da narrativa cinematográfica e a conquista de um público	41
1.4 – Espetacularização e voyeurismo: aprendendo a ver.....	47
1.5 – Guerra e arte: <i>avants-gardes</i>	52
1.6 – A Sétima Arte: de Arte útil a Belas Artes.....	62
1.7 – É preciso haver também o Ciné-Club	67
1.8 – Batismos: Edmond Benoît-Lévy, Jorge Alcalde Louis Delluc, Riccioto Canudo e a paternidade do cineclubismo.	69
CAPÍTULO II – Cineclubismo em Pindorama: breve história das etapas iniciais do movimento cineclubista no Brasil.	76
2.1 – Do Reino à República: do daguerreótipo ao Salão de Novidades.....	76
2.2 – Havia um Paredão	79
2.3 – <i>O Fan</i> : amantes do silêncio	81
2.4 – Coisa de subversivos	87
2.5 – Um Museu de grandes novidades	90
2.6 – As várias mortes de um Clube de Cinema.....	93
2.7 – O que é que a Bahia tem.....	98
2.8 – Cineclubemania: novas jornadas	101
2.9 – Terra em transe.....	106
CAPÍTULO III – Cinema, Cineclubismo, fé e o filme ideal.....	108
3.1 – Fé e cineclubismo.....	108
3.3 – Cineclubes Dom Vital.....	114
3.4 – Cinema e Educação: a influência do Cineduc.....	116
3.5 – A luta pela hegemonia entre católicos e leigos	121
CAPÍTULO IV - O onírico acorrentado: os anos de chumbo.....	126
4.1 – “Nunca fomos tão felizes”: bossanovistas, cepecistas e cinemanovistas	126
4.2 – 1960: o sonho acabou (antes de Lennon.....)	132
4.3 – “Apesar de você”: as experiências cineclubistas na década de 1970 e os novos sujeitos coletivos	141

4.4 – Retomada: a reorganização do Movimento cineclubista brasileiro.....	157
4.5 – Desacorrentando o onírico: a realização da VIII Jornada Nacional de Cineclubes e os novos rumos do cineclubismo.....	163
4.6 – Dinafilme – a briga por espaço.....	169
CAPÍTULO V - O onírico desacorrentando-se: o cineclubismo como espaço de resistência	176
5.1 – <i>Passe livre, Greve!, Jari e Eles não usam black-tie</i> : o cineclubes como espelho da realidade nacional.....	176
5.2 – Memórias de cineclubistas	194
5.2.1 - Cineclubes de Ilha Solteira: uma cidade apartada (Ilha Solteira – SP).....	194
5.2.2 – Cineclubes Tirol (Natal – RN): duas gerações	198
5.2.3 – Cineclubes Aquiry: um cineclubes na floresta (Rio Branco – AC).....	210
5.3 – Amanhã vai ser outro dia: o movimento cineclubista pós “abertura política”	220
BIBLIOGRAFIA.....	237

Índice de Ilustrações

Figura 1- Usando os mesmos princípios da Lanterna mágica, o Phantoscope possibilitava aos mágicos e ilusionistas criar um clima de mistério e fantasmagoria.	34
Figura 2 - Vista externa e interna do Nickelodeon de Harry Davis e Jonh P. Harry, na cidade de Pittsburgh.....	38
Figura 3- Imagem extraída do Journal Gazette des Sept Arts	66
Figura 4- Imagem extraída do Journal Gazette des Sept Arts	66
Figura 5–Salão de entrada monumental do Ominia Pathé é uma demonstração da consagração do cinema como Bela Arte, onde ficava evidenciado que se tratava de um espaço aprazível ao novo público que se almeja alcançar: os intelectuais e a burguesia.....	71
Figura 6 - Capa e contracapa da Revista de Cinema nº 1 de abril de 1954 e abaixo, a capa e a página interna do nº 1 da nova série, do ano de 1961.....	97
Figura 7 - Os jovens do Cineclube Tirol no momento de descontração na praia de Areia Preta, final da década 1960.....	155
Figura 8 - Cartaz de divulgação da X Jornada Nacional de Cineclubes.....	171
Figura 9 – Gravação externa de Passe Livre, de Oswaldo Caldeira	180
Figura 10 - Cartaz de divulgação do filme Greve! de João Batista de Andrade.....	184
Figura 11 - Cartaz de divulgação do Documentário Jari de Jorge Bodanzky e Wolf Gauer.....	186
Figura 12 - Cartaz de divulgação do documentário Vento Contra, a luta pela terra de Trindade, de Adriana Mattoso.....	188
Figura 13 - Capa dos panfletos que eram distribuídos antes das sessões do Cinema de Arte.....	202
Figura 14 - Capa dos panfletos distribuídos durante a exibição do Festival Cine Nostalgia	203
Figura 15 - Carteira de associado do Cineclube Tirol.....	206
Figura 16- Boletim do Cineclube Aquiry de Setembro de 1976.....	214
Figura 17 - Trecho do Boletim de divulgação do Cineclube Aquiry	215
Figura 18 - Carteira de Associado do Cineclube Aquiry.....	217
Figura 19 - Recibo de mensalidade dos associados do Cineclube Aquiry	217

À guisa de introdução.

Esta Tese tem por finalidade tratar de questões ligadas ao Movimento Cineclubista brasileiro, compreendendo os anos de 1928 a 1988. Seu objetivo principal é demonstrar a trajetória desse movimento: de seus primórdios, em 1928, com a criação do primeiro cineclubes oficial do Brasil, o Chaplin-Club, quando este movimento se caracterizava basicamente pelo engajamento estético, até os anos de chumbo, período marcado pelo domínio de uma ditadura civil-militar, quando os cineclubes passaram a ser um espaço de resistência a esse regime. A baliza cronológica final é o ano de 1988, quando se conclui a chamada “abertura política no Brasil” e a “volta do Estado Democrático” - fenômeno que influenciará no arrefecimento do movimento cineclubista.

O cinema sempre esteve presente em minha vida. Desde criança, lembro-me de meu pai, Hélio Moreira da Costa, trabalhando como técnico e operador de som nas casas de projeção de filmes na cidade de Rio Branco, capital do Estado Acre, e nos municípios vizinhos de Sena Madureira e Xapuri. Nestas cidades também, ele foi um dos responsáveis pela instalação dos equipamentos de projeção e de som. Mas foi particularmente no Cine Paroquial, construído pelos padres na cidade de Rio Branco, todo em madeira, com assentos rústicos, também em madeira, que comportava cerca de 200 pessoas, que meu pai começou a trabalhar como técnico e também projetista, isto em meados de 1956. Ele aprendeu os primeiros passos como radiotécnico por um curso a distância, oferecido pelo Instituto Monitor Universal¹.

Os filmes mais assistidos no Cine Paroquial eram comédias, musicais, dramas, carnavalescos e chanchadas, que estavam no auge. Havia também películas de grande sucesso nacional, como *Sai de Baixo*, de J. B. Tanko, estrelado por Fred e Carequinha, os filmes da Atlântida, com seus astros Oscarito e Grande Otelo², e, logicamente, não podiam faltar os filmes épicos, as grandes produções hollywoodianas como *Os 10 Mandamentos* e *Paixão de Cristo*, que, invariavelmente, eram exibidos durante a Semana Santa, com garantia de casa lotada. Nestes dias, as sessões se iniciavam às 9 horas e a última ocorria à meia noite. As bitolas de filmes utilizados inicialmente eram de 16mm, 35mm e, por fim, 70mm. As sessões

¹ O Instituto Universal Monitor foi fundado em 1939 pelo imigrante húngaro Nicolás Goldberger, o curso era totalmente ministrado por correspondência. O material impresso e os componentes utilizados pelos alunos eram enviados pelos Correios. O primeiro curso do Instituto Universal Monitor foi o de radiotécnico.

² Enciclopédia do cinema brasileiro [org.] Fernão Pessoa Ramos, Luiz Felipe A. de Miranda: Editora SENAC, São Paulo, 2000, pp. 26 – 27; 31 – 34; 117 – 119; 132 – 133; 408 – 411.

geralmente eram longas e os padres providenciavam a alimentação para os funcionários, como recorda Hélio Costa:

“Como ficávamos muito tempo no cine, precisávamos nos alimentar, a comida que eles nos serviam era a sobra dos padres, precisava ver o luxo que era” COSTA, 2013³

Foi neste período, por volta de 1958, ainda no Cine Paroquial, que Hélio Costa conheceu Adalcyr Bezerra. Ela sempre frequentava o cinema com a intenção de não apenas assistir aos filmes, mas de cortejar o técnico-projetista antes das seções. Ele, por sua vez, como forma de galanteio, dedicava-lhe a música *Cabecinha no ombro*, um rasqueado de Paulo Borges, executado pelo Trio Nagô⁴, que fazia grande sucesso. Desses encontros furtivos, deu-se o casamento de ambos, meus pais, portanto o cinema já estava presente em minha vida antes mesmo do meu nascimento.

Na década de 1990, durante o curso de graduação em História na UFAC, fiz minha primeira incursão por trás das câmeras. A participação deu-se em um Festival 5 minutos, deveríamos inscrever um filme de curta-metragem com essa duração máxima. Elineide Meireles ficou responsável pelo argumento e direção e Eliete Timóteo atuou como atriz. Eu, à Glauber Rocha, empunhei uma câmera, gentilmente cedida por meu pai, e partimos para as filmagens. O curta, de inspiração notadamente anarquista, foi intitulado *Bichos*, uma referência à *Revolução dos bichos*, de George Orwell; contudo, tratava-se de uma livre adaptação. Ele foi censurado e não foi apresentado durante o festival, sua exibição aconteceu fora do evento; mesmo assim, fez sucesso e ficou bastante conhecido pelos corredores da UFAC.

A paixão pelo cinema persistiria em minha vida adulta, desta feita durante o mestrado, quando escrevi a dissertação intitulada *Acre(anos) de cinema: uma história quadro-a-quadro de jovens cineastas do ECAJA Filmes* e defendida no programa de Pós-Graduação da UFPE, através do convênio Mestrado Interinstitucional (MINTER) entre essa Universidade e a UFAC, com apoio da CAPES.⁵

³ COSTA, Hélio Moreira da. Trecho de entrevista cedida ao autor. Rio Branco, Acre, março de 2013.

⁴TRIO NAGÔ, *Cabecinha no ombro*/Cartão postal, RCA Victor, 78 rpm (www.dicionariompb.com.br [1958]) Acesso em: 08 maio 2013.

⁵ COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da Costa, *Acre (anos) de cinema: uma história quadro-a-quadro de jovens cineastas do ECAJA Filmes, (1972 -1982)*, dissertação (mestrado em História do Brasil), CFCH. UFPE/UFAC, Rio Branco, 2002. Publicada em livro: COSTA JUNIOR, Helio Moreira da. *Acre(anos) de cinema: uma história quadro-a-quadro de jovens cineastas (1972-1982)*, Rio Branco: Edufac, 2010.

Neste período, realizei diversas entrevistas e tive meus primeiros contatos com um grupo de pessoas que haviam participado do movimento cineclubista na cidade de Rio Branco - Acre na década de 1970, porém, devido à necessidade de finalizar a dissertação em curso, tive que deixar as evidências do movimento cineclubista fora do mapa de minha pesquisa naquele instante.

Concluída a dissertação de mestrado, a temática do cinema teimosamente retomaria em meu caminho. Desta vez, o que me estimulou a continuar a pesquisar esse tema foi a reorganização do movimento cineclubista no Brasil. Atualmente, segundo dados do Conselho Nacional de Cineclubismo (CNC)⁶, existem mais de quatrocentos cineclubes filiados a esta entidade em todo país, mas o número de cineclubes é bem superior, segundo o próprio CNC:

Ao todo, hoje, são 1370 Cineclubes no país, um número expressivo concentrado em cidades com até 20 mil habitantes, onde não há salas de cinema e o contato audiovisual está concentrado, em sua grande maioria, nos canais de televisão abertos, as videolocadoras e restritos a poucos pela internet. Desse número (1370) 440 estão filiados ao CNC – Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros.⁷

Essa retomada do cinema enquanto temática de estudo faz-nos pensar nas reflexões de Vieira et al.⁸ acerca da escolha e definição do tema, que indagam sobre quem escolhe quem:

Nunca é demais repetir que a definição e o tratamento do objeto de estudo têm muito a ver com a postura de história do pesquisador. Definir o tema é pensar o objeto e não apenas escolher o assunto. Nesse sentido a definição não é um ato só inicial: ela se articula com a problematização, formando com esta momentos e expressão de um único movimento.

Portanto, ao escolher esta temática, não tinha somente a intenção de cumprir exigências acadêmicas, buscava estabelecer um novo ponto de partida nas reflexões que desenvolvemos, e nesse sentido, pode-se entender:

uma referência bibliográfica, uma reflexão metodológica, um contato com fontes, uma experiência de vida, ou um debate colocado pelo social, a construção do objeto, dependendo da postura teórica do pesquisador e de sua vivência, se realizará por caminhos diferentes, conduzindo a resultados também diferentes.⁹

⁶ Dados disponíveis no site: Acesso em: 15 maio 2013.

⁷ Idem: <<http://www.cineclubes.org.br/secao/250-cineclubes-espacos-culturais>>. Acesso em: 15 maio 2013.

⁸ VIEIRA, Maria do Pilar de Araújo et al. A Pesquisa em História. São Paulo: Ática, 1995, p. 30.

⁹ Id., p. 30-31.

Sabidamente, o cinema é um tema que tem despertado o interesse de estudiosos das mais diversas áreas de conhecimento. Isso se deve a uma gama de motivos. O cinema pode ser abordado como arte, representação, oniricidade, história e um infinito campo de possibilidades. Essa inserção do cinema, nos mais variados setores sociais, demonstra que ele invadiu praticamente todas as áreas do conhecimento humano. Verificamos o cinema debatido nos campos de filosofia, sociologia, antropologia, estética, psicologia e da história.

Uma constatação se impõe imediatamente: os desenhos, as pinturas, as fotografias, o cinema, as linguagens, as tecnologias, podem ser apenas objetos de estudo dos “especialistas”, enquanto **campo específico** [grifo no original] daqueles que os estudam já numa tradição. Mas aqueles que não são especialistas têm o direito de realizar pesquisas sobre produtos humanos e sociais que, inevitavelmente, não são unicamente objetos de coleção e de admiração estética. Concordemos ou não com tal afirmação, cada vez mais profissionais de outras áreas - que não sociólogos, historiadores da arte, museólogos e expertos críticos de arte, assumem legitimamente investigações nessas áreas e isto já seria suficiente para aceitarmos a hipótese de que os paradigmas desses conhecimentos especializados se acham em crise.¹⁰

Em se tratando do ofício de historiador, caberá a este abordar tais áreas levando em consideração a ação humana carregada de intencionalidade, os pontos de convergências e divergências entre o seu fazer e a reação no meio social. Não pode o historiador, sob o pretexto de determinadas áreas serem campos para expertos, abandoná-las e não aferir a ação humana.

No caso do presente trabalho, abordaremos a relação cinema-história, na qual caberá ao historiador o papel de provocador de problemas, atuando e identificando o fazer humano como um campo de possibilidades.

Estudar a relação “cinema-história” e “cinema e história” abrange aspectos convergentes e divergentes, e neste sentido Antonio Costa traz uma formulação bastante didática, na qual expõe três aspectos possíveis daquela relação:

- a) A história do cinema: dela se ocupa a historiografia cinematográfica; trata-se, portanto de uma disciplina com metodologia própria e um objeto de investigação como outras histórias setoriais (história da literatura, da arquitetura, do teatro etc.);
- b) A história no cinema: os filmes, enquanto fontes de documentação histórica e meios de representação da história, constituem um objeto de particular interesse para os historiadores que os consultam em simultâneo com outras fontes de arquivo;

¹⁰ NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo. Laboratório da Razão Poética e do “novo” pensamento in: Cinematógrafo: um olhar sobre a história. NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (Org.) Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p.163

- c) O cinema na história: como os filmes podem assumir um papel importante no campo da propaganda política, na difusão da ideologia, frequentemente se estabelecem relações muito íntimas entre o cinema e o contexto sócio-político em que se afirma e sobre o qual pode exercer uma influência importante.¹¹

No caso particular desta pesquisa, a insistência na escolha da temática reside no fato de que, apesar de o cinema ser bastante estudado e discutido pelos mais variados campos de saberes, a ênfase desses estudos tem recaído recorrentemente sobre o conteúdo fílmico, estética, técnicas, modelos narrativos e influência política-ideológica. Têm, portanto, estes estudos, priorizado a visão filosófica, técnica, estética e política dos filmes e atualmente, abriu-se outra frente de investigação sobre o cinema, dessa vez a acento recai na relação cinema-história. Jorge Nóvoa explica assim essa relação:

[...] estudar a história pelo cinema e vice-versa. Isto é claro, sem negar a importância dos aspectos estéticos dos produtos cinematográficos e as especificidades de suas linguagens e signos, mas cabendo a forma como uma expressão dialética do conteúdo, sem possibilidade de separação cartesiana da forma, sendo determinado por ela também.¹²

Levando em consideração tais abordagens da relação cinema-história, podemos perceber que temos a história, neste caso, como um campo de mútua influência. Ao olhar o cinema sob o prisma do fazer do historiador, perceberemos a ação humana carregada de intencionalidades e nesse caso, prenhe de utopias e ideologias¹³, levando-se em consideração esses conceitos a partir da formulação de Michael Löwy, e o próprio fazer do historiador também se vê sob essa influência, no momento em que o cinema se constitui em fonte histórica, referencial para a construção de sua narrativa. Assim, entendemos que a relação cinema-história é uma via de mão dupla, na qual o historiador evidencia a ação humana, mas também, observa-se o homem como resultado desse fazer, o que nos leva à afirmação de Jorge Nóvoa de como deve ser elaborada a prática histórica sob a influência da relação cinema-história:

O que se desenvolve a seguir é um convite para que um tal estudo venha a se desenvolver de modo mais sistemático. Mas é também um combate a todas as manifestações preconceituosas que ainda formam o métier do historiador, quer seja na seleção das fontes, quer seja no que concerne à não utilização do tempo presente como digno de ser objeto de estudo, ou ainda no que diz respeito ao que se convencionou chamar de colaboração interdisciplinar,

¹¹ COSTA, Antonio, Compreender o cinema. – 3ª. ed. - São Paulo: Globo, 2003, pp. 39-30

¹² NÓVOA, Jorge e BARROS, Assunção José. Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 13-14.

¹³ Nesse caso, utilizo a formulação de Michael Löwy exposta na obra As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento, 8. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

assim como à fusão de seus métodos particulares. É um combate aberto à cooperação com todas as formas de se buscar reconstruir o processo histórico, a exemplo daquela que utiliza o método da história oral, o da psicologia e o da psicanálise.¹⁴

Diante destas formulações é perceptível que podemos abordar o cinema a partir de diferentes pontos de vista, mas sempre tendo a perspectiva de que o fazer histórico não significa a escolha de um desses pontos em detrimento dos outros, já que em todos está presente a ação humana, e relembrando as palavras de Marc Bloch: “(...) *o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça*”.¹⁵

Os caminhos da pesquisa são construídos. Esta construção e as vias a serem trilhadas podem ter inúmeros pontos de partida. Mas, não temos dúvidas de que a escolha metodológica não acontecerá por uma escolha exógena à historicidade do pesquisador, ela não está dada e deverá o pesquisador engendrará-la, e nesse processo, sua trajetória pessoal estará indelevelmente exposta nas categorias conceituais com as quais dialogará. Assim sendo, caberá ao historiador ter clareza dessa sua opção e procurar deixar manifesto de onde partirá e qual o destino que almeja, sem que isso signifique fazer ou ter concessões em relação a uma atitude teleológica.

No caso desta pesquisa, as categorias conceituais apresentadas não terão caráter de imutabilidade, visto que são construtos humanos forjados em um determinado tempo e espaço, ainda levando-se em consideração que “*todo fenômeno cultural, social ou político é histórico e não pode ser compreendido senão através e na sua historicidade*. (Grifo no original)”¹⁶ Optamos por delinear nosso objeto dentro de determinadas balizas temporais, não apenas por uma necessidade meramente cronológica, mas para deixar manifesto em que tempo e espaço foram forjadas categorias conceituais com as quais dialogamos nesta pesquisa, de tal forma que, a partir do exposto, é válido o alerta de Nóvoa:

O historiador não pode esquecer o quanto o historicismo e a cronologia são indispensáveis ao seu trabalho, sem fazer concessões àqueles que confundem a história com a filosofia da história e que desprezam a importância dos documentos como elos de mediação entre as manifestações fenomênicas dos acontecimentos e as estruturas que as condicionam.¹⁷

¹⁴ NÓVOA, Jorge e BARROS, José D’Assunção Barros. Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 26

¹⁵ BLOCH, Marc Leopold Benjamin. A apologia da história, ou, O ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 54

¹⁶ LÖWY, Micheal, As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento, 8. ed. São Paulo: Cortez, 2003, p. 65

¹⁷ NÓVOA, Jorge e BARROS, José D’Assunção Barros. Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 26

Considerando essas questões, no presente trabalho, optamos por proceder a partir da história do cinema, mais especificadamente, a história do cineclubismo, almejando compreender a trajetória desse fenômeno histórico desde seus primórdios, quando os cineclubistas se empenharam em elevar o status do cinema à condição de belas-artes, e também compreender o momento em que os cineclubes no Brasil passam a exercer o papel de resistência política, combatendo o regime ditatorial que se instalou no país a partir de 1964.

Iniciamos com o estudo dos primórdios do cinema e sua busca incessante em ser reconhecido como uma arte desde seu “nascimento,”¹⁸ e no transcorrer desta Tese, procuraremos evidenciar o papel destacado do cineclubismo e sua importância como peça chave no sucesso dessa afirmação.

Lembrando que quando a temática em debate é sobre o *status* do cinema na aurora de seus dias, os teóricos da sétima arte não são unânimes em relação às conclusões. Para alguns, o cinema já “nasceu” com status de arte, mas para outros, ele teve que conquistar essa condição ao longo de uma acidentada trajetória. Marcel Martin, por exemplo, em sua obra *A linguagem cinematográfica*, afirma que

Verdadeiramente, o cinema foi uma arte desde o princípio. Isto é evidente na obra de Méliès, para quem o cinema foi o meio, de recursos prodigiosamente ilimitados, de prosseguir as suas experiências de ilusionismo e de prestidigitação no teatro Robert-Houdin: existe arte desde que exista criação original (mesmo instintiva) a partir de elementos primários não específicos, e Méliès, como inventor do espetáculo cinematográfico, tem direito ao título de criador da Sétima Arte.¹⁹

Arlindo Machado²⁰ não compartilha desta perspectiva e diz que o cinema em seus primórdios era visto apenas como um agrupamento de artes vindas da cultura popular em torno da película e em ambientes degradantes, no qual as elites observavam apenas espetáculos de gente rude e deteriorada, portanto sem a perspectiva de ser considerada uma arte, e concluindo, afirma:

Não sendo técnica ou politicamente viável exercer a repressão pura e simples sobre essas formas de espetáculos ditas “baixas” ou “vulgares”, optou-se pelo seu confinamento em guetos, em geral situados nas periferias, próximos aos cordões industriais, onde a diversão suspeita misturava-se facilmente com a prostituição e a marginalidade. Foi aí, nesses lugares iníquos, que o

¹⁸ As origens do cinema têm sido amplamente debatidas e suas fronteiras são bastante moveis, alguns autores dedicaram-se neste debate como George Sadoul, André Bazin, Guido Aristarco, Arlindo Machado entre outros.

¹⁹ MARTINS, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa, Portugal: Dina Livros, 2005, p. 21

²⁰ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema & Pós-cinema*. Campinas, SP: Papirus, 1997. (Coleção Campo Imagético)

cinematógrafo nasceu e tomou força durante os seus 10 ou 20 primeiros anos.²¹

Foi neste ambiente hostil que o cinema deu seus primeiros passos. As elites, frequentadoras dos teatros, viam no cinema uma “*diversão para hilotas*”²²; já as classes menos favorecidas encontraram no cinematógrafo uma forma de entretenimento barata e acessível. Era necessária a criação de condições para que o cinema fosse também considerado arte, ou seja, tivesse uma narrativa assimilável pelas classes pequeno e média-burguesas. O movimento cineclubista assumiu um papel fundamental nesse processo de reconhecimento do cinema em sua aurora como uma das belas-artes. Contudo, a própria trajetória do cineclubismo é marcada por mudanças a partir de duas perspectivas: o engajamento estético e a resistência política. Assim, o movimento cineclubista não deve ser visto *in totum* apenas de forma binária, a opção nesse caso, refere-se muito mais a uma atitude metodológica, visto que abordaremos o cineclubismo em dois momentos distintos: dos primórdios até à década de 1960/70, quando sua ênfase é o debate estético e do período pós-1964 até à chamada abertura política no Brasil, no final da década de 1980, quando o acento recai sobre a resistência política.

O primeiro momento é marcado pelo engajamento estético, no qual os cineclubistas almejavam ver o cinema conquistar assento no seleto grupo das belas-artes, e para tanto, optamos por recuar aos primórdios do movimento cineclubista na França, no sentido de melhor elucidar essa trajetória. Ainda, relativamente ao engajamento estético, será abordada a criação dos primeiros cineclubes no Brasil e as influências que os primeiros cineclubistas - tanto os europeus, particularmente os franceses, como os brasileiros - sofreram.

A segunda fase do movimento cineclubista brasileiro acontece após o Golpe de Estado patrocinado por setores da burguesia nacional, militares e capital internacional em 1964, quando da destituição de João Goulart e a ascensão dos militares, a partir da posse do General Castelo Branco. Esse segundo momento do movimento cineclubista fica mais evidente a partir de 1974, quando acontece a VIII Jornada Nacional de Cineclubes, na cidade de Curitiba.

Portanto, de forma sumária, a hipótese que defendemos é que o cineclubismo no Brasil teve duas fases: a primeira, da criação oficial do primeiro cineclubes, o Chaplin-Club, fundado em 13 de junho de 1928, até o advento do Golpe de Estado, em 1964, em especial no ano de 1968, quando é outorgado o Ato Institucional nº 5; e a segunda a partir rearticulação

²¹ MACHADO, Arlindo. Idem, p. 77 - 78

²² MARTINS, Marcel, Op. cit., p. 17

do movimento cineclubista na cidade do Rio de Janeiro, com a criação do cineclube Glauber Rocha, a retomada das atividades da Federação de cineclubes do Rio de Janeiro e o advento da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, na cidade de Curitiba.

Com o propósito de clarificar o tema aqui proposto, alguns conceitos que estarão presentes no decorrer desta explanação merecem ser destacados, ainda que sucintamente.

Como já adiantamos, esta Tese terá um corte binário, e no sentido de compreender o que se pretende analisar, devemos primeiramente observar a diferença entre o que seja cineclubismo e movimento cineclubista. André Gatti, em entrevista à *Revista Sinopse* (2001), explicita de forma bastante didática a questão:

O cineclubismo e o movimento cineclubista são duas coisas separadas, O movimento cineclubista é um braço político que nos anos 70 foi acionado pelos partidos de esquerda. Já o cineclubismo na tradição do Chaplin Club, que se preocupa mais com a estética do que com a provocação política, é um tipo de cineclube que teve menos força nos anos 70, mas que existe desde os anos 20 no Brasil. De nossa parte, houve a intensão de um movimento cultural. O cinema era usado para formar sindicatos, grêmios estudantis e entidades afins.²³

Antônio Claudino de Jesus, presidente do Conselho Nacional de Cineclubes, durante a 26ª Jornada Nacional de Cineclubes, concomitante com o 2º encontro Ibero-Americano de cineclubes, enfatizou, em uma entrevista, o sentido de movimento:

Movimento não precisa de nenhum adjetivo qualificativo, movimento é uma palavra substantiva. Não há nada que se possa comparar. Se é movimento é porque se move, e se se move, há de transformar e se transforma, há de construir uma sociedade melhor²⁴

Percebemos que o conceito de Movimento Cineclubista dialoga intensamente com a tese de Movimento Sociais exposta por Gianfranco Pasquino:

o acento sobre a existência de tensões na sociedade, a identificação de uma mudança, a comprovação da passagem de um estágio de integração a outro através de transformações de algum modo induzidas pelos comportamentos coletivos. Mas é diversa a importância por eles atribuída aos componentes psicológicos em relação aos sociológicos, aos aspectos microssociais em relação aos macrossociais, e, enfim, ao papel dos agentes em relação à dinâmica do sistema.²⁵

²³ GATTI, André. *Revista Sinopse de Cinema* (ECA/USP), 2001.

²⁴ Antônio Claudino de Jesus. Trecho da entrevista cedida ao documentário MOVIMENTO realizado pela produtora Pãocomovo durante a 26ª Jornada Nacional de cineclubes – Santa Maria (RS) / 2º Encontro Ibero-Americano de cineclubes em junho de 2007

²⁵ BOBBIO, Norberto et ali. *Dicionário de Política*. 5. ed. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. (v. 2), p. 787.

Apesar de não ser encontrada em outras literaturas, essa distinção de forma tão evidente será utilizada na presente trajetória, mesmo que em alguns momentos, haja intercambiamento desses conceitos, dizendo de outra forma, que em algumas ocasiões podemos encontrar cineclubismo e movimento cineclubista no sentido de atuação transformadora. Neste estudo, cineclubismo evidenciará a preocupação mais agudamente no engajamento estético, mesmo levando-se em consideração que o estudo do belo também sofre a ação transformadora do tempo e participa ativamente dessa mesma ação. A ruptura, entre nós, será constatada somente no pós 1964, quando os cineclubistas brasileiros acrescentam a suas tarefas cotidianas a luta civil contra a ditadura instalada naquele período, ficam então nítidos os contornos da divisão proposta: o cineclubismo, até aquele 1964, concentrava-se no estudo e na compreensão estética da obra fílmica, ainda que em alguns instantes as preocupações éticas também surgissem, mas estas últimas não eram objeto principal de estudo; já após a referida data, os cineclubes assumem o caráter de resistência política ao regime vigente. É neste sentido que a nomenclatura “movimento” ganhará força e a dimensão político-ideológica constante neste trabalho.

Resistência é outro conceito que merece atenção devido a sua fluidez e polissemia e, excetuando o domínio da física, encontramos em sua forma dicionarizada o seguinte significado: “*ato ou efeito de resistir; propriedade de um corpo que reage contra a ação de outro corpo; recusa a submeter-se à vontade de outrem; oposição, reação*”²⁶. Já em relação à formação histórico-político deste conceito, temos que remetê-lo ao contexto da Segunda Grande Guerra, no qual significa movimento de oposição, seja ele de caráter passivo ou ativo, contra um invasor, nesse caso em particular contra o Nazismo e o Fascismo. Apesar de percebermos a atitude de caráter ofensivo em sua constituição, devemos ressaltar que se caracteriza mais comumente como uma resposta a uma determinada ação,

“Como indica, do ponto de vista lexical, o próprio termo, trata-se mais de uma reação que de ação, de uma defesa que de uma ofensiva, de uma oposição que de uma revolução.” MATTEUCCI, 2000²⁷

Será nesses termos - de reação, de defesa, de oposição - que empregaremos aquele conceito no decorrer do presente trabalho. A ação da luta contra o regime imposto pelo Golpe de Estado de 1964 se verá diante de duas alternativas: ir para a luta armada ou partir da luta civil. Neste caso, podemos citar alguns setores da classe média, da Igreja Católica progressista

²⁶ HOUAISS ELETRÔNICO, Editora Objetiva Ltda./ Desenvolvimento e concepção do software: FL GAMA DESIGN Ltda., junho de 2009.

²⁷ MATTEUCCI, Nicola [et ai.], Dicionário de Política, 5. ed. - Brasília: Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000., p 1115

e dos comunistas que terão como intento, nessa estratégia de resistência, ocupar os espaços disponíveis e possíveis e, a partir deles, operar ações de oposição e denunciar os atos de arbítrio próprios ao regime ditatorial vigente.

O Movimento Cineclubista surge, naquela conjuntura, como um espaço onde poderia se constituir uma frente de oposição/resistência ao regime militar. As ações da resistência transcorreriam dentro do ritualístico cineclubista, ou seja, assistindo à obra fílmica e debatendo-a, ou fosse ainda ao exhibir filmes que oportunizassem aos cineclubistas, sejam os cinéfilos assíduos ou os incidentais, debater e criar condições para reflexão da/na sociedade em que se vivia.

Se nos anos anteriores ao golpe a preocupação prioritária dos cineclubistas era o debate em torno do cinema visando a seu aperfeiçoamento estético e técnico, como foi pensado por Louis Delluc e Riccioto Canudo na década de 1920 em Paris, após o golpe de 1964, no Brasil, os cineclubes passaram a exercer uma nova função e este *status* é perfeitamente perceptível no processo de escolha dos filmes exibidos, o que leva à percepção de que a seleção era um ato político e, segundo Müller, houve uma mudança no método de indicação dos filmes projetados:

A escolha dos filmes se dava menos por um padrão estético que pelo conteúdo e, nesse sentido, os filmes passaram a ser considerados não só veículos de cultura, como também de informação e conscientização política. (...), os anos 70 foram marcados pelo movimento cineclubista politicamente engajado no Brasil. (...), essa fase está relacionada com os objetivos dos “sindicatos”, partidos clandestinos, associações e diretórios estudantis universitários por todo país, que fizeram desses espaços lugares de resistência à ditadura militar.²⁸

Serão atos de resistência ao silenciamento imposto pela Censura: escolher, projetar e assistir a filmes que mostram a realidade nacional e/ou ajudam a melhor compreendê-la, reorganizar as Jornadas Nacionais e as Federações de Cineclube, mesmo levando-se em consideração o fato de que os órgãos de repressão ainda tinham forte presença.

Diante de um regime agonizante após 1974, ainda era uma ousadia pensar em liberdade através do onirismo dos filmes que emergia nas telas dos cineclubes e possibilitava aos integrantes do movimento cineclubista, o alvo deste trabalho, condições de enfrentar o regime ditatorial. Portanto, teremos *o onírico desacorrentado* [...] -, título do presente trabalho, onde o termo “onírico” refere-se ao conceito proposto por Machado:

²⁸ MÜLLER, Angélica. Id., p. 79.

[...] quando Freud explica o sonho como um cenário composto de imagens, no qual se narra uma história do desejo e dos interditos em relação aos quais aquele se mascara, não é de cinema que ele está falando? E quando invoca mecanismos psíquicos como a projeção e identificação, a semelhança com o vocabulário cinematográfico será apenas metafórico? O espectador, prostrado diante da tela em estado de abandono e submotricidade, reduzido a um grande olho que se reconhece na tela-espelho qual Narciso na água, não reproduz uma situação primordial que pertence a psicanálise? O olhar é elemento constitutivo da pulsão escópica que atua tanto no sujeito quanto no cinema. [...] ²⁹

Os frequentadores dos cineclubes experimentavam frente à tela de projeção a mesma sensação dos que estão em estado de sonho, porém em relação ao movimento cineclubista, não haveria este estado de “*abandono e submotricidade*”, pois uma das características basilares de qualquer cineclubista que mereça este nome é o clima de debate. O onírico, neste caso, está desacorrentado, à procura de liberdade e não da fuga, que seria o caminho mais provável, já que o cinema, a princípio, estimularia a fantasia como elemento de fuga da dura realidade das ruas e dos porões da ditadura vivenciados naquele momento.

Em se tratando do movimento cineclubista, ao invés da pura fantasia, o que se procura é compreender a realidade e dialogar com o mundo através das alegorias cinematográficas. Se a censura calava as “ruas”, era nos encontros que ocorriam nas salas paroquiais, nas escolas ou mesmo nas casas de amigos, impreterivelmente, ao redor de um projetor, que se desenhava uma alternativa bastante excitante para aqueles cinéfilos que desafiavam a ordem do dia e ousavam sonhar.

Visando a estabelecer diálogos com as fontes do tema proposto, fez-se necessária a realização de pesquisa em bancos de teses, periódicos, artigos, bibliotecas e acervos públicos ou particulares, na qual ficou constado que existem poucos títulos dedicados ao estudo do cineclubismo no Brasil. A maioria das obras encontradas trata desta temática sob a perspectiva esteticista, e dentre as que abordam a partir de sua historicidade, poucas o fazem considerando a ótica de um movimento de resistência ao regime ditatorial ocorrido no Brasil desde os anos de chumbo. A exceção é a tese de Rose Clair Pouchain Matela, intitulada *Experiência e narrativa no movimento cineclubista da década de 1970: “corações e mentes”*. Seu enfoque, contudo, é o movimento cineclubista enquanto “*espaço de construção*

²⁹ MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinema & Pós-Cinema* – Campinas, SP: Papyrus, 1997. – (coleção Campos Imagético), p. 41.

intelectual e formação coletiva”³⁰, menos especificamente voltado para o enfrentamento em relação à ditadura.

A partir da incursão feita à Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e ao Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, obtivemos acesso à maior parte da rica documentação acerca do tema pesquisado. Além desses espaços físicos, também consultamos a Hemeroteca da Biblioteca Nacional, onde pudemos consultar periódicos das mais variadas épocas e regiões. Também, dentro da mesma perspectiva, consultamos, pela internet, a Hemeroteca da Biblioteca Nacional da França (Gallica – Biblioteca Digital), onde acessamos periódicos, jornais e revistas do período compreendido nesta pesquisa.

Durante a trajetória desta investigação, dialogamos com muitas memórias e as várias histórias que compuseram o movimento cineclubista, visto que a maioria dos integrantes desse universo está ainda entre nós, são homens e mulheres dispostos a compartilhar suas memórias, mas compreendemos que também a história oral tem suas limitações, como bem ilustra Verena Alberti:

Mas concordamos todos que a impossibilidade de restabelecer o vivido é coisa dada. Não existe filme sem cortes, edições, mudanças de cenário. Como em um filme, a entrevista nos revela pedaços do passado, encadeados em um sentido no momento em que são contados e em que perguntamos a respeito. Através desses pedaços temos a sensação de que o passado está presente.³¹

A partir das histórias e experiências dos integrantes do movimento cineclubista, foi possível dimensionar como estes sujeitos sociais se articularam diante do regime de exceção. Neste sentido, foram feitas entrevistas com cineclubistas em várias cidades abrangidas neste projeto, tais como: Rio Branco (AC), São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ) e Natal, (RN).

Essas narrativas mereceram destaque a partir do momento em que pretendia-se trazer à tona as experiências dos integrantes do movimento cineclubista e ao escutar os relatos daqueles homens e mulheres é que pode-se compreender um pouco mais dos motivos que os levaram a tais práticas sociais. Os relatos terão o objetivo de compartilhar as memórias desses vários participantes, que nem sempre têm acesso aos meios de divulgação em massa para trazer à tona as lutas e as histórias de vida que esses homens e mulheres viveram naquele momento, conforme fala Michael Frich:

³⁰ MATELA, Rose Clair Pouchain: Experiência e narrativa no movimento cineclubista da década de 1970: “corações e mentes”. Orientadora: Célia Frazão Soares Linhares. Niterói-RJ/UFF, 15/05/2007. Tese (Doutorado em Educação), p. 9.

³¹ ALBERTI, Verena. Ouvir contar: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 15

Quanto mais penso na extraordinária vitalidade e abrangência dos estudos históricos recentes, na pujante diversidade dos esforços públicos com a história no nível comunitário e na mídia, e no poder da memória coletiva vernacular de utilizar a história para enfrentar e contestar as manipulações do poder, mais me sinto encorajado pela capacidade democratizante da história e da memória quando inseridas num diálogo construtivo — como têm estado, cada vez mais, nos discursos e estudos recentes sobre memória coletiva, que só agora começam a contar com o reconhecimento público mais amplo que merecem.³²

Ainda existem, entre muitos historiadores, ressalvas metodológicas no que se refere ao uso de entrevistas como fonte. Até porque esse processo envolve um problema nada pacífico junto à comunidade de historiadores, que é a questão das relações entre história e memória. O questionamento neste caso é se esta relação pode ser resolvida pela metodologia da denominada história oral. Nesse caso, temos um problema que submerge do próprio conceito de história oral e que pode ser colocado nos seguintes termos:

Na verdade, nenhuma história, conquanto processo e construção da trajetória da humanidade ao longo dos tempos, é oral. A história da humanidade, em sua realização, constitui-se pela inter-relação de fatos, processos e dinâmicas que, através de movimentos dialéticos e da ação de sujeitos históricos, individuais ou coletivos, transformam as condições de vida do ser humano ou se empenham em mantê-las como estão.³³

Nesse sentido, elegemos a posição de Lucília de Almeida como referência no tratamento das entrevistas apresentadas nesta Tese:

A história oral é um procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais. 'Não é, portanto, um compartimento da história vivida, mas, sim, o registro de depoimentos sobre essa história vivida.'³⁴

Considerando o fato de compreendermos a história oral como procedimento metodológico, adotamos cuidadosas posturas em relação às entrevistas constantes neste trabalho. Primeiramente, o cuidado com a escolha dos entrevistados. Neste sentido, levou-se em consideração o envolvimento deles com o movimento cineclubista, dentro do marco temporal estabelecido na Tese; outro critério foi a localização espacial desses entrevistados e dentro desse mesmo ponto de vista, identificamos os cineclubistas que atuaram ou influenciaram em mais de uma localidade e/ou região. Após identificados, as entrevistas

³²FRICH, Michael. Memória e tradição In: Usos & abusos da história oral. Janaína Amado e Marieta Moraes Ferreira, coordenadoras. – Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 81.

³³ NEVES, Lucília. História oral: memória, tempo, identidades, Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 15

³⁴ NEVES, Lucília. História oral: memória, tempo, identidades, Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 15-16

foram realizadas em ambientes escolhidos pelos próprios narradores. O motivo dessa opção foi deixar o entrevistado o mais confortável e seguro possível. Finalizadas as gravações, todas as entrevistas foram transcritas integralmente, visando à total fidelidade em relação ao que foi dito, sem cortes nem acréscimos. Contudo, os trechos destacados nessa versão sofreram intervenção no sentido de retirar-lhes as repetições, cacofonias e os erros de conjugação, mas sem alterar, em nenhum momento, o sentido do que foi dito no original. A fidelidade à fala dos entrevistados foi uma preocupação constante deste trabalho.

Temos consciência de que não podemos nos deter apenas nas narrações orais, visto que estas envolvem o problema da memória, que sempre está sujeita a intervenções e/ou ações individuais e/ou coletivas, sendo que nesse último caso, seu domínio implica em relações de poder; a memória não é neutra, pelo contrário, seu domínio é campo de constantes lutas. Assim, faz-se necessário que elas sejam confrontadas com outras evidências, não para as retificar ou recusar, mas no sentido de submetê-las à problematização. Acrescente-se que as relações de tempo presentes nas narrações entrelaçam passado e presente, já que o narrador invoca esse passado e o reconstitui a partir de novas concepções incorporadas no tempo presente; assim, não raramente, as lembranças individuais podem ser acrescidas de saudosismo, pitadas de elementos pitorescos, esquecimentos, lapsos e ênfases. Mas não é papel do historiador fazer filtro dessas lembranças, e sim tentar dar-lhes sentido histórico:

Portanto, a história oral é um procedimento, um meio, um caminho para produção do conhecimento histórico. Traz em si um duplo ensinamento: sobre a época enfocada pelo depoimento - o tempo passado, e sobre a época na qual o depoimento foi produzido - o tempo presente. Trata-se, portanto, de uma produção especializada de documentos e fontes, realizada com interferência do historiador e na qual se cruzam intersubjetividades.³⁵

Em alguns momentos, as entrevistas ganhavam dimensões inesperadas, onde se evidenciavam as experiências sociais dos sujeitos; logicamente, temos a clareza do caráter seletivo dessas falas:

“A entrevista era conduzida de acordo com seus interesses e seus desejos de lembrar somente o que lhes interessavam. Suas memórias se apresentavam como “seletivas” (grifo no original). Lembravam o que queriam e omitiam o que queriam omitir.” SOUZA, 1996³⁶

³⁵ NEVES, Lucília. História oral: memória, tempo, identidades, Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 16

³⁶ SOUZA, Carlos Alberto Alves de. “Varadouros da liberdade”: empates no modo de vida dos seringueiros de Brasília - 1996. Tese (Doutoramento em História) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, p.30

Foi levando em consideração esse caráter das narrações orais que outras fontes foram consultadas, tais como os boletins e/ou panfletos utilizados nos cineclubes com a finalidade de divulgar os filmes exibidos e estimular os debates, os periódicos nos quais os cineclubistas exerciam o papel de críticos de cinema, lembrando que tanto os boletins quanto os periódicos foram responsáveis pelo surgimento de uma geração de críticos de cinema e cineastas. Foram também consultados Atas, Memoriais e os filmes citados durante a pesquisa, além de outros documentos referentes à vida institucional dos cineclubes abrangidos nesta Tese.

Durante as narrações, invariavelmente, os entrevistados davam “dicas” de outros documentos que poderiam corroborar suas palavras, foram indicações valiosas no sentido de auxiliar na problematização das “falas” dos entrevistados e oportunizar uma reflexão mais aprofundada da pesquisa.

Optamos por não fazer análise fílmica das películas exibidas no período, pois consideramos ser inexequível discutir toda a extensa filmografia apresentada nos cineclubes dentro da temporalidade proposta neste trabalho; contudo, foram assistidos todos os filmes citados, inclusive sendo os mesmos devidamente catalogados.

A documentação acima relacionada abrange as múltiplas dimensões do real acerca das hipóteses formuladas nesta Tese. Frise-se que o real, que é a história em movimento, chega até nós de forma fragmentada, e que caberá ao historiador saber lidar com essa fragmentação, já que as evidências têm determinadas propriedades ontológicas: são incompletas e imperfeitas e necessitam de perguntas adequadas para se tornarem partes de explicações e demonstrações.

Durante a redação desta Tese, uma dúvida me assaltava: como distribuir e sistematizar as informações obtidas no decorrer da pesquisa? A solução pareceu ser dispô-las a partir do jogo de escalas, mesmo tendo clareza de que

Nesse processo, a escolha de uma escala particular tem como efeito modificar a conformação e a organização dos objetos. Entretanto, nenhuma escala desfruta de um privilégio especial. Os macrofenômenos não são menos reais, os microfenômenos não são mais reais (ou inversamente): não há hierarquia entre eles. As representações em diferentes escalas não são projeções de realidades que se encontrariam por detrás delas.³⁷

³⁷ RAVEL, Jacques (org.). Jogos de escala: uma experiência da microanálise, Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 100.

Posta essa questão, optamos por partir de uma escala mais ampla, na qual fosse possível uma percepção do macrofenômeno, ressaltando que estas escalas não são cumuláveis, e objetivamos a estudo particulares.

Dito dessa forma, a composição do presente trabalho foi dividida em cinco capítulos. No primeiro, é abordado o início das manifestações do movimento cineclubista, tendo como pano de fundo a própria trajetória histórica do cinema, em particular, na França. Destacamos a importância do processo de aprendizagem relativo à elaboração da narrativa cinematográfica, assim como a domesticação do olhar que visava à conquista de um público, em particular das elites. Abordamos sucintamente o papel das vanguardas e do esteticismo no processo de afirmação do cineclubismo (e, conseqüentemente, do cinema) como uma das belas-artes; e por fim, versamos as controvérsias em torno do surgimento da nomenclatura “cineclube”.

Na sequência, o objetivo foi descrever as etapas pioneiras do movimento cineclubista no Brasil, sabendo-se, a priori, que tal experiência foi simultânea ao movimento que ocorria na França. Partimos de uma sucinta narrativa do momento social e político do Brasil, a transição do Império à República e as influências dessa transição no mundo do cinematógrafo; a criação de salas exibidoras, a cinefilia no Brasil e as primeiras tentativas de se criar um ambiente propício aos amantes do cinema, a criação do periódico *O Fan*; a importância da influência de Paulo Emílio Sales Gomes na chamada geração de 1940, a fundação do Museu de Arte Moderna na cidade do Rio de Janeiro, a expansão e os rumos do cineclubismo no Brasil.

No terceiro capítulo, demonstramos, de forma abreviada, a influência da Igreja Católica no cineclubismo. Também foi evidenciada a doutrina que balizou esse movimento e a capacidade de organização dos cineclubes católicos, remetendo à luta pela hegemonia dentro das Federações e Associações cineclubistas, à formação de público voltado aos filmes bem conceituados pela doutrina cristã, além da formação de críticos católicos e não católicos. Por fim, abordamos a ação do cinema e educação por meio do cineclubismo, como instrumento ideológico.

Dando prosseguimento, foi abordada a emblemática década de 60 do século XX e os rumos do movimento cineclubista no Brasil. Trata-se de uma análise concisa para que se possa compreender a reviravolta ocorrida no cenário nacional devido ao golpe de 1964 e suas

consequências para o cineclubismo brasileiro, destacando o advento do AI-5 e o recrudescimento da censura a partir de 1968.

No quinto capítulo, abordamos como os cineclubes, a partir da exibição prioritariamente de filmes do cinema nacional, procuram romper com a ação da censura e fomentar as condições que favoreçam o debate acerca dos problemas nacionais ocultos e maquiados pela ação dos órgãos de repressão. Também será particularizada a ação de alguns cineclubes, nomeadamente: o cineclubes de Ilha Solteira, no Estado de São Paulo, cidade marcada pelo apartamento social; o cineclubes Tirol, de Natal, capital do Rio Grande do Norte, onde percebemos a divisão do movimento cineclubista em duas distintas gerações - a geração pré-golpe de 1964 e a geração pós-golpe; O cineclubes Aquiry, em Rio Branco, Acre, uma experiência cineclubista no seio da floresta amazônica, com forte influência dos cineclubes da capital carioca e o movimento cineclubista no processo de redemocratização do Brasil.

Temos consciência de que muitas outras questões ficaram fora desta pesquisa, não por falta de fontes ou negligência ao pesquisá-las, mas devido à questão própria do *metier* dos historiadores: a exiguidade temporal. Contudo, essas outras questões poderão retornar em futuros debates, no qual tentaremos aprofundar determinados pontos.

Uma angústia que nos seguia durante a trajetória desta Tese era o ato da escolha. Ter que optar entre questões suscitadas pelas diversas fontes nos deixava aflitos sobre qual o caminho a seguir. Mas esperamos ter conseguido responder neste momento, a alguns desses debates e, em uma outra oportunidade, retornar à discussão e responder a diversas questões suscitadas em entrevistas, recortes de jornais, leituras de atas e filmes exibidos.

A beleza do fazer histórico está parcialmente em seu caráter provisório, de incompletude e no eterno ato de reescrevê-lo, de tal modo que ficamos com a reflexão de Jacques Ravel: “*Deus não refaz mundo todo dia, mas de certa maneira os historiadores fazem isso.*”³⁸ Não se trata de pensar que nós, historiadores, somos mais que Deus. O que está em jogo é reafirmar nosso caráter “Humano, demasiado humano”³⁹.

³⁸ RAVEL, Jacques (org.). Jogos de escala: uma experiência da microanálise, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 101.

³⁹ NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano. São Paulo: Companhia. das Letras, 2000.

CAPÍTULO I – Cine-Club: cinefilia e a gênese de uma nova arte

Neste capítulo, serão abordadas as primeiras manifestações do movimento cineclubista, tendo como pano de fundo a própria trajetória histórica do cinema, em particular, na França. Destacaremos a importância do processo de aprendizagem relativo à elaboração da narrativa cinematográfica, assim como a domesticação do olhar que visava à conquista de um público, em particular das elites. Abordaremos sucintamente o papel das vanguardas e do esteticismo no processo de afirmação do cineclubismo (e, consequentemente, do cinema) como uma das belas-artes; e por fim, versaremos acerca das controvérsias em torno do surgimento da nomenclatura cineclube.

1.1 – Gênese: as fantásticas máquinas ópticas, seus criadores e o nascimento de uma arte

O cineclubismo tem sua trajetória histórica marcada por lutas e debates e seu primeiro enfrentamento não foi nada fácil: fazer com que o cinema fosse reconhecido como uma das belas-artes. Esta luta teve várias frentes e muitos ativistas. Sua “era de ouro” pode ser situada na primeira e na segunda décadas do século XX, quando na França, particularmente, intelectuais e ativistas culturais empunharam a bandeira do Filme de Arte.

Assim, em 1908, foi criada na França a Sociedade do Filme de Arte, cuja ambição era “reagir contra o lado popular e mecânico dos primeiros filmes”, chamando atores de teatro famosos para adaptar temas literários como *A volta de Ulisses*, *A dama das camélias*, *Ruy Blas* e *Macbeth*. O filme mais conhecido dessa série é *L'assassinat du duc de Guise* (roteiro do acadêmico Henri Lavedan, partitura musical de Camille Saint-Saëns), com o ator Le Bargy, que assinou a direção (1908).⁴⁰

A própria nomenclatura *Ciné-Club* surgiu envolta em controvérsias e, como todo estudo sobre etapas iniciais, estará sempre sujeita a muitas incertezas. Classicamente, é atribuída ao crítico de cinema e ativista cultural Louis Delluc o panteão da criação da terminologia *Ciné-Club*, mas essa afirmativa não se sustenta numa investigação mais rigorosa, logo outros nomes surgirão reivindicando o seu lugar no Templo de Mnemósine: Riccioto Canudo, Edmond Benoît-Lévy e Jorge Alcalde.

⁴⁰ AUMONT, Jacques et. al. *A estética do filme*/ Jacques - Campinas, SP: Papirus, 1995 - (Coleção Ofício de Arte e Forma), p. 91

Logicamente, a criação apenas do vocábulo *Ciné-Club* não qualifica ou clarifica o que era e o que pretendiam esses homens e mulheres que passaram a frequentar os espaços onde se exibiam filmes e aconteciam acalorados debates em defesa do cinema como arte.

Assim exposto, pareceria que o cineclube foi o resultado de uma trajetória linear e óbvia no processo de transformação histórica do cinema; contudo, não foi isso que ocorreu, até porque o surgimento do que posteriormente seria denominado de cinema não teve uma sucessão histórica tranquila e muito menos em seus primórdios foi encarado pela maioria, como arte. Suas origens remontam à crise de identidade advinda dos seus próprios criadores, que não percebiam nas máquinas ópticas recém-criadas possibilidade de produzir arte; portanto, não podemos falar de cinema, no sentido que conhecemos, nesses momentos inaugurais, como se percebe nesse trecho de Arlindo Machado:

O cinema, mesmo o cinema stricto sensu, ou seja, o cinema que se constitui a partir do cinematógrafo de LeRoy, Edison, Paul, Skladanowsky e dos Lumière, não era ainda, nos seus primórdios, o que hoje chamamos de cinema. Ele reunia, na sua base de celuloide, várias modalidades de espetáculos derivadas das formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a magia e a prestidigitação, a pantomima, a feira de atrações e aberrações etc. Como tudo o que pertence à cultura popular, ele formava também um outro mundo, um mundo paralelo ao da cultura oficial, um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambiguidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata.⁴¹

Consequentemente, a concepção do cinema em seus primórdios não poderia ser considerada arte, devido a sua fragmentação, o que impossibilitava que as elites se identificassem com aqueles espetáculos. Em sentido oposto, André Gaudreault afirma que o cinematógrafo e a ideia de contar histórias nasceram concomitantemente. “*Mas no começo o argumento narrativo era muito simples*”⁴².

É neste cenário de contradições que veremos a constituição dos elementos que possibilitaram o surgimento de uma nova arte: o cinema. Essas trajetórias serão recheadas de improvisos e imprevistos, e o movimento cineclubista, que teve suas origens na França a partir das duas primeiras décadas do século XX, teve particular importância nesse processo de afirmação do cinema enquanto arte.

⁴¹ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema & Pós-cinema*. Campinas, SP: Papirus, 1997. (Coleção Campo Imagético), p. 76

⁴² GAUDREULT, André e JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Universidade de Brasília, 2009, p. 38

Durante bastante tempo, os espetáculos das imagens em movimento eram destinados ao público das camadas sociais mais pobres que não podiam ter acesso ao teatro ou a outros entretenimentos frequentados pelas elites.

Devemos ter a clareza de que a mera criação e o aperfeiçoamento das máquinas ópticas em si não representam o nascimento dessa nova forma de entretenimento ou mesmo explicariam o surgimento de uma arte tão complexa. Trata-se de uma longa trajetória, impregnada de toda uma variedade de intervenções, onde encontramos desde homens das ciências preocupados com suas pesquisas aos charlatões que viam naquelas máquinas uma possibilidade de lucro.

O início dessa trajetória é muito indefinido e dependendo do foco da pesquisa, o ponto de partida pode ser bastante diversificado, mas apesar dessa fluidez, concordamos com a perspectiva da historiadora do cinema Flávia Cesarino:

As datas referentes ao primeiro cinema não são arbitrárias. A delimitação do período abarcado pelo primeiro cinema fundamenta-se na constatação, por parte da historiografia recente, da presença de algumas características constantes no cinema até 1908. São características relativas aos modos de produção e exibição dos filmes, à composição e comportamento do público e às formas de representação destes filmes. A dificuldade em descrevermos o primeiro cinema decorre do fato de que este período é um momento de constantes transformações.⁴³

Assim sendo, optamos por começar a delinear essa trajetória demonstrando a consolidação do aparato⁴⁴ cinematográfico e dos espaços dedicados a essa nova forma de entretenimento.

Tais aparatos são diversos e espalhados na rede do tempo. Recuando cronologicamente, podemos mencionar, a título de exemplo, a criação da lanterna mágica (1646), pelo jesuíta alemão Athanasius Kirsher no século VII, uma engenhoca elaborada a partir da inversão do princípio da câmera escura, composta por uma caixa cilíndrica, em cujo interior havia uma vela que emitia luz através de uma lâmina de vidro com desenhos feitos de tinta transparente e fazia projetar em uma parede branca a imagem desenhada na lâmina de forma ampliada.

⁴³ COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 35

⁴⁴ O termo aparato aqui é usado no mesmo sentido expresso por Vanessa R. Schwartz no artigo O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema (...) In: O cinema e a invenção da vida moderna. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Outra máquina óptica que causava espanto nas multidões foi o fantascópio (“Phantoscope”) (1799), criado pelo físico belga Étienne-Gaspard Robert (1763 - 1837). Essa máquina fundia os princípios da câmara escura (Aristóteles, Leonardo da Vinci, Della Porta) e da lanterna mágica (Kirsher). A novidade era o fato de estar apoiada sobre rodas e sua projeção ocorria por trás da tela. O motivo era criar uma atmosfera de mistério e suspense, já que os desenhos projetados eram de fantasmas e demônios, e com o recurso da máquina apoiada sobre as rodas, podia se aproximar ou afastar da tela, criando assim um efeito de deformações, ampliando ou reduzindo a imagem, o que causava uma sensação de fantasmagoria na multidão que assistia ao espetáculo.

Figura 1- Usando os mesmos princípios da Lanterna mágica, o Phantoscope possibilitava aos mágicos e ilusionistas criar um clima de mistério e fantasmagoria. Fonte: www.hometheatergear.com (acesso em: 21/05/2014)

A prestidigitação teve uma presença marcante no nascimento do cinema, e o taumatrópio (1825), uma invenção dos ingleses Fitton e John Ayrton Paris, já seria a demonstração disso. Este objeto consistia em um disco com figuras diferentes e invertidas desenhadas em cada lado e usando um pedaço de fio, girava-se a gravura, dando a ilusão de misturar as duas imagens.

O fenaquisticópio (1832), do cientista belga Joseph Plateau, foi mais uma valiosa contribuição ao processo de conhecimento e desenvolvimento das máquinas ópticas. Plateau foi um estudioso dos fenômenos da física, matemática e da fisiologia óptica, sendo

considerado um dos primeiros a se dedicar ao esboço da persistência retínica da imagem. Seu estudo foi fundamental para se entender e aplicar os fenômenos ópticos, como seu fenaquisticópio, que consistia de um disco preso a uma haste, de forma a fazê-lo girar, e olhando através de um espelho, se teria a impressão dos movimentos das gravuras desenhadas naquele disco em sequências diferentes.

Em seguida, surgiu o Zootrópio (1833), criado pelo britânico William George Horner, inspirado no fenaquisticópio, porém, já bastante aperfeiçoado.

Contudo, foi a partir de uma aposta relativa ao andar e aos movimentos do cavalo a galope que um milionário californiano, Leland Stanford, financiou a experiência do fotógrafo britânico Eadweard Muybridge em 1878⁴⁵, auxiliado pelo engenheiro John D. Isaacs e assim foram efetuadas as primeiras filmagens⁴⁶. Eadweard Muybridge já tinha uma vasta experiência com as Pictures Motion, tendo inclusive publicado em 1907, a obra *The Human Figure in Motion*, que demorou 13 anos para ser concluída, de 1872 a 1885.⁴⁷

É válido também citar as experiências do fisiologista Etienne-Jules Marey, que estudava o movimento dos animais, e desses estudos, surgiram o cronofotógrafo (1882) e o fuzil fotográfico, podemos dizer, os antecessores da câmera cinematográfica, começando assim o aperfeiçoamento das técnicas e das máquinas que visavam a capturar o movimento a partir de uma série de fotografias; contudo, tais experimentos tinham objetivo meramente “científicos” e seus artífices não poderiam imaginar que aquelas máquinas ópticas um dia seriam utilizadas para fins de diversão.

Já os inventores Thomas Edison e os irmãos Auguste e Louis Lumière vislumbraram que podiam estar diante de uma nova possibilidade de entretenimento e lucro, a partir do desenvolvimento do Cinetógrafo (1891) e do Cinematógrafo (1894 – 1895) respectivamente.

Os aparatos ópticos tiveram uma evolução tecnológica rápida e extraordinária, e mesmo não sendo objeto desta pesquisa, é importante evocar essa breve trajetória para que possamos entender que em um primeiro momento eles tinham as mais diversas aplicabilidades, mas, por si, não explicam o surgimento da intrigada arte do cinema:

⁴⁵ Race Horse First Film Ever 1878: <<http://www.youtube.com/watch?v=IEqccPhsqgA>>. Acesso em: 18 dez. 2013.

⁴⁶ SADOUL, Georges. História do cinema mundial: das origens a nossos dias. Livraria Martins Editora. s/d., p. 11

⁴⁷ MUYBRIDGE, Eadweard *The Human figure in Motion*. London: Chapman & Hall, 1907.

A história técnica do cinema, ou seja, a história de sua produtividade industrial, pouco tem a oferecer a uma compreensão ampla do nascimento e do desenvolvimento do cinema. As pessoas que contribuíram de alguma forma para o sucesso disso que acabou sendo batizado de “cinematógrafo” eram, em sua maioria, curiosos, bricoleurs, ilusionistas profissionais e oportunistas em busca de um bom negócio. Paradoxalmente, os poucos homens de ciência que por aí se aventuraram caminhavam na direção oposta de sua materialização.⁴⁸

Foram os curiosos, *bricoleurs*, ilusionistas profissionais e oportunistas que se apropriaram destes aparatos cinematográficos, e tentaram transformá-los em uma modalidade de entretenimento que teria como público, inicialmente, proletários, predominantemente homens, que viviam nos guetos e nos cinturões industriais. Portanto o cinema, em seus primórdios, não possuía respeitabilidade das elites, e a princípio, era considerado uma atividade indigna e de baixo nível pelos intelectuais, pela classe média e pela burguesia.

1.2 – O *locus* do cinema: a construção do espaço cinéfilo

O *locus* primário do cinema é o conjunto de espaços destinados às diversões populares, tais como as casas de variedades, os *music-halls*, *café-concerts* e *vaudevilles*⁴⁹ e por fim os *nickelodeons*.

O que havia em comum entre estes ambientes era que neles se podia comer, beber e dançar. A outra característica marcante era os baixos preços do ingresso, um atrativo para as camadas mais pobres que, com apenas um níquel, podiam assistir a uma das diversas atrações ali exibidas, incluindo nessa diversidade os filmes que os produtores classificavam, conforme a temática, em: “paisagens”, “notícias”, “tomadas de vaudeville”, “incidentes”, “quadros mágicos”, “*teasers*” (filmes de conteúdo erótico ou pornográficos).⁵⁰

O primeiro público do que posteriormente se convencionou denominar cinema não parecia se importar com a má reputação daquela forma de entretenimento. A mistura de atrações circenses, apresentações de prestidigitação, danças e projeção de filmes de curta duração parecia não causar estranheza naquele público, como nos detalha Machado:

⁴⁸ MACHADO, Arlindo. Op. cit., 2007, p. 15

⁴⁹ Acredita-se que o termo vaudeville seja derivado da palavra francesa *vaux ville*. Provavelmente o termo “vaudeville”, em si, faça referência especificamente para variados entretenimentos Americanos, que passaram a ser comum após 1871 com a apresentações do “Vaudeville e Cia e o Grande Sargento” em Louisville, Kentucky, não encontramos uma identificação direta com o teatro francês.

⁵⁰ MACHADO, Arlindo. Op. cit., 2007, p. 80

(...) esse público inicialmente maravilhado com a simples possibilidade de “duplicação” do mundo visível pela máquina (o modelo de Lumière) e logo em seguida deslumbrado com o universo que se abria aos seus olhos em termos de evasão para o onírico e o desconhecido (o modelo de Méliès). Na verdade, esse era exatamente o cinema que estava no horizonte de mágicos, videntes, místicos e charlatães, que durante todo o século XIX fascinaram multidões em estranhas salas escuras conhecidas por nomes exóticos como Phantasmagoria, Lampascope, Panorama, Betamiorama, Cyclorama, Cosmorama, Giorama, Pleorama, Kineorama, Kalorama, Poccilorama, Neorama, Eidophusikon, Nausorama, Physiorama, Typorama, Udorama, Uranorama, Octorama, Diaphanorama e a Diorama de Louis Lumière, nas quais se praticavam projeções de sombras chinesas, transparências e até mesmo fotografias, fossem elas animadas ou não. Certamente, o que atraía essas massas às salas escuras não era qualquer promessa de conhecimento, mas a possibilidade de realizar nelas alguma espécie de regressão, de reconciliar-se com os fantasmas interiores e de colocar em operação a máquina do imaginário.⁵¹

Em um ambiente animado por este tipo de espetáculos, não se podia esperar o nascimento de uma “arte” no sentido mais convencional, e muito menos de uma arte que pudesse ser apreciada por intelectuais de elite ou militantes de qualquer ordem. Muitos viam nestes espaços apenas um ambiente de degradação. Por outro lado, os filmes apresentados nos *vaudevilles* não tinham o zelo com o sequenciamento das imagens em movimentos no intuito de estabelecer uma narrativa ou de contar uma história, a fragmentação e a falta de preocupação em manter, nas imagens em movimento, sequências que levassem a uma percepção das narrativas predominantes à época era notória e é neste sentido que Jacques Aumont afirma:

A princípio, a união de ambos não era evidente: nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira. Fora concebido como um meio de registro, que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos.⁵²

Tais filmes, em geral, se constituíam de pequenas peças de *gags*⁵³, trechos dos próprios *vaudevilles*, apresentação de animais adestrados, números de circos e danças etc. Havia pouca preocupação com a articulação de uma estrutura narrativa, onde pudéssemos identificar uma linguagem assimilável pelas elites acostumadas à narrativa clássica do teatro shakespeariano. Como o tempo das apresentações era curto, de alguns segundos a no máximo

⁵¹ MACHADO, Arlindo. Op. cit., 2007, p. 19

⁵² AUMONT, Jacques et. al. A estética do filme/ Jacques - Campinas, SP: Papirus, 1995, p. 89

⁵³ Piadas ou histórias engraçadas e curtas

cinco minutos, bastava a exibição destas cenas, já que outros espetáculos concorriam no mesmo espaço e no mesmo tempo. Destaque-se que havia também os espetáculos levados a variados lugares, conforme nos lembra Flávia Cesarino:

(...) o *vaudeville* era a forma dominante de exibição de filmes entre 1895 e 1900, mas não era a única. Havia também exibidores itinerantes que levavam os filmes para as áreas afastadas dos grandes centros urbanos. Eram *showmen* que alugavam salões e exibiam os filmes, misturados a outras atrações, inclusive decidindo a ordem dos quadros e a maneira de exibí-los segundo as diferentes demandas do público.⁵⁴

O surgimento dos *nickelodeons* representa uma mudança neste cenário. É na cidade de Pittsburgh, nos Estados Unidos da América, em 1905, como uma casa de diversões criada por Harry Davis e John P. Harris, que se tem notícias dessas primeiras salas. O nome é uma engenhosa combinação do preço do ingresso (níquel – aproximadamente 5 ¢) e da palavra *Odeon*, advinda do grego, que tinha como significado mais próximo “teatro coberto”, em grego. Nestes ambientes, os filmes deixam de ser uma atração secundária e ganham o status de atração principal.

Figura 2 - Vista externa e interna do Nickelodeon de Harry Davis e John P. Harris, na cidade de Pittsburgh (1905). - Fonte: Charles Musser - *The Emergence of Cinema*, (1990:419)

⁵⁴ COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit., 2005, p. 57

A princípio, as características dos filmes pouco teriam mudado entre os apresentados naqueles espaços e os exibidos nos *vaudevilles*, ainda se via como necessária a intervenção de um apresentador para tornar claro ao público que assistia o que acontecia na tela.

O incremento dos *nickelodeons* começou a chamar a atenção. As primeiras salas tinham a capacidade de aproximadamente 100 a 200 espectadores. Graças a essas salas, a produção fílmica intensifica-se em quantidade e variedade para atender aos diversos gostos.

Tais ambientes eram, em sua maioria, deletérios, cheirando a detergentes baratos e infestados de baratas. Poucos tinham uma apresentação menos degradada e eram frequentados, mais raramente, por mulheres de “família” ou imigrantes recém-chegados, que não dominavam o idioma inglês. As imagens em movimento, cheias de gesticulações e carregadas de *gags*, superavam facilmente as barreiras do idioma.

Os *nickelodeons* eram um ambiente bastante indócil, onde as camadas populares tinham acesso devido ao ingresso barato e concomitantemente por serem espaços mais amplos, os espectadores podiam assistir às exhibições, inclusive de pé, sendo esses lugares propícios a “imundices” de variadas ordens, como o denunciado no dia 11 de março de 1911 no *Moving Picture World*:

Alguns desses lugares são totalmente imundos, com um ar tão sujo e espesso que você pode cortá-lo com uma faca. O piso é geralmente coberto com cascas de amendoim, sem estufas e, todos cospem no chão. Imagine isso no verão, e as epidemias violentas de vários bairros lotados. Não admira que as sociedades e as autoridades de saúde tentam barrar as crianças nessas apresentações de imagens em movimento!⁵⁵

Diante desse quadro, não demorou para haver uma onda de moralismo visando a “domesticar” esses ambientes. As ações variavam de inspeções nos locais, sob a alegação de que “*As salas escuras, combinadas à influência das imagens ali projetadas, estão fazendo despontar uma nova forma de degeneração*”⁵⁶, ao ataque da imprensa escrita, que não poupava críticas duras e ácidas à nova forma de entretenimento.

Apesar de todos esses problemas os *nickelodeons* proporcionaram um incremento favorável à produção de mais películas e impulsionaram o setor. Os investidores desse tipo de

⁵⁵ BOWSER, Eileen. The transformation of cinema, 1907-1915. Ed. Simon & Schuster and Prentice Hall International, Library of Congress Cataloging-in-Publication (History of the American cinema: v. 2), 1990, p. 121 (tradução nossa)

⁵⁶ MACHADO, Arlindo. Ibidem, 2007, p. 82

entretenimento, diante da reação conservadora, perceberam que necessitavam criar um novo público que, segundo Machado,

que incorporasse também (ou sobretudo) a classe média e os segmentos da burguesia. Essa nova plateia não apenas era mais sólida em termos econômicos, podendo portanto suportar um crescimento industrial, como também estava agraciada com um tempo de lazer infinitamente maior do que o dos trabalhadores imigrantes.⁵⁷

A dificuldade estava justamente em saber qual estratégia usar para conquistar esse público. Para isso, seria necessário o cinema atingir o mesmo grau das chamadas belas-artes, tais como a literatura e o teatro. Isto porque as classes médias e pequeno-burguesas, que tinham acesso e esse tipo de arte, já estavam familiarizadas com a estrutura do discurso linear e verbalizado, típico da literatura e do teatro clássicos, e, parecia-lhes estranho o discurso fragmentado, curto e aparentemente caótico das imagens em movimento, exibido nos *music-halls*, *vaudevilles* ou café-concertos, a versão francesa dos *vaudevilles*. Apesar de uma suposta similaridade entre os primeiros filmes e o teatro, Arlindo Machado destaca que

Ademais, não é correto falar em “teatro filmado” a propósito dos primeiros filmes, visto que o cinema, até então, não se inspirava no teatro, o seu modelo era sempre o vaudeville, que não era um teatro no sentido burguês do termo, mas uma espécie de bar por onde os artistas populares podiam circular livremente, sem o constrangimento de um prosclênio. E mais: o teatro burguês, como se sabe, é uma arte essencialmente verbal, ao passo que o cinema era mudo. Os intertítulos, é preciso dizer, constituíam um recurso praticamente inútil nos primeiros anos, pois o público dos vaudevilles, na sua maioria esmagadora, era analfabeto.⁵⁸

Portanto, seria necessário incorporar uma linguagem linearizada ao novo entretenimento e os *nickelodeons* já teriam um parcela de colaboração nesse sentido, pois além de aumentar o consumo de películas, estas tiveram ainda duas alterações que iriam ser decisivas para o surgimento do fenômeno do cinema como conhecemos nos dias de hoje: a mudança no sistema de venda, com a criação da figura do distribuidor, intermediário na aquisição do filme, que não seria mais vendido, mas somente alugado, e a proibição de retaliarem os filmes, exibidos os rolos em sequências alteradas ou mesmo omitido algum dos rolos. Estes pequenos ajustes foram decisivos para a sedimentação das imagens em movimento rumo à consolidação do estatuto de arte.

⁵⁷ MACHADO, Arlindo. Ibidem, 2007, p. 83

⁵⁸ MACHADO, Arlindo. Ibidem, 2007, p. 94

1.3 – Aprendendo a contar histórias: o nascimento da narrativa cinematográfica e a conquista de um público

Existem entre os historiadores do cinema divergências sobre a trajetória e periodização do que posteriormente convencionou-se ser nominado de cinema, porém alguns pontos convergentes podem ser encontrados. Charles Musser, historiador do cinema, sintetiza essa periodização da seguinte forma:

“O Primeiro cinema era predominantemente sincrético, representativo e não-linear, enquanto o cinema clássico de Hollywood, posteriormente, apoiava-se na consistência, verossimilhança, e numa estrutura narrativa linear, especialmente em seus dramas e comédias leves.”⁵⁹

Fernando Mascarello destaca e acentua essa divisão:

O período do primeiro cinema pode ser dividido em duas fases. A primeira corresponde ao domínio do “cinema de atrações” e vai dos primórdios, em 1894, até 1906-1907, quando se inicia a expansão dos nickelodeons e o aumento da demanda por filmes de ficção. A segunda vai de 1906 até 1913-1915 e é o que se chama de “período de transição”, quando os filmes passam gradualmente a se estruturar como um quebra-cabeça narrativo, que o espectador tem de montar baseado em convenções exclusivamente cinematográficas. É o período em que a atividade se organiza em moldes industriais. Há interseções e sobreposições entre o cinema de atrações e o período de transição, uma vez que as transformações então ocorridas não eram homogêneas nem abruptas.⁶⁰

Será baseado nesta periodização que poderemos compreender como se deu a transição dos *motions pictures* para o cinema propriamente dito, e mais ainda, observar a transformação das imagens em movimento em uma das Belas Artes, assimilada pelas classes médias, pela pequena burguesia e pelos intelectuais que até então torciam o nariz para esta forma de entretenimento. E os cineclubes terão um papel fundamental nessa transição e solidificação do cinema enquanto arte.

O designado primeiro cinema não tinha como objetivo principal contar uma história no sentido vislumbrado por Aristóteles, por meio do gênero narrativo, onde

⁵⁹ MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema*, 1990, p 4 (tradução nossa)

⁶⁰ MASCARELLO, Fernando (org.) *História do cinema mundial*, 2008, p. 25

percebemos a estrutura narrativa que “*encerrem uma só ação, inteira e completa, com princípio, meio e fim.*”⁶¹

No entanto, a necessidade de articular uma narrativa que caísse no gosto das “classes respeitáveis” tornou-se urgente. Não obstante, o conceito Aristotélico de narrativa *per se* não demonstrou ser tão simples em sua aplicabilidade àquela nova forma de entretenimento, se não fosse criada uma linguagem específica ao novo aparato do cinema. Devemos lembrar que o gênero narrativo tinha sido concebido muito antes da aventura do cinema:

“Por definição, o narrativo é extracinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance quanto simplesmente à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema e bem antes de seu surgimento”. AUMONT, 1995⁶²

Narrar era preciso. E o que estendemos por narração no cinema? Jacques Aumont formula um breve conceito:

Narrar consiste em relatar um evento, real ou imaginário. Isso implica, pelo menos, duas coisas: em primeiro lugar, que o desenvolvimento da história esteja à disposição daquele que a conta e que, assim, possa usar um certo número de recursos para organizar seus efeitos; em segundo lugar, que a história siga um desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta.⁶³

André Gaudreault⁶⁴, a partir de Christian Metz e Albert Laffay, retoma esse debate e propõe a decomposição da narração fílmica nos seguintes tópicos: uma narrativa tem um começo e um fim, assim, podemos pensar que a narrativa é essencialmente “fechada”, mesmo quando existirem continuações, mas segundo o próprio Gaudreault, “*todo livro tem uma última página; todo filme, um último plano, e é somente na imaginação do espectador que os heróis podem continuar a viver.*”⁶⁵; a narrativa é uma sequência com duas temporalidades – “*aquela da coisa narrada; por outro, a temporalidade da narração propriamente dita.*”⁶⁶; toda narrativa é um discurso; a consciência da narrativa “desrealiza”⁶⁷ a coisa contada e uma narrativa é um conjunto de acontecimentos.

⁶¹ ARISTOTELES, Arte poética, capítulo XXIII. <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 18 dez. 2013.

⁶² AUMONT, Jacques, Op. Cit., 1995, p. 94

⁶³ AUMONT, Jacques, Op. Cit., 1995, p. 92

⁶⁴ GAUDREULT, André; JOST, François. A narrativa cinematográfica. Brasília: Universidade de Brasília, 2009, p. 31 - 36.

⁶⁵ Idem, 2009, p. 32

⁶⁶ GAUDREULT, André; JOST, François, 2009, p. 33

⁶⁷ GAUDREULT, André; JOST, François, 2009, p. 34

Os filmes exibidos entre os anos de 1894 a 1907, em sua maioria, eram compostos apenas de plano único, neles continham mais de um plano, tais quadros podiam ou não ser projetados sequencialmente ou separadamente, ao sabor do exibidor, o que tornava, na prática, impossível a garantia de que as películas fossem apresentadas respeitando-se qualquer estrutura narrativa que pudesse estar contida no filme.

Entre os anos de 1908 e 1909, os exibidores investiram na tentativa de atrair as classes média e burguesa para os salões de *motion pictures*. Para obter sucesso nessa jornada, procurou-se produzir filmes que contassem histórias dentro do formato narrativo já peculiar para essas classes. Contudo, as tentativas se demonstraram desastrosas, visto que a estética predominante ainda era o burlesco, onde destacavam-se “*os efeitos espetaculares ou as ações físicas do que as motivações psicológicas*”.⁶⁸

Os *nickelodeons*, em boa medida, influenciaram nessa situação, já que exigiam o aumento da quantidade e de variedade dos filmes para um público ávido de novidades e também surgia a necessidade de aumentar a duração dos filmes exibidos. As películas apresentadas nos *nickelodeons*, apesar de terem um público basicamente composto pelas classes de trabalhadores, predominantemente de homens e imigrantes, mantiveram as temáticas advindas dos *vaudevilles*, ou seja, conteúdo racista, xenófobo e sexista; essa plateia sujeitava-se a assistir a esse tipo de programação, pois não havia muitas alternativas de entretenimentos, já que os preços dos *nickelodeons* eram acessíveis.

Será esta a situação a ser revertida no final de 1908. Os *nickelodeons* geravam bons lucros, mas necessitavam ampliar e “qualificar” seu público, e para isso, emergia a necessidade de atrair uma nova plateia: as classes média e burguesa, inclusive seus intelectuais. Para lograr êxito nesta empreitada, seria determinante a “domesticação” dos espaços deletérios dos *nickelodeons* e principalmente da linguagem caótica dos filmes.

Assim, junto com a estabilização da indústria do cinema inicia-se a criação de um padrão ambiental para o consumo de filmes, um padrão narrativo e um processo de massificação de um gosto pequeno-burguês. O período dos *nickelodeons* é a verdadeira transição entre o primeiro cinema e o cinema institucional, transição na qual se apagam as evidências visuais, estéticas e ambientais das diferenças de classe, diferenças de sexo, diferenças técnicas. A transição é, neste sentido, uma forma de homogeneização.⁶⁹

⁶⁸ COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit., 2005, p. 64.

⁶⁹ COSTA, Flávia Cesarino, Op. Cit. 2005, p. 67.

A domesticação da qual fala Flávia Cesarino não se restringia ao ambiente físico, outro fator deveria ser “domesticado”: a linguagem. Essa dificuldade ficou bastante evidente inclusive no estudo da história do cinema. Cesarino reforça a situação ao afirmar que

Para certos historiadores clássicos - como Lewis Jacobs, Georges Sadoul ou Jean Mitry -, os filmes servem essencialmente para contar histórias. Para tal finalidade, o cinema possui uma linguagem própria, cuja especificidade reside basicamente num conjunto de regras e procedimentos através dos quais constrói um mundo fictício perfeitamente homogêneo. Para este tipo de concepção, a linguagem do cinema seria, portanto, uma entidade atemporal, inerente ao próprio cinema, mas que teve de ser descoberta em algum momento pelos artífices de filmes.⁷⁰

Compelidos pela crise financeira de 1907, que ampliou o esvaziamento das salas de cinema (mas não somente a ela devia ser creditado esse declínio na frequência das salas de exibição), outro fator contribuía para incrementar esse fenômeno: a incapacidade de contar uma história, elementos necessários para atrair um novo público. Segundo George Sadoul, essa pobreza narrativa devia-se ao fato de que

Na época escrevia-se que a mania da imitação aumentava o cansaço do público com as “correrias desenfreadas de amas, estropiados e polícias” e os “melodramas relâmpago nos quais a condessa se casa, seu bebê desaparece, ela se atira à água, é salva por um saboiano barbudo e, passados dezoito anos, encontra a filha, que reconhece pelo monograma da roupa.”⁷¹

A primeira tentativa em fazer um filme de arte com sucesso pode ser compreendida a partir da mudança na concepção do como realizar filmes. Os Irmãos Lafitte, por exemplo, procuraram grandes escritores franceses com a finalidade de fazerem roteiros originais para seus filmes, passo fundamental no processo de desvincular o cinema das fórmulas fílmicas já desgastadas. Em 1908, acontece o lançamento do que podemos estabelecer como sendo o primeiro filme de arte, que levou multidões ao cinema e foi saudado como uma obra-prima por Griffith e Carl Dreyer:

“*L'Assassinat du Duc de Guise* (O Assassinato do Duque de Guise), dirigido por Le Bargy e Calmettes, com argumento de Lavedan, música de Saint-Saens e interpretação de Le Bargy, Albert Lambert, Gabrielle Robinne e Berthe Bovy”.⁷²

Criou-se assim um padrão que serviria não somente ao filme de arte, mas ao próprio cinema comercial, é o caso do uso de atores renomados e adaptações de obras

⁷⁰ COSTA, Flávia Cesarino, Idem, 2005, p. 71

⁷¹ SADOUL George, História do Cinema mundial: das origens a nossos dias. São Paulo: Martins, 1963. v. 1., p. 71

⁷² SADOUL, Georges, Idem, p. 72

largamente conhecidas do grande público, serviria mesmo de inspiração ao *star system* *hollywoodiano*. Contudo, outras obras de menor receptividade foram feitas. Georges Sadoul cita, por exemplo,

“*Le Retour d’Ulysse* (A Volta de Ulisses), inspirado em Jules Lemaitre, foi pomposo. O roteiro de Edmond Rostand, escrito em versos alexandrinos foi grotesco, e o novo filme de Lavedan, *Le Remords de Judas* (O Remorso de Judas), fracassou.”⁷³

Além de *A volta de Ulisses*, Sadoul também elenca as obras fílmicas de André Antoine no período compreendido entre 1916 a 1924, mas destaca que apesar de Antoine usar obras clássicas adaptadas, ele tem preferência por atores não profissionais, além de utilizar cenários naturais em cenas, fossem internas ou externas. Os filmes listados por Sadoul de Antoine são:

“*Les Freres Corses* (Os Irmãos Corsos), 1916; *Le Coupable* (O Culpado), 1917; *Les Travailleurs de la Mer* (Os Homens do Mar), 1918; *Mademoiselle de la Segliere*, 1919; *La Terre* (A Terra), 1921; *L’Arlésienne* (A Arlesiana), 1922”. SADOUL, 1963⁷⁴

Tais obras fílmicas foram adaptadas dos seguintes autores: Alexandre Dumas pai, François Coppé, Victor Hugo, Jules Sandeau, Emile Zola, Alphonse Daudet⁷⁵

O filme de Arte ganhou notoriedade a partir do *O assassinato do Duque de Guise*, que fez enorme sucesso, influenciando os cineastas em países como Dinamarca, Itália, Grã-Bretanha e foi decisivo nos rumos da transição para a criação de uma linguagem própria do cinema.

A concretização dessa transição, apesar de algumas considerações, passou a ser classicamente atribuída ao diretor David Wark Griffith, cineasta americano nascido na cidade de Kentucky em 1875. Filho de oficial sulista, Griffith teve que exercer inúmeras atividades antes de transformar-se em cineasta. Ele foi vendedor de livros, redator de uma revista Batista, crítico e ator de teatro. Também escreveu uma peça de teatro, *The Fool and the Girl*, que foi produzida e encenada em Washington e Baltimore, sem maior sucesso.

Seu primeiro filme foi *The adventures of Dollie* (1908), uma obra sem muita originalidade, que continha as mesmas características fílmicas comuns aos cineastas daquele

⁷³ SADOUL, Georges. História do cinema mundial, Vol. I - Livraria Martins Editora S. A., São Paulo – SP, 1963, p. 71/72

⁷⁴ Idem, p. 72

⁷⁵ Ibid., p. 72

período: a câmera fixa, plano médio e/ou geral. Contudo, uma característica já se destacava em Griffith, a narrativa moralista e maniqueísta, onde o Bem, invariavelmente despontava como vitorioso, contando com a intervenção de um agente externo (a natureza). No caso dessa película em particular, um rio foi a força externa responsável pela a salvação de Dollie.

O que movia Griffith era o desejo de narrar histórias, fossem elas inspiradas em Shakespeare, Allan Poe, Jack London, Robert Louis Stevenson ou Charles Dickens, de quem era discípulo apaixonado. Sua produção foi surpreendente, entre curtas e longas metragens produziu mais de 450 filmes.

O diferencial de Griffith é a introdução da montagem paralela, que aproximaria os filmes das estruturas narrativas literárias, mais habituais para classes médias e pequeno burguesas que frequentavam os teatros e passavam a ser o alvo das produções cinematográficas daquele período. Em 1916, duas superproduções marcaram definitivamente os rumos de sua carreira e do cinema: *The birth of a nation* (O nascimento de uma nação) e *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (Intolerância).

Serguei Eisenstein, em um artigo escrito em 1943, intitulado *Dickens, Griffith e nós* e que, posteriormente, após ser revisado, foi incluído no livro *A forma do filme* (1949), observa a estreita relação entre a obra de Dickens e a os filmes de Griffith. Um trecho transcrito por Eisenstein, extraído das memórias de Linda Arvidson (atriz e primeira esposa de Griffith), é bastante elucidativo:

Quando o Sr. Griffith sugeriu que a cena de Annie Lee esperando pela volta do marido fosse seguida de uma cena de Enoch naufragado numa ilha deserta, foi mesmo muito perturbador. “Como pode contar uma história indo e vindo deste jeito? As pessoas não vão entender o que está acontecendo.” “Bem”, disse o Sr. Griffith, “Dickens não escreve deste modo?” “Sim, mas isto é Dickens, este é um modo de se escrever um romance; é diferente.” “Oh, não tanto; escrevemos romances com imagens; não é tão diferente!”⁷⁶

Essa foi a característica que destacou o cineasta D. W. Griffith de seus contemporâneos: ele se propôs a escrever “*romances com imagens*”. Não devemos esquecer que os romances de que fala Griffith são inspirados nos romancistas mais famosos e comuns naquele período, já que eram fartamente adaptados para o teatro, portanto, bastante conhecidos dos seus assíduos frequentadores: as elites. E alcançar as elites econômica e intelectual era o objetivo maior dos produtores nesse período.

⁷⁶ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 180.

Os filmes de Griffith atravessaram o oceano e influenciaram os jovens e futuros diretores soviéticos. Sergei Eisenstein ressalta o alcance da obra do diretor norte-americano na seguinte sentença:

“A figura mais sedutora era Griffith, porque foi em suas obras que o cinema se fez sentir como mais do que um entretenimento ou passatempo.”⁷⁷

E continua Eisenstein, em uma nota explicativa bastante elucidativa acerca do que Griffith considerava um “bom cinema”:

“O que faz o público esquecer seus problemas. Um bom filme tende também a fazer com que as pessoas pensem um pouco, sem deixar que elas suspeitem que estão sendo levadas a pensar. Em um aspecto quase todos os filmes são bons ao mostrarem o triunfo do bem sobre o mal.”⁷⁸

Existe um longo debate sobre a originalidade da narrativa proposta por Griffith. Sobre esse debate no Brasil, podemos indicar Ismail Xavier, Arlindo Machado, Flávia Cesarino, entre outros. Contudo, não é nosso objetivo destacar esse tema, tentamos apenas demonstrar que Griffith foi decisivo para elevar os *motions pictures* ao *status* de ser reconhecido como uma arte pelas classes médias e burguesa, que passaram a identificar em suas películas uma narrativa familiar.

Porém, o certo é que a influência do cinema norte-americano e de Griffith em particular não aconteceu apenas na União Soviética, ela se estendeu a toda Europa e em especial, na França.

1.4 - Espetacularização e voyeurismo: aprendendo a ver

É possível aprender a ver? Esta é a pergunta que Antoine de Baecque faz em uma das passagens de sua obra *Cinefilia*. Ele garante que trata-se de uma “*pergunta cinéfila primordial*”⁷⁹. Esse aprendizado vem de um “*desejo irreprimível de escrever sobre o cinema*”⁸⁰, portanto formular essa pergunta é inevitavelmente “*sugerir uma resposta*”.⁸¹

⁷⁷ EISENSTEIN, Sergei, Idem. 2002, p. 181

⁷⁸ EISENSTEIN, Sergei, Idem, 2002, p. 221.

⁷⁹ BAECQUE, Antoine. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944 – 1968*, São Paulo, Cosac Naify, 2010, p. 46

⁸⁰ BAECQUE, Antoine, 2010 p. 47

⁸¹ Idem, 2010, p. 47

A trajetória do cinema rumo a sua ascensão ao grau de “belas-artes” teve um capítulo especial na França, impulsionado pela influência da imprensa, que crescia vertiginosamente, com um aumento de 250% entre 1880 e 1914⁸² em sua circulação. Esse fenômeno leva os cidadãos parisienses a consumirem diariamente as narrativas expostas em suas páginas, fossem essas os eventos cotidianos banais ou fantásticos, apresentados muitas vezes em um tom novelístico; podemos destacar ainda os jornais populares desse período, que apostaram nos chamados *fait divers* (fatos diversos), garantia de sucesso, conforme explicita Vanessa Schwartz (2004).

A ênfase ficava por conta da narrativa dos crimes horríveis e acidentes dramáticos, além da seção destinada aos romances em capítulos diários ou semanais, muitas vezes inspirados nas próprias notícias. Junte-se a isso o fato de que “*Paris, no último terço do século XIX, havia se transformado no centro europeu da florescente indústria do entretenimento.*”⁸³

Foi neste ambiente fértil que surgiram os entretenimentos que de uma forma ou de outra fariam emergir o gosto pelas narrativas e a consequente domesticação do olhar. São elementos fundamentais para preparar o terreno no sentido de criar um público, que não somente estivesse apto a compreender o cinema como arte, mas se tornaria determinante neste sentido.

Para entendermos melhor essa domesticação do olhar do público, percorreremos alguns entretenimentos mais apreciados pelos parisienses da *Belle Époque*. Destacaremos três: a visita ao necrotério de Paris, o museu de cera Grévin e os Panoramas ou dioramas. O que existe de comum entre esses entretenimentos é suas características voltadas para a narrativa.

Vanessa Schwartz, no artigo intitulado *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século*⁸⁴, nos descreve detalhadamente esses três ambientes de entretenimentos, a começar pelo necrotério de Paris. Segundo a autora, não se pode afirmar com certeza o que levava um público entre 30 a 40 mil pessoas a frequentarem os necrotérios, mas sem dúvida as narrativas dos crimes estampados

⁸² SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.) O cinema e a invenção da vida moderna. SP, Cosac Naify, 2004. p. 340

⁸³ SCHWARTZ, Vanessa R. *idem*. 2004, p. 337.

⁸⁴ SCHWARTZ, Vanessa R. *Ibid*. 2004, p. 337

nos jornais fertilizava o imaginário popular, que em uma prática de voyeurismo público, frequentava aqueles locais apenas para olhar:

“O necrotério serviu como um auxiliar visual do jornal, colocando no palco os mortos que haviam sido descritos em detalhe, com sensacionalismo, pela palavra impressa”. SCHWARTZ, 2004⁸⁵

Essa prática será o caminho “*para exercitar suas retinas na janela*”⁸⁶, o público que frequentava os necrotérios em busca de saciar seu desejo de *voyeur* estava simultaneamente habituando o olhar para a narrativa ilustrada e limitada por um quadro. No caso dos necrotérios, esse quadro era as janelas por onde se podiam observar os corpos ali expostos, e no cinema, o quadro era os limites da tela.

Ressalta-se que a *salle d'exposition* do necrotério e sua arquitetura, aliadas à exposição dos cadáveres bem vestidos, muitos deles colocados em cadeiras, não simulavam o ambiente onde ocorrera a tragédia dos corpos ali exibidos, esses ambientes deveriam ser sugestionados ao expectador, a partir da leitura prévia dos jornais e da colaboração da imaginação. Deve-se evidenciar que a imagem do corpo exposto não era a única matriz para estimular a imaginação, os jornais, neste caso, funcionavam como o enredo de um filme, detalhando prováveis locais e situações da tragédia, mas cabia ao expectador a sugestão final. Em 1907, os necrotérios foram fechados para visitação pública, mas isso não significou o fim da prática do voyeurismo coletivo, que já era estimulado por uma outra atração bastante popular na França: os museus de cera.

Em 1882, o jornalista Arthur Meyer e o caricaturista Alfred Grévin tiveram a ideia de apresentar as personalidades e as histórias narradas nas páginas de seu jornal à população parisiense. Como a fotografia era muito pouco utilizada pela imprensa, eles imaginaram criar um lugar onde o público pudesse ver as pessoas e/ou personagens retratados em seu jornal, e para concretizar esses planos, criaram o Musée Grévin. Em um trecho extraído do *Catalogue-Almanach du Musée Grévin*, citado por Schwartz, podemos observar qual era a intenção dos criadores daquele espaço:

“Os fundadores do museu prometeram que sua exibição iria “representar os principais eventos correntes com fidelidade escrupulosa e precisão impressionante”; funcionando como “um jornal vivo”. SCHWARTZ, 2004⁸⁷

⁸⁵ SCHWARTZ, Vanessa R. Idem *ibid.*, p. 340

⁸⁶ Pierre Véron, La Morgue, em La Magsin pittoresque in: SCHWARTZ, Vanessa R. idem. 2004. p. ?

⁸⁷ SCHWARTZ, Vanessa R. idem. 2004. p. 345

A possibilidade de recriar em um museu um fato narrado em seus jornais se justificava a partir da percepção que os dois criadores da instituição tinham sobre os leitores, ao acreditarem que estes últimos necessitavam visualizar e, se possível, vivenciar os fatos representados nas páginas do seu jornal, e para conseguir essa façanha, eles recorreram aos *tableaux*, ou seja, quadros onde se desenrolariam os enredos. A verossimilhança do museu foi destaque na época, e os empreendedores não mediam esforços e recursos nesse sentido.

Nunca é demais lembrar que o filme do primeiro cinema utilizou-se dos *tableaux vivants* para construir suas primeiras narrativas mais complexas. Arlindo Machado cita que em 1897 sugeriram

“os primeiros dramas de ficção com razoável duração e com um esboço mínimo de “história” foram as Paixões, encenações da vida de Cristo por meio de quadros, como no ritual religioso da Via-Sacra ou nos “mistérios” medievais”. MACHADO, 2007⁸⁸

Esses quadros citados por Machado são os *tableaux vivants*. Com o fechamento do necrotério para visitação pública, o museu de cera passa a ser um ambiente onde os parisienses continuaram a exercer o voyeurismo.

“Os quadros criavam cenários reconhecíveis, taxonômicos e apropriados para as figuras - mininarrativas na forma de um olho mágico dirigido à vida parisiense”. MACHADO, Op. Cit, 2007⁸⁹

A domesticação do olhar era oriunda dos espetáculos de exposição, detalhados na obra de Vanessa Schwartz, onde o “ver” estaria intimamente ligado ao ato narrativo. Narração muitas vezes já constituída anteriormente através dos jornais ou elaborada pela a imaginação do *flâneur* ao se prostrar diante do espetáculo. Trata-se de um aprendizado que finda na elaboração de um sofisticado código onde

“O espetáculo e a narrativa estavam inseparavelmente ligados na florescente cultura de massa de Paris: o realismo do espetáculo, na verdade, quase sempre dependia da familiaridade com as narrativas supostamente reais dos jornais”. SCHWARTZ, 2004⁹⁰

Esse aprendizado do ato de ver nasce com os espetáculos, mas os próprios aparatos, tais como o mutoscópio e do quinetoscópio, foram fundamentais para essa domesticação do olhar. Afinal, foi através desses primeiros dispositivos técnicos que alguns códigos visuais se incorporaram a uma gramática visual dessa nova diversão. O cinema se

⁸⁸ MACHADO, Arlindo, Op. Cit, 2007, p 88

⁸⁹ SCHWARTZ, Vanessa. 2004, p. 346

⁹⁰ SCHWARTZ, Vanessa, 2004, p. 338

tornaria um espaço privilegiado para a prática do voyeurismo, podia-se olhar, bisbilhotar a intimidade exposta aos nossos olhos sem culpas ou receios.

“O cinema foi concebido, desde suas origens, como um lugar (em geral escuro) onde se pode espiar o outro, onde a pulsão do olhar encontra um terreno propício para manifestação” MACHADO, Op. Cit. 2007.⁹¹

A ato de assistir a um filme, que para nós parece ser algo sem grandes complicações, em seus primórdios, requereu um aprendizado. Segundo Schwartz, não podemos descartar

“a premissa de que os espectadores de cinema levaram para a experiência cinematográfica modos de ver cultivados em uma variedade de atividades e práticas culturais”. SCHWARTZ, 2004⁹²

Além dos espetáculos listados por Schwartz, tinha-se o teatro que, a priori, seria a referência mais próxima dos primeiros cineastas que procuraram avizinhar suas obras fílmicas dessa forma de arte no sentido de fazer com que o cinema passasse a contar histórias. Muito debate já transcorreu em milhares de páginas e auditórios sobre esse tema, sobre essa aproximação, não retomarei aqui tal percurso, fica apenas o registro e a importante lembrança.

Baecque destaca que aprender a ver filmes é “*inventar um cinema*”, é aprender a escrever sobre filmes, é também aprender a fazer filmes. Aprender a ver “*é construir uma representação de mundo em que a vontade e a prática de cineasta germinam*”.⁹³ Esse aprendizado supõe uma domesticação desse olhar, que se traduz em desejo de ver, despertado pela escopofilia, ou seja, “*o prazer de olhar, ou a curiosidade, que nisto se revela, era sem dúvida, originalmente, um desejo sexual de olhar*”⁹⁴, enfim, o erotismo do olhar⁹⁵, esse desejo embutido no ato de ver; contudo, esse olhar não se limitaria a um mero voyeurismo. Existe a pulsão de intervir. Esta seria uma das características dos cineclubistas: não bastava ver, fazia-se necessário manifestar-se sobre o que se via, escrevendo sobre os filmes e/ou fazendo filmes, pois não se podia almejar a ascensão à condição de arte sem criar. Na busca desse status, o cinema tinha que ser visto como um produto original, uma síntese das artes até então conhecidas. A arte das artes.

⁹¹ MACHADO, Arlindo. Op. Cit. 2007, p. 124

⁹² SCHWARTZ, Vanessa, 2004, p. 338

⁹³ BAECQUE, Antoine. Ibidem, 2010, p. 47

⁹⁴ FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias sobre psicanálise (1916-17 [1915-17]) S/d

⁹⁵ MACHADO, Arlindo Pré-cinema & Pós-cinema. 4. ed. Campinas, SP, Papirus, 2007. (Coleção Campo Imagético)

1.5 – Guerra e arte: *avants-gardes*

“A guerra de 1914 assinalou o declínio do cinema europeu e estabeleceu a supremacia americana. Para o filme, como para a indústria ou as finanças, a guerra acelerara uma evolução já prevista pelos espíritos clarividentes” SADOUL.⁹⁶

Trata-se de uma afirmação já clássica na história do cinema mundial e é lugar comum, nas literaturas sobre a história do cinema, a referência ao pós-guerra de 1914 como um marco divisor na mudança dos rumos da distribuição e principalmente na produção cinematográfica europeia; contudo, essa demarcação não deve ser tão rigidamente estabelecida, pois tais fronteiras continuam muito fluídas. Eric Hobsbawm, por exemplo, nos chama a atenção para a crise de identidade relacionada ao mundo das artes que se abateu sobre a burguesia nesse período:

“Talvez nada ilustre melhor a crise de identidade por que passava a sociedade burguesa nesse período que a história das artes dos anos 1870 a 1914. Foi a época em que tanto as artes criativas como seu público perderam as referências”. HOBBSAWM, 1988⁹⁷

Nessa perspectiva, tais fronteiras já estariam se precipitando no final do século XIX e início do XX, quando percebemos o acesso das novas camadas sociais às artes, assim como o surgimento de um número cada vez mais expressivo de movimentos de *avant-garde*: existia um claro sinal de severas mudanças no mundo das artes, e o cinema fazia parte desse novo momento. É neste sentido que o historiador inglês alerta para o que ele denominou de “As artes transformadas”:

Ademais, a partir do fim do século XIX, o tradicional terreno da cultura erudita estava minado por um inimigo ainda mais poderoso: o fato de as artes atraírem as pessoas comuns e (com exceção parcial da literatura) de terem sido revolucionadas pela combinação da tecnologia com a descoberta do mercado de massas. O cinema, a inovação mais extraordinária nessa área, juntamente com o jazz e seus vários descendentes, ainda não triunfara: mas em 1914 já estava muito presente e pronto para conquistar o mundo.⁹⁸

A conquista, falando-se particularmente do cinema, se daria pelo avanço da indústria cinematográfica americana e sua estética. Com o advento da Guerra de 1914-18, os americanos se tornariam o principal fornecedor de filmes para Europa, e nesta leva de filmes

⁹⁶ SADOUL, Georges, História do cinema mundial, II, p. 112

⁹⁷ HOBBSAWM, Eric. A era dos Impérios, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 308

⁹⁸ Idem, p. 308

que chegam ao continente europeu, devemos destacar as obras de David W. Griffith, Cecil B. DeMille, Thomas H. Ince e Charles Chaplin. Tais películas foram determinantes para o surgimento de um novo público, que tornava-se ávido por novos filmes. E a demanda por mais fitas seria instigadora do movimento Impressionista Francês no cinema, que por sua vez levou seus integrantes a serem os animadores do Movimento Cineclubista.

A França sempre teve um papel de destaque frente à produção e distribuição cinematográfica, contudo essas produções atingiam basicamente as classes populares; a burguesia e os intelectuais se mantinham distantes dos espetáculos das imagens em movimentos, por não considerá-las sequer uma arte, e quando muito, esses filmes eram vistos como uma espécie de primo pobre do teatro.

Os franceses viviam, antes da Primeira Grande Guerra, um clima de transformação social, e isso se manifestava também nas artes. Havia o desejo de que a arte superasse o rigor formal, típico do classicismo, e esse desejo materializou-se nos movimentos de *avant-garde* tais como: o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Expressionismo e o Surrealismo. No período do primeiro pós-guerra, veremos tais movimentos se radicalizarem e multiplicaram-se. O que havia em comum entre eles era a crítica ao racionalismo clássico.

Em 1914, praticamente tudo que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de “modernismo” já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura.⁹⁹

O cinema, na França, naquele momento, ainda não tinha seu “movimento” artístico pelo simples fato de não ser levado a sério como tal. O cinema, atacou Noel Burch, *“é o maior divertimento da multidão. Mas ele não é, ele não pode ser artístico... lhe falta o verbo, e isso é tudo”*!¹⁰⁰

Foi no pós Guerra de 1914, com a invasão das películas americanas nos salões de exibição franceses, que as críticas ao cinema, por não as considerarem uma Bela Arte, se dissolveram. Os filmes de Griffith, DeMille, Chaplin reverteram esse discurso. Obras como *The Birth of a Nation* de Griffith conquistaram uma parcela dos intelectuais franceses, que

⁹⁹ HOBBSAWM, Eric, Era dos extremos: o breve século XX: 1914 – 1991, São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 178

¹⁰⁰ Fernanda A. C. Martins in: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008. p. 90 (Coleção Campo Imagético)

além de assistirem a essas fitas, também vislumbraram a possibilidade de se produzirem filmes de arte na França.

Os poetas Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars e Ricciotto Canudo, o crítico de teatro Louis Delluc, o escritor Marcel L'Herbier e Jean Epstein, os cineastas Abel Gance e Germaine Dulac foram alguns dos nomes conquistados pelo cinema americano.

Mas o que realmente animava estes homens e mulheres não era somente o ato de serem espectadores, havia neles o desejo de interlocução com essas obras, fosse debatendo sobre elas, fosse realizando filmes.

O cinema havia mudado de *status*, passando a ser concebido como uma “Bela Arte” e a ser aceito nos meios intelectuais. Viu-se na França a proliferação de jornais, periódicos e revistas especializadas sobre o tema. O surgimento desse público novo exigia uma nova postura e salas de exibição direcionadas à projeção desses filmes transformaram-se em uma emergência, não somente espaços apropriados para assistir aos filmes, mas para debater aquela nova arte, também se fez presente: o cineclube.

Um dos responsáveis pelo surgimento das salas de cineclube foi Louis Delluc, filho de um Farmacêutico, nascido em 14 de outubro de 1890 em Cadouin (Dordogne) e que precocemente destacou-se na arte da escrita, passando a produzir obras literárias (contos, romances, poesias etc.). Aos quinze anos, obteve seu primeiro prêmio em um concurso de poesia; aos dezessete anos, seu primeiro livro é publicado; aos vinte e já se encontrava escrevendo na “*Comoedia illustré*”; e aos vinte e sete anos, tornava-se redator chefe da *Le Film*.

A princípio, Delluc era um cinóforo convicto, pois via nos filmes exibidos na França apenas um primo pobre do teatro. Chamá-lo para assistir a um filme seria perda de tempo, a recusa era veemente. Para ele, faltava aos filmes, verbo, como havia sentenciado Noel Burch.

Sua aproximação com o cinema acontece como fruto de relacionamento com a atriz Eve Francis. Ao começar a assistir às películas vindas da América, de diretores como Griffith, DeMille, Porter, Thomas Ince e em especial de Charles Chaplin, Delluc abandonou a cinefobia para converter-se em cinéfilo.

A adesão de Delluc ao cinema foi tão arrebatadora que ele resolveu defender, incondicionalmente, o status de arte que o cinema havia conquistado a partir de então. Com essa finalidade, criou uma trincheira para o combate que estava por vir, e resolveu utilizar sua melhor arma para esse combate: escrever sobre o cinema; e criou em 14 de janeiro de 1920 o semanário *Le Journal du Ciné-Club*, com a finalidade de debater filmes, fossem eles americanos, alemães, suecos e principalmente os franceses. Outro objetivo desta publicação era a de demonstrar que o cinema era, sim, uma Bela Arte.

O *Le Journal du Ciné-Club*, além de ser um espaço reservado para a crítica cinematográfica, também estimulou os leitores a associarem-se ao “Ciné-Club”, por 12 francos ao ano, e como uma espécie de bonificação, esses leitores teriam o direito de participar das reuniões dessa Associação, cuja finalidade era de assistir aos (e debater os) filmes ali exibidos, além de receberem semanalmente um número daquele semanário.

O hebdomadário criado por Delluc poderia ser encontrado nos quiosques (bancas de revistas) e nas bibliotecas do Metrô, teve vida breve, de 1920 a 1921, mas sua herança supera a concisa existência, tanto por ter estimulado com relativo sucesso a prática de assistir a filmes e debatê-los, como por fomentar espaços específicos para essa finalidade (os cineclubes), além de utilizar a nomenclatura *Ciné-Club*, verbete que consolidou-se em definitivo para nomear esse movimento.

Tais espaços eram frequentados, em parte, por uma jovem elite intelectual que vislumbrava não apenas assistir às películas passivamente, mas tinha o desejo de debater e de ser criadora também daquela nova forma de arte. Entre estes jovens intelectuais, podemos destacar os nomes de pessoas muito próximas de Delluc, tais como Abel Gance, Germaine Dulac, Jean Epstein e Marcel L’Herbier, que comporiam o denominado Movimento Impressionista¹⁰¹ no cinema francês.

A primeira reunião dos Associados de *Le Journal du Ciné-Club* ocorreu em 12 de junho de 1920, na sala Pépinière – Cinéma, e reuniu um público de setecentas pessoas. A abertura de suas atividades contou com as palestras do diretor de teatro e cinema André Antoine, intituladas “Cinema de ontem, de hoje e do amanhã”; contou também com a participação do cineasta Emile Cohl, que falou sobre desenhos animados na palestra “Os

¹⁰¹ Sobre o Movimento Impressionista na França, consultar História do cinema mundial: das origens aos nossos dias de Georges Sadoul (O impressionismo francês) e Fernanda A.C. Martins (Impressionismo francês) In: História do cinema mundial.

desenhos animados e as coisas”; e Georges Denola, debatendo “O funcionamento atual e futuro do cineclub”.¹⁰²

Em 11 de fevereiro de 1921, *Le Journal du Ciné-Club* deixou de circular e em 6 de maio de 1921, Louis Delluc, financiado pelo banqueiro e colecionador de arte russo Arkady Roumanoff, fundou a revista *Cinéa*, um novo semanário dedicado ao cinema, que teve atuação decisiva a favor dessa linguagem. Delluc, além de responder cartas dos leitores da nova publicação, também continuaria a escrever sobre cinema. Segundo Marcel Tiriol, citado por Gautheir,

“todos os periódicos de cinema que aparecem naquele momento, nenhum possui a personalidade da revista *Cinéa*. Esta personalidade de *Cinéa* se deve a Delluc que está totalmente engajado como talvez ele nunca tinha feito em sua carreira como jornalista.”¹⁰³

Este hebdomadário promoveu, em 14 de novembro daquele ano, a lendária sessão do filme expressionista do diretor alemão Robert Wiene “O gabinete do Doutor Caligari” no *Théâtre du Colisée*. Em suas páginas, *Cinéa* preparava, antecipadamente, artigos que visavam a promover o debate sobre as obras cinematográficas, ora incitando os leitores com aforismos, ora instigando-os através de comentários sobre obras fílmicas, debate que efetivamente ocorreu após a exibição do filme expressionista.

O ativismo de Louis Delluc no campo do cinema fica evidente na máxima exposta na capa da revista *Cinéa*: “*Que le cinema français soit français; Que le cinema français soit du cinema*”¹⁰³. O nome de Delluc constou como diretor de *Cinéa* até o número 81, dividindo a função com François Tedesco; já a partir da edição de número 82, de 29 de dezembro de 1922, o nome de Delluc não figuraria mais como diretor, mas somente como fundador.

Em 1924, Delluc fez seu último filme, *L'inondation*, no vale do Ródano. As filmagens se realizaram em condições climáticas muito adversas e nessa situação, Louis Delluc contraiu uma pneumonia aguda, que o fez sucumbir em poucas semanas. Em 22 de março, com trinta e três anos de idade, Delluc veio a falecer.

Mesmo com o falecimento prematuro de Delluc, ele deixou uma marca indelével no movimento cineclubista que iria além da própria terminologia Ciné-Club, consolidada definitivamente entre amantes do cinema, apesar de alguns historiadores do cinema alertarem

¹⁰² GAUTHEIR, Christophe. La Passion du cinéma: cinéphiles, cine-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929. École des Chartes. Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC), 1999. p. 53.

¹⁰³ “O que o cinema francês seja francês; que o cinema francês seja cinema” (Tradução nossa)

para o fato de não ter sido Louis Delluc o criador da expressão. Mas incontestavelmente, sua atuação frente a *Le Journal du Ciné-Club* e posteriormente, a *Cinéa* foi um marco para o cineclubismo, fomentando atitudes, práticas e ritualísticos típicos dos cineclubes. Contudo, não somente Delluc contribuiu na gestação do cineclubismo, outros nomes merecem destaque.

Ricciotto Canudo é um deles. Italiano de nascimento, da cidade de Gioia del Colle, localizada na região da Puglia, nascido em 2 de janeiro de 1877, o quinto de sete filhos do casal Eugenio Canudo e Stampacchia Emilia, foi aluno no Instituto Técnico de Palermo e, aos 18 anos, abandonou os estudos universitários para se alistar no exército. Em 1898, saiu do exército. Voltando aos estudos, desta vez de idiomas, sempre se interessou por dialetos e línguas (hebraico e chinês), história, geografia do Extremo Oriente, música, poesia e expressava o desejo de viver em Paris, centro cultural da Europa, para onde finalmente migraria. Na Cidade Luz, envolveu-se com diversos intelectuais e teve uma agitada vida de boemia. As atividades literárias, apesar de intensas, sofriam severas críticas. Era considerado, entre outros adjetivos, “*um pouco engraçado, um pouco sinistro e com um ar verdadeiramente pedante*”.¹⁰⁴

Apesar desses ataques, Canudo foi ativista cultural e defensor incondicional do cinema, e onde alguns viam apenas uma forma de distração sem futuro, Ricciotto percebia a gênese de uma nova arte. Em Paris, fundou “Montjoie!”, periódico bimensal ilustrado, um espaço dedicado à divulgação do movimento Cerebrismo, que consistia basicamente em se conceber a arte não como fruto do sentimentalismo, mas do sensualismo e da racionalidade. A princípio, neste periódico, dedicava mais espaço a escrever sobre a música, uma de suas grandes paixões, mas desde 1908, já podemos encontrar seus primeiros escritos sobre cinema e onde se tem notícia das primeiras palestras proferidas por Canudo, e anunciou sua tese: o cinema é a sétima arte, a síntese das artes até aquele momento. Em 1911, nas ruelas e cafés do *Quartier Latin*, Canudo retomaria sua tese do cinema como síntese das artes.

Em 1914, eclodiu a (Primeira) Grande Guerra, envolvendo praticamente toda a Europa. Canudo publicou um Manifesto convocando os estrangeiros a alistarem-se na Legião e ele próprio participou da retirada na Sérvia, sendo condecorado por heroísmo. O advento da Guerra total, no dizer de Hobsbawm, faria os Americanos também participarem dela com apoio logístico de armas, blindados e filmes. Canudo, ao voltar do *front* de batalha, recusou convites para retornar para a Itália, resolveu continuar em Paris, onde retomou seu trabalho de

¹⁰⁴ ARISTARCO, Guido. História das teorias do cinema. Lisboa: Arcádia, 1961. (Primeiro volume), p. 101

jornalista. Ao ter contato com os filmes produzidos na América, ficou impressionado mas também desferiu duras críticas ao se referir ao cinema com aquelas características:

O fato é que os americanos, raça mesclada, raça sem raça - produto humano, por mais que a este se admire, mais do que raça humana, por mais que a esta se deteste - não tem tradições intelectuais, não se embaraçam em nenhum entrave cultural. Nasceram esteticamente com a Arte da Tela, como o velho mundo nasceu com a Arte dos Sons, ou das Cores, ou da Pedra. Eles não têm nada a esquecer...¹⁰⁵

Convencido de que o cinema era a arte das artes, em 1921, no periódico *Cinéa*, dirigido por Louis Delluc, Canudo escreveu um artigo intitulado “Arte para a sétima arte”, onde reafirmou sua tese:

A Sétima Arte. Isto me veio dois meses após minha palestra no Quartier Latin, (...). Mas é bom lembra, que já “Sétima Arte” é para aqueles que chamam a síntese moderna e poderosa de todas as artes: artes em movimento rítmico, artes rítmicas em quadros e esculturas de luzes. Esta é a nossa definição de Cinema; e, é claro, para o Cinema-arte como o entendemos, e pelo qual lutamos. Sétima Arte, pois a arquitetura e a música as duas Supremas Artes, com o seu “complemento”: pintura, escultura, poesia e dança formado o sonho estético coro hexa-rítmico durante séculos.¹⁰⁶

Neste mesmo artigo, Canudo comentou a existência do C.A.S.A., Clube dos Amigos da Sétima Arte, criado por ele em março de 1921, e lembrou que além da França, já existiam em outras nações, tais como “*Itália, Estados Unidos, Polônia, Tunísia, Espanha, Romênia*”¹⁰⁷, clubes semelhantes a este, e a função do C.A.S.A. servia para “*agrupar as forças desta arte, com a finalidade de enobrecer-la*”¹⁰⁸.

Ricciotto Canudo organizou o Clube dos Amigos da Sétima Arte no Café Napolitano em Paris, em Abril 1921, e este, costumeiramente, passou a ser denominado simplesmente de “CASA”. As sessões eram invariavelmente precedidas de uma farta ceia, e nestes espaços, os amantes do cinema reuniam-se para aferir ao espetáculo das imagens em movimento o estatuto de arte.

Na edição do *Cinéa* de 13 maio de 1921, Canudo pontuou com clareza os objetivos das reuniões no C.A.S.A. Primeiramente, “*afirmar, por todos os meios, as características artísticas do cinema*”¹⁰⁹, e sintetizava: “*O filme é, sem dúvida, uma arte, a*

¹⁰⁵ CANUDO, Ricciotto. Apud XAVIER, Ismail, p. 47

¹⁰⁶ Jornal Cinéa, 13 Mai 1921, N° 2, p. 16

¹⁰⁷ Idem, p. 16

¹⁰⁸ Idem, ibid., p. 16.

¹⁰⁹ Idem, ibid., p. 16

sétima".¹¹⁰ Outros objetivos foram listados na mesma matéria, tais como: elevar o nível intelectual da produção cinematográfica; atrair uma nova geração de criadores; criação de espaços específicos para exibição das obras cinematográficas; organizar a divulgação de tais obras; procurar mecanismos e leis por parte do Estado para dar suporte e proteção à arte cinematográfica; fomentar o primeiro festival de cinema francês e também o primeiro congresso de filmes latinos.

Incansável, Canudo lutou para garantir no Salão do Automóvel um espaço para a criação de um Festival do que ele denominava "sétima arte". A princípio, o pedido enfrentou resistência, mas Canudo conseguiu realizar seu intuito. Os filmes exibidos no salão do Automóvel atraíram um grande público e o Festival foi considerado um sucesso absoluto.

Em 15 de dezembro de 1922, com o objetivo explícito de fomentar as atividades do Clube dos Amigos da Sétima Arte, Ricciotto Canudo fundou a *Gazette des Sept Arts*, onde exporia os debates pertinente ao cinema com o intuito de provar que o cinema já possuía a aura de uma arte. Em suas páginas, apareceram o artigo "Estética da sétima arte", juntamente com o "Manifesto das sete artes", este provavelmente, escrito em 1911. O que Ricciotto pretendia era reafirmar o caráter artístico das imagens em movimento.

Canudo casou-se com Jeanne Janin, sua secretária, em 7 de junho de 1923 e no mesmo ano, veio a falecer. Seu falecimento é atribuído a uma cirurgia mal sucedida.

Esses primeiros cineclubes, frequentados basicamente por amantes do cinematógrafo, visavam a debater o cinema do ponto de vista estético e suas possibilidades enquanto linguagem. Tal público, constituído de intelectuais e ativistas culturais, seria conhecido como cinéfilos, e cinefilia, no dizer de Antoine Baecque, pode ser "*considerada como maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso (...)*"¹¹¹. Segundo Jacques Aumont,

O termo "cinéfilo" aparece nos escritos de Ricciotto Canudo no início dos anos 20: designa o amante informado de cinema. Há muitas gerações de cinéfilos com suas revistas e seus autores preferidos. A cinefilia teve um desenvolvimento considerável na França do pós-guerra (1945). Exerce-se por meios das revistas especializadas, das atividades de muitos cineclubes e da assiduidade às programações de filmes de arte, a frequência ritual a uma cinemateca etc. O "cinéfilo" constitui um tipo social que caracteriza a vida cultural francesa em virtude do contexto cultural particular oferecido pela

¹¹⁰ Idem, *ibid.*, p. 16.

¹¹¹ BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*, São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 33

riqueza da exploração parisiense dos filmes, em particular: é fácil reconhecê-lo a partir das condutas miméticas; organiza-se em confrarias, jamais se senta no fundo de uma sala de cinema, desenvolve em qualquer circunstância um discurso apaixonado sobre seus filmes prediletos.¹¹²

Foi a partir do espólio de Canudo e Delluc que alguns cineastas e ativistas continuaram seus esforços no sentido de conferir ao cinema o status de arte. Entre estes, podemos citar: Germaine Dulac, Léon Moussinac, L’Herbier e Jean Epstein. Influenciados pela iniciativa de Delluc e Canudo, surgiram várias salas dedicadas a exibição e debates de filmes; em sua maioria, esses locais de exibição assumiram o formato de clubes e associações, práticas que estavam em vigor naquele momento.

O Movimento Impressionista é de fundamental importância na solidificação do cinema na França com as prerrogativas de Belas Artes. Georges Sadoul, em sua já clássica obra acerca da história do cinema, consagra o ano de 1925 como baliza para a denominada vanguarda francesa, incluindo o impressionismo. Contudo, essa periodização não é pacífica conforme Roberto Acioli de Oliveira, que num artigo intitulado *A vanguarda feminina no cinema Francês*, destaca que

Ao contrário de Georges Sadoul, que estabeleceu 1925 como o ano em que o termo foi utilizado em relação ao cinema, Mounsef sugere 1918 – no final da Primeira Guerra Mundial. O termo teria sido empregado então num texto por alguém que se intitulava “a mulher de lugar algum”. Esse pseudônimo foi atribuído inicialmente a Eve Francis, amante e noiva de Louis Delluc, e depois ao próprio Delluc – que, posteriormente, realizaria um filme com o mesmo título.¹¹³

Para compreender a evolução histórica do cineclubismo, é importante estabelecer essas fronteiras cronológicas, não com o sentido de uma linearização temporal, mas visando a percebermos que existia uma necessidade de romper os limites impostos pela narrativa clássica, aristotélica por essência, e trazer o cinema para um campo ainda não controlado pela recente indústria cinematográfica. O cineclube torna-se o espaço no qual as “vanguardas” se reuniram e onde os debates mais acalorados, acerca da nova arte se desenrolaram. Foi nesses espaços que os amantes da nova arte exerceram sua paixão longe do controle da jovem, mas já poderosa indústria do cinema norte-americano do pós-guerra.

Germaine Dulac, Léon Moussinac, L’Herbier e Jean Epstein, conscientes desse fato, continuaram a obra de Delluc e Canudo e a partir da fusão do C.A.S.A com Clube de

¹¹² AUMONT, Jacques et al. *A ESTÉTICA DO FILME*, Campinas, SP: Papirus, 1995 (Coleção Ofício de Arte e Forma), p. 10

¹¹³ OLIVEIRA, Roberto Acioli de. *A vanguarda feminina no cinema francês*. <<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=11595>> Acesso em: 04 abr. 2014.

Cinema Francês, surgiu o *Cineclub du France*. A diferença entre este cineclube e os anteriores, criados por Delluc e Canudo, é que além da preocupação em conferir ao cinema o estatuto de arte, agora devemos acrescentar outro campo de combate: a luta contra a censura, pois é com essa bandeira que o *Cineclub du France*, em 1926, apresentou pela primeira vez na França a obra de Eisenstein *O encorajado Potemkin*, que naquele momento (e durante muito tempo ainda) sofria censura na França. A sessão ultrapassou as expectativas, o público foi de 4.000 (quatro mil) espectadores, em um espaço com capacidade para aproximadamente 2.000 (dois mil) pessoas, o que causou tumulto, sendo o motivo tão almejado para que a chefia da polícia censurasse a película e causasse transtornos ao cineclube.

Mesmo havendo essas consequências, os cineclubistas tiveram a certeza de que o público estava querendo mais que meros entretenimentos. Neste período, houve uma proliferação dos cineclubes, conforme Sadoul:

Os Cine-Clubes em breve transformaram-se. Multiplicando-se, tornaram-se agrupamentos de espectadores esclarecidos e fanáticos, que apresentaram em sessões privadas os novos filmes e os discutiram apaixonadamente. No fim do período Mudo, a França contava uns vinte cine-clubes, parisienses ou de província, federados sob a presidência de Germaine Dulac. Vários países tinham organizações análogas: os “Film Clubs” belgas, a “Film Liga” holandesa, os “Filmfreunde” alemães, a “Film Society” londrino, a “Film Art Guild” novaiorquina ...¹¹⁴

Entre estes cineclubes, podemos acrescentar: Os amigos do Cinema (fundado em dezembro de 1921 pela revista Cinémagazine), o Cine-club de Bruxelense (primeira sessão em 5 de julho de 1921), o Clube de Faubourg (criado em 1922 por Léo Poldès), o Clube da Tela (criado em 1928 por Pierre Ramelot) e o Clube Francês do Cinema (fundado por Léon Moussinac em 1922 e dirigido por Léon Poirier). Em 1928, Léon Moussinac, ao voltar da URSS e contando com o apoio de Jean Lods, Georges Maranne e Paul Vaillant-Couturier, cria um cineclube voltado para o engajamento na luta social: o cineclube Amigos Spartacus. A proliferação é de tal ordem que em 1929, é fundada a Federação de Cineclubes da França, presidida por Dulac.

A partir de então, os cineclubes tornaram-se uma febre mundial. Em praticamente todos os continentes, surgiu esse tipo de entidade. Também mudavam as perspectivas e acrescentavam-se novas temáticas aos debates. Não somente a estética era alvo dos embates,

¹¹⁴ SADOUL, George. Vol. I, p. 182

fossem orais (nos espaços dos cineclubes) ou escritos (nos periódicos especializados), mas as conjunturas sociais passaram a integrar os ciclos de conversas e estudos.

Esse crescimento somente foi interrompido pela Segunda Grande Guerra, porém após 1946, o movimento retomou sua força. Surgiu a Federação Francesa de Cineclubes (FFCC) a partir da união dos seis cineclubes existentes naquele momento: *Cercle Technique de L'écran*; *Ciné-Clube universitaire*; *Cercle du Cinéma*; *Ciné-Club Cedrillom*; *Ciné-Jeunes*; *Club Français du Cinéma*. O primeiro presidente do FFCC foi Jean Painlevé e apenas em um mês após a sua fundação, a Federação já contava com mais 80 entidades associadas, com cerca de 50.000 membros. No ano seguinte, franceses, ingleses, belgas, italianos, holandeses e poloneses constituíram a Federação Internacional de Cineclubes. Em outubro de 1947, o FFCC fundou a revista *Ciné-Club*, que em novembro de 1954, ganharia novo formato e nome: *Cinéma 55*.

1.6 – A Sétima Arte: de Arte útil a Belas Artes

Ricciotto Canudo classificou o cinema de Sétima Arte, esse desejo de estabelecer e fixar uma hierarquia na qual figurasse o cinema no rol das “Belas Artes” é fruto de uma sociedade que, naquele momento, abusava da taxionomia. Ariano Suassuna, em *Iniciação à Estética*, destaca essa situação:

É um campo no qual os preconceitos da Etnologia e da Biologia “cientifistas” do século XIX têm criado muitas confusões. Baste um exemplo, como referência ao Evolucionismo, apresentado por Darwin como uma hipótese, adquiriu tais foros de dogma que hoje é praticamente impossível examinar qualquer assunto de Etnologia ou de Antropologia Cultural sem tropeçar nos fantasmas e destroços evolucionistas.¹¹⁵

E conclui ironicamente:

A coisa chega a tal ponto, que é preciso fazer um esforço para rir e não ficar indignado com as interpretações forçadas e torcidas que esses inquisidores de um sistema biológico ultrapassado querem dar dos fatos que negam a cada passo a verdade dos seus fantasmas. Até no campo da Estética o Darwinismo atrapalha a reflexão, perturbando a serenidade dos pensadores e causando distorções na interpretação dos fatos.¹¹⁶

¹¹⁵ SUASSUNA, Ariano, *Iniciação à Estética*, 9ª ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 279

¹¹⁶ Idem, p. 279, 280

Destacamos que o cinema, em seus primórdios, almejava alcançar o estatuto de arte, mais especificadamente que fosse inserida no conceito de “Belas Artes”. Porém deve-se ter clareza de que o amadurecimento do conceito de Arte tem uma trajetória histórica bastante extensa e nada pacífica. Continua a ser válido expor essa trajetória para melhor compreendemos o debate proposto pelos cineclubistas, no sentido de elevar o cinema à categoria de arte, e em particular perceber o papel desempenhado pela formulação teórica de Canudo, mesmo compreendo os riscos e as probabilidades de deixar sérias lacunas nessa exposição.

Também lembrando que não se trata de ser essa a tese fundamental deste trabalho, ou seja, compreender a trajetória do cinema rumo à categoria de arte (ou a ser reconhecido enquanto tal), mas sem dúvidas, o desejo de perceber o cinema fazendo parte dessas hierarquizações tinha um grande significado naquele período e foi arduamente perseguido pelos primeiros cineclubistas que desejavam inclui-lo não apenas no rol das artes, mas ambicionavam que ele alcançasse o estatuto de Belas-Artes.

O conceito de arte tem sido constantemente articulado desde a antiguidade clássica. Platão, por exemplo, compreendia arte como sendo todas as atividades humanas ordenadas, excetuando as atividades relacionadas à natureza. Ainda na Grécia clássica, podemos destacar Aristóteles, que abreviou consideravelmente o conceito platônico de arte ao separar a esfera da ciência do âmbito da arte e ao defini-la “*como o hábito, acompanhado pela razão, de produzir alguma coisa*”¹¹⁷; portanto, para Aristóteles, a retórica e a poética pertencem ao mundo da arte. Já os estoicos retomaram o conceito amplo de arte, em conformidade com a ideia de Platão; contudo, arte, no estoicismo, passava a ser todo o conjunto de percepções. Já no período medieval, podemos citar Plotino, que entendeu arte a partir de sua finalidade complementar em relação à natureza. No início do século I, tivemos a divisão da arte em *liberalis* e arte *servilis*, forjada a partir do Monge Tomás de Aquino, onde a primeira seria a arte que dignificava o homem livre e a segunda estava destinada “*aos trabalhos exercidos com o corpo, que são de certo modo servis, porquanto o corpo está submetido servilmente à alma e o homem é livre segundo a alma*”¹¹⁸. Foi a partir dessa concepção que surgiu a distinção entre arte e natureza, proposta por Kant, e entre arte e ciência. Nesse sentido, Kant esmiuçou o conceito de arte e o dividiu em dois, arte mecânica e

¹¹⁷ ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. 5ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 81

¹¹⁸ Idem, p. 82

arte estética, onde a última, teria por finalidade ser prazerosa e aprazível; teríamos então aí, por substância, o *locus* do belo; daí as Belas Artes em oposição às Artes úteis.

Ainda no século I, teve-se o conhecimento de outra das diversas enumerações das artes. Desta vez, a proposta partiu de Marco Terêncio Varrão (Marcus Terentius Varro). Varrão classificou as artes levando em consideração a estrutura social vigente, pois se tratava de uma sociedade escravista. Ele enumerou as “artes *liberali*”, ou seja, aquelas dignas do homem livre, em: gramática, retórica, lógica, aritmética, geometria, astronomia, música, arquitetura e medicina. Posteriormente, já no século V, Marciano Capela publicou a obra *Núpcias de Mercúrio e da filologia*, onde retomaria o tema, reduzindo de nove para sete as artes *liberali*, as quais seriam: gramática, retórica, lógica, aritmética, geometria, astronomia e música, expurgando arquitetura e medicina, pois pareciam-lhe não serem pertinentes à imaterialidade, ou seja, relacionadas a um ser puramente espiritual, o que negava-lhes a condição de artes *liberali*.

A partir de então, teremos o empenho pela dignificação das denominadas “artes mecânicas”, a serem elevadas à condição de artes *liberali*. Isto somente foi possível no período do Humanismo, quando ocorreu a restituição da dignidade do corpo humano em antítese à percepção agostiniana de menosprezo à matéria corporal. Nesse caso, vimos as artes ditas mecânicas serem elevadas à condição de conhecimento, portanto, passaram a serem percebidas como artes *liberali*.

Essa divisão suscitaria a formulação do termo *Beaux-Arts* (Belas-Artes) no sentido de diferenciá-las das ditas artes úteis ou artes aplicadas, ou ainda artes *servili*. Tal termo passou a ser incorporado ao vocabulário corrente a partir da obra *Les Beaux-Arts Réduits à un Même Principe* (As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio), 1746, de autoria de Charles Batteaux (1713 - 1780). A partir de então, as belas-artes seriam enumeradas em: poesia, pintura, música, dança e arquitetura. Nesse mesmo período, vimos ser empregado o termo “cinco-artes” na Inglaterra para tal classificação.

No Curso de Estética ministrado por Hegel em Berlim, entre os anos de 1820 e 1829, observamos que ele compreendeu como aplicáveis ao conceito de belo as seis artes: arquitetura, música, dança, poesia, pintura e escultura. O filósofo alemão fez uma extensa explanação de todo esse conjunto de artes e o Curso que seria posteriormente sistematizado por seu discípulo Heinrich Gustav Hotho para fins de publicação.

Mas foi no advento do capitalismo que essa antítese entre artes *liberalis* e artes *servilis* se radicalizou, quando particularmente, Adam Smith elegeu o trabalho como a única forma de gerar riqueza. Tal eleição alterou o profundamente o estatuto das artes. A ideia de arte, mesmo dividida, ganhou novas dimensões. Os artífices das artes *servilis*, cuja finalidade é de serem úteis aos homens, das quais podemos citar medicina, agricultura, culinária e artesanato, sentiram-se compelidos e exigiram que seus ofícios fossem elevados à condição de conhecimento, já que este requer especialização; na outra ponta, temos a arte cujo objetivo é o belo, o aprazível, aquilo que elevaria à condição de tornar o homem melhor ou pior, tais como: a pintura, a escultura, a arquitetura, a poesia, a música, a dança, conjunto que passará a ser denominado de belas-artes.

É neste contexto que em meados de 25 de outubro de 1911, Ricciotto Canudo publicou o ensaio intitulado “o nascimento de uma sétima arte – ensaio sobre a cinematografia”, no qual encontramos influência do sistema hegeliano de enumeração das artes. Este ensaio é considerado como o texto fundador do reconhecimento do cinema como bela arte. Ricciotto retomou a esse tema depois da Primeira Grande Guerra, quando ele publicou o *Manifest des Sept Arts* no jornal *Gazette des Sept Arts*, em sua edição nº 2 de 1923. Havia em Canudo a necessidade de reafirmar o caráter de arte do cinema, conforme explicita Ismail Xavier:

Teoricamente, um dos principais esforços de Canudo é o de justificar esta enumeração na ordem estética, procurando esclarecer como o cinema estaria entrando no mundo das artes. Para fazê-lo, monta um quadro evolutivo deste mundo, cuja característica fundamental é a presença, desde os primeiros tempos, de um processo teleológico orientado em direção ao cinema.¹¹⁹

E não apenas mais uma arte, mas a arte das artes, e para isso Canudo elaborou uma intrigada tese na qual ele vislumbrava no cinema a síntese, a reunião de todas as outras artes, fechando um círculo do Movimento estético. Nesta tese, duas artes foram consideradas pilares: a música e a arquitetura. A primeira era complementada por poesia e dança, enquanto a segunda complementava-se pela pintura e escultura. No sentido de explanar a seus leitores com maior clareza, Canudo elaborou a tese graficamente, conforme a ilustração a seguir extraída do *Gazette des Sept Arts*:

¹¹⁹ XAVIER, Ismail, *Sétima arte: um culto a moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretária da Educação Cultural, ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978 (Debates; 142), p. 42

Figura 3- Imagem extraída do *Journal Gazette des Sept Arts*, nº 2, 1923, p. 2 - Fonte: Bibliothèque nationale de France (BnF) - <http://gallica.bnf.fr/>

Na sequência, no mesmo artigo, Canudo complementou sua tese afirmando o triunfo do cinema como sendo esta síntese, conforme suas próprias palavras:

Hoje, a estética do “círculo em movimento” finalmente fecha triunfalmente sobre esta fusão total das artes conhecida como: Cinematógrafo. Se tomarmos a elipse como a vida perfeita de imagens geométricas, ou seja, do movimento - o movimento de nossa esfera esmagado nos polos - e se a olhar em frente ao plano horizontal do papel, arte, qualquer arte aparece assim:¹²⁰

Figura 4- Imagem extraída do *Journal Gazette des Sept Arts*, nº 2, 1923, p. 2 - Fonte: Bibliothèque nationale de France (Biblioteca nacional de França) - <http://gallica.bnf.fr/>

Em suma, Canudo compreendeu o cinema como a síntese de uma trajetória histórica, mesmo que mistificando esta trajetória e dando-lhe um caráter divinizante, conforme suas próprias palavras:

E nosso tempo foi sintetizado num impulso divino, as múltiplas experiências do homem. E temos feito todos os totais da vida prática e da vida sentimental. Podemos ter casado com a ciência e a arte, quero dizer: as

¹²⁰ Gazette des Septs Arts, nº 2, 25 de janeiro de 1923, p. 2 (Tradução nossa)

descobertas e não os dados da Ciência e o ideal da Arte, aplicando-os um ao outro para capturar e definir os ritmos da luz. Ou seja, o Cinema.¹²¹

As teses de Ricciotto Canudo foram muito bem aceitas no momento de sua elaboração/divulgação; contudo, posteriormente, foram percebidas como exóticas; mas elas deixaram um legado à moda de Delluc: a consagração da nomenclatura Sétima Arte, que foi assimilada e é amplamente utilizada ao referir-se ao cinema.

Mas este não é o único legado dessa trajetória rumo ao reconhecimento do cinema enquanto arte. Não somente Canudo, mas os cineclubistas de modo geral procuravam um lugar para o cinema junto à ciência (filosófica) da arte e do belo, ou como denominou Baumgarten: na Estética.

O papel dos cineclubes nesse sentido era o de demonstrar, a partir da exibição de filmes, dos debates, fossem eles nos salões tipo o C.A.S.A ou nos diversos periódicos que circulavam em Paris e em outras cidades, que o cinema era uma arte, e não se tratava de uma arte qualquer, mas uma arte que abrigava todas as outras; mesmo que ainda não tivéssemos naquele instante o cinema falado, a sonoridade também já era concebida como integrante daquela notável nova arte, quando os críticos falavam, por exemplo, do ritmo do filme. Portanto, o primeiro esforço dos cineclubistas, parecia estar se concretizando. No final da primeira década do século XX, não parecia mais haver dúvidas sobre o estatuto de arte do cinema, e o movimento cineclubista teve participação decisiva nessa vitória.

1.7 – É preciso haver também o Ciné-Club

O verbete cineclubes é a junção de cine + clube e o seu significado dicionarizado é:

“Entidade que reúne apreciadores da técnica e da estética cinematográfica, para fins de estudo, debates ou lazer, e onde se exibem filmes de interesse cultural”. MICHAELIS, 1998¹²²

Portanto, um cineclubes é em suma e de forma simplista, um clube onde aficionados por cinema reúnem-se para assistirem a filmes e debaterem-nos. Esse modelo teria surgido por influência dos *Clubs* onde se reunia a elite da sociedade parisiense para desfrutar os seus momentos de lazer. “*Existe o Touring Club, é preciso haver também o Cine*

¹²¹ Idem, 1923, p. 2 (Tradução nossa)

¹²² MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa, São Paulo: Melhoramentos, 1998, p. 501

Clube".¹²³ A frase é atribuída a Louis Delluc e teria saído na edição nº 1 do periódico *Ciné-Club*. Já o verbete clube, segundo o dicionarista Aurélio Buarque, vem do inglês "club" e refere-se primeiramente a um "*local de reuniões políticas, literárias ou recreativas ou ainda local que tem, geralmente, edificações, piscina, etc.*" e onde, comumente pagando uma mensalidade ou taxa, se reúnem pessoas para praticar esportes, jogar, dançar, etc., sendo por fim uma "*Associação de pessoas com o objetivo de promover debates em torno de matéria de interesse comum, tal como literatura, ciência, política, etc.*"¹²⁴

Os clubes eram espaços que originalmente surgiram como alternativa às casas de café do século XVIII, particularmente, em Londres, onde essa prática atingiu seu auge no final do século XIX. Os primeiros clubes eram mansões de arquitetura vitoriana, preferencialmente destinados aos membros da aristocracia, onde estes poderiam dedicar seu tempo ao lazer, ao ócio e à solução de problemas em comum. Nestes locais, podia-se desfrutar de prazeres tais como: o fumo, a bebida, uma boa refeição; e era onde também se podiam encontrar bibliotecas e salões para leitura. Para fazer parte de um desses clubes, era necessário ser aceito por seus membros, e ao se tornar associado, cada membro podia pleitear também fazer parte das instâncias diretoras, desde que, assim seus pares o decidissem. Era comum que tais clubes fossem regidos por estatutos, onde estavam definidos suas finalidades e objetivos. O que aglutinava esses homens eram seus interesses comuns, fossem políticos ou recreativos.

Portanto, não era de surpreender que os intelectuais cinéfilos elegessem a configuração de clubes para exibição e debate dos filmes. Havia entre os membros dessa nova associação um interesse em comum: elevar o cinema à condição de arte. Esse tipo de associação tornou-se uma prática bastante comum que se disseminaria por toda a Europa. A criação de cineclubes é o resultado desse modelo associativo.

Sobre a origem da nomenclatura "cine-club", especificadamente, existem algumas hipóteses que exporemos de forma bastante sucinta mais adiante. Contudo, não foi pacífica a hegemonia dessa designação. Segundo Felipe Macedo¹²⁵, outras terminologias também foram formuladas conforme a tendência ideológica de quem a forjava. Podemos citar: Círculo de cinema, clube de amigos, sociedade de cinema, núcleo; e concluindo, Macedo alerta que apesar de algumas dessas nomenclaturas ainda persistirem, o verbete cineclubes "*é o único que*

¹²³ MACEDO, Felipe, Manual do Cineclubes: o que é um cineclubes e como organizá-lo. <<http://manualdocineclubes.blogspot.com.br/>>, p. 52. (Acesso em 24/11/2011)

¹²⁴ Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.8.3. 5. ed. do Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 2010, Regis Ltda.

¹²⁵ MACEDO, Felipe. Op. Cit., p. 3

permanece e se reconhece em qualquer lugar e em qualquer língua, com pequenas variações de grafia”¹²⁶

1.8 – Batismos: Edmond Benoît-Lévy, Jorge Alcalde Louis Delluc, Riccioto Canudo e a paternidade do cineclubismo.

Paternidade é sempre um tema delicado. Geralmente, envolve uma grande dose de egolatria. No caso do nascimento do cineclubismo, não seria diferente. Os que são apontados como genitores desse movimento sentem-se orgulhosos de sua cria e quando a questão é mais especificamente o batismo, ato de pôr nome em uma pessoa ou coisa, a confusão pode ser maior se mais de uma pessoa for apontada como mentor da façanha.

O movimento cineclubista nasce sob o signo da dúvida a respeito de sua gênese e seu batismo. O conflito ocorreu a partir das primeiras décadas do século XX, quando a palavra “Ciné club” passou a fazer parte do vocabulário, e da rotina daqueles que admiravam e cultuavam o cinema.

Até recentemente, foi aceito sem grandes contestações que Louis Delluc teria criado a palavra a partir de seu hebdomadário *Journal du Ciné-Club*, cujo primeiro número foi publicado em 14 de janeiro de 1920; contudo, pesquisas recentes demonstram que

“o termo “cine-club” apareceu pela primeira vez em 15 de abril de 1907, em um artigo de Edmond Benoît-Lévy intitulado *Le Ciné-Club* publicado na revista *Phono-Ciné-Gazette*”. DE CUIR JR, 1924 ¹²⁷

Edmond Benoît-Lévy, advogado, diretor da revista *Phono-Ciné-Gazette* (1905), foi proprietário da primeira sala fixa de cinema em Paris – o *Omnia Pathé*, em dezembro de 1906, um salão luxuoso e confortável concebido no estilo vitoriano, que pretendia atrair a burguesia, no momento em que os filmes ainda eram, majoritariamente, exibidos em lugares populares tais como feiras, vaudevilles etc. Tratava-se de um investimento da companhia Pathé, além de haver também, o envolvimento pessoal de Benoît-Lévy na criação da *Société*

¹²⁶ MACEDO, Felipe. Ibidem, p. 3

¹²⁷ DE CUIR JR, Greg. Yugoslav CINÉ-ENTHUSIASM: ciné-club culture and the institutionalization of amateur filmmaking in the territory of Yugoslavia from 1924-68. In *Romanian Review of Political Sciences and International Relations*, ed. Ion Bulei, Vol. VIII, No. 2.

du *Film d'Art* e da *Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres*¹²⁸ (S.C.A.G.L.). Ele é também fundador da *Société populaire des Beaux-Arts*.

Edmond acreditava no cinema como arte. Para ele, o fato das imagens em movimento terem um autor lhes conferia o estatuto de arte. Para consolidar essa sua concepção, ele transformou o *Ominia Pathé* em um clube de cinema, onde fosse possível assistir aos filmes, ter acesso a uma sala de reuniões, a uma biblioteca e a um boletim oficial de divulgação – o *Phono-ciné Gazette*. O objetivo dessas reuniões, em particular, era tratar de discutir o desenvolvimento e o progresso do cinematógrafo. Sem dúvidas, a contribuição de Edmond Benoît-Lévy para a elevação do cinema ao status de arte é considerável, fato que é facilmente constatável nas páginas de revista *Cinéa*, na qual é referenciado como

“A personalidade mais ativa e mais considerável dos grandes empreendimentos – salões, estúdios, edição, etc. – do cinema francês”.
Cinéa, 1921¹²⁹

O *Ominia Pathé* era uma sala de exibição vinculada diretamente à companhia Pathé, portanto havia naquele espaço, interesses comerciais e os objetivos de Benoît-Lévy findaram ganhando outra dimensão, com a criação em fevereiro de 1911, com o nome de *Association française du Cinématographe*, de uma agremiação de caráter corporativo e comercial, que afastava da intencionalidade de ser um espaço voltado para o estudo e incentivo do cine de arte. Nesse sentido, apesar do uso do verbete cine-club em seu periódico - *Phono-ciné Gazette* -, o primeiro da França a dedicar algumas páginas às imagens em movimento e ao fonógrafo, não podemos considerar que o *Ominia Pathé* e seu órgão divulgador, o *Phono-ciné Gazette*, se tratasse(m) de um cineclubes nos moldes que seria concebido a partir de 1926, já que a ênfase se dava na divulgação do cinema “industrial”, no caso específico, a Companhia Pathé e, mesmo levando-se em consideração seu interesse em destacar o caráter de arte das imagens em movimento, pairam dúvidas sobre se estaríamos diante de cineclubes propriamente dito.

¹²⁸ Sociedade de Autores de Cinema e Homens de Letras (Tradução nossa)

¹²⁹ Cinéa, nº 18, Paris, 9 de setembro de 1921, p. 3

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 5–Salão de entrada monumental do *Ominia Pathé* é uma demonstração da consagração do cinema como Bela Arte, onde ficava evidenciado que se tratava de um espaço apazível ao novo público que se almeja alcançar: os intelectuais e a burguesia. (1913) – fonte : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie [bnf.fr] (acesso em 05/06/14)

Em 1909, na cidade do México, encontramos a palavra Cine-Club empregada por Jorge Alcalde para nomear seu empreendimento: *Cinematógrafo Cine-Club*. Destaque-se que o Cinematógrafo chegou ao México em 1896 e segundo Gabriel Rodriguez Álvarez¹³⁰, foi bem recebido e pouco-a-pouco incorporou-se aos costumes da população urbana. De acordo ainda com Alvarez, em 1906, tem-se¹³¹ notícia da abertura de um Salão Cinematográfico na cidade.

Mas somente em 1909, no imponente Edifício Paris, situado na esquina de 5 maio com a Santa Clara, que Jorge Alcalde abriria, no térreo, uma sala com capacidade para

¹³⁰ ÁLVAREZ, Gabriel Rodriguez, Km.cero n. 10 maio 2009. p. 12

¹³¹ Gabriel Rodriguez Alvarez não especifica quem teve a iniciativa de abrir esse salão cinematográfico.

oitocentas pessoas, onde se podia, por módicos trinta centavos, ter acesso a variados entretenimentos e atividades, tais como: assistir às películas, ou escutar os cantores e pianistas que ali tocavam; podia-se também beber refrescos ou degustar um café e, neste local espaçoso, as damas se reuniam para conversar e cuidar de sua aparência. Havia ainda uma “sala de luto”, onde as famílias em consternação podiam ter um pouco de privacidade.

Tratava-se de um espaço de múltiplas atividades, no qual Jorge Alcalde usou o expediente de publicar anúncios, onde se valia dos nomes dos grandes atores, das companhias produtoras e da metragem de cada fita para chamar a atenção do público. Ele também investiu na aquisição de variadas produções fílmicas, que iam de vistas, películas de ficção, como *O Assassinato do Duque de Guise* e *O Regresso de Ulisses*, fitas de meio de transportes, como por exemplo o voo de Santos Dumont... Sua intenção era atrair um público específico: a elite social porfiriana.

Em 1912 Jorge Alcalde fechou as portas do Cinematógrafo Cine-Club e partiu rumo a Paris. Não se sabe as razões precisas, mas, entre seus legados ao cinema nacional, está o vocábulo que ressurgiria onze anos mais tarde naquela cidade europeia, ligado a uma das primeiras revistas especializadas em cinematografia: *Le Journal du Ciné-Club*, concebida por Louis Delluc.¹³²

Outro personagem constantemente lembrado como responsável, senão pelo nome, mas pela a “atitude” que tipificaria o advento do cineclubismo, é Ricciotto Canudo, um animador cultural e ativista dos movimentos de vanguarda; um italiano de nascimento que adotou a França como lar e foi o fundador do *Club des Amis du Septième Arts* (C.A.S.A); inclusive

“o seu cineclube é apontado como o iniciador deste tipo de associação pelos próprios franceses: Delluc, Epstein, Moussinac” XAVIER, 1978¹³³

Com tantos prováveis “genitores”, o cineclubismo em seu berço francês já nasceu trazendo consigo uma marca indelével: o gosto pelo debate e a paixão pela polêmica. Certamente, saber como foi cunhado o verbete cineclube não é suficiente para explicar ou garantir com clareza o que venha a ser o cineclubismo. Porém não devemos perder de vista que ao tratarmos de uma categoria conceitual, devemos observar a historicidade de sua constituição, pois somente compreenderemos os meandros dessa categoria se observamos sua trajetória histórica e nesse transcorrer, percebermos suas inúmeras ressignificações. É de

¹³² ÁLVAREZ, Gabriel Rodriguez, Km.cero n. 10 maio 2009. p. 13.

¹³³ XAVIER, Ismail. *Sétima arte: o culto do moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. (Debates, 142) p. 42

nosso prévio conhecimento que o verbete cineclube passou por uma série de transformações, não somente em relação a sua grafia, mas principalmente em sua significação.

Em um primeiro momento, cineclube ou Ciné-Club, na versão francesa, se resumia à ideia de um espaço onde determinada *intelligentsia* reunia-se com um olhar e interesses essencialmente esteticistas em relação aos filmes produzidos, pois havia uma inquietação constante na defesa apaixonada do cinema como uma manifestação estética, onde procurava-se eleger as qualidades passíveis de serem arroladas no rol das “belas artes”.

Em outro momento, sem abrir mão da conquista do status de arte, o cineclube ganhava outra dimensão: o debate político, particularmente após a Segunda Grande Guerra, na França, em particular, quando os cinéfilos percebem a necessidade de criar um espaço dedicado a resguardar a existência dos primeiros filmes, principalmente no tocante aos que estariam seriamente ameaçados de desaparecerem, visto que o cinema industrial, em particular o hollywoodiano, passou a dominar o “mercado”. Também deve-se destacar que os cineclubes passaram a ter uma postura mais engajada, principalmente no entre guerra e ainda mais no pós-guerra. Estamos falando de um momento histórico, que foi sem dúvida um aliado nesse sentido. Mas esse engajamento não teria ocorrido apenas nesse momento. Reafirmamos uma das características do cineclube: o gosto pela polêmica, pelo debate, seja ele oral ou escrito; enfim, pela controvérsia.

É nesse sentido que alguns estudiosos do cineclubismo alertam que não somente o cineclube, no estrito sentido desse verbete, foi o espaço para exibição das imagens em movimento. Felipe Macedo, por exemplo, contribui para o debate ao explicar que outros espaços, tais como as ligas, os clubes e outras formas populares de associação¹³⁴ também foram utilizados para projeções de filmes. Contudo, a intencionalidade, nesse caso, seria de outra natureza. O uso do cinema poderia ter a função de doutrinação ideológica, de catequese ou de um instrumento a serviço da disciplina, principalmente através dos filmes como instrumento de educação.

No início do século XX, houve uma considerável proliferação de salas de cinema em Paris. Em 1913, já se podia contar um número próximo de 200 (duzentas) salas na Cidade Luz. Entre estes cinemas, contabilizam-se aqueles ligados também ao Clero, às associações e

¹³⁴ MACEDO, Felipe. <http://felipemacedocineclubes.blogspot.com.br/2010/03/cinema-do-povo-o-primeiro-cineclube.html> (acesso em 4 de março de 2013) / Cinéma du peuple, le premier cinéclub - nos Cuadernos de los cineclubs, Bauru: Ed. Praxis, nº 1, dezembro. 2010.

às cooperativas, caso típico do *Cinéma du Peuple*. Eric Jarry aponta inclusive a existência, neste caso em específico, de uma instituição regida por estatuto bem aos moldes dos cineclubes que estabelecia os princípios que os balizavam:

a empresa evitaria toda atividade e propaganda eleitoral; a nenhum dos membros seria permitido usar seu nome ou sua sede para tentar se eleger, sob pena de expulsão. A companhia se esforçaria para aprimorar o nível intelectual das pessoas. Deveria manter-se em comunhão intelectual com quaisquer seções do proletariado que tomassem posição baseada na luta de classes e cujo objetivo fosse acabar com a escravidão do salário por meio de uma transformação econômica da sociedade.¹³⁵

O *Cinéma de Peuple* tinha objetivos bem definidos: a propaganda ideológica. Para essa finalidade, foi construído um grande salão na *Maison des Syndiqués*, com capacidade para 600 (seiscentos) espectadores, com a finalidade de exibir alguns dos filmes produzidos por eles mesmos no universo da temática libertária. Destacam-se dessas produções: *La Commune* (1914) de Armand Guerra; *Les misères de l'aiguille* (1914) Raphaël Clamour; *Le Vieux docker* (1914) de Armand Guerra, entre outros.

Portanto, se levarmos em consideração as características do *Cinéma du Peuple* - projeção cinematográfica, produção de filmes, divulgação de suas atividades nos jornais libertários da época (*Le Libertaire*, *La Guerre*, *Sociale*, *Les Temps nouveaux* e *La Bataille syndicaliste*) e o ensejo de debates, nesse caso, com nítidos intuitos de propaganda ideológica -, poderíamos, afirmar sem muitas dúvidas, que em 1913 já havia se constituído o primeiro cineclubes.

Saber se o cineclubes teria surgido em 1913, a partir do *Cinéma du Peuple*; ou em 1920, como classicamente é aceito, com Delluc e Canudo; sem esquecer de Edmond Benoît-Lévy que teria criado a *Phono-ciné Gazette* em 1907, de onde surgiria supostamente, pela primeira vez, o verbete *Ciné-Club* nas páginas dessa revista; ou ainda sendo mais radical, o nome poderia ter surgido fora da Europa, com Jorge Alcalde, na cidade do México em 1909, que nomeou seu empreendimento de Cinematógrafo Cine-Club: esse não é o objeto central deste debate. Contudo, essas trajetórias devem ser minimamente observadas para percebermos que o cineclubes não é uma categoria conceitual automatizada ou “natural”, mas uma construção histórica cuja trajetória tem temporalidades, espaços diversificados e é resultado de escolhas de homens e mulheres. Desde suas primeiras formulações, o cineclubes ganhava características de movimento. Em todos esses eventos, tanto na França das décadas iniciais do

¹³⁵ JARRY, Eric. *Verve*, nº 16, 2009, p. 143 in: <http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/index>

século XX, como em outros países onde ele se estenderia, o cineclube transmutava-se em cineclubismo, em movimento.

Teremos então que lidar com outro conceito, o de Movimento Cineclubista, cuja marca é a mudança ou um processo contínuo em suas relações tanto internas como externas.

CAPÍTULO II – Cineclubismo em Pindorama: breve história das etapas iniciais do movimento cineclubista no Brasil.

Este capítulo descreverá as etapas pioneiras do movimento cineclubista no Brasil. Sabe-se, a priori, que tal experiência do cineclubismo em terras brasileiras foi simultânea ao movimento que ocorria na França. Começaremos com uma sucinta narrativa do momento social e político do Brasil, a transição do Império à República e as influências dessa transição no mundo do cinematógrafo; a criação de salas exibidoras, a cinefilia no Brasil e as primeiras tentativas de se criar um ambiente propício aos amantes do cinema, a criação do Periódico *O Fan*; a importância da influência de Paulo Emílio Sales Gomes na chamada geração de 1940, a fundação do Museu de Arte Moderna na cidade do Rio de Janeiro, a expansão e os rumos do cineclubismo no Brasil.

2.1 – Do Reino à República: do daguerreótipo ao Salão de Novidades

Creio no Cinema, arte muda, filha da Imagem, elemento original de poesia e plástica infinitas, célula simples de duração efêmera e livremente multiplicável (...). Creio no Cinema puro, branco e preto, linguagem universal de alto valor sugestivo, rica na liberdade e poder de evocação. Creio nesse cinema. Em qualquer outro, o que transige com o som, a palavra, a cor, não posso e não quero crer. Aos que me chamarem de atrasado ou intransigente direi que prefiro o meu atraso e intransigência à facilidade com que se acomodam às formas corruptas da vida e da arte. Aos que me acusarem de deslealdade para comigo mesmo por aceitar a responsabilidade de uma crítica do cinema como hoje é feito — deturpado do seu melhor sentido pela mercantilização crescente — direi que ainda me resta uma esperança cega de vê-lo voltar à origem, à Imagem em simples continuidade, ao jogo pródigo de sombras e claridades, ao ritmo interior, à Poesia que o fecunda, à Música que o envolve, à Pintura que o delimita, à Arquitetura que o constrói, à Palavra que o comanda, e que milagrosamente se ausentaram para deixar vivo o que de exato se chama Cinema.¹³⁶

A transferência da sede do governo português para o Brasil e a abertura dos portos em 1808 representaram, em certa medida, que junto com as naus, aportaram e desembarcaram também a influência da cultura francesa em terras brasis, perspectiva que ganhou vulto em particular, conforme destaca Silvia Cristina, no tempo da Regência:

Mesmo em meio a uma série de rebeliões que estouravam em diferentes pontos do país, transformando o período em ocasião propícia a conturbações generalizadas, a vida do Rio de Janeiro, capital e porta de entrada do

¹³⁶ MORAES, Vinícius de, A Manhã, 8 de ago. de 1941.

Império, vinha sofrendo modificações estruturais importantes. Paulatinamente, novos hábitos, costumes e modas que chegavam das capitais europeias começavam a se instalar e a fazer parte do cotidiano ainda acanhado e simples da cidade, e o teatro ganhava espaço e se firmava neste contexto.¹³⁷

Esse universo se fazia presente, fosse nos entretenimentos, na urbanização da Capital (Rio de Janeiro), na moda ou na literatura, que abarrotava as poucas livrarias da cidade de obras vindas da França, sem contudo esquecer que boa parte da população era analfabeta e a elite, essencialmente agrária, não tinha tradição literária textual. Mas não havia como negar a forte referência cultural à Europa na Capital. O resultado dessas convergências dos costumes e modas europeias aos modos de vida existentes no Brasil, nesse momento, favorecem a ocorrência de um clima de mudanças na capital da ainda colônia portuguesa.

Após a proclamação da independência política do Brasil, tem-se a constituição de uma Monarquia (D. Pedro I, D. Pedro II), com a influência do Velho Mundo começando a ser perturbada pela crescente presença norte-americana. Em 1876, em uma exposição nos Estados Unidos da América, Pedro II manteve contato pessoal com Alexander Graham Bell, que o teria impressionado com a invenção do aparelho telefônico; também foi o Imperador um dos primeiros a adquirir o daguerreótipo, antecessor da máquina fotográfica, em 1840 - ele era um apaixonado por fotografias.

Simultaneamente à ligação de Pedro II com belas-artes, ciências e tecnologia, o Brasil vivia ainda sob a agitação dos movimentos antiescravagista e republicano, o que demonstrava nosso descompasso com as nações europeias no tocante aos regimes políticos e econômico, pois tínhamos a experiência de uma Monarquia, no plano político, e um regime escravocrata em sistema de produção fortemente marcado por economia de características coloniais e dependente do capital externo. O segundo volume da série “História da vida privada no Brasil”, todavia, enfatiza dimensões de modernidade na monarquia escravista, como fotografia, imprensa e modificações no cotidiano de algumas cidades brasileiras, com especial ênfase no Rio de Janeiro¹³⁸

A ascensão do movimento republicano e a adesão de setores das Forças Armadas a este grupo partidário precipitaria, em 15 de novembro de 1889, a mudança do regime

¹³⁷ SOUZA, Silvia Cristina Martins de, *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. - Campinas, SP: UNICAMP, CECULT, 2002, p. 31

¹³⁸ ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *Império: a Corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999 (*História da vida privada no Brasil*; 2).

político. A participação militar nesse episódio, segundo Emília Viotti, tem várias explicações, entre as quais, podemos destacar:

Imbuídos de ideias positivistas e republicanas, difundidas na Escola Militar, principalmente em virtude da ação de Benjamin Constant, alguns jovens oficiais sentiam-se encarregados de uma missão salvadora e estavam ansiosos por corrigir os vícios da organização política e social do país.¹³⁹

A proclamação da República, a princípio, poderia soar como uma revolução no Brasil, contudo Viotti adverte que

O ano de 1889 não significou uma ruptura do processo histórico brasileiro. As condições de vida dos trabalhadores rurais continuaram as mesmas; permaneceram o sistema de produção e o caráter colonial da economia, a dependência em relação aos mercados e capitais estrangeiros.¹⁴⁰

Foi esse o clima das primeiras décadas do regime Republicano, marcado por contradições entre as velhas práticas políticas e sociais e as aspirações por novos tempos. E foi nesse contexto de virada do século XIX que o imaginário popular se agitava:

Estávamos nos tempos do presidente Rodrigues Alves (1902-6), que montou uma equipe a quem concedeu poderes ilimitados. Com o intuito de fazer da cidade uma vitrine para a captação dos interesses estrangeiros, concebeu-se um plano em três direções: a modernização do porto ficaria a cargo do engenheiro Lauro Müller; o saneamento da cidade - acometida por doenças e epidemias infecciosas - seria responsabilidade do médico sanitarista Oswaldo Cruz, e a reforma urbana restaria para o engenheiro Pereira Passos, que havia conhecido de perto a obra de Paris, empreendida pelo barão de Haussmann.¹⁴¹

Com o avanço e as vitórias do movimento antiescravista, a Coroa optou por estimular a busca de mão-de-obra no velho continente, o que findou contribuindo para a chegada no Brasil de imigrantes de várias partes da Europa, e em particular da Itália. Essa escolha mesclou preconceitos contra os afrodescendentes (argumentos racistas apontavam a superioridade inata dos brancos imigrantes) à ideologia de que o trabalho não-escravo estaria isento de problemas e conflitos, o que foi rapidamente desmentido pelos movimentos sociais que agregaram os imigrantes aos nativos.

¹³⁹ COSTA, Emília Viotti da. Da monarquia à república: momentos decisivos - 7. ed. - São Paulo: UNESP. 1999, p. 484

¹⁴⁰ COSTA, Emília Viotti da. Idem, p. 490

¹⁴¹ COSTA, Angela Marques da. E SCHWACZ, Lília Moritz. 1890-1914: no tempo das certezas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 29

Entre esses variados eventos, o cinema também chegou ao Brasil, na bagagem dos imigrantes, principalmente os italianos, que aportavam para configurar uma suposta nova força de trabalho.

Em 1896, o cinema chegou ao Brasil. Ignora-se o nome do empresário, mas a máquina chamava-se Omniographo, sendo que as exibições desenrolaram-se numa sala da Rua do Ouvidor, o coração do velho Rio antes da inauguração da avenida. Longamente os jornais comentaram a novidade e o aparelho deve ter funcionado duas ou três semanas.¹⁴²

No ano seguinte, segundo Paulo Emílio Salles Gomes, tivemos a implantação da primeira sala de cinema na cidade do Rio de Janeiro:

A primeira sala fixa foi instalada no nº 141 da Rua do Ouvidor, em 31 de julho de 1897, e chamou-se “Salão de Novidades”. Cinema era novidade francesa e o local passou logo a ser o “Salão Paris no Rio”, nome com que cumpriu seu papel na história do cinema no Brasil e do filme brasileiro. O principal dono do empreendimento era Paschoal Segreto.¹⁴³

2.2 – Havia um Paredão

Em meio a esse clima de agitação que vivia a nação brasileira, em 1901, nascia na cidade do Rio de Janeiro Adhemar de Almeida Gonzaga, o terceiro filho do comerciante João Antônio de Almeida Gonzaga e Maria Cândida de Oliveira Rosário, filha de João Carlos de Oliveira Rosário e neta do Barão de São Francisco. O comendador detinha a exploração da Companhia Nacional de Loterias do Brasil na cidade do Rio de Janeiro e segundo Lécio Augusto Ramos, “foi a base da fortuna que os Gonzaga usufruíram por longo tempo”.¹⁴⁴

Muito precocemente, Adhemar Gonzaga, na Escola Alemã (Deutsche Schule), demonstrava seu talento na arte da caricatura e segundo Lécio Ramos, naquele mesmo ano, Adhemar teria criado o jornal “*O Colombo, feito à mão, semanal, com os acontecimentos da rua Silva Manoel*”¹⁴⁵; e continua Ramos:

“Um número, o de 14 de fevereiro de 1913, chama a atenção por apresentar caricaturas calcadas em personagens de filmes das companhias AMBROSIO (italiana) e NORDISK (dinamarquesa)”.¹⁴⁶

¹⁴² GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. (Coleção Cinema; v .8). p. 39

¹⁴³ Idem, p. 39

¹⁴⁴ RAMOS, Lécio Augusto, GONZAGA, Adhemar In: Enciclopédia do cinema brasileiro (Org.) RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Felipe A., São Paulo: Senac, São Paulo, 2000. p. 278

¹⁴⁵ Idem, p. 279

¹⁴⁶ Ibidem, p. 279

Contando com a influência e as amizades do pai, Gonzaga teve algumas de suas caricaturas publicadas no periódico *Tico-Tico*, mas foi estimulado por seus colegas de trabalho a desistir da carreira de caricaturista.

Seu primeiro contato com o cinema foi também por obra do pai, João Antonio, que chegou a custear algumas obras cinematográficas de José Labanca, italiano, que em parceria com Jácomo Rosário Staffa, fundaria a “*Photo Cinematographia Brasileira*”¹⁴⁷.

Em 1914, Adhemar Gonzaga começou a estudar no Colégio Pio Americano, onde faria novos amigos, entre eles Pedro Lima, com quem dividiria sua paixão por cinema durante muito tempo. Além de Pedro Lima, Gonzaga conheceu Álvaro Rocha, Paulo Vanderley, Luiz Aranha e Hercolino Cascardo. A partir de 1917, juntamente com esses amigos, Adhemar, criaria uma espécie de clube de cinema¹⁴⁸:

“Frequentavam regularmente os cinemas Íris e Pátria e comentavam demoradamente os filmes exibidos. Reuniam-se na casa de Álvaro Rocha, que tinha uma pequena coleção de filmes, e lá os assistiam”. RAMOS, 2000.¹⁴⁹

Arthur Autran confirma essa versão de que Gonzaga, Pedro Lima e seus colegas do Colégio Pio Americano tinham o hábito de assistirem, assiduamente aos filmes exibidos nos cinemas Pátria e Iris e depois de se reunirem para debaterem-nos e que, a partir dessa rotina, teria surgido o “Clube do Paredão”¹⁵⁰.

Já André Gatti destaca que esses jovens teriam se utilizado de “*métodos cineclubistas consagrados, como assistir a filmes e, após a sessão, promover um debate entre os integrantes*”.¹⁵¹ Gatti reafirma que as sessões eram assistidas nos cinemas Íris e Pátria e que após essas exibições, “*se dirigiam até um local conhecido como Paredão*”¹⁵², sem descrever onde ficava e o que era o aludido “Paredão”.

¹⁴⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles, Op. Cit., p. 43

¹⁴⁸ MACEDO, Felipe. Movimento cineclubista brasileiro, cineclube FATEC, São Paulo, 1982

¹⁴⁹ RAMOS, Lécio Augusto. Op. Cit., p. 279

¹⁵⁰ AUTRAN, Arthur. LIMA, Pedro, In: Enciclopédia do cinema brasileiro. RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Felipe A. [Org.], São Paulo: Senac, São Paulo, 2000, p. 326.

¹⁵¹ GATTI, André, Cineclube. In: Enciclopédia do cinema brasileiro (Org.) RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Felipe A., São Paulo: Senac, São Paulo, 2000, p. 128.

¹⁵² GATTI. Idem, p. 128.

No “manifesto cineclubista”¹⁵³, Renato Cunha explica o porquê de “Cineclube Paredão”¹⁵⁴. Tratava-se de um local junto a um muro de pedra que dividia a Baía da Guanabara da Avenida Beira, daí a justificativa do nome.

Apesar da pouca literatura acerca do cineclubismo no Brasil, quando esta se refere à existência do Cineclube Paredão, tais menções são confusas e difusas. Os mais diversos pesquisadores, mesmo sem se contradizerem nas informações como um todo, não conseguem determinar as fontes que poderiam clarificar essas indicações, portanto, não há como afirmar a existência de um cineclube a partir das reuniões dos jovens estudantes do Colégio Pio Americano.

A ideia de ter existido um cineclube naquelas circunstâncias deve-se mais à “leitura” da postura dos estudantes do Colégio Pio Americano, de sistematicamente assistirem aos filmes exibidos nos cinemas Pátria e Íris e após as sessões debaterem os mesmos, o que poderia ser considerado, conforme a elasticidade do conceito, “uma prática cineclubista”, visto que não havia, até onde sabemos, estatutos e periodicidade regulando tais atividades.

O certo, contudo é que desse grupo de amantes do cinema, destacamos as personalidades marcantes de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, articuladores de colunas dedicadas ao cinema brasileiro nas revistas *Para todos* e *Selecta*, respectivamente, e que teriam mantido uma postura que hoje tipificaríamos de “cineclubista”, mas como já destacado acima, isso exigiria que aceitássemos com bastante frouxidão o conceito de cineclube.

Vale ressaltar o legado de Gonzaga e Pedro Lima, como ativistas e entusiastas do cinema nacional, e destacar também que no ano de 1926, contando com a parceria de Mário Behring, Adhemar Gonzaga criou a revista *Cinearte*, uma publicação militante da causa do cinema e na qual trabalharia Pedro Lima.

2.3 – O Fan: amantes do silêncio

A década de 1920 seria marcante para o cineclubismo entre nós. Era o período em que se comemoraria o centenário de nossa independência. A efeméride foi pensada de forma festiva pelos governantes:

¹⁵³ CUNHA, Renato. Manifesto cineclubista, Seg. 11 de ago. 2008. (Digitado)

¹⁵⁴ CUNHA, Renato. Idem.

“Em 1922, o Presidente Epitácio Pessoa encarrega uma comissão de organizar as comemorações do Centenário da Independência, e entre os planos elaborados está incluído o cinema”. GOMES, 1980¹⁵⁵

O projeto consistia em produzir um grande filme histórico; contudo, o filme que faria apologia ao Centenário não foi concretizado. Paulo Emílio Salles Gomes tece comentários irônicos diante da situação:

“Observaram as pessoas bem informadas que o governo deveria ter encarregado do trabalho uma companhia estrangeira. Tudo ocorreu como se não existissem no Brasil pessoas capazes de realizar um filme posado” GOMES, 1980¹⁵⁶

Nesse mesmo período, o país se viu sacudido também pelos ecos da vanguarda europeia noutros campos artísticos, com o advento da Semana de Arte de 1922

Realizada de 13 a 17 de fevereiro, a Semana foi um festival dadaísta, no estilo dos organizados em Paris, tanto pelo radicalismo das ideias como pela manifesta intenção de chocar e escandalizar o conservadorismo burguês, literário e artístico. Rompendo com os cânones acadêmicos, pretendiam criar formas que pudessem ser consideradas brasileiras. Era um surto de nacionalismo, resultante, sem dúvida, do desenvolvimento industrial do País, mais rápido e intenso em São Paulo e acelerado pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918).¹⁵⁷

No que diz a respeito às artes cinematográficas, o surgimento das “revistas de cinema”, no dizer de Hernani Heffner¹⁵⁸, tal qual *Para todos* (editada por *O Malho*) e *Selecta* (editada por *Fon-Fon*)¹⁵⁹, demonstra que o cinema ganhava espaços para ser debatido. Em 1926, nasceu a Revista *Cinearte*, considerada um marco no setor de periódicos dedicado à causa cinematográfica. E justamente nas páginas dessa revista, na sua edição de 1 de agosto de 1928, foi anunciado que os admiradores da sétima-arte teriam um novo local de debate:

Em sua sede provisória, á rua Benjamin Constant, 36 o Chaplin Club recentemente fundado nesta capital, já realizou quatro sessões onde foram apresentados pelos seus componentes alguns trabalhos sobre questões que interessam ao Cinema. Foram estas as novas informações que acabamos de receber numa carta de palavras muito amáveis para com o programma ele “Cinearte” que agradecemos imenso. Por isso tomamos a liberdade de sugerir para o programma do Club, se já não é realmente do pensamento dos seus componentes, um movimento em pról da nossa industria de Cinema. Nada mais admiravel para um "fan" de Cinema do que fazer

¹⁵⁵ EMILIO, Paulo. Op. cit. p. 58.

¹⁵⁶ Idem, ibidem, p. 58

¹⁵⁷ BATTISTONI FILHO, Duílio. Pequena história das artes no Brasil, Campinas, SP: Átomo; São Paulo: PNA, 2005, p. 80

¹⁵⁸ HEFFNER, Henani, Periódicos de cinema no Brasil: algumas indicações In: Filmecultura, 53, janeiro de 2011, p. 9

¹⁵⁹ HEFFNER, Henani, Idem, p. 10

Cinema, colaborar para a confecção de um film, seja elle realizado aqui ou na China. Um Club de Cinema é um Club que deixa transparecer pelo nome escolhido, um programma elevado, não tem de certo, uma função decorativa. Póde realizar muito, repetimos, inclusive, a criação de verdadeiros intellectuaes de Cinema. E naturalmente, onde terão mais probabilidades para a applicação de suas idéas, senão na industria do paiz? Não é patriotismo, é verdade.¹⁶⁰

Quando essa nota foi publicada nas páginas da *Cinearte*, o Chaplin-Club já tinha sido fundado em 13 de junho daquele ano, em sua sede provisória, conforme constava naquela notícia. Os responsáveis pela criação do Chaplin-Club foram quatro jovens estudantes entusiastas do cinema na cidade do Rio de Janeiro, e em agosto do mesmo ano, foi publicado o primeiro número do periódico *O Fan*¹⁶¹, que se autodenominava “*órgão oficial do Chaplin-Club*”. O objetivo do Chaplin-Club foi explicitado no Estatuto do cineclub, que tornou-se público somente a partir do terceiro número do periódico *O Fan*, no qual constava em seu artigo 3: “*O Club visa o estudo do cinema como uma arte*”¹⁶².

Se era a condição de arte do cinema que os integrantes do Chaplin-Club alvejavam solidificar, o ímpeto aguerrido dos integrantes daquele cineclub também não pode ser relegado ao esquecimento, já que esta característica ficou evidenciada no primeiro número de *O Fan* (1928), e podemos constatar tal postura a partir das palavras iniciais de seus editores, que não deixavam dúvidas sobre o caráter do qual se revestiria a publicação:

Parece-nos inútil explicar quem somos. Mais ainda o que pretendemos ser. Não só nossa explicação não teria interesse em si com não nos interessa dá-la. O que talvez seja de algum interesse é dizer o que queremos. E como essa explicação não é de todo inútil vamos nos esforçar em dá-la.¹⁶³

E continua o texto, em um tom ativo e desafiador:

Não convém uma definição... Definir é limitar, e no caso, crear empecilhos para o futuro. Uma definição do que somos, capaz de nos situar perfeitamente no meio cinematographico, implicaria numa capitulação previa deante de todas as possibilidades imprevistas que podem surgir.¹⁶⁴

O tom provocativo e agressivo tem um referencial: Carlito, o vagabundo que não se detém diante dos desafios:

¹⁶⁰ *Cinearte*, 1, VIII, 1928, (127), p. 4 (conforme grafia no original)

¹⁶¹ Ismail Xavier, na obra *Sétima Arte: um culto a modernidade*, no capítulo “A estética do testemunho: Chaplin-Club”, expõe uma análise tanto do periódico *O Fan*, assim como do Chaplin-Club.

¹⁶² *O Fan*, Órgão oficial do “Chaplin-Club”, Ano 1, n. 3, Rio de Janeiro, jan. 1929, p. 4

¹⁶³ *Idem*, ano 1, n. 1, 1928.

¹⁶⁴ *Ibidem*, capa.

Mas, em falta de uma afirmação catégorica, meia duzia de idéas aproximadas bastam... Carlito, a grande referência, e assim como seu personagem possui uma bengala torta, com a qual ele enfrenta os perigos e sempre se sai vencedor, de mesma forma o editorial do número afirma que O Fan cumprirá o papel dessa bengala.¹⁶⁵

Octávio de Faria, então com vinte anos, Plínio Sússekind Rocha, outro jovem de apenas dezessete anos de idade e que, segundo João Luiz de Vieira¹⁶⁶, era o principal articulador do Chaplin-Club, além de Almir Castro, Claudio Mello e Mário Peixoto:

“já eram amigos e compartilhavam da paixão pelo cinema, alimentada por discussões e preferências, exercidas ainda quando estudantes de tradicionais colégios católicos da Zona Sul carioca”. VIEIRA, 2000¹⁶⁷

Outros cinéfilos participaram do Chaplin-Club; entre esses, vale destacar Paulo Emílio Gomes Salles e Vinícius de Moraes, o último, inclusive, amigo próximo e uma espécie de protegido de Octávio de Faria. Tempos depois, Vinícius de Moraes viria a escrever críticas e comentários sobre cinema nas páginas do jornal *A manhã*.

Dessa amizade e da paixão em comum, surgiu o cineclube Chaplin-Club e o periódico de divulgação *O Fan*. Os filmes europeus tinham notória preferência, em particular os expressionistas alemães. A estrutura do cineclube funcionava alugando filmes da distribuidora Urânia; nesse sentido, confirma-se a preferência por películas europeias, além do periódico *O Fan*,

publicação criada por eles próprios, que servia de porta-voz para as inquietações do grupo. Destinado a um público restrito, e de perfil mais intelectualizado, a publicação era graficamente menos sedutora que a revista *Cinearte*. Em vez de fotos glamourosas de atores e atrizes, cenas de filmes e publicidade, era constituída exclusivamente de artigos ensaísticos nos quais predominava uma crítica avançada, em geral acompanhada de incursões de caráter teórico.¹⁶⁸

O que impressiona nesta empreitada, além da jovialidade dos fundadores, é ao mesmo tempo a capacidade crítica que estes exerceram nas páginas de *O Fan*, além da defesa enfática da tese da superioridade do cinema silencioso (mudo) sobre o falado (talkies). Para compreendermos a capacidade analítica desses cinéfilos, vale destacar que tais jovens tinham acesso às mais diversificadas literaturas sobre o cinema disponíveis: percebemos que não somente os filmes eram suas fontes de informação, mas também devemos saber que

¹⁶⁵ Ibidem, capa.

¹⁶⁶ VIEIRA, João Luiz. CHAPLIN-CLUB in: Enciclopédia do cinema brasileiro (Org.) RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Felipe A., São Paulo: Senac, São Paulo, 2000, p. 119

¹⁶⁷ VIEIRA, João Luiz. Idem, p. 119

¹⁶⁸ VIEIRA, João Luiz. Ibidem, p. 119

(...) Seus canais principais de informações eram as revistas francesas e americanas. Liam Photoplay, Picture Play, Motion Pictures, Classic, Cinéa Ciné Pour Vous, L'Art Cinématographique, Monde, e números especiais sobre cinema publicados por revistas como os Cahiers du Mois ou Le Rouge et le Nair. Conheciam os livros de Canudo, Delluc, Epstein e Moussinac; os textos de Gance, Dulac, L'Herbier e outros. Todos citados nas páginas do seu jornal, alguns com frequência, e quando não citados, presentes de forma implícita pela produção de expressões características e conceitos.¹⁶⁹

O Chaplin-Club e sua defesa incondicional do cinema silencioso (mudo) resistiu até 1930, quando saiu a edição número 9 de seu periódico, agora em formato de revista. Quem lesse aquela edição de *O Fan* não poderia desconfiar que seria aquele o último número. O tom ainda era de franco combate. O editorial, com o título de “Pianíssimo”, negava qualquer expectativa de desânimo; no entanto, o que chama mais a atenção são suas últimas páginas, onde observamos, na seção de agradecimentos, uma resposta ao Sr. Alves Ribeiro, na qual dá-se a entender que o periódico teria rompido as fronteiras regionais e chegado a outros Estados, nomeadamente Pernambuco e Bahia. A publicação, portanto, parecia esbanjar vitalidade e, não menos estranho ficou a convocação, impressa na última capa, acerca da próxima atração: “City Lights” (Luzes da Ribalta), de Charles Chaplin, com o seguinte destaque: “*inteiramente silencioso*”. A partir desse número, o cineclube Chaplin-Club silenciou-se.

Ismail Xavier cita que em um artigo de 1961, no livro *Cinema Brasileiro*, Octavio de Faria ‘*liga a dissolução do grupo à vitória do cinema falado*’¹⁷⁰ porém chama a atenção também para o comentário feito pelo poeta dublê de crítico de cinema, Vinícius de Moraes, no jornal *A manhã*, de 16 de agosto de 1941, intitulado “Recordando o Chaplin Club”; naquele instante, o crítico saudava o lançamento da revista *Clima*¹⁷¹ e a criação do Clube de Cinema em São Paulo por, entre outros, Paulo Emílio Salles Gomes e, no desenrolar da crítica, em um tom bastante ácido, Vinícius faz a seguinte confissão pública:

Mas essas palmas não se livram de um calo de pessimismo. O “Chaplin Club”, de Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e outros, que foi, com o filme “Limite”, de Mário Peixoto, a única coisa séria que tivemos em matéria de cinema no Brasil, se extinguiu por excesso de complacência. Começaram a abrir as comportas, foi entrando gente; entrando gente, acabou entrando cachorro. Cachorro latiu, correu: começou a atrapalhar, quiseram botar cachorro para fora, se distraíram no pega-pega, quando viram estavam discutindo Rin-Tin-Tin, perguntando porque é que cachorro entra na Igreja e charadas que tais. Tiveram que fechar a porta.

¹⁶⁹ XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, (Debates), 1978, p. 220.

¹⁷⁰ Idem, p. 201

¹⁷¹ Sobre a Revista *Clima* ver tópico 2.3 – Coisa de subversivos, nesta tese

O legado do Chaplin-Club é inegavelmente valioso: a edição de sete números do periódico *O Fan* no formato de jornal e mais dois em forma de revistas (nº 8 e 9), repletos de críticas aos filmes silenciosos (mudos) do período, além do fato de ser reverenciado como o “primeiro” cineclube “oficial” brasileiro, pois possuía um Estatuto, tinha periodicidade, assistia-se a filmes e travavam-se acalorados debates que, por extensão, eram publicados no periódico *O Fan*.

Não podemos esquecer outra contribuição do Chaplin-Club: promoveu o lançamento do filme *Limite*, de Mário Peixoto. A exibição aconteceu no imponente cinema Capitólio, na antiga Cinelândia carioca, em 1931; deve-se ressaltar que não houve participação direta do cineclube na produção desse filme, mas somente em sua apresentação pública.

Contudo, o Chaplin-Club padecia do mesmo problema da época: elitismo, pedantismo e endogenia. Não havia entre os editores do periódico *O Fan* a preocupação em ampliar seu público leitor, o debate entre os pares parecia bastar. Essa endogenia também pode ser considerada como uma de suas *causas mortis*. Pode-se afirmar que a consolidação do cinema falado (*talkies*) tenha sido o motivo mais visível de seu ponto final; contudo, essa afirmativa não se sustenta sozinha; afinal, o filme *The jazz Singer* (1927) já tinha conquistado um grande público quando o cineclube Chaplin-Club iniciou suas atividades. Sem dúvida, o manifesto escrito por Charles Chaplin, King Vidor, René Clair, Murnau, Pudovkin, Eisenstein e Alexandrov deve ter causado forte impressão nos quatro rapazes do Chaplin-Club, porém a forma abrupta como se interrompeu a publicação do periódico e o silêncio auto imposto por alguns dos integrantes, nomeadamente Octávio de Faria e Plínio Sússekind, os dois mais aguerridos membros do Chaplin Club, deixa muitas perguntas sem respostas.

“*O reconhecimento que a arte muda chegava ao fim, que o uso de ruídos era desejável e que o som livraria os filmes dos letreiros e das perífrases visuais*”¹⁷², certamente essas teses já eram de domínio dos fundadores do Chaplin-Club e não podemos, creditar somente à consolidação do cinema falado o silêncio tumular do Chaplin-Club.

¹⁷² SADOUL, Georges. História do cinema mundial. São Paulo: Martins, 1963. v. 1, p. 216

2.4 – Coisa de subversivos

“*Você que é comunista, conhece as fitas russas?*”¹⁷³: foi com essa frase que Plínio Sussekkind Rocha, um dos fundadores do Chaplin-Club, teria se aproximado de Paulo Emílio Salles Gomes, um militante que se encontrava exilado em Paris por conta de sua fuga espetacular do Presídio do Paraíso em São Paulo, segundo podemos encontrar em destaque no jornal *Correio Paulistano* em sua edição de Sábado, 20 de Fevereiro de 1937, portanto dez dias após a fuga, quando o jornal traz o seguinte *lead*: “*Dezessete adeptos do credo vermelho, após perfurarem um tunnel de nove metros fugiram, na manhã de quarta-feira de cinzas*”¹⁷⁴ e o jornal, continuava em tom de espetacularização a notícia:

“Verificou-se na manhã do dia 10 deste mez, no presídio político do Paraiso, um facto que poz alarmada a respectiva guarda: dera-se a fuga de varios adeptos do credo vermelho que se encontravam recolhidos á enfermaria”. CORREA JÚNIOR, 2010.¹⁷⁵

A reportagem esclarece que foram “*tomadas todas as medidas necessárias para a recaptura dos fugitivos*”¹⁷⁶, mas “*sem melhor resultado*”¹⁷⁷. Também detalha que “*são dezessete os foragidos*”¹⁷⁸ e na listagem dos personagens em questão, encontramos o nome de Paulo Emílio Salles Gomes. A reportagem finaliza em tom melancólico:

O Plano deveria datar de cerca de 15 dias antes da fuga, pois do contrário a sua execução não teria sido bem sucedida. Deve-se ainda a plena realização do plano audacioso á condição social dos presos, para os quaes não existia vigilância severa com seria de se desejar¹⁷⁹

Após essa fuga espetacular, Paulo Emílio exilou-se em Paris. Plínio Sussenkind e Décio de Almeida Prado foram algumas das pessoas com quem Paulo Emílio manteve intenso contato durante seu período de exílio. A convivência no *Quartier Latin* foi muito frutífera, pois durante esse período, frequentou assiduamente alguns dos mais celebres cineclubes franceses: Club 32; Cine-Liberté; La boîte à films e o Cercle du Cinéma; neste último, Paulo Emílio foi ciceroneado por Décio de Almeida e nele teve contato com as ideias de Henri Langlois e Georges Franju. Em 1939, retornou ao Brasil devido ao clima tenso que a Europa vivia com a eclosão da Grande Guerra. No ano seguinte, Paulo Emílio viu-se no meio dos

¹⁷³ CORREA JUNIOR, Fausto Douglas. A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo, São Paulo: UNESP, 2010, p. 87

¹⁷⁴ Correio Paulistano, 20 de fevereiro de 1937, Capa. (Conforme grafia no original)

¹⁷⁵ Idem, capa.

¹⁷⁶ Ibidem, capa

¹⁷⁷ Ibidem, capa

¹⁷⁸ Ibidem, capa

¹⁷⁹ Ibidem, capa

jovens intelectuais recém-saídos da Faculdade de Filosofia: Antônio Cândido, Lourival Gomes Machado, Gilda de Mello e Souza. A partir de então, ele colocou em prática seus planos de criar o Clube de Cinema de São Paulo, sua inspiração foi sem dúvidas o *Cercle du Cinéma*.

Em agosto de 1940, foi fundado esse Clube de Cinema. Os espaços inicialmente usados para exibição das películas eram a casa de Paulo Emílio e o Salão da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. A revista *Clima*, que seria o órgão divulgador do Clube de Cinema e somente circularia a partir de maio de 1941, traria nas páginas uma espécie de ata inaugural daquelas primeiras sessões, onde citava quais foram os primeiros filmes exibidos:

“Nas suas reuniões fechadas foram projetadas e discutidos 10 filmes de Charles Chaplin do período Essanay e Mutual (1915 – 1917), e uma série de filmes alemães de Fritz Lang e Robert Wiene, entre os quais as duas do Nibelungen de Lang: Morte de Siegfried e Vingança de Kriemhilde”¹⁸⁰

Ainda na mesma edição da revista *Clima*, a redação detalhou que houve também reuniões preparatórias, acontecidas no Salão de conferência da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo e listou os filmes exibidos naquele momento:

“*The Imigrant* e *Charlie Champion* de Charles Chaplin respectivamente do período Essanay (1915), e do período Mutual (1916), *O Gabinete do Doutor Caligari* de Robert Wiene, realizado em 1919 e que é o filme mais característico da Escola Expressionista alemã.”¹⁸¹

Na sequência, as páginas da revista citaram uma segunda reunião na qual foram exibidos mais dois filmes de Fritz Lang: *Os espiões* (1927) e *Metropolis* (1926), e finalizando, lembrou que as reuniões contaram com a participação de professores da USP, intelectuais, artistas brasileiros e estrangeiros, destacando que aconteciam esforços junto às autoridades para a legalização da entidade.

Legalizar o Clube de Cinema de São Paulo não foi bem aceita pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que não via com a simpatia essa ideia. Fausto Douglas narra como foi frustrante a iniciativa:

Quando Paulo Emílio (fichado no DOPS como comunista desde 1935) foi ao Rio de Janeiro tentar conseguir a tal licença, ouviu de Israel Souto, responsável pela área no DIP, uma “conversa incrível”, que o próprio Paulo

¹⁸⁰ *Clima*, 1941, p. 154, 155

¹⁸¹ *Idem*, 155

Emílio traduziu em bom português: “essa coisa de intelectuais reunidos para ver filmes antigos só pode ser coisa de subversivos” ¹⁸²

Então, com o argumento de ter licença para funcionar, o DIP não autorizou o Clube a continuar as suas atividades. As sessões públicas foram canceladas e algumas exhibições de filmes ainda ocorreram na casa de Paulo Emílio, mas não duraram muito tempo e o Clube de Cinema parou, mas a ideia já tinha sido plantada e não demoraria a dar frutos.

No dia 16 de agosto de 1941, o poeta Vinícius de Moraes, um aficionado por cinema, antigo frequentador do Chaplin-Club que esteve na sessão inaugural do Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, em São Paulo, teceu um comentário em sua coluna no jornal *A manhã* sobre a revista *Clima* e, por extensão, o Clube de Cinema:

Essa revista [*Clima*] tem uma seção de Cinema aos cuidados do Sr. Paulo Emílio Sales Gomes. Muito bem. Não vou entrar aqui em considerações sobre o extenso, metafísico artigo com que o novo crítico paulista abre veias para a sua longa viagem de ida. O que quero frisar, e isso em vermelho, que o Sr. Paulo Emílio fundou, Junto com os Srs. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza, um Clube de Cinema, o que no Brasil representa uma ousadia. O Clube encontrou na revista um ótimo abrigo para suas articulações teóricas e a aventura parece ir indo à maravilha. ¹⁸³

A revista *Clima* manteve uma trágica tradição: periodicidade irregular e escassa longevidade: apenas 16 números; contudo tem-se a seu favor que em suas páginas contava com os textos de Antônio Cândido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Paulo Emílio Sales Gomes, dentre outros. Foram momentos que suscitaram os mais intensos e variados debates.

A criação do Clube de Cinema em São Paulo entusiasmava outros cinéfilos. Vinícius de Moraes, que escrevera saudando o advento do Clube de Cinema em São Paulo, finalizou seu comentário exortando a criação de uma entidade similar no Rio de Janeiro:

De qualquer modo acho a ideia de entusiasmar. É bom ver o velho “Club Chaplin” tendo o seu primeiro filho. Aliás, porque não se faz a mesma coisa aqui no Rio, a sério: Seria preciso pensar nisso. Já uma vez aventurei a ideia ao ministro Capanema. Mas ... fazer com grade na porta. Borboleta só, não basta. ¹⁸⁴

¹⁸² CORREA JUNIOR, Fausto Douglas, *A cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*, São Paulo: UNESP, 2010, 90.

¹⁸³ *A MANHÃ*, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1941, p. 5

¹⁸⁴ *Idem*, p. 15

2.5 – Um Museu de grandes novidades

Não se tem evidências se a conversa de Vinícius de Moraes com o ministro Gustavo Capanema efetivamente estimulou a criação da futura Filмотeca na cidade do Rio de Janeiro. O certo porém é que em 1948, o referido ministro foi convidado para o posto de Presidente de Honra do recém-criado Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM, cuja inspiração veio do *Museum of Modern Art* (MoMA), de New York, e também da Cinemateca Brasileira de São Paulo. À frente dessa iniciativa, estava entre outros, o mecenas Raymundo Ottoni de Castro Maya, um industrial, bacharel em direito, esportista, editor de livros e colecionador de artes, dono de um acervo que incluía de pintura de paisagem a obras do impressionismo, fauvismo, cubismo pontilhismo, surrealismo e abstracionismo. O gosto e a vontade por artes ele herdara de seu pai, o engenheiro Raymundo de Castro Maya. Raymundo Ottoni de Castro Maya torna-se então o primeiro Presidente do MAM- RJ. Durante o ano da fundação do MAM, já se cogitava a criação de uma seção dedicada ao cinema.

As obras para a construção do prédio do MAM-RJ, de linhas arquitetônicas arrojadadas, começaram em 1954 e ficaram por conta do arquiteto Affonso Eduardo Reidy, que “*trata o edifício como organismo integrado ao espaço urbano, atua em todas as escalas da intervenção arquitetônica*”¹⁸⁵ e tinha a nítida intenção de integrá-lo ao paisagismo do Aterro do Flamengo, concebida por Burle Marx.

Em 1955, foi criado o Departamento de Cinema do Museu e neste mesmo ano, num domingo, dia 3 (três) de julho, o jornal *Correio da Manhã* divulgou uma nota na página 2 do seu primeiro caderno com o seguinte convite:

Museu de Arte Moderna Cinema.

Na próxima quinta-feira, 7, pelas 18 horas, no elegante auditório da A.B.I., o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro promove uma exibição cinematográfica, para a qual estão convidados seus sócios – e numerosas personalidades de nossos meios artísticos. Essa tarde de cinema está destinada a despertar o maior interesse.

Serão exibidos três filmes de estudo e divulgação artísticas:

I – Escultura holandesa (do final da Idade Média)

II – Janela aberta (evolução da paisagem do séc. XV ao séc. XX)

III – Van Gogh.

¹⁸⁵ CAXEITA, Eline Maria Moura Pereira. UMA ARQUITETURA PARA A CIDADE: a obra de Affonso Eduardo Reidy in: ARQTEXTOS 2: Ponte Rio-São Paulo, UFRGS, 2002, p. 3

O simples enunciado dessa trilogia de arte revela a categoria excepcional do espetáculo.¹⁸⁶

Oficialmente, no ano de 1948, mais precisamente no dia 3 de maio, nascia o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sua sede provisória foi instalada em uma das salas do Banco Boavista. Em 15 de janeiro de 1952, o MAM mudou-se para novas instalações, no térreo do edifício do Ministério da Educação e Saúde, e, finalmente, passou a ter sua sede definitiva, inaugurada no dia 27 de janeiro de 1958 no recém-construído Bloco Escola.

O jornal *Última Hora* do dia 28 de janeiro de 1958 noticiou a inauguração do MAM, destacando, em uma nota, a presença do Presidente Juscelino Kubistchek naquele evento:

Com a presença do Presidente da República, foi inaugurado, ontem, parte da sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Às 18:30 horas, embora ainda em construção, o Museu entrou em nova fase de atividades, colocando em funcionamento o complexo da Escola de Criação (sala de aula e dos professores, estúdios, “ateliers”, restaurante, cantina bar) e a parte técnica do Museu: oficinas de carpintaria, impressão e fotografia, salas de armazenagem, catalogação, etc.¹⁸⁷

Apesar do entusiasmo com que diversos setores da sociedade saudavam a criação do MAM do Rio de Janeiro, ele estava longe de ser uma unanimidade. Artistas e ativistas culturais mais identificados com o academicismo teciam duras críticas ao museu, denominando inclusive como monstruosidade o que ali seria exposto. Exemplo dessa situação pode ser constatada na edição do jornal *Correio da Manhã* de 4 de abril de 1952, em uma matéria intitulada “Ingenuidade e reação”, escrita por Jayme Maurício, o texto tece duras críticas ao então Ministro Simões Filho por ter participado da solenidade de inauguração do MAM e

“(...) colocando-se perigosamente – e com muita coragem – com um pé no saudoso academicismo e o outro mais jovem no modernismo, tem valido ao titular da pasta de Educação as mais severas críticas e censura”. *CORREIO DA MANHÃ*, 1952.¹⁸⁸

E após uma série de comentários nada elogiosos ao MAM, Maurício conclui de forma irônica e jocosa:

¹⁸⁶ Jornal *Correio da Manhã*, domingo, 3 de julho de 1955, 1º Caderno, página 22

¹⁸⁷ *Última Hora*, 28 de Janeiro de 1958, p 7, Rio de Janeiro

¹⁸⁸ *Correio da Manhã*, 4 de abr. 1952, p. 7, caderno 1.

(...) O protesto enviado ao ministro e que conseguimos com muito custo, visto que o sr. Simões Filho não irá respondê-lo, termina com essa pequena maravilha: Todos os que produzimos hoje somos dos nossos tempos, moços ou velhos na idade. E o que se quer impor como padrão de uma época, o monstruoso e o teratológico, criando desigualdades onde a Constituição declara que todos são iguais perante a lei, é o mesmo que sustentar que as criaturas de Deus e as aberrações da natureza e a obra de imaginações enfermas ou perversa, se equiparam e podem concorrer para o aperfeiçoamento moral humano.¹⁸⁹

Porém, independentemente dos acirrados debates pró ou contra, o MAM-RJ se consolidou e, em 1959, o Departamento de Cinema passou a se denominar oficialmente Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob a direção do então crítico de cinema José Sanz.

As sessões de cinema já eram bastante concorridas, mesmo quando exibidas no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e nessa nova fase, a Cinemateca do MAM ganhou destaque na vida cultural da cidade do Rio de Janeiro. É desse período também a organização das primeiras Mostras Internacionais de Arte Cinematográfica, a exemplo do festival sobre a história do Cinema Americano. Muitas Mostras Internacionais de cinema aconteceriam, tais como: Mostra sobre o Cinema Italiano, Francês, Bretão, Soviético. As projeções aconteciam no auditório da ABI, isso até o ano de 1963, além de uma breve temporada na Maison de France, entre os anos de 1963 a 1964, quando no ano de 1964, as sessões passaram a acontecer no próprio MAM. O sucesso dos festivais obrigou a Cinemateca a utilizar diversas salas de cinema, incluindo o Cine Paissandu, no ano de 1965, onde surgiria a lendária “geração Paissandu”.

A Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro tornou-se um espaço de referência quando o assunto era cinema, não somente no tocante a seu papel primordial (a preservação da memória do cinema), mas também em relação à divulgação dessa linguagem. O Brasil, e em particular as cidades de São Paulo (SP), Belo Horizonte (MG), Salvador (BA), Recife (PE), Natal (RN), Porto Alegre (RS) e Rio de Janeiro (RJ), vivia(m) um momento de expansão dos cineclubes; nesse sentido, a Cinemateca também teria uma participação crucial; segundo Alice Pougy,

A Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, apesar de não ser exatamente um cineclube, desempenhou papel semelhante. Como os cineclubes, contribuiu para formar um gosto sofisticado por cinema na medida em que apresentou filmes inéditos, oferecendo verdadeiros cursos de

¹⁸⁹ Idem, p. 7. Caderno 1

cinema a uma juventude ávida de conhecimento, de fontes de inspiração e de debate cultural. É referência obrigatória em qualquer estudo que se proponha a analisar a formação de uma cultura cinematográfica no Rio de Janeiro.¹⁹⁰

A Cinemateca do MAM, a partir de 1964, tornou-se um espaço de resistência ao regime de 1964. Sua programação procurava contornar a censura, exibindo filmes fora de circulação no país, fossem eles nacionais ou estrangeiros, incluindo os filmes proscritos do leste europeu. E foi em suas salas de projeção, regada a muitos filmes e debates, que vimos surgir uma nova geração de cineclubistas preocupados em compreender o que ocorria no Brasil naquele momento.

Outro papel que a Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro exerceu foi o de distribuidora de filmes para os mais diversos cineclubes em atividades naquele instante, não somente na cidade do Rio de Janeiro, mas em outras cidades distantes do eixo Rio-São Paulo, como Rio Branco, no estado do Acre.

De 1940 até o início da década seguinte, assistimos a uma considerável expansão do cineclubismo no Brasil, sendo inclusive, necessária a criação de Federações Regionais e a criação do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), no início da década de 1960. Particularmente, entre os anos de 1948 a 1951, ocorreu um incremento considerável na expansão e consolidação do cineclubismo no Brasil. Houve um processo não apenas de disseminação de cineclubes, mas também a ampliação desses, além do eixo São Paulo-Rio de Janeiro.

2.6 – As várias mortes de um Clube de Cinema

1951. Três jovens amantes do cinema decidem criar um cineclube na cidade em que moram, Belo Horizonte. Por opção intelectual, Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão e Fritz Teixeira de Salles não querem fazer filmes, mas sim estudá-los, analisá-los. Em 15 de setembro fundam o CEC - Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais.¹⁹¹

É assim que Paulo Vilara narra o surgimento em Belo Horizonte, Minas Gerais, do Centro de Estudos Cinematográfico (CEC). Mas, já em 1947, tem-se a notícia da existência de um cineclube em Belo Horizonte, conforme Ribeiro:

¹⁹⁰ POUGY, Alice. A Cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: Formação de uma cultura cinematográfica na cidade. Departamento de História, PUC –RJ, Rio de Janeiro, 1996, p. 51

¹⁹¹ VILARA, Paulo, Era uma vez um roteiro. In: Coutinho, Mário Alves & Gomes, Paulo Augusto (org.), Presença do CEC - 50 anos de cinema em Belo Horizonte - Belo Horizonte, Crisálida, 2001, p. 11.

O CEC, Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, nasceu com nascem todas as ações comunitárias. São pessoas que se reúnem e têm algum interesse comum. O CEC nasceu do Clube de Cinema fundado em 1945 ou 47, não sei precisamente. Não é do meu tempo. Eu conheci o núcleo do Clube Cinema: a Associação dos Amigos de Debussy. Dessa associação faziam parte os irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira.¹⁹²

A dúvida sobre a data precisa de fundação do Clube de Cinema de Minas Gerais foi elucidada por Geraldo Fonseca, que afirma ter sido em

30 de outubro de 1948. Ali, no auditório da Associação Franco Brasileira, cinquenta pessoas - um número expressivo na época - reuniram-se para ouvir a palestra do paulista Lourival Gomes Machado sobre "Clubes de cinema e a cultura cinematográfica". Foi o primeiro debate público promovido pelo novel CCMG. Uma rápida olhada pelos nomes dos membros desse clube e pode-se perceber que vários estariam depois nas fileiras do CEC. Entre eles Jacques do Prado Brandão, Edmur Fonseca, os irmãos Santos Pereira estes fundamentais nos anos seguintes para o nascimento do CEC.¹⁹³

Já Fernando Pires Fonseca¹⁹⁴ esclareceu que a Associação à qual se referiu Cyro Siqueira era dos amantes do compositor francês Debussy, e ainda segundo Cyro Siqueira, na mesma entrevista cedida ao Jornal Estado de Minas,

Das reuniões comunitárias, Jacques do Prado Brandão, Fritz Teixeira de Salles e eu resolvemos fazer renascer o Clube de Cinema (...) Tinha dezenove anos. Comecei noticiar o ressurgimento do Clube de Cinema. Marcamos a primeira reunião para a Cultura Inglesa, no Edifício Guimaraes. A reunião foi num sábado à noite e consegui para essa sessão um filme americano do diretor John Berry, muito romântico, bom diretor. Nessa reunião, no dia 15 de setembro de 1951 (...), decidimos que não éramos mais o Clube de Cinema, mas o Centro de Estudos Cinematográficos – CEC.¹⁹⁵

Essa decisão fica evidente na ata de criação do CEC, que, segundo Fonseca,

“traçava planos ambiciosos para o novo cineclube: além de exibição regular de filmes – sempre aos sábados para os – seriam oferecidos cursos de cinema e promovidos debates sobre os principais filmes em exibição na cidade”. FONSECA, 2001.¹⁹⁶

O funcionamento do CEC seguia o ritual típico dos cineclubes: pelo menos uma vez por semana - no caso do CEC-MG, aos sábados -, ocorria a exibição de um filme, seguido de debates entre os sócios e convidados para incrementar as discussões. Havia também

¹⁹²RIBEIRO, José Américo, O Cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60. Editora UFMG, 1997, p. 30

¹⁹³ FONSECA, Fernando Pires, Op. Cit., 24

¹⁹⁴ FONSECA, Fernando Pires. CEC: origens e atuação, in: Coutinho, Mário Alves & Gomes, Paulo Augusto (org.), Presença do CEC - 50 anos de cinema em Belo Horizonte - Belo Horizonte, Crisálida, 2001, p. 24.

¹⁹⁵ RIBEIRO, José Américo, Op. cit. p. 30

¹⁹⁶ FONSECA, Fernando Pires, Op. Cit., p. 25-26

convite a intelectuais-cineastas e personalidades tais como Hélio Pellegrino, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Salles Gomes, Vinícius de Moraes e outros, e como todo cineclubista que mereça esse nome, foi criado um órgão divulgador, que fez história na crítica cinematográfica brasileira: *Revista de Cinema*. O primeiro número da revista surgiu em abril de 1954 e nas próprias palavras de Cyro Siqueira,

“Em sua estreia, a revista começou propondo uma reflexão que se poderia chamar de ontológica, a natureza do ser e do existir da crítica de cinema. Essa reflexão levou o título genérico de “Revisão do Método crítico”. SIQUEIRA, 2001¹⁹⁷

E continua Siqueira:

Ela partiu do fato de que o cinema, ao lado de diversão pública, é também uma forma de expressão artística. Ao mesmo tempo. A revista colocava em discussão o papel do documentário cinematográfico, Que é o cinema como herdeiro da fotografia.¹⁹⁸

Desde este primeiro número, datado de 1954, a revista seria publicada ininterruptamente até o ano de 1957, sob o nº 25 do ano IV, em seu vol. V referente aos meses de novembro-dezembro. A publicação sofreria interrupção de três anos, voltando a circular somente em 1961, com o nº 1, referente aos meses de janeiro-fevereiro. A última edição da *Revista de Cinema* sairia no ano de 1964 nº 4 (setembro-outubro) e trazia os seguintes artigos e críticas: Três depoimentos sobre “O Processo”, assinados por Maurício Gomes Leite, Haroldo Pereira e por Cyro Siqueira; Cyro Siqueira assinaria também o artigo intitulado *Cinema, Estética de consumo e Cinema em Crise*, naquela mesma edição, além de três artigos: *Cinema em Revista*, *Cinema Brasileiro* e o quadro de citações, com assinatura coletiva da equipe da *Revista de Cinema*.

O CEC-MG era composto das mais diversas classes e camadas sociais, fossem homens públicos ou profissionais liberais. Sua formação heterogênea foi destacada por Mário Alves Coutinho:

Todas as correntes ideológicas e políticas estavam presentes no CEC. Embora fosse dito por alguns que o CEC era o cineclubista “dos ateus, comunistas e dos homossexuais”, isto não era verdadeiro: católicos, protestantes, hetero e bissexuais, mulheres, fascistas e centristas, todos tinham seu espaço e atuação (o CEC foi pluralista muito antes deste conceito aparecer). Lá, aprendi a fazer a diferença entre o anticomunismo quase

¹⁹⁷ SIQUEIRA, Cyro. *Revista de Cinema: levantamento histórico*, In: CEC: origens e atuação, in: Coutinho, Mário Alves & Gomes, Paulo Augusto (org.), *Presença do CEC - 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Crisálida, 2001, p. 33-34.

¹⁹⁸ Idem, p. 34

profissional de Francisco Pontes de Paula Lima e seu grande conhecimento das artes, em geral (ele era de uma grande utilidade, também: traduzi filmes com legendas em inglês). No CEC, pelo menos, era factível diálogo, em torno de filmes e diretores, entre a extrema esquerda e a extrema direita. O golpe de 64 acabou lentamente com essa possibilidade.¹⁹⁹

O CEC, durante sua existência, teve a morte decretada algumas vezes. A primeira “morte” não seria, ainda, sob a denominação de CEC-MG, mas de seu embrião: o Clube de Cinema de Minas Gerais. A segunda “morte”, já devidamente batizado de CEC, dar-se-ia no difícil ano de 1968,²⁰⁰ declara Fernando Pires Fonseca. Os motivos, daquela primeira “morte” não são muito bem esclarecidos. Alguns dos seus sócios - Fonseca e Coutinho, particularmente - atribuem-na a problemas financeiros, de ordem pessoal, políticos e à impossibilidade do diálogo na ditadura Garrastazu Médici, fatores determinantes. Fala-se em “primeira morte”, pois o CEC-MG retomaria suas atividades em outros momentos e Mário Coutinho, de forma bem humorada, brinca com essa situação:

É sobre esta continuidade que Glauber Rocha escreveu, numa carta a Maurício Gomes Leite, publicada num artigo do Estado de Minas (...): “Você sentiu que no livro que falo em Minas havia a melhor crítica de cinema, a Revista? (...) e o CEC como núcleo teórico que desaguou no Rio do Cinema Novo? Põe aí: Fritz Teixeira de Salles, e agora essa turma nova... Tudo continua. No Brasil nada acaba, Maurice. Somos um país de feiticeiros”²⁰¹

E em 26 de maio de 1979, veríamos o feitiço declamado por Glauber Rocha acontecer em uma sessão ocorrida na Sala do Palácio das Artes, no salão Humberto Mauro, onde se deu o renascimento do CEC, agora sob a presidência de Ricardo Gomes Leite.

¹⁹⁹ COUTINHO, Mário Alves. O CEC redescoberto, In: CEC: origens e atuação, in: Coutinho, Mário Alves & Gomes, Paulo Augusto (org.), Presença do CEC - 50 anos de cinema em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Crisálida, 2001, p. 101.

²⁰⁰ FONSECA, Fernando Pires, Op. Cit., p.28

²⁰¹ COUTINHO, Mário Alves, Op. Cit., p. 111.

Figura 6 - Nas imagens acima, observamos a capa e contracapa da Revista de Cinema nº 1 de abril de 1954 e abaixo, a capa e a página interna do nº 1 da nova série, do ano de 1961 após três anos fora de circulação. Segundo Cyro a revista “Representou o fruto do trabalho de grupo de entusiastas que decidiram levar à frente um projeto cujo valor só seria reconhecido anos mais tarde”. (SIQUEIRA, 2001: 43) – Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - www.memoria.bn.br/ (acesso em 13/06/2014)

2.7 – O que é que a Bahia tem

Ainda na década de 1950, Walter Silveira fundou na cidade de Salvador, capital baiana, o Clube de Cinema da Bahia e segundo Artur Autran,

Este foi um dos cineclubes mais importantes do Brasil, não apenas pela longevidade e regularidade nas atividades, mas ainda devido aos quadros formados, podendo-se listar: Glauber Rocha, Orlando Senna, Roberto Pires, Rex Schindler e João Palma Neto, ou seja, boa parte dos integrantes do surto baiano de produção ocorrido no final dos anos 50 e ao longo dos 60, cujo marco inicial foi o filme *Redenção*, de Roberto Pires.²⁰²

O Clube de Cinema teve sua estreia em grande estilo, às 20h no dia 27 de junho no auditório da antiga Secretaria de Educação e Saúde, exibindo o filme *Os Visitantes da Noite*, do cineasta francês Marcel Carné. Naquela ocasião mesmo, houve a posse da primeira diretoria do Clube. A fundação desse Clube de Cinema visava principalmente a estimular uma alternativa ao filme hollywoodiano que reinava nas salas de exibição da cidade soteropolitana.

Por que, então, na Bahia não se organiza um clube de cinema? Se há cidade das importantes no Brasil que precise de um clube de cinema é essa. Isto porque, com o domínio do mais baixo mercenarismo nas casas de exibição, sucumbidas ao peso do imperialismo cinematográfico americano, raramente se projeta uma película que seja, em verdade, uma obra de arte, em vez de um divertimento, negando-se assim, a quem se interessa pelo cinema como arte, a oportunidade de contato frequente com as maiores e melhores produções atuais do mundo, de que apenas toma ciência pelas revistas ou pelos jornais de cidades, no particular, mais felizes.²⁰³

É neste sentido que a entidade organizou o I Festival de Cinema da Bahia, realizado entre os dias 28 de abril e 6 de maio de 1951, quando foram exibidos curtas-metragens de doze países. André Setaro publicou o trecho de uma carta reveladora sobre a realização daquele I Festival de Cinema:

Tenho uma carta de [Alberto] Cavalcanti que releio sempre com orgulho, embora me entristeça recordar como esse grande homem de cinema tão admirado por todos os historiadores mundiais por sua contribuição para o cinema francês dos anos 20 e para o cinema inglês dos anos 30 e 40, foi praticamente banido no Brasil; nessa carta, Cavalcanti fala do público daquele festival como dos melhores que conheceu em toda parte. E igualmente Vinícius: mais do que os filmes, não obstante os clássicos, julgou que a plateia merecera o prêmio, pela quantidade e qualidade dos

²⁰² AUTRAN, Arthur. SILVEIRA, Walter da (Walter Raulino da Silveira) (verbete). In: Enciclopédia do Cinema Brasileiro [organizadores] Fernão Pessoa, Luiz Felipe A. de Miranda, São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, p. 515

²⁰³ SILVEIRA apud COELHO, Thiago Barboza de O., Walter da Silveira e o Clube de Cinema da Bahia, Revista de História, 2, 2. UFBA, 2010, pp. 88-89

espectadores. Em tão pouco tempo, o Clube de Cinema formara um tipo de público para dez dias seguidos somente de curtas metragens.²⁰⁴

Assim como a maioria dos cineclubes brasileiros, o Clube Cinema da Bahia tem uma característica desagradável: o nomadismo de sua sede. No caso baiano, esse nomadismo começou na década de 1960, quando o “Clube” passou a funcionar aos sábados, de manhã, no Cine Liceu. Em 65, houve nova mudança, desta vez para o Cine Guarany, mas foram mantidas suas sessões sempre aos sábados, com a finalidade de atingir um determinado público: os cinéfilos e os estudantes, fossem secundaristas ou universitários. Continuando sua trajetória nômade, o Clube de Cinema da Bahia, em 1967, mudou-se para o cine Popular. Segundo André Setaro, outro destino dos frequentadores do Clube de Cinema da Bahia era o “Bar e Restaurante Cacique”, onde os debates continuavam acalorados após a exibição dos filmes - aliás, uma prática bastante comum aos cineclubes Brasil afora. Pedro Simonard também destacou o papel dos bares na cinefilia nacional:

Juntamente com os cineclubes e cumprindo funções um pouco diversas, mas às vezes convergentes, surgem os bares como outro importante local onde se desenvolveram as práticas de sociabilidade do Cinema Novo e foram lançadas as bases do movimento.²⁰⁵

Em uma entrevista cedida à revista *Olho da História*, Guido Araújo rememorou outra transição do Clube de Cinema, quando em 1968 ele, juntamente com Walter Silveira, foram convidados por Nelson Araújo e Ramélio Aquino para criarem o Grupo Experimental de Cinema e segundo o próprio Guido, era fundamentalmente um curso livre de cinema ministrado por ambos. “O Walter cuidava das aulas teóricas e históricas e eu das aulas práticas”.²⁰⁶ Guido destaca que foi por meio desse Grupo que passaram a desenvolver atividades de cineclubismo na UFBA:

“Na época, o reitor era o Roberto Santos. Fomos conversar com ele. Ele nos disse que concordava que realizássemos as atividades e que ele nem levaria para a aprovação do Conselho para que não surgisse nenhum problema”. NASCIMENTO, 1995.²⁰⁷

Com essa iniciativa, o Clube de Cinema transferiu-se para a Reitoria, com projeções semanais, aos sábados pela noite, e Guido Araújo descreve:

²⁰⁴ SETARO, André. Panorama do cinema baiano. Diretoria de Audiovisual – DIMAS. Salvador: FUNCEB, 2012, p. 31

²⁰⁵ SIMONARD, Pedro, A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, p. 75.

²⁰⁶ A história da Jornada de Cinema da Bahia in: Olho da História. Jorge Nóvoa, Cristiane Nova, Lucianno Nascimento (org.) n. 1, nov. 1995. (www.oohodahistoria.ufba.br/o1guido)

²⁰⁷ A história da Jornada de Cinema da Bahia, Idem, n. 1, nov. 1995.

Demos início, então, às atividades, fazendo, sempre aos sábados, a projeção de um bom filme. Foi um sucesso incrível. Cada exibição contava com a presença de 600 a 700 pessoas. Isso, nós fizemos durante todo o ano de 1968. O ICBA [Goethe-Institut] nos emprestava os projetores e nós providenciávamos o filme. Eu e o Walter fazíamos pequenos folhetos informativos, distribuíamos e exibíamos o filme.²⁰⁸

Os filmes conseguidos no Instituto Goethe eram a fórmula para escapar dos rigores e da vigilância do regime ditatorial que havia se instalado no Brasil desde 1964, pois o *Goethe-Institut* possuía imunidade diplomática, o que possibilitava conseguir algumas obras cinematográficas que pudessem ser exibidas sem interferência. Mesmo assim, Guido Araújo relembra as dificuldades daquele momento:

Em dezembro de 1968, veio o fatídico AI-5. Mesmo antes, numas das últimas exibições que realizamos já havíamos tido problemas. Durante a exibição de *Os Companheiros*, com a Reitoria superlotada, ocorreu uma manifestação lá dentro. Tive que me esconder porque disseram que a polícia estava a minha procura. Como era final de ano, período de férias, suspendemos as atividades.²⁰⁹

Mesmo diante dos perigos da repressão, a intenção era dar prosseguimento à programação do ano anterior:

No ano seguinte, quando nos preparamos para reiniciá-las, sentíamos que havia uma grande resistência. Realizamos apenas duas ou três sessões. Um dia, aproveitando que o Roberto Santos estava no exterior, eles proibiram as exibições, com uma alegação meio cretina: diziam que havia desaparecido um aparelho de telefone da portaria e que deveria ter sido alguém da sessão de cinema. Na verdade, a partir do AI-5, qualquer evento que concentrasse pessoas, sobretudo jovens e, particularmente, estudantes, era visto como subversivo.²¹⁰

Independentemente da sistemática vigilância e/ou repressão pós-1964, o Clube de Cinema da Bahia continuou suas atividades. Contudo, em 5 de novembro de 1970, Walter Silveira veio a falecer, ano em que se encerraram também as atividades do Clube de Cinema. Guido Araújo relembra que animado por Ronilda Noblat e Ney Negrão, que pertenceram ao Clube de Cinema da Bahia, resolveu reativá-lo, nos moldes de 1950. A princípio, pensaram em utilizar a Biblioteca Central; contudo, devido a uma alagação, as atividades foram deslocadas para o Cine Rio Vermelho. Apesar da disposição de Guido Araújo, a iniciativa não teria vida longa e naquele ano, o Clube de Cinema da Bahia interrompeu em definitivo suas atividades.

²⁰⁸ A história da Jornada de Cinema da Bahia, Idem, ibidem

²⁰⁹ A história da Jornada de Cinema da Bahia, Idem, ibidem

²¹⁰ A história da Jornada de Cinema da Bahia, Idem, ibidem

2.8 – Cineclubemania: novas jornadas

Os anos de 1940 a 1960 podem ser considerados o ápice do cineclubismo no Brasil. Além dos Clubes de Cinema de São Paulo, Salvador, da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (Belo Horizonte), observamos que em outras cidades havia iniciativas de criação de Clubes de Cinemas. Os mais notórios nesse sentido são os Clubes de Cinema de Fortaleza (1948), o congênere de Florianópolis, Clube de Cinema de Curitiba (1948)²¹¹, e o antológico Clube de Cinema de Porto Alegre (1948)²¹². Os clubes de cinemas e os cineclubes se espalharam no território nacional, seja em salas improvisadas, salões paroquiais, escolas, universidades, em salas exibidoras comerciais ou em salas próprias, sendo que esse último é o formato mais raro de ser encontrado, levando-se em consideração a precariedade econômica que era inerente aos cineclubes brasileiros.

A partir de uma breve pesquisa feita no *Jornal do Brasil* entre os anos de 1960 a 1968, verificamos que somente na cidade do Rio de Janeiro houve um expressivo incremento no número de cineclubes, dos quais, a título de ilustração, podemos enumerar: Cinemateca do MAM, Cine Club da ASA (São Clemente) Associação Schölem Aleichem, Cine Clube 13 (auditório da TV Rio) 1965 – criado pela TV Rio, CINEC – cineclubes que funcionava no Teatro no Rio, Cine Clube da Tijuca, Cine Clube da Escola de Engenharia, Cine Clube Nelson Pompéia (PUC – RJ), Cine Clube de Arquitetura (Teatro da Praça) – (Gláucio Gil), Cine Clube da Escola de Cinema (Leblon), Cine Clube em Niterói (Faculdade Fluminense de Filosofia), Cineclubes Pesquisa (Pavilhão Milton Campos) – Universidade do Brasil, Cine Clube da Faculdade de Ciências Médicas, Cine Clube do Centro Acadêmico Benjamin Batista, Cineclubes da Escola de Medicina e Cirurgia do Rio, Cine Clube Samambaia (Teatro de Bolso/ Teatro Carioca), Cine Clube Charles Chaplin, Cine Clube Canal (Leblon), Cine Clube Kamel (Auditório do Colégio Estadual André Maurois – CICLAM), Cine Clube do Conservatório de Teatro Dália Fausta, Cine Clube SACI (Cine Baronesa), Cine Clube Vanguarda (Faculdade de Filosofia da UEG), CICEME – Cineclubes da Faculdade de Ciências

²¹¹ Maiores detalhes, a indicação da obra de Ana Pellegrini Costa: Aberto ao Público: o movimento Cineclubista em Curitiba de 1920 a 1970 (2009), especialmente entre as páginas 32 a 44. (Livro em formato PDF)

²¹² Para maiores detalhes sobre a história do Clube de Cinema de Porto Alegre, sugerimos a obra de Fatimarlei Lunardelli – Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre: Universidade/UFRGS/EU da Secretaria de Cultura, 2000.

Médicas (Anfiteatro do Hospital das Clínicas Pedro Ernesto), A ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), Cine Clube C-Cilha (Cine Clube da Ilha), Clube de Cinema Charles Chaplin, ligados aos Sindicatos dos securitários e Sindicato dos professores, respectivamente; C.A.S.A. (Clube dos Amigos da Sétima Arte) Colégio Estadual Brigadeiro Schorcht Taquara – Jacarepaguá e Cine Clube Grupo 70²¹³.

Este mesmo fenômeno se repetiria nas cidades de São Paulo, Belo Horizonte e em menor escala no resto do país. Em São Paulo, alguns cineclubes se tornaram referência, como o Cineclubes do Centro Dom Vital, que revelou nomes importantíssimos para a pesquisa e a crítica cinematográfica brasileira, casos de Jean-Claude Bernardet, Rudá de Andrade e Gustavo Dahl.

Uma das consequências dessa expansão dos cineclubes foi a criação na cidade de São Paulo do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC-SP), que promoveu, em 1950, ano de sua criação, o I Congresso de Clubes de Cinema. Entre as diversas discussões e debates, uma proposta se destacou: a criação de uma Federação Brasileira de Clubes de Cinema, proposta que caiu no esquecimento após a realização daquele Congresso.

Somente em 1956, surgiu a primeira entidade representativa de cineclubes: O Centro dos Cineclubes de São Paulo, com sede localizada na Fundação Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e cujo primeiro presidente foi Carlos Vieira. Esta federação possuía, até 1968, 15 cineclubes filiados. Dois anos depois, na cidade do Rio de Janeiro, em 1958, tivemos a fundação da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, com sede no Museu de Arte Moderna, no Pavilhão dos Cursos, o número de cineclubes filiados a esta Federação até o ano de 1968 era de 39 (trinta e nove). Seu primeiro Presidente foi Silvio Tendler, mas outros nomes merecem destaque também tais como: Djan Pelegrino, Leon Hirszman e Cosme Alves Neto.

Em 13 de julho de 1960, tem-se a fundação da Federação de Cineclubes de Minas Gerais, sua sede ficava na Avenida Afonso Pena, em Belo Horizonte, seu primeiro presidente foi Eduardo Ribeiro de Lacerda e o segundo foi José Américo Ribeiro:

Uma das principais preocupações da Federação era racionalizar as promoções dos cineclubes a ela filiados, organizando de uma forma global, toda a programação que era veiculada por esses cineclubes. Visava com isso minimizar os custos e a evitar que as programações fossem repetidas de forma desordenada. Como, geralmente, as fontes de empréstimo dos filmes

²¹³ Levantamento feito no Jornal do Brasil no período de 1960 a 1968.

eram as mesmas, a Federação seria, então, o órgão centralizador, redistribuindo os filmes para Belo Horizonte e para o interior de Minas Gerais.²¹⁴

No ano seguinte, deu-se na cidade de Porto Alegre a fundação da Federação Gaúcha de Cineclubes, que possuía 17 (dezessete) cineclubes associados. O primeiro presidente eleito foi Olavo Macedo de Freitas.

No ano de 1963, foi a vez da criação de uma entidade representativa do norte-nordeste: Federação Norte-Nordeste de Cineclubes. A eleição da primeira diretoria escolheu Eusélio Oliveira, com sede na cidade de Fortaleza, já nasceu imponente: 19 (dezenove) cineclubes associados. E em 1967, surgiu, na Capital Federal, a Federação Centro-Oeste de cineclubes, sob a presidência de Walter Mello e com 6 (seis) cineclubes filiados.

O papel fundamental dessas Federações Regionais de Cineclubes era o de agrupar cineclubes localizados dentro de determinada região e/ou zona, passando, a partir de então, a ser a entidade representativa dos cineclubes perante o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC). Outra função importante das Federações era o de orientar os cineclubes nas atividades pertinentes daquele movimento no país, além de terem poderes para firmar convênios com Cinematecas e Consulados, visando à distribuição de programas entre seus filiados.

A consolidação do cineclubismo no Brasil ficava cada vez mais evidente, e em 26 de maio de 1962, foi fundado o Conselho Nacional de Cineclubes ou CNC como passaria a ser conhecido. No ano de sua criação, existiam apenas quatro Federações Regionais, a saber: São Paulo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

O CNC nasceu com alguns objetivos que visavam a aprofundar a consolidação do cineclubismo brasileiro, entre eles, podemos citar que seria a entidade responsável por representar e defender os interesses dos cineclubes junto aos órgãos de direitos público e privados do país; além disso, caberia ao CNC representar o cineclubismo brasileiro junto à Federação Internacional dos Cineclubes em sua seção Latina e também junto ao setor da Organização das Nações Unidas para a Educação e a cultura (UNESCO), além de outras instituições internacionais que, direta ou indiretamente, estivessem ligadas ao cinema. Outro objetivo do Conselho Nacional de Cineclubes seria o de promover e organizar, anualmente, a Jornada Nacional de Cineclubes, de preferência no mês de julho, a qual se destinaria à

²¹⁴ RIBEIRO, José Américo. O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo a produção cinematográfica nos anos 60. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 51

avaliação das atividades cineclubistas e a estabelecer as linhas gerais do movimento. Esse evento seria antecedido pelas Pré-Jornadas Nacional de Cineclubes, anuais, de preferência no mês de janeiro, as quais se destinariam a deliberar sobre o tema, a organização e demais questões relativas à Jornada Nacional. Outro papel de suma relevância era o fato de que essa entidade se credenciava a prestar assistência, apoiar e oferecer condições materiais para funcionamento e desenvolvimento dos cineclubes filiados; promover a criação de novos cineclubes, federações ou entidades equivalentes, além de incentivar a pesquisa, prospecção e recuperação de filmes; produção, coprodução de filmes e primordialmente, sua difusão; incrementar a formação profissional, entre outras atividades de cunho social e cultural.²¹⁵

As Jornadas de Cineclubes tornaram-se palco das decisões mais importantes do cineclubismo brasileiro. Suas edições foram bastante representativas e marcadas por momentos cruciais do cineclubismo no Brasil, característica indelével das Jornadas. É possível enumerarmos algumas dessas situações, a começar pela primeira Jornada, realizada em 1959 e organizada pelo Centro dos Cineclubes – CCc – em São Paulo, onde se definiu o caráter democrático do cineclubismo. Contudo, foi na III Jornada, que aconteceu no ano de 1962, na cidade de Porto Alegre, que este evento demonstrou sua importância, pois neste encontro foi fundado o Conselho Nacional de Cineclubes. A criação do CNC é a resposta aos anseios das várias federações sobre a necessidade de uma entidade que aglutinasse os cineclubes, que eram criados no Brasil de Norte a Sul.

A IV Jornada, em 1963, na cidade do Rio de Janeiro, foi marcada pelos debates e a luta pela hegemonia dentro das Federações, particularmente entre os cineclubes sob a influência da Igreja Católica e os congêneres fora dessa esfera.

A memorável VIII Jornada de Cineclubes, de 1974, marcou a retomada das atividades cineclubistas após o hiato de 1968. Este encontro aconteceu no Teatro do Paiol na cidade de Curitiba, onde foi escrito o manifesto em defesa do cinema nacional e onde também os cineclubistas retomaram seu papel de cinéfilos. Contudo, as mudanças de rumos no cineclubismo brasileiro ficaram evidenciadas na famosa Carta de Curitiba, assunto que retomaremos mais adiante.

Iniciativas como a criação de uma distribuidora ganharam vida e materializaram-se na X Jornada Nacional de Cineclubes em 1976, na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Essa Jornada foi marcada pelos antagonismos internos e pela criação da Dinafilme –

²¹⁵ Estatutos do Conselho Nacional de Cineclubes (versão 1987 – Curitiba, Paraná.)

Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes -, que ficou sob a direção do presidente da federação paulista, Felipe Macedo. Seu acervo inicial foi composto por alguns filmes clássicos em 16 mm, cedido pelo crítico e estudioso do cinema Paulo Emílio Salles Gomes, por meio da Cinemateca de São Paulo.

No total, contabilizam-se 29 edições das Jornadas de Cineclubes que ocorreram entre os anos de 1959 a 2013. Deve-se, contudo, observar que em alguns anos houve interrupção e/ou postergação das Jornadas, caso típico de 1974, que aconteceu seis anos após um longo silêncio do CNC. Essa Jornada teve o tom de resistência ao regime ditatorial que se vivia naquele momento. Outra interrupção, não menos longa, mas por motivação das lutas intestinas do movimento, aconteceria entre os anos de 1989 a 2003, um longo intervalo de 14 anos. A XXIII Jornada, de 1989, ocorreu na cidade de Vitória, no Espírito Santo, em meio a uma das mais graves crises do cineclubismo brasileiro. Parecia o prenúncio do fim, um encontro esvaziado e sem representatividade. Em 2003, entre os dias 21 a 23 de novembro, deu-se a retomada das Jornadas, tratava-se da XXIV, que acontecia na cidade de Brasília, com a proposta de reorganização e rearticulação do movimento cineclubista brasileiro. Na ocasião, foi lançada a *Revista Cineclubes Brasil*. O tom era de reconciliação e de retomada, no dizer de Diogo dos Santos,

“A Jornada é o fórum máximo e principal do Cineclubismo Brasileiro. Elas se definiam como a oportunidade em que os cineclubes avaliavam suas atuações, estabelecendo normas e diretrizes para o período seguinte”.
CINECLUBE DO BRASIL, 2003. ²¹⁶

A criação das Federações, do Conselho Nacional de Cineclubes e respectivamente as Jornadas de Cineclubes é o testemunho de que o cineclubismo estava amadurecido no Brasil. Havia uma surpreendente expansão em todo território nacional do cineclubismo. Do Acre ao Rio Grande do Sul, o cineclubismo tornava-se um espaço onde era possível o acesso a filmes classificados segundo a notoriedade de sua qualidade técnica e artística, como também, neste espaço tinha-se a possibilidade de fomentar debates, leituras e, conseqüentemente, de aprendizado sobre a complexa arte chamada cinema. Esse aprendizado, em muitos dos casos, resultou na formação de cinéfilos, críticos e até mesmo grandes cineastas, a exemplo dos jovens turcos²¹⁷, na França, e dos cinemanovistas, no Brasil. O

²¹⁶ Cineclubes Brasil, ano 1, nº 1 -, Publicação do Movimento Cineclubista Brasileiro, São Paulo: nov. 2003, p. 16

²¹⁷ “Jovens turcos”: assim são chamados os fundadores da *Nouvelle vague* enucleados *Cahiers du Cinéma*, devido ao seu radicalismo, são comparados ao movimento na Turquia que quis derrubar a monarquia.

próximo passo a ser dado pelos cineclubistas era o de não apenas fazer a análise fílmica, mas incluir a leitura e análise da sociedade.

2.9 – Terra em transe

A formação do cineclubismo se fez sob a égide do engajamento estético, almejando ver o cinema reconhecido como uma arte, a Sétima Arte, no dizer de Riccioto Canudo, por fim, uma das belas-artes. No decorrer dessa trajetória, perpassaram intelectuais e ativistas culturais, tais como: Edmond Benoît-Lévy, Louis Delluc, Riccioto Canudo, Jorge Alcalde, Octávio de Faria, Plínio Süsskind Rocha, Almir Castro, Claudio Mello, Paulo Emílio Gomes Salles e muitos outros. A ação primordial desses cineclubistas era a luta para ver o cinema reconhecido como arte. Esta foi a característica mais proeminente do cineclubismo em sua infância, seja ele o francês das primeiras décadas do século XX ou brasileiro dos anos 20 aos anos 50 do mesmo século. Nesses períodos de formação, os mais variados meios de ação voltados para a divulgação e consolidação dos cineclubes como *locus* de divulgação do cinema-arte foram utilizados: periódicos especializados em debater sobre o cinema, salas de exibição especialmente voltadas para os denominados filmes de arte, a “Casa” dos amigos da sétima arte e, especialmente, os cineclubes, assim definido o espaço dos aficionados em cinema, os denominados cinéfilos.

O cineclubismo ganhava força a cada contratempo superado. Seus integrantes pertenciam a uma elite intelectual militante e de gosto refinado, mas não foram apenas esses os postulantes. Havia também outros amantes do cinema com a preocupação de fazer com que ele ultrapassasse os Cafés e Salões parisienses e se tornassem uma ferramenta a serviço da luta ideológica que acontecia naquele instante. Nesse sentido, o destaque fica por conta dos anarquistas, que foram visionários ao perceberem o potencial do cinema como elemento não apenas de mera ideologização, mas também pelo seu poder de aglutinar pessoas, ávidas em assistir àquela duplicação da realidade, cheia de fantasia. Os Clubes - a princípio, um espaço das elites - foram a forma elementar desse tipo de agregação, que visava à elevação do cinema ao panteão das belas-artes, mas não podemos esquecer as associações, os sindicatos, a igreja, as escolas e universidades como espaços ou arenas, onde também aconteciam atividades cineclubistas.

Na Europa, o engajamento estético já se encontrava, a partir da década de 1940, superado. A desconfiança que havia em relação ao cinema como arte se arrefeceu e este ganhou o tão almejado status de belas-artes, isso especialmente, no pós-guerra. O próximo objetivo do cineclubismo era elevar a matiz da politização aos debates que ocorriam em seus espaços. Os jovens turcos, em território francês, deram o tom desse novo objetivo.

A defesa do cinema, de sua linguagem particular, envolvia não apenas elementos de uma luta no campo estético, mas agora tratava-se de incluir as angústias dessa nova sociedade europeia, marcada pela divisão no campo político, econômico e social ao centro do debate. Os cineclubistas franceses não se recusaram a esse novo desafio.

No Brasil, na década de 1960, o cineclubismo prometia ser, a exemplo do que ocorria na França, um espaço também para ir além do mero engajamento estético. Não que esse debate estivesse esgarçado em terras brasis, contudo a tendência dos jovens cineclubistas era a de adicionar ao debate estético a preocupação com a ética e com o social, e como destaca André Gatti ao falar do Brasil, em particular, nessa trajetória:

Fazendo-se um balanço da atividade nos anos 40 e 50, percebe-se que o cineclubismo brasileiro, nessa fase, era detentor das melhores cabeças pensantes do meio cinematográfico brasileiro, possuidores de uma visão universalista e com profundo engajamento estético.²¹⁸

O Cinema Novo é o caso mais emblemático dessa opção em avançar rumo à inclusão do debate político concomitante ao já tradicional debate no campo da estética, lembrando que ele seria o filho mais conhecido dessa nova religião chamada cineclube.

O avanço da política rompeu o fino tecido que aparentemente dividia os campos da estética, da ética e da política, e tornou-se dominante no cenário Brasileiro. Os motivos dessa ruptura devem-se ao cenário extremista que vivia-se no Brasil na metade da década de 1960, onde o sonho cedeu lugar ao pesadelo, as imagens ficaram mais densas, o cineclubismo ganhou contornos de engajamento e resistência política. O onírico ficava acorrentado.

²¹⁸ GATTI, André, Cineclube. In: Enciclopédia do cinema brasileiro (Org.) RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Felipe A., São Paulo: Senac, São Paulo, 2000, p. 128

CAPÍTULO III – Cinema, Cineclubismo, fé e o filme ideal

Neste capítulo, procuramos demonstrar, de forma sucinta, a influência da Igreja Católica no cineclubismo brasileiro. Também será evidenciada a doutrina que balizará este movimento e a capacidade de organização dos cineclubes católicos, remetendo à luta pela hegemonia de seus cineclubes dentro das Federações e Associações cineclubistas, à formação de público voltado aos filmes bem conceituados pela doutrina cristã, além da preparação de críticos católicos e não católicos. Por fim, abordaremos a ação do cinema e educação por meio do cineclubismo, como instrumento ideológico.

3.1 – Fé e cineclubismo

Na década de 1940 no Brasil, 95,01%²¹⁹ da população geral se declarava católica e após 33 anos, em 1973 houve pouca mudança nesse quadro, pois 91,77%²²⁰ continuavam a anunciar professar o credo católico-cristão. Estes números servem para demonstrar a hegemonia da Igreja Católica no território brasileiro e mesmo constatando uma acentuada queda nesse percentual para 73,89% no censo do ano 2000, a Igreja Católica ainda se mantém hegemônica. É diante deste quadro de dominação que percebemos a importância que teve a atitude do Pontificado de tomar para si a decisão de regular uma das atividades culturais que mais ganhava dimensões no Brasil: o cinema.

A preocupação com essa nova forma de entretenimento e de cultura teria surgido já em 1928, com a fundação da Organização Católica Internacional do Cinema (OCIC) em Haia, Holanda, durante o Congresso Católico Internacional de Cinema e dois anos após, no início da década de 1930, nos Estados Unidos da América, foi promulgado o Código de Pudor de Willian Hays, que instituiu uma série de condutas e posturas a serem assumidas na produção dos filmes, conforme demonstra Inimá Simões:

o beijo cinematográfico não deveria durar mais de vinte segundos, deveria ser trocado entre duas pessoas inteiramente vestidas e em posição vertical e não deveria preceder nem ser precedido por outras cenas particularmente fortes. O matrimônio e o lar eram instituições a serem defendidas a todo custo. As fitas não deviam sugerir a aceitação e a difusão de normas não convencionais de relações sexuais. O adultério e as relações ilícitas podiam

²¹⁹ Fonte — COMISSÃO CENSITÁRIA NACIONAL, Sinopse do Censo Demográfico, 1946, Rio de Janeiro. Tabela extraída de Anuário Estatístico do Brasil 1946. Rio de Janeiro: IBGE, v. 7, 1947

²²⁰ Fonte — Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Tabela extraída de: Anuário estatístico do Brasil 1973. Rio de Janeiro: IBGE, v.34, 1973.

constituir matéria-prima para o argumento, mas não deveriam ser tratados explicitamente e de maneira atraente. Outras restrições referiam-se a temas mais tormentosos, como o mercado de mulheres e cenas em que animais eram maltratados. Uma rigorosa fiscalização impedia o uso de blasfêmias ou de expressões de baixo calão, mesmo tratando-se de cenas envolvendo piratas e bandidos sanguinários. Suicídio também estava interdito. E mais: a miscigenação era proibida (casamento de negro com branca, por exemplo). Danças que sugerissem atos sexuais, *idem*. Por fim, missionários e padres não podiam ser usados como personagens cômicos ou vilões.²²¹

Apesar dessa rigidez, o bispado norte americano considerava-o muito frouxo em relação à doutrina cristã e na mesma década, foi criada a Legião da Decência (*Legion of Decency*), cuja função consistia em fazer a classificação moral dos filmes que poderiam ser assistidos pelos católicos. Nesse sentido, a Legião da Decência estabeleceu critérios para analisar quais os filmes que seriam considerados maus e, portanto, contraindicados aos católicos e aqueles que ganhariam o rótulo de bons filmes e estariam classificados como apropriados aos fiéis.

Essa atitude da Igreja foi tão marcante, que o diretor italiano Giuseppe Tornatore, em sua obra fílmica *Nuovo cinema paradiso*²²², que no Brasil foi intitulado *Cinema Paradiso*, faz referência a sua ação censora, na figura de um dos personagens, o Padre Adelfio. Em uma das cenas em que faz alusão a esta ação, aparece o padre assistindo, antecipadamente, ao filme que será exibido naquele dia. Padre Adelfio, a princípio, parece comovido pela cena do filme, cabeça levemente inclinada e os lábios ligeiramente trêmulos. De súbito, com o olhar severo, levanta uma sineta que carregava em punho e a faz soar com bastante intensidade. Na cabine de projeção, Alfredo, o projecionista, pega um pedaço de papel, abre o rolo do filme, e marca a cena que o padre acusou com a sineta. O filme continua a ser projetado. Novamente, vemos o padre se emocionar com as cenas do filme, mas ao ver uma cena do casal se beijando, o padre faz soar novamente a sineta com energia. Alfredo entende o sinal, e novamente marca, no rolo do filme, com um papel a cena que não poderá ser projetada. E assim, o padre aplica a censura aos beijos e a passagens consideradas inapropriadas ao público. Adelfio, fazia a papel do censor, e vetava todas as cenas nas quais houvessem beijos ou uma atitude mais insinuante. A sineta em suas mãos avisava a Alfredo quais sequências deveriam ser cortadas daquele filme. Giuseppe Tornatore dá um tom de graça à cena, talvez para mostrar o quanto a censura, pode ser frustrante, pois nas sessões, a plateia, que esperava avidamente pela cena do beijo na tela, via defraudar suas expectativas.

²²¹ SIMÕES, Inimá. Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: SENAC, 1999, p. 32

²²² NOUVO Cinema Paradiso, Giuseppe Tornatore, Itália, Miramax, 1988. Digital, (155 min), color

O Papa Pio XI expôs as preocupações do Pontificado com a expansão do cinema por meio da Encíclica *Vigilanti Cura*. Essa carta começava exaltando a Legião da Decência e a iniciativa do Clero norte-americano e alerta que seu objetivo era de fazer uma santa cruzada, reprimir os abusos das representações cinematográficas²²³.

Na *Vigilanti Cura*, procurava-se abranger todos os segmentos da obra fílmica: produção, distribuição e exibição. Para cada um, tinha-se uma orientação reservada. Destacavam-se em particular dois pontos: a exortação do público cristão a contribuir com a classificação dos bons filmes e o boicote aos maus filmes, aqueles considerados ofensivos à moral cristã, além de sugerir a organização de salas de cinemas nas paróquias e nas associações católicas, de maneira a garantir a essas salas filmes selecionados²²⁴

Reconhecendo a influência dos meios de difusão e do cinema em particular, o Papa Pio XII publicou, em 1957, a Encíclica *Miranda Prosus* que tratava dos meios de comunicação de massa: cinema, rádio e televisão. Nesse sentido, foram aprofundadas as observações e normatizações acerca dos usos desses veículos de comunicação.

Segundo a Encíclica, não se tinha a intenção de acabar com o cinema, até porque não se tinha o poder para tanto, mas de elevar seu nível moral de acordo com os princípios cristãos.²²⁵ Nesse contexto, estimulava a educação cinematográfica para fins de se criar um corpo de críticos católicos, que teriam a missão de concentrar sua atenção nos valores morais a partir de análises cinematográficas. Outro ponto que mereceu destaque foi a recomendação, já feita na *Vigilanti Cura*, em relação aos locais de exibição:

“as salas cinematográficas dependentes da autoridade eclesiástica, devendo garantir aos fiéis e particularmente à juventude espetáculos educativos e ambiente são, não podem apresentar filmes que não sejam irrepreensíveis sob o ponto de vista moral”. IGREJA CATÓLICA, 2014.²²⁶

²²³ IGREJA CATÓLICA. Pio XI (1922 – 1939) Carta Encíclica *Vigilanti Cura* do Sumo Pontífice Papa Pio XI aos veneráveis irmãos Arcebispos, Bispos e demais ordinários dos Estados Unidos da América, sobre o cinema. Roma: Vaticano, 1936. Disponível em: http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura_po.html acesso em 24 de março de 2014

²²⁴ Idem, s/pp.

²²⁵ IGREJA CATÓLICA. Pio XII (1939 – 1958) Carta encíclica *Miranda Prosus* do Sumo Pontífice Papa Pio XII aos veneráveis irmãos Patriarcas, Primazes, Arcebispos, bispos e demais ordinários do lugar, sobre a cinematografia, a Rádio e a Televisão. Roma: Vaticano, 1957. Disponível em: http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus_po.html Acesso em 24 de março de 2014.

²²⁶ Idem, s/pp.

A convocação do Concílio Vaticano II em 25 de dezembro de 1961, por meio da Constituição Apostólica de 1961, *Humanae Salutis*, e conduzida pelo Papa João XXIII tinha como objetivo criar um movimento de renovação dentro da Igreja Católica. Havia a necessidade de ensinar a doutrina cristã de forma mais eficaz, e neste projeto estava incluído o movimento cineclubista católico, sob a influência das Encíclicas *Vigilanti Cura*, *Encíclica Miranda Prosus* e sob as diretrizes do Instituto de Altos Estudos Cinematográficos – IDHEC.

Se por um lado, havia a preocupação com a utilização dos novos meios de comunicação disponíveis, surgia também a preocupação com a crescente rejeição da classe operária ao Catolicismo.

Submetidos aos rigores de um regime de trabalho exaustivo, jornadas longas e insalubres, os jovens operários passaram a ver o clero católico com um aliado das classes dominantes e francamente antagônicos a seus anseios. Esse ambiente favoreceria a disseminação das ideias marxistas.

Diante dessa realidade, na Bélgica, o Padre Leon Joseph Cardijn, em que pese a desconfiança por parte da hierarquia eclesiástica, propôs a reconquista dessa juventude seduzida pelo Marxismo, não a partir de uma ação externa, mas de uma atitude conscientizadora que deveria ter como ponto de partida os próprios jovens operários:

Deviam, eles mesmos, ser os agentes desta conscientização, agentes na resolução de seus problemas, condenando toda forma de paternalismo e assistencialismo. A Igreja entraria apenas como um apoio organizativo, pois toda a ação deveria ser sugerida e realizada pelos trabalhadores. Uma vez constatados os problemas, era necessário analisá-los para poder agir com maior segurança.²²⁷

Nasceu então a Juventude Operária Católica - JOC. O movimento jocista foi aprovado e reconhecido pelo Papa Pio XI em 1925. Ressalte-se o caráter antimarxista do movimento jocista, inclusive no Brasil. Ele serviu de inspiração para a criação de organizações similares no Brasil, mas nesse caso sob a condução dos dominicanos, dos quais podemos citar: Juventude Estudantil Católica – JEC – Frei Francisco; Juventude Universitária Católica (JUC) Padre Viegas; Juventude Independente Católica (JIC) Padre Hélio Raso; e a Juventude Operária Católica (JOC) Padre William Silva. Estas organizações exerceram forte influência no movimento cineclubista católico, em particular na cidade de Belo Horizonte.

²²⁷ MATTOS, R.C.O. A Juventude Operária Católica – Visão de uma Utopia in: Saber Digital: Revista Eletrônica do CESVA, Valença, v. 1, n. 1, p. 103-118, mar./ago. 2008, p. 105

Tais orientações tanto da Legião da Decência, como também das encíclicas foram rapidamente assimiladas no Brasil, principalmente no final da década de 1950 e início da década de 1960, com a chegada em Belo Horizonte dos membros da Organização Católica Internacional do Cinema (OCIC): André Ruskowski e Fernand Cadieux. O objetivo era realizar cursos e seminários com a meta de estimular a formação de jovens críticos de cinema sob a doutrina cristã, além de fomentar a criação de cineclubes em colégios católicos, universidades e outras instituições pertencentes à Igreja. Desse conjunto de medidas, surgiu a criação da Orientação Moral dos Espetáculos (OME) desde 1937 e, posteriormente, na década de 1950, da Confederação das Famílias Cristãs – CFC. Segundo Malusá, a OME

Orientação Moral dos Espetáculos foi fundada em julho de 1937 como um organismo da Igreja, por edital da Cúria Metropolitana de São Paulo, a partir das recomendações da Encíclica *Vigilanti Cura*, que, como visto, pedia a realização de uma orientação crítico-moral dos espectadores ²²⁸

A partir de então, começou a surgir nos jornais a figura do crítico de cinema católico, fenômeno bastante acentuado nas cidades de Belo Horizonte, São Paulo e Porto Alegre, sendo que o mesmo aconteceu em outras cidades, com maior ou menor intensidade.

Em 1952, por iniciativa de Dom Hélder Câmara, então bispo auxiliar do Rio de Janeiro, e contando com a atuação da Ação Católica, foi criada a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB. No ano seguinte, 1953, foi a vez de ser criado o Centro Nacional de Orientação Cinematográfica, sob direção do Padre Guido Logger; o objetivo, além da propaganda religiosa, era a formação de cinéfilos católicos. O órgão veio a ser substituído pela Central Católica de Cinema (CCC), filiada à OCIC, para fins de organizar e fazer a classificação moral dos filmes.

A atuação da Central não foi tão ligada à organização de cineclubes, mas sim no direcionamento estratégico de suas atividades, dos filmes a serem apresentados e principalmente, de produção de massa crítica para debates. A articulação nacional passava em parte pela Central, elo de ligação internacional dos católicos brasileiros. ²²⁹

Outra organização que fazia parte da estrutura da CNBB era o Serviço de Informações Cinematográficas (SIC), provavelmente criado sob inspiração da *Encíclica Vigilanti Cura*. O SIC tornou-se responsável pela divulgação do quadro de cotações da análise

²²⁸ ORIENTAÇÃO MORAL DOS ESPETÁCULOS apud MALUSÁ, Vivian. Católicos e Cinema em São Paulo: O Cine-clubes do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luís. – Campinas, SP: [s.n.], 2007, p. 22

²²⁹ PAES, Daniel Nunes Guimarães. Olhar ativo: A Central Católica de Cinema do Rio de Janeiro (1954-1971), Dissertação – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2010, p. 55

estético-moral dos filmes que constava no Catálogo Geral das Cotações Morais e tinha as seguintes classificações:

para todos (sem objeção); adolescentes (com objeção a crianças, que só poderiam ver devidamente advertidas); adultos (com objeção a menores e adolescentes, que só poderiam ver devidamente advertidos); adultos com restrições (filme que, embora não fosse formalmente desaconselhado, se destina a público adulto bem formado, visto apresentar restrições morais mais ou menos sérias); prejudicial (filme desaconselhado, que traz prejuízo para a maioria do público, mesmo adulto, e só poderá ser visto por razões sérias) e, condenável (não deve ser visto, por ninguém, ao menos por disciplina religiosa). Filmes que recebessem as duas últimas classificações não poderiam, em hipótese alguma serem exibidos em cinemas paroquiais e, aqueles destinados a adultos com restrições somente em último caso, para um público criterioso e prevenido.²³⁰

Durante esse período, os cineclubes se multiplicaram pelo Brasil. Em Belo Horizonte, sob a batuta do Frei Francisco de Araújo, foi fundado o Cineclube da Ação Católica (CCAC), o qual, a partir de 1957, foi incorporado à Ação Social Arquidiocesana (ASA) e teve à frente Yone Augusto de Castro.

Em Porto Alegre (RS), Humberto Didonet, militante do cineclubismo católico, fundou o cineclube *Pro Deo*, exclusivo para católicos e que possuía inclusive padroeira oficial: a Imaculada Conceição. Havia um projeto bem nítido na criação desses cineclubes, conforme nos esclarece Lunardelli:

A preocupação específica de educar as plateias jovens era uma diretriz da igreja, que para isso formava professores e dirigentes cineclubistas. Os cursos ensinavam a fazer fichas filmográficas, assegurando aos educadores uma utilização racional e eficiente dos filmes disponíveis. Estas fichas, na metade da década de sessenta, não eram nenhuma novidade. Como desdobramento das atividades do Cineclube Pro Deo, Didonet passou a publicar em 1958 o Guia Cultural de Filmes, que chegou a seis edições, a última em 1965, como complemento ao Catálogo Geral das Cotações Morais, editado pela Divisão Arquidiocesana de Cinema.²³¹

Fica evidente a proposta moralista que deveriam ter os cineclubes, e para que esse propósito obtivesse êxito, haveria de ter o órgão divulgador desse cineclube um caráter didático. O que efetivamente aconteceu a partir da publicação do *Guia Cultural de Filmes*.

²³⁰ LUNARDELLI, Fatimarlei. Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre: ed. Universidade/UFRGS/UE da Secretaria Municipal de Cultura, 2000, p. 108 (notas de página)

²³¹ LUNARDELLI, Fatimarlei. Idem, p. 108

3.3 – Cineclube Dom Vital

Em 1958, na cidade de São Paulo, foi fundado o cineclube do Centro Dom Vital. Estavam à frente de sua criação Rudá de Andrade e Carlos Vieira. A iniciativa desse cineclube foi o resultado da ação de diversas instituições: a Cinemateca Brasileira, por meio da Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Orientação Moral dos Espetáculos (OME).

O cineclube Dom Vital promovia debates de filmes em cartaz em geral nos cinemas do Centro ou nas sessões da Cinemateca, no MAM (situado próxima ao Centro Dom Vital, na Rua Sete de Abril); promovia também palestras, conferências e cursos, e eventuais exhibições. Boletins do Cineclube apontam que a simples exibição de filmes não era a finalidade, pois nesse caso seria apenas mais um centro de diversões.²³²

Apesar da peculiaridade do cineclube Dom Vital (ser vinculado à Igreja Católica), sua estrutura de funcionamento não diferia dos cineclubes não católicos. Havia os debates, denominados de cine-fórum ou cine-debates, que costumavam acontecer uma vez por semana; outra característica que vale ressaltar, neste particular, é o fato de que geralmente um dos diretores do cineclube ficava incumbido de fazer a abertura das sessões com uma conferência, partindo de uma análise fílmica bastante aprofundada, a partir da qual seria produzida uma resenha destinada à publicação nos jornais paulistas. Destaque-se além disso que o objetivo primordial desses debates era estudar não apenas os elementos estéticos do filme, mas a relação entre esta estética e a moralidade defendida pelos cristãos católicos.

Uma das características mais acentuadas dos cineclubes católicos era sem dúvida seu caráter moralista e a preocupação com a formação de um apostolado cinematográfico, já que sua programação era direcionada exclusivamente aos leigos católicos. A compreensão do sentido de leigos está exposta na Constituição dogmática *Lumen Gentium*, de 1964:

“Por leigos entendem-se aqui todos os cristãos que não são membros da sagrada Ordem ou do estado religioso reconhecido pela Igreja (...)” IGREJA CATÓLICA, 2014²³³

²³² MALUSÁ, Vivian. O Cine-clube do Centro Dom Vital Católicos e cinema na capital paulista In: Estudos de cinema e audiovisual Socine (org.): Rubens Machado Jr., Rosana de Lima Soares, Luciana Corrêa de Araújo. São Paulo: Socine, 2012. (Estudos de cinema e audiovisual; v. 8), p. 389

²³³ IGREJA CATÓLICA. Papa Paulo VI (1963 – 1978) Constituição Dogmática *Lumen Gentium* sobre a Igreja. Roma: Vaticano, 1964. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_po.html>. Acesso em: 24 mar. 2014.

Contudo, o Centro Dom Vital não ficou restrito ao público leigo católico, tanto em relação à atuação de seus membros associados quanto de sua diretoria. Nomes dos mais diversos matizes dele fizeram parte. De intelectuais comprometidos com a moral católica aos não católicos, frequentaram e participaram das mais variadas atividades, incluindo palestras e publicação das análises fílmicas. As palestras, em geral, eram promovidas pelos integrantes do Dom Vital, mas havia convidados externos, como salienta Malusá:

As conferências e palestras, que poderiam ocorrer separadas ou configurando um curso, foram promovidas ao longo da existência do cineclube, com diferentes temáticas. Podiam ser ministradas por integrantes do próprio cineclube ou por convidados como Rubem Biáfora, Paulo Emílio Sales Gomes, Francisco Luiz de Almeida Salles, Rudá de Andrade, Máximo Barro, Caio Scheiby, Maurice Capovilla (que também frequentava as discussões), Roberto Miller, Hélio Furtado do Amaral, Álvaro Malheiros, Gilberto Souza Lima – estes três últimos, militantes católicos –, entre outros, em sua maioria vinculados à Cinemateca Brasileira.²³⁴

Além desses, é válido citar os nomes dos então jovens Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet. Seria correto afirmar que este cineclube foi, em certa medida, um espaço onde muitos futuros críticos e cineastas se forjaram, no que pese a crítica de Rudá de Andrade a esses cursos:

A fundação de cineclubes por católicos se apoia em cursos de base, geralmente fracos e insuficientes para formar dirigentes. Mas é uma rede que estimula o desenvolvimento de centros com o encorajamento e o apoio de organismo religiosos locais. Com o fim de “formar o espectador”, os cineclubes e as outras instituições católicas se valem dos cursos cada vez mais estendidos e editam brochuras como “Curso de Cinema” e “Guia Cultural dos Filmes” ou “Elementos de Cinestética (sic.)”.²³⁵

Não podemos afirmar com exatidão o momento em que o cineclube Dom Vital encerrou suas atividades, as datas mais plausíveis são entre os anos de 1965/66. Mas os sinais de esgotamento já se evidenciavam anos antes. Havia no interior desse cineclube duas tendências conflitantes que aceleraram a cisão e o fim da entidade: os amantes do cinema que desejavam fazer filmes e os amantes do cinema que ambicionavam somente apreciar aquela arte.

Segundo Jean-Claude Bernardet, essa cisão criou uma situação de ‘conversa de surdos’. Em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, em seu suplemento literário, ele sentenciou:

²³⁴ Malusá, Vivian. Católicos e Cinema em São Paulo: o Cine-clube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luis. / Vivian Malusá. – Campinas, SP: [s.n.], 2007, p. 56, 57

²³⁵ <<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2009/01/ao-dos-cineclubes-e-das-cinematecas-na.html>>

Essas reuniões de surdos cansaram e irritaram, os debates tornaram-se uma verdadeira carga, e o cineclube cindiu-se em dois. Continuaram os debates às terças-feiras pela noite, mas um novo grupo, um novo cineclube formou-se: o Buñuelest. Reuniram-se amigos que amavam o mesmo cinema e conservavam ciosamente a sua independência para não repetir a aventura do Dom Vital.²³⁶

3.4 – Cinema e Educação: a influência do Cineduc

Na cidade do Rio de Janeiro, além das ações promovidas pela Pontifícia Universidade Católica – PUC-RJ -, que ministrou vários cursos e seminários sobre cinema, houve a criação do Cineduc pela Confederação Nacional dos Bispos do Brasil - CNBB.

É no sentido de afirmar essas ações relativas ao cinema que em 1969, a CNBB convidou o professor equatoriano Luiz Campos Martinez para ministrar curso de formação para um número reduzido de docentes sobre as possibilidades de educar a criança a partir do cinema e da televisão, sendo o objetivo do curso que as crianças se tornassem apreciadoras da arte cinematográfica e cinéfilos do dito ‘cinema ideal’ concebido pela Igreja Católica.

O método utilizado por Luiz Campos baseava-se na tese pedagógica da Linguagem Total²³⁷, a partir da qual foi criado o Plan DENI (Plan de Educación cinematográfica de Niños), que consistia em utilizar os recursos audiovisuais na educação, incluindo os cinematográficos, visando a estimular as crianças a compreenderem a especificidade da linguagem cinematográfica. O objetivo consistia em estimular a serem mais que meros ‘bons’ espectadores, pretendendo até que, ao final do curso, elas pudessem realizar uma obra cinematográfica.

A CNBB abraçou a ideia e em 1970, criou o movimento Cinema e Educação – Cineduc -, que visava a estreitar a relação cinema/educação em um modelo que lembrava a concepção de um cineclube. Porém o Cineduc não era exatamente um cineclube nos moldes clássicos, mas a sua prática o habilitava a este status e segundo Monteiro e Machado,

²³⁶ BERNARDET, Jean-Claude. Do cineclubismo, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 28 jan. 1961. Suplemento Literário, coluna “Cinema”, p. 5.

²³⁷ Linguagem Total no sentido proposto Francisco Gutiérrez, significa introduzir na escola todas as linguagens que a sociedade produz e utiliza e assim tirar o estudante da condição de passividade diante das mais diversas mídias. No caso do cinema em específico, deve-se estimular o gosto pelo cinema a partir do domínio da gramática cinematográfica.

Como já observamos em uma passada ocasião, um cineclube tem como principal finalidade incentivar e difundir a cultura cinematográfica. Esta função, ele a cumpre fazendo exhibir filmes de valor ou que se prestem a aclarar dúvidas a respeito desse ou daquele assunto; formando seminários, ciclos, debates, publicando boletins ou livros; enfim, empregando qualquer meio possível para maior alcance dos postulados cinematográficos, e das ideias que a respeito têm seus amantes. O cineclube é uma escola.²³⁸

Em relação a seu congênere latino, o Pla Deni, o Cineduc foi muito além. O primeiro era um curso de curta duração, de apenas um ano, com três ciclos trimestrais, no qual envolveria as crianças e os pais. A metodologia consistia em exhibir as fotografias de cenas, ouvir a trilha sonora e em seguida, as crianças envolvidas criariam o filme. No Cineduc, a duração aumentou consideravelmente de um para três anos, divididos em aulas quinzenais, sendo que os dois primeiros anos eram dedicados à gramática cinematográfica e o último para a produção e finalização do filme a partir do roteiro produzido pelas crianças. Entre os objetivos almejados, segundo Marialva Monteiro, uma das ativistas do Cineduc,

Ele se propõe a dar à criança uma formação cinematográfica com o objetivo principal de levá-la a aprender e a expressar-se através da linguagem visual, particularmente através do cinema, diz Marialva Monteiro, secretária executiva do Cineduc.²³⁹

O Cineduc procurava exhibir filmes consagrados e os clássicos da arte cinematográfica. Os filmes em bitola de 35 mm eram apresentados em salas comerciais e os de 16 mm em cineclubes conveniados, como foi o caso do Cineclube Glauber Rocha, que se localizava na Igreja São Francisco Xavier, em um espaço cedido pelo pároco Monsenhor Vital. Este cineclube foi um dos recintos onde o Cineduc desenvolveu suas atividades, geralmente aos sábados. Em depoimento cedido a Marialva Monteiro e Regina Machado, Lourdinha Antonioli, uma das monitoras que viveu essas atividades, rememorou alguns daqueles momentos:

Eu me lembro de que certa vez, no Glauber Rocha, fizemos um filme “fictício” em todos os sentidos. Para começar, não havia película. A que tínhamos devia ser guardada para o filme de final de curso. Então, tivemos a ideia de treinar com a câmera, o equipamento de áudio e luz, a película que não existia na realidade e a equipe dividida, cada um com suas funções. Fizemos o roteiro – o tema era a história verídica - extraída de uma manchete de jornal - de um cara muito pobre, que ganhou uma fortuna na loteria. Roteiro, plano de filmagem, marcação de câmera, locações, tudo foi determinado. Ação. Começamos a “filmar” nosso filme fantasma. Foi

²³⁸ MONTEIRO, Marialva e MACHADO, Regina. Educação pelo Cinema – Cinema na Educação In: Cineclube, cinema & educação (Organizadores): Giovanni Alves e Felipe Macedo – Londrina: Práxis; Bauru: Canal 6, 2010, pp. 101/102

²³⁹ Diário da Notícia, Edição 16042, de 1974

incrível. Aqueles jovens não faltavam às aulas para levarmos ao paroxismo a ficção. Foi de fato incrível e muitas vezes me perguntei o que os prendia tão intensamente àquela experiência. Era indescritível observá-los compenetrados, atentos às suas funções, sábado após sábado, para cumprir um plano de filmagem de um filme sem imagens. Depois, baseado no filme “fantasma”, realizamos o filme de final de curso. E a alegria da turma ao ver o produto final na tela foi enorme.²⁴⁰

A atuação do Cineduc visava a fomentar nas crianças o gosto pelo cinema sob a bandeira moralizante da doutrina cristã e balizadas pelas concepções da Legião da Decência e da *Vigilanti Cura*. Não por acaso que os fundadores e primeiros integrantes do Cineduc foram o Padre Guido Logger, como Presidente do Cineduc, e o Padre Ralfy M. de Oliveira, no papel de Secretário. Os demais integrantes eram os leigos, dos quais podemos citar: a Tesoureira Hilda Soares; a Secretária Executiva Marialva Monteiro; as Colaboradoras Leida Felix de Souza e Hilda de Azevedo Soares; os Redatores Landa Pinheiro, Ozório Mendes e Ana Pessoa.

Ideologicamente atrelado à Igreja Católica e atuando sob forte orientação da doutrina cristã, o Cineduc desempenhou um papel de formador de cinéfilos, fossem eles do apostolado católico ou leigos. Foi o caso de Ana Pessoa, que atuou ativamente no Cineduc nos seus primórdios e relembrou como conheceu o Cineduc e a contribuição que este teve em sua formação de cinéfila e futura cineclubista; ela conheceu o Cineduc por indicação de sua tia:

Minha tia era professora e conhecia Marialva de algum lugar que não me lembro exatamente de qual colégio. E claro, trabalhava forte, era uma jovem disponível, que ia lá ajudar, era trabalho voluntário, e foi bom nessa época que trabalhei na CNBB, então nossa salinha era na CNBB. Era aminado, foi quando passei no vestibular, fique esse tempo à toa, trabalhava as custas do cinema, foi o momento que a Saby Pierre veio para o Brasil e deu um curso, um curso lendário, na cinemateca do MAM sobre Eisenstein, então lá fui eu fazer o curso.²⁴¹

Ana Pessoa destacou que foi graças a sua participação em um dos cursos promovidos pelo Cineduc que passou a ter contato com o Museu de Arte Moderna (MAM) e conheceu a Federação de Cineclubes do Rio, que ficava no MAM-RJ. Ela era uma das redatoras do Boletim do Cineduc.

Em 1974, o *Diário da Manhã*, divulgou em uma matéria intitulada ‘Cineduc, ou a descoberta da imagem pela infância’, na qual Marialva Monteiro, então Secretária Executiva

²⁴⁰ MONTEIRO, Marialva e MACHADO, Regina. Op. Cit., p. 104

²⁴¹ Ana Pessoa, Trecho da entrevista cedida ao autor.

do Cineduc, falava da sedução que o cinema exercia sobre as crianças que aderiam ao projeto e sobre quais os objetivos do Cineduc:

Ele se propõe a dar à criança uma formação cinematográfica com o objetivo principal de levá-la a aprender e a expressar-se através da linguagem visual, particularmente através do cinema, diz Marialva Monteiro, secretária executiva do Cineduc.²⁴²

A função de Marialva era de coordenar as professoras do Cineduc, criar as condições estruturais, fazer contatos e articulações com cineastas para que estes fossem aos locais onde o Cineduc desenvolvia suas atividades, para debaterem com as crianças. A princípio, as escolas que se envolveram no projeto do Cineduc foram: Colégios Andrews, Teresiano e Silo Meirelles.

O Cineduc não apenas promoveu o gosto pelo e o aprendizado para o “cinema ideal” naquelas crianças. Nas páginas de seu Boletim, sucederam-se uma sequência de críticas a filmes brasileiros junto com a análise da sociedade, em particular, no campo da educação. Assim, fomentou além de cinéfilos, futuros ativistas e críticos de cinema e ao contrário de outras entidades cineclubísticas, ele não encerrou suas atividades precocemente, superando um fenômeno comum aos clubes de cinema e cineclubes da época - a curta existência e a descontinuidade de suas ações.

Não somente a longevidade foi marca do Cineduc, mas sua produtividade. Entre os anos de 1972 a 1977, foram realizados 82 filmes²⁴³ por seus alunos. Outra característica foi a capacidade de se readequar ao momento. Essa habilidade de rever sua trajetória pode ser facilmente percebida na edição de seu Boletim de 1982, cujo editorial trazia como manchete “Cineduc – nova fase”, no qual Marialva escreveu:

Pela primeira vez, um trabalho em escolas públicas, dentro do horário escolar, com professoras da escola também participando. Alunos dos bairros de subúrbios. Certamente vamos aprender muito com estas crianças. Como diz a Hilda: sempre tivemos altos e baixos. É um constante recomeçar. Um novo Boletim surge hoje e com ele um novo Cineduc. Novas formas, novos métodos, mas uma coisa deve ser sempre respeitada a criança.²⁴⁴

É possível estabelecer uma periodização do Cineduc pela sua longa existência, segundo critérios da própria instituição.

²⁴² Diário da Notícia, Caderno Cinema, Edição 16042 – Rio de Janeiro - RJ, p. 13, 1974

²⁴³ CINEDUC, Boletim. Nº 21, julho de 1977, pp. 2 e 7

²⁴⁴ CINEDUC, Boletim. Nº 23, 1982, capa

A primeira fase compreenderia de sua fundação em 1970 até 1980 e as ações nas escolas particulares, onde aconteciam os cursos que tinham uma duração de três anos e que finalizavam com a realização de um filme em Super-8, uma característica desse período. De acordo com dados disponíveis no sítio do Cineduc²⁴⁵, foram contempladas mais 1500 crianças a cada ano e 110 filmes realizados.

A segunda fase se situou entre os anos de 1980 a 1990. Com o apoio de outras instituições, tais como a Cinemateca do Museu de Arte Moderna – MAM-RJ -, a Casa Brasil-França, Instituto Goethe, Fundação Banco do Brasil e Centro Cultural Banco do Brasil, conseguiu expandir suas atividades para escolas públicas, além de ministrar cursos livres. Esse período foi marcado pelo fim do uso das películas de Super-8, sendo substituídas por películas de 35mm, e devido ao custo dessa substituição, optou-se pela produção de diafilme²⁴⁶.

Este momento foi o ápice do Cineduc, sendo inclusive, seus membros convidados para ministrarem palestras em várias cidades do Brasil e na América Latina por intermediação da Organização Católica de Cinema para a América Latina – OCIC-AL, nesta ocasião aplicando cursos de formação em: Lima, Peru; La Paz, Bolívia; Assunção, Paraguai; e Montevideo, Uruguai. Outras atividades foram desenvolvidas nesse período, como a veiculação durante 2 anos na TV Educativa do Rio de Janeiro do Programa Olho mágico.

Neste período, as integrantes do Cineduc Bete Bullara e Marialva Monteiro lançaram um livro sobre cinema inteiramente dedicado ao público infantil – *Cinema: uma janela mágica* –; usando a linguagem dos quadrinhos, a obra mostrava: a história do cinema, sua linguagem e uma pequena história comentada do cinema brasileiro. Esta publicação demonstrava o caráter educativo a que se propôs o Cineduc, que a princípio fora criado com nítidos objetivos doutrinários cristãos; com o avançar do tempo, essa proposta começou a se diluir e em seu lugar, surgiu um espaço dedicado à educação do olhar e à constituição de um público cinéfilo.

A partir de 1990, o Cineduc filiou-se ao Centro Internacional do Filme para Crianças e a Juventude – CIFEJ. Ampliaria ainda sua participação em festivais, seminários e mesas redondas no Brasil e no exterior.

²⁴⁵ Disponível em <<http://www.cineduc.org.br/historia.html>>. Acesso em: 12 set. 201

²⁴⁶ Trata-se de um faixa ou tira de filme de 35 mm com uma série de fotogramas em positivo e é destinada à projeção de imagens fixas comumente utilizada por professores para ilustrar as suas explicações.

O Cineduc continua em atividade. Possui um sítio na internet e mantém várias parcerias e cursos na área de audiovisual para crianças e jovens, além de atividades específicas para professores e público em geral, promove mostra e debate os rumos da relação cinema e educação.

O Cineduc mantém inalterados aspectos de seu projeto inicial. Em seu estatuto, em vigor desde de 1985, consta:

Art. 1 - CINEDUC – CINEMA E EDUCAÇÃO, resultante de uma experiência da central católica de Cinema da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, é uma entidade provida de personalidade jurídica, de duração ilimitada, de caráter filantrópico e sem fins lucrativos, com sede e foro no Município do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro.²⁴⁷

No segundo artigo do mesmo Estatuto, constatamos os objetivos do Cineduc, destacando os subitens que estipulam: c) desenvolver as capacidades de atenção, percepção e retenção e a criatividade; e o subitem d) estimular a consciência crítica, respectivamente. Neste sentido, fica clara a função formativa do Cineduc, que finda por estimular não somente o gosto pelo cinema, mas o prazer de debate-lo e até mesmo de produzir filmes.

O Cineduc foi um estágio importante na vida de muitos cineclubistas. Alguns de seus frequentadores, voluntários ou não, como Ana Pessoa e Marialva Monteiro, posteriormente, foram ativistas em seus próprios cineclubes - nesse caso, o Cineclube Leme. Outros nomes como Bete Ballara e Felicia Krumholz também passaram a frequentar cineclubes, e os exemplos se multiplicam. O Cineduc, no que pese sua orientação inicial, foi uma usina de cineclubistas, que após vivenciarem a experiência de cinema e educação, sob a doutrina católica, converteram-se a outro credo: a cinefilia.

3.5 – A luta pela hegemonia entre católicos e leigos

Dessa experiência, veremos a formação de um grupo de críticos, analistas e cineastas. A diferença possível a se estabelecer, *a priori*, entre o Centro Dom Vital e o Cineduc é que este último continua a produzir seu legado.

Os cineclubes animados pela Igreja Católica demonstraram ser organizados e extremamente articulados. Essa articulação fica evidente nas disputas que ocorriam nas

²⁴⁷ Estatutos aprovados em Assembleia Geral realizada no Rio de Janeiro, em 14 de maio de 1985, e registrados no Registro Civil de Pessoas Jurídicas sob o no. 84.499 no Livro A 27, no dia 8 de agosto de 1985, p. 1

instâncias federativas e associativas dos cineclubes regionais e nacionais,²⁴⁸ onde os cineclubes sob orientação da Igreja Católica tentavam impor sua concepção doutrinária. Seu alvo prioritário era os comunistas. A Igreja Católica via nesses ativistas um perigo a ser combatido e esse combate não seria apenas nos cineclubes, ele acontecia com igual intensidade em todos os setores da sociedade:

No calor da guerra fria, o perigo do comunismo é a ameaça de um inimigo que está não apenas por vir, mas já presente, não apenas fora, mas dentro e disfarçado sob mil máscaras, explorando a miséria material, que gera “descontentamentos e ódios”, e a miséria moral, que se traduz numa variada gama de perversões morais em uma sociedade “anarquizada”, sem uma normatividade que penetre a própria organização da economia. Desta maneira, a atitude escancaradamente hostil ao comunismo, por parte da hierarquia, reverte em crítica moralista da situação mesma que “é seu caldo de cultura” (...) ²⁴⁹

Foi do final dos anos 1950, ao primeiro quartel da década de 1960, que ocorreram com maior intensidade essas disputas no interior do movimento cineclubista entre católicos e comunistas.

A capacidade de organização e articulação da Igreja Católica ficaria bastante evidente a partir das lutas pela hegemonia nas Federações Regionais de Cineclubes e também nas edições da Jornada Nacional de Cineclubistas²⁵⁰ promovidas por essas entidades.

Como exemplo, podemos observar que foi com a fundação do Cineclub de Belo Horizonte (CCBH), a partir do final da década 1950, por estudantes ligados ao movimento estudantil católico, a Juventude Operária Católica e a Juventude Universitária Católica, em Belo Horizonte, que se aprofundou o confronto entre os cineclubistas sob influência da Igreja Católica e os ateus, comunistas, os fascistas e os centristas. Pode-se afirmar que havia espaço para todas essas tendências, mas não é menos verdade que havia um grande embate pela hegemonia entre católicos e comunistas nas Jornadas e Encontros de cineclubistas. Essa disputa se estenderia até final de década de 1970, com maior ou menor intensidade.

²⁴⁸ Fatimarlei Lunardelli na obra Quando éramos jovens (...) no capítulo “confronto nos bastidores” expõe as lutas interna e externa entre os cineclubes católicos e os não alinhados com a Igreja Católica pelo domínio das Federações e Associações de cineclubes regionais e nacionais e André Gatti, Enciclopédia do cinema Brasileiro, no verbete “cineclube”.

²⁴⁹ Igreja católica 1945-1970, Antônio Flávio de Oliveira Pierucci; Beatriz Muniz de Souza; Cândido Procópio Ferreira de Camargo, in: História Geral da Civilização Brasileira: Economia e Cultura (1930-1964) - Volume 11, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 352

²⁵⁰ Sobre as Jornadas Nacional de Cineclubes, consulte o item 2.3 desse trabalho e a Revista Cineclube Brasil, nº 1, pp. 16 - 17

O CCBH nasceu com o nome de Cine-Clube Ação Católica (CCAC) e teve, a princípio, o apoio e entusiasmo do Frei franciscano Francisco de Araújo, um dominicano convertido ao credo da cinefilia, após uma viagem à França. Mas foi sob a proteção da Ação Social Arquidiocesana (ASA) que este cineclubes conseguiu se consolidar, passando a denominar-se Cineclubes do Departamento da ASA, somente depois é que ganhou o seu nome definitivo: Cineclubes de Belo Horizonte (CCBH). Suas primeiras sessões aconteceram no Salão Paroquial da Igreja São José e foi somente a partir de 1960 que o CCBH passou a conduzir as atividades em um outro espaço. Assim, o Cineclubes de Belo Horizonte ficou responsável pela programação do Cinema do Colégio Arnaldo, convertido em sala comercial.

Como convém aos cineclubes melhor estruturados, o CCBH também teve seu órgão de divulgação, neste caso a *Revista de Cultura Cinematográfica*, editada sob os cuidados da União de Propagandistas Católicos (UPC), fundada em 1957, onde foram publicados, até 1963, artigos de críticos nacionais e estrangeiros.

Apesar do dirigismo da doutrina católica, o CCBH apresentava uma programação cada vez mais próxima do CEC-MG. Títulos tais como *La Dolce Vita*, de Fellini; *Hiroshima, Mon Amour*; de Alain Resnais; além dos brasileiros *Moral em Concordata*, *Rio 40 Graus*, *Sinhá Moça*, *Estranho Encontro* e *Ravina* pareciam apontar para a flexibilização da preocupação moralista em direção a uma certa convergência ao estudo da linguagem cinematográfica. O CCBH encerrou suas atividades em janeiro de 1961, contudo isso não significou o fim do cineclubismo católico.

Em julho de 1960, foi fundada a Federação de Cineclubes de Minas (FCCMG), com a adesão de mais de vinte cineclubes mineiros, em sua maioria católicos, e uma ausência que chamava a atenção: o CEC não era filiado ao FCCMG e o motivo já era a discordância com o dirigismo da doutrina católica. Havia, desde a criação do CCBH, uma clara cisão entre alguns componentes do CEC e do cineclubismo católico, segundo Ribeiro, “*Essa divergência, parece que se prendia principalmente à forma de se abordar o filme*”²⁵¹.

Contudo, era nas Jornadas Nacionais de Cineclubes que o enfrentamento se radicalizava. O que parecia ser uma briga paroquial ganhava contornos de confronto nacional, e os times de ambos os lados eram de considerável peso. Alguns nomes destacaram-se nesse enfrentamento:

²⁵¹ RIBEIRO, José Américo. O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo a produção cinematográfica nos anos 60. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 53

Paulo Emílio Salles Gomes, Carlos Vieira, Rudá de Andrade, Caio Scheiby, Gustavo Dahl, Luiz Roberto Seabra Malta, de São Paulo; Walter da Silveira e Glauber Rocha, da Bahia; Humberto Didonet, padre Edeimar Massote e padre José Acedo Lopez, do Rio Grande do Sul; Hésio Noronha, Luiz Bonifácio, Paulo Leite Soares, Diogen de Oliveira, Carmen Gomes, Sérgio Dayrell Pôrto e José Alberto da Fonseca, de Minas Gerais; Cosme Alves Neto, Dejean Magno Pelegrine, José Tavares de Barros e Walter Pontes, do Rio de Janeiro.²⁵²

Para compreender melhor as dimensões dos enfrentamentos que aconteceram entre católicos e laicos dentro das federações e outras entidades representativas do cineclubismo, faz-se necessário observar, mesmo que seja de forma panorâmica, como a Igreja estava se articulando naquele momento.

Segundo Felipe Macedo, este período se caracterizou pela combinação do modelo de *‘cineclube europeu, super-organizado, ou seja, bastante burocratizado, com o modelo católico que não é muito diferente.’*²⁵³, porém Macedo faz um alerta em relação à participação da Igreja Católica no movimento cineclubista, pois

“se ela proporcionou um grande incremento na atividade cineclubista, o que realmente pretendia era estimular uma concepção fechada de trabalho cultural voltada exclusivamente para a propaganda da sua ideologia”. MACEDO, 1982.²⁵⁴

Não muito diferente é a crítica de André Gatti à inserção da Igreja Católica no movimento cineclubista:

“Nos anos 60, o cineclubismo passou por uma expansão como nunca se viu antes, no entanto foi um movimento artificial, insuflado pela Igreja Católica, que detinha o monopólio da atividade”. GATTI, 2000.²⁵⁵

Sabe-se que a Igreja Católica detinha o controle sobre mais de uma dezena de cineclubes em território nacional e em particular no Estado de Minas Gerais era onde predominavam as entidades sob essa orientação. Contudo, em que pese esse predomínio, os cineclubes católicos repetiam a mesma trajetória da maioria dos cineclubes brasileiros: não foram capazes de serem longevos. Para Felipe Macedo, o agente responsável por esse fenômeno era possível de ser identificado:

²⁵² RIBEIRO, José Américo. Idem, p. 54

²⁵³ MACEDO, Felipe. Movimento cineclubista brasileiro. Cineclube da Fatec, São Paulo – SP, 1982, p. 15

²⁵⁴ Idem, p. 12

²⁵⁵ GATTI, André. Cineclube (verbetes). Enciclopédia do Cinema Brasileiro [Orgs.] Fernão Pessoa Ramos, Luiz Felipe A. de Miranda. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo. 2000., p. 129

Assim, comprovando o caráter ideologicamente utilitário e instrumentalizador que havia dado antes ao seu relacionamento com o público cineclubista, em pouquíssimo tempo não sobra nada das dezenas de cineclubes católicos que dominaram em certa medida a década anterior. Toda aquela atividade idealizada, planejada, organizada, subvencionada e executada como uma política nacional de expansão da ideologia católica, justamente por isso, por ser apenas um instrumento de catequese e não se enraizar efetivamente como expressão de uma necessidade real das comunidades em que se implantou, tudo isso acabou numa hora para outra, não restando hoje mais que 2 ou 3 cineclubes laicos que ainda contam com a colaboração importante de uns poucos cineclubistas católicos que mantiveram seu engajamento pessoal nos novos rumos que o movimento viria a experimentar.²⁵⁶

Até meados dos anos de 1960, o cineclubismo ampliava a sua área de abrangência: escolas, universidades, paróquias, algumas salas de cinemas foram locais de atuação dos cineclubistas. As Jornadas se caracterizavam como o momento oportuno para a reflexão e ampliação do movimento cineclubista e este, por sua vez, ganhava em força e influência. Contudo, essa ascensão sofreria um refluxo com o Golpe civil-militar de 1964, o que terminou impondo uma nova situação para os cineclubistas.

²⁵⁶ MACEDO, Felipe. Movimento cineclubista brasileiro. Cineclube da Fatec, São Paulo, 1982., p. 17

CAPÍTULO IV - O onírico acorrentado: os anos de chumbo

Neste capítulo, será abordada a emblemática década de 60 do século XX e os rumos do movimento cineclubista no Brasil. Trata-se de uma análise concisa para que se possa compreender a reviravolta ocorrida no cenário nacional devido ao golpe de 1964 e suas consequências para o movimento cineclubista brasileiro, dando destaque ao advento do AI-5 e o recrudescimento da censura a partir de 1968.

O movimento cineclubista era colírio naquela escuridão
(Marco Aurélio Marcondes, cineclubista)

4.1 – “Nunca fomos tão felizes”: bossanovistas, cepecistas e cinemanovistas

Do princípio dos anos de 1950 ao final da década de 1960, constatamos que o cineclubismo se encontrava em expansão no Brasil, coincidindo com o mesmo fenômeno expansionista na Europa do pós Segunda Grande Guerra. A diferença que podemos observar entre a expansão do cineclubismo no Brasil e o congênere europeu está mais relacionada aos objetivos, pois na Europa, na França mais propriamente falando, o cineclube radicalizou seu discurso politizante e a síntese dessa radicalização foi “os jovens turcos”. No Brasil, o cineclubismo ainda estava atuando sob a bandeira da “estética” e do moralismo, este último a partir da influência da Igreja Católica, que via nas projeções de filmes um instrumento de aprofundamento de sua doutrina e de seus conceitos morais.

A expansão do cineclubismo no Brasil coincidiu com o clima de euforia que se vivia no país. Em 1956, com a eleição de Juscelino Kubitschek sob o princípio Desenvolvimento e Ordem, o país parecia se modernizar²⁵⁷ - fosse na economia ou nos

²⁵⁷ Entende-se por Modernização aquele conjunto de mudanças operadas nas esferas política, econômica e social que têm caracterizado os dois últimos séculos. Praticamente, a data do início do processo de Modernização poderia ser colocada na Revolução Francesa de 1789 e na quase contemporânea Revolução Industrial inglesa que provocaram uma série de mudanças de grande alcance, nomeadamente na esfera política e econômica, mudanças que estão intimamente inter-relacionadas. (...) Estes processos de transformações profundas e frequentemente rápidas tiveram repercussões imediatas no sistema internacional e foram exportadas pelos europeus para toda a parte, mesmo que só vingassem lenta e parcialmente. (...) BOBBIO, Norberto, MATTECCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. Dicionário de Política. 5ª ed. – Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. 2000., p. 768.

movimentos culturais. No final daquela década, sob a égide desenvolvimentista, as famílias começaram a dispor em seus lares dos eletrodomésticos mais variados:

O ferro elétrico, que substituiu o ferro de carvão; o fogão a gás de botijão, que veio tomar o lugar do fogão elétrico, na casa dos ricos, ou do fogão a carvão, do fogão a lenha, do fogareiro e da espiriteira, na dos remediados ou pobres em cima dos fogões, estavam, agora, panelas - inclusive pressão - ou frigideiras de alumínio e não de barro o ferro; o chuveiro elétrico; o liquidificador e a batedeira de bolo; a geladeira; o secador de cabelos; a máquina de barbear concorrendo com a gilete; o aspirador de pó, substituindo as vassouras e o espanador; a enceradeira, no lugar do escovão; depois veio a moda do carpete e do sinteco; a torradeira de pão; a máquina de lavar roupa; o rádio a válvula deu lugar rádio transistorizado, AM e FM, ao rádio de pilha, que andava de um lado para o outro junto com o ouvinte; a eletrola, vitrola hi-fi, o som estereofônico, o aparelho de som, o de acetato, o disco de vinil, o LP de doze polegadas, a fita; preto-e-branco, depois a TV em cores, com controle remoto; o videocassete; o ar-condicionado. Fomos capazes de construir centrais telefônicas, amparando a relativa difusão meio de comunicação. Os estaleiros, especialmente os do Rio de Janeiro, produziam navios de carga gigantescos. Chegamos até à fabricação de aviões, o Bandeirante e o Tucano, na Embraer de São José dos Campos.²⁵⁸

Em todos os setores da sociedade, parecíamos felizes. Ouvia-se nas emissoras de rádio da capital federal, ainda situada na cidade do Rio de Janeiro e em São Paulo uma novidade musical: uma canção que causava estranheza ao público, principalmente devido à batida inusitada do violão e à voz, centimetrada²⁵⁹ de um jovem músico chamado João Gilberto, que havia gravado um disco de acetato intitulado *Chega de Saudade* no ano anterior, mas que passaria a ser efetivamente divulgado somente no ano de 1959. Nascia a Bossa Nova. Contudo, a “certidão de nascimento” desse Movimento Musical já teria ocorrido:

Canção do amor demais é o famoso LP que Elizete Cardoso gravou em Abril de 1958 para um selo não-comercial chamado Festa. No futuro, iriam festejá-lo como o disco que inaugurou a Bossa Nova, por ser todo dedicado às canções de uma nova dupla, Tom e Vinícius — e, principalmente, porque João Gilberto acompanhava Elizete ao violão em duas faixas (“Chega de saudade” e “Outra vez”), fazendo pela primeira vez o que seria a “batida da Bossa Nova”²⁶⁰

A novidade bossanovista era a incorporação de elementos de um fino diálogo musical do samba com o jazz. Assistia-se à crescente participação de uma classe média ascendente nos movimentos culturais, principalmente advindos dos meios universitários. O

²⁵⁸ Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais in: História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. Fernando A. Novais (coord.) / Lilia Moritz Schwarcz (org.) São Paulo: Cia das Letras, 1998 (História da Vida Privada no Brasil; 4), p. 564.

²⁵⁹ CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 181

²⁶⁰ CASTRO, Ruy. Idem, p. 175.

surgimento do novo estilo musical parecia combinar com aquele final de década e início dos anos de 1960.

No teatro, a situação não era muito diferente, mudar era preciso. Composto de um público em sua maioria de estudantes, o teatro opta por debater a situação vivida naquele instante. Segundo Müller,

A influência da produção cultural no momento era forte no meio dos estudantes que, na maioria dos casos, também era seu público. No teatro também não era diferente. Da mesma forma que nas outras artes, o teatro serviu como fator de integração dos estudantes, abrindo mais um canal de discussão da realidade nacional.²⁶¹

Foi nesse período que tivemos a experiência do Teatro de Arena e sua postura radical na organização dos grupos de teatro, onde se incentivava a criação e ação coletiva. Sua tese era que todos deveriam exercer todas as funções. Sendo assim, diluíam-se os estamentos típicos de ator, diretor, iluminador e os integrantes passavam a se comportar como uma equipe, uma equipe criativa, no dizer de Vianna Filho²⁶² (1962).

Embalados por essa visão coletiva e pelo desejo de discutir a realidade brasileira, o Teatro de Arena em São Paulo, no ano de 1958, estreou a peça *Eles não usam Black-Tie*, que tornou-se um sucesso retumbante:

A peça estreia em fevereiro de 58 com o seguinte elenco: Miriam Mehler, Lelia Abramo, Eugenio Kusnet, Gianfrancesco Guarnieri, Flavio Migliaccio, Celeste Lima, Milton Gonçalves, Geraldo Ferraz, Francisco de Assis, Riva Nimitz e direção de José Renato.²⁶³

Ela ficaria em cartaz em São Paulo durante todo o ano de 1958 e em 1960, foi encenada na cidade do Rio de Janeiro, repetindo o mesmo sucesso paulistano. Foi nesse período, durante a temporada do Teatro de Arena na cidade do Rio de Janeiro, que Vianna Filho conheceu Carlos Estevam Martins, do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB,²⁶⁴ instituição fundada em 1950, na qual intelectuais de diversos matizes atuavam como pesquisadores e professores em um ambiente onde se discutia a realidade nacional.

²⁶¹ MÜLLER, Angélica. A resistência do movimento estudantil brasileiro contra o regime ditatorial e o retorno da UNE à cena pública. (1969 – 1979), p. 77.

²⁶² FILHO, Vianna apud BERLINCK, Manuel Tosta. O Centro Popular de Cultura da UNE. Campinas: Papirus, 1984, p. 11

²⁶³ Idem, p 11

²⁶⁴ Sobre o ISEB, consultar: SILVA, Marcos (org.). Brasil, 1964/1968: a ditadura já era ditadura. São Paulo: LCTE Editora, 2006, pp. 53 - 60

O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) ganhou importância, pois o Poder Executivo procurou fazer com que ele funcionasse como órgão de assessoria e de apoio ao Programa de Metas. O ISEB tinha sido fundado em 1955, diretamente subordinado ao Ministério da Educação; de seus conselhos participavam professores, intelectuais, representantes da cúpula militar, dos ministérios e do Congresso.²⁶⁵

Desse encontro, nasceu o projeto de criação de um Centro de Cultura Popular (CPC), aos moldes do que já existia em Recife, o Movimento de Cultura Popular (MCP), criado em 1960 por Miguel Arraes, quando ele foi prefeito de Recife. A ideia foi apresentada à União Nacional dos Estudantes (UNE) e a diretoria acolheu o projeto. No dia 8 de março de 1962, foi oficialmente criado o Centro Popular de Cultura, CPC, que se integrou à UNE. O CPC teve durante sua curta existência três diretores:

O primeiro Diretor do CPC da UNE foi Carlos Estevam Martins. Seu mandato durou um ano – de dezembro de 61 a dezembro de 62. Em seguida Carlos Diegues foi Diretor por três meses e, finalmente, Ferreira Gullar dirigiu o CPC até seu encerramento.²⁶⁶

Durante esse período, o CPC atuou em diversas frentes: Teatro, Música, Literatura e Cinema, sempre com o objetivo de levar às favelas e ao interior do Brasil as mais diversas manifestações artísticas com a finalidade de promover o encontro dessas populações com sua própria realidade, e neste sentido, atuar como motriz de uma possível revolução.

Entre as diversas atividades, destaca-se, além da encenação da peça *Eles não usam Black-Tie*, a realização do longa-metragem *Cinco vezes favela*, filme composto de cinco episódios: *Um favelado*, direção de Marcos Farias; *Zé da Cachorra*, direção de Miguel Borges; *Couro de gato*, direção de Joaquim Pedro de Andrade; *Escola de Samba, alegria de viver*, direção de Carlos Diegues e *Pedreira de S. Diogo*, direção de Leon Hirszman contando com Nelson Pereira dos Santos na montagem.²⁶⁷

Na cinematografia, havia um claro inconformismo com a situação do cinema nacional. A Chanchada predominava nas salas de exibição, caracterizada como um gênero cujo discurso era considerado sem sentido e em grande parte carnavalesco, nela predominavam as piadas ingênuas e atuações que lembravam em muito o primeiro cinema. A Chanchada passou então a sofrer críticas, por esta opção estética, dos críticos e cineastas que

²⁶⁵ FAUSTO, Boris, *História do Brasil*, 2ª ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; Fundação de Desenvolvimento da Educação, 1995. – (Didática, 1), p. 426

²⁶⁶ BERLINCK, Manuel Tosta, *Op. Cit.*, p. 19

²⁶⁷ SILVA, Thiago de Faria. *Audiovisual, memória e política: os filmes Cinco vezes favela e 5x favela, agora por nós mesmos*. Dissertação de Mestrado em História Social, defendida na FFLCH/USP. São Paulo: digitado, 2011.

exortavam a necessidade do cinema brasileiro assumir um caráter nacionalista e recusar as fórmulas importadas do cinema industrial, que negligenciavam a realidade brasileira. Era nessa perspectiva que Glauber Rocha indagava:

“Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade Brasília evidenciava que a inteligência do país não encalhara. E o cinema?” ROCHA, 1981.²⁶⁸

A partir dessas críticas, o Cinema Novo foi a reação, invocada por Glauber Rocha, precedido por Nelson Pereira dos Santos e outros. A proposta era romper com as antigas fórmulas, particularmente com a chanchada. O Cinema Novo passou a ter um discurso radical, típico dos anos 60, tratava-se de um cinema voltado para o homem simples, para a realidade brasileira. Havia uma preocupação revolucionária, não se aceitavam calmamente os velhos rótulos, ou qualquer rótulo. Havia uma fome a ser saciada, uma *Eztetyka* da fome²⁶⁹, conforme Glauber Rocha.

Os participantes do movimento cinemanovista foram, em um momento ou outro, cineclubistas, sendo que, ao frequentarem os cineclubes e ao assistirem às obras fílmicas, em geral vindas da Europa, tomavam posição em relação ao cinema produzido no país.

No que concerne ao Cinema Novo, os cineclubes foram uma importantíssima estrutura de sociabilidade para aqueles que participaram do movimento, pois cumpriram, entre outras, a função de circuito exibidor paralelo e alternativo, formador de um público específico. Eram o lugar onde se projetavam obras fundamentais da história do cinema mundial, importantes para a formação teórico-prática dos cinemanovistas. Nos cineclubes se davam discussões teóricas e políticas. Eram um espaço de atração de curiosos e novos participantes do movimento. Em alguns casos, também foram o espaço onde se deram cursos de cinema, já que ainda não existiam no Brasil faculdades ou cursos de cinema regulares.²⁷⁰

As condições para tornarem-se críticos estavam postas, o que os levaria ao próximo passo: a realização de suas próprias obras fílmicas - no primeiro momento, curta-metragem e em seguida, de longa-metragem. Logicamente, essa trajetória aqui descrita não foi uma lei, mas uma tendência bastante comum naquele momento. Havia uma disposição para fazer um cinema que rompesse com o que estava se produzindo naquele momento no panorama nacional. Quem melhor define esse clima é um de seus mais destacados membros, o cineasta Glauber Rocha:

²⁶⁸ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, Alhambra/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981, p. 15

²⁶⁹ Idem, p. 28

²⁷⁰ SIMONARD, Pedro. *A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. p. 70

Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.²⁷¹

Cinema Novo e cineclubismo tiveram uma forte ligação. Os principais cineastas desse movimento frequentaram algum cineclube. Se a princípio o cineclube era um espaço de conhecimento das obras cinematográficas consagradas do cinema, fosse Griffith, Chaplin, Eisenstein, Pudovkin, Dziga Vertov ou filmes do Neorrealismo italiano que tiveram marcante influência sobre os cinemanovistas, não se pode esquecer que nos cineclubes também acontecia o contato com as obras do cinema brasileiro. Além disso, noutro momento, os cineclubes passaram a ser um espaço de exibição das obras dos próprios integrantes do Cinema Novo.

Como não havia escola de cinema, os cineclubes oportunizaram que esses futuros cineastas tivessem contato com a sofisticada linguagem cinematográfica, fosse por meio da leitura das críticas publicadas nos periódicos dos próprios cineclubes ou nas resenhas veiculadas nos jornais e revistas especializadas da época. Estas leituras favoreceram a formulação da crítica ao cinema hollywoodiano e brasileiro daquele momento, além de estimular a proposição de novas concepções para o cinema nacional, fugindo do padrão dominante nas salas de exibição comerciais. Obras assistidas nesses cineclubes serviram de parâmetro aos cinemanovistas, no sentido de se contraporem ao cinema estadunidense e procurarem dialogar com a realidade brasileira.

Até a metade da década de 1960, a expansão do cineclubismo foi incontestável, contudo, uma característica ainda era preservada até então neste movimento: ele manteve uma tendência fortemente marcada pelo elitismo e pela endogenia. Luiz Fernando Taranto, em um depoimento ao diário do Paraná, reforçou essa sensação ao dizer que apesar dos inegáveis avanços, o cineclubismo da década de 60 “é ‘acadêmica, fechada e elitista’ e voltado apenas para o filme estrangeiro”²⁷². As experiências dos cineclubes, fossem católicas ou não, se

²⁷¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, Alhambra/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981, p. 32

²⁷² Diário do Paraná, Anexo, 25/09/1977, p. 6

caracterizavam por terem um público seletivo e bastante fechado, regidos por estatutos que visavam à formação de elite intelectual que interferisse na construção da realidade brasileira.

Se de um lado tinha-se os cineclubistas estreitamente ligados às orientações morais dos cineclubes católicos, influentes o suficiente para interferir inclusive na programação das salas comerciais, em outro campo, havia a ação dos cineclubistas onde não vigorava a orientação moralista católica, e podemos mesmo afirmar, que a Cinemateca Brasileira, sob o comando de Paulo Emílio, e a cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, com Cosme Neto, comandaram a reação àquele tipo de cineclubismo. A arena de enfrentamento foram as Jornadas Nacionais de Cineclubes. A década seguinte seria marcada por mudanças nos rumos dessa concepção.

4.2 – 1960: o sonho acabou (antes de Lennon...).

Na década de 1960, o mundo entrava em ebulição política e cultural. Na Europa, mais particularmente, na Inglaterra, surgia no *Cavern Club*, em Liverpool a banda de rock The Beatles, que se tornaria referência para mudanças na juventude em praticamente todo o planeta. Na política internacional, a situação não era menos agitada. A Guerra Fria dividia a comunidade mundial em duas: os alinhados aos Estados Unidos da América (EUA) ou à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). O fim da Segunda Grande Guerra não foi sinônimo de paz já que as guerras setoriais aconteciam, tanto no continente europeu, como fora dele, casos da guerra do Vietnã e sua dramaticidade transmitida pelos noticiários, ou as guerras nacionalistas na África; sem esquecer a Guerra dos Seis Dias, que deu início ao interminável conflito palestino-israelense. Na América Latina, em 1959, foi vitoriosa a Revolução Cubana, que mexeu com o imaginário dos jovens. No Cone Sul, tem-se a ascensão dos governos nacionalistas-populistas.

Em que pese o clima mundial tenso, havia um otimismo que permeava o tecido social brasileiro. Sonhava-se com as necessárias mudanças. Tudo parecia ser alvo das reformas ou revolução, conforme as cores políticas. O ritmo ditado pela propaganda oficial de JK, “*cinquenta anos em cinco*”, fazia crer que tais mudanças seriam inevitavelmente alcançadas.

Apesar dessa aparente estabilidade, no cenário político interno, a situação era bastante diferente. O Brasil tinha saído de uma tentativa de golpe frustrado, com o suicídio de Getúlio Vargas (1954), mas havia nitidamente os temores de, a qualquer instante, ver-se rompida aquela trégua golpista.

O rompimento deu-se com a eleição de Jânio Quadro, que pertencia à União Democrática Nacional (UDN), mas como esse partido não tinha votos nos setores populares, fez uma dobradinha com João Goulart, herdeiro político de Getúlio Vargas, que possuía apoio nos setores sindicais. A aliança Jânio-Jango venceu a eleição de 1961, mas o *‘Brasil, que esperava ganhar um estadista, ganhou um delegado’*, no dizer de Silvio Tendler.²⁷³

Em 25 de agosto de 1961, Jânio Quadro renunciou. Os Ministros militares brigadeiro Gabriel Grüm Moss, da Aeronáutica, general Odílio Denis, do Exército, e almirante Silvio Heck, da Marinha, vetaram a posse de João Goulart, o então vice-presidente, e apesar de o veto não se materializar naquele momento, a intenção do trio se concretizaria em 1964, com o Golpe de Estado que destituiu Jango da presidência, articulado por setores da burguesia nacional, militares e com o irrestrito apoio do Capital internacional.

Posto dessa forma, e diante da diversidade de interpretações apaixonadas advindas sobre qual o sentido de 1964, tanto por parte dos intelectuais liberais ou conservadores e dos setores de esquerda, movimentos populares e sociais ou nos setores tradicionalistas e/ou conservadores, optamos pela formulação de Caio Navarro de Toledo, que destaca:

Mais apropriado seria então afirmar que 1964 significou um golpe contra a incipiente democracia política brasileira; um movimento contra as reformas sociais e políticas; uma ação repressiva contra a politização das organizações dos trabalhadores (no campo e nas cidades); um estancamento do amplo e rico debate ideológico e cultural que estava em curso no país.²⁷⁴

As datas para referenciais no sentido de estabelecer o início do Golpe de Estado de 1964 são bastante difusas, podendo recuar ou avançar cronologicamente, conforme o critério adotado: pode-se apontar o dia 25 de agosto de 1961, quando da renúncia de Jânio Quadros, passando pela resistência e mobilização do povo gaúcho, comandada por Leonel Brizola, ou ainda o dia 13 de março de 1964, no Comício das Reformas de Bases; também vale lembrar o dia 19 daquele mês, a Marcha com Deus pela Liberdade, em São Paulo ou no dia 31, quando as tropas do IV Exército partiram de Juiz de Fora (MG) no sentido de apoiar o

²⁷³ TENDLER, Silvio (direção). Jango, Caliban Produções Cinematográficas. 117, 1984

²⁷⁴ TOLEDO, Caio. Navarro de. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, n. 47, 2004, p. 15

golpe ou o dia 1º de abril, quando o II Exército (SP) aderiu a este movimento, ou então, mais simbolicamente, pode-se adotar o dia 2 de abril, data da saída de João Goulart do país para exilar-se no Uruguai. Contudo, o marco oficial adotado como efeméride deste movimento foi o dia 31 de março de 1964. Mas, o novo Regime político começou a se delinear mais nitidamente a partir da outorga do Ato Institucional de 9 de abril de 1964 (AI-1); desde então, tivemos a implementação de um Regime de Exceção no Brasil. No dia 11 daquele mês, foi empossado como Presidente da República o general Humberto de Castelo Branco.

O Regime ditatorial implantado no país em 64 se radicalizou principalmente no momento que o General Artur da Costa e Silva outorgou o Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, que aprofundou o clima de perseguição política nas décadas subsequentes e, como adverte Marcos Silva, “*Houve uma ditadura no Brasil, a partir de 1964. Em 1968, ela piorou*”²⁷⁵.

Os poderes do Presidente da República ficaram exacerbados com a promulgação do AI – 5, como ficou conhecido, ele teria poderes ilimitados, acima do Legislativo e do Judiciário. Todos os temas, daquele momento em diante, passariam a ser de competência da Presidência da República. No Artigo 6º desse documento, em seu parágrafo primeiro, podemos perceber a dimensão e extensão dos poderes outorgados ao Presidente da República:

§ 1º - O Presidente da República poderá mediante decreto, demitir, remover, aposentar ou pôr em disponibilidade quaisquer titulares das garantias referidas neste artigo, assim como empregado de autarquias, empresas públicas ou sociedades de economia mista, e demitir, transferir para a reserva ou reformar militares ou membros das polícias militares, assegurados, quando for o caso, os vencimentos e vantagens proporcionais ao tempo de serviço.²⁷⁶

Aprofundou-se o clima de insegurança jurídica e política. Aumentou-se exponencialmente o número de aposentarias compulsórias, cassações e banimentos.

Em agosto de 1969, o General presidente Costa e Silva foi vítima de uma trombose, de acordo com a versão oficial. Como em quase tudo que ocorria no país naquele momento, foi uma morte cercada de segredos. Deveria assumir seu posto governamental o vice-presidente Pedro Aleixo mas uma Junta Militar tomou o poder, aumentou a repressão, criou-se a pena de morte e o banimento, como suposta resposta à guerrilha urbana. Instituiu-se

²⁷⁵ SILVA, Marcos (org.). BRASIL, 1964/1968: a ditadura já era ditadura, São Paulo: LCTE Editora, 2006, p. 7

²⁷⁶ Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Presidência da República, Casa Civil, Brasília, 1968

a famigerada Emenda nº 1, que estabelecia a Lei de Segurança Nacional. O Congresso foi convocado para legitimar a ascensão de mais um ditador, o General Presidente Emílio Garrastazu Médici, e com ele inaugurado o período mais violento da repressão em todos os setores da sociedade brasileira. Criador da política de “Segurança e Desenvolvimento” e embalado pelo chamado “milagre econômico”, esse governo fortaleceu os órgãos de repressão, como a censura, e aprofundou as táticas de tortura e desaparecimento dos oponentes.

O movimento cultural, neste contexto, articulou-se mais intensamente à situação política e segundo Heloisa Buarque de Hollanda, a ideia de arte engajada ganhou grandes proporções visto que, por não terem acesso aos meios de comunicação em massa, já que eles estavam (e ainda estão) em poder do grande capital, restava a ação de difundir as propostas revolucionárias no cinema, no teatro, na música, nas artes plásticas:

Por sua vez, a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.²⁷⁷

Foi nesse ambiente hostil que o advento do Cinema Novo e sua estética da fome consolidou-se. Os cineastas que tinham muitas ideias na cabeça e uma câmera na mão queriam dizer algo sobre a situação vivida pelos brasileiros naquele momento e o movimento cinemanovista não somente se fortaleceu, mas se expandiu além das nossas fronteiras e fez eco na França e noutros países.

O cinema novo — com limitação de recursos, mas com o generoso lema de “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” — colocou as camadas populares (no campo e na cidade) como protagonistas centrais de suas narrativas. Assim, os primeiros e excelentes filmes de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra e outros se tornaram possíveis a partir desse novo contexto político e ideológico que se constituía no país.²⁷⁸

Esse cenário se repete na música brasileira, pois além da Bossa Nova, que já despontava para a América, vivíamos também a era dos Festivais de música da Record e das canções de protesto. Cabe um destaque para o fim da hegemonia do samba-canção e o

²⁷⁷ HOLLANDA, Heloisa Buarque de, 1939 - Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 /70 - Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 21

²⁷⁸ TOLEDO, Caio. Navarro de. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, n. 47, 2004, p. 19

surgimento de nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes e o advento do Tropicalismo e sua estética anárquica, que exerceria influência não somente na música, mas também em outros setores da cultura, inclusive no cinema.

É preciso deixar claro que logo após o golpe de 1964, não houve o imediato silenciamento das esquerdas na produção cultural, embora tenha existido um distanciamento gradual com seu público alvo: as classes dominadas. Foi somente em 1969 que a repressão passou a atuar de forma mais sistemática e violenta em todos os setores culturais, embora o cinema, em certa medida, tenha merecido um tratamento diferenciado, apesar de que em um primeiro instante, durante a instauração do AI-5, ele tenha sofrido as mesmas adversidades de outras artes, que foram reprimidas.

A sociedade civil procurava reagir dentro de suas possibilidades. Neste momento de nossa história, aumentava drasticamente o número de presos políticos, o desaparecimento de militantes políticos, e rugia mais alto a censura, que tentava silenciar qualquer forma de oposição ao regime imposto.

O cineclubismo no Brasil, apesar do Golpe de 64, continuava a se expandir. Em 1965, por exemplo, aconteceu a V Jornada Nacional de Cineclubes, promovida pelo Clube de Cinema da Bahia e pelo Conselho Nacional de Cineclubes. Nesse momento, mais de sessenta delegados, representando treze estados e cinco Federações estaduais, se encontraram em Salvador. Naquela ocasião, os integrantes do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) enviaram um telegrama ao então Presidente Castelo Branco, solicitavam a liberação de verbas para a Fundação Cinemateca Brasileira, pois segundo os cineclubistas ali reunidos, tratava-se do *“único arquivo cinematográfico de natureza cultural do País, do qual dependem as atividades dos organismos dedicados à cultura do cinema.”*²⁷⁹ Também nessa V Jornada, aconteceu simultaneamente o I Festival do Filme de Curta-metragem, quando foram premiados os seguintes filmes:

A velha a fiar, de Humberto Mauro, Grande Prêmio; A paixão de Aleijadinho, de Alberto Salvá, 1º Prêmio Categoria Documentário; O parque, de Maria José Alvarez Categoria Ficção; O voo cósmico, de Dassano Vaccarini e Francisco Luchetti, 1º Prêmio Categoria Experimental. Os filmes premiados receberam como troféu oficial de Conselho Nacional de Cineclubes o Fotograma de Ouro e mais a importância de Cr\$ 70 mil para cada um. As doações em dinheiro foram feitas pelo Banco Econômico da

²⁷⁹ Jornal do Brasil, terça-feira, 07 de maio de 1965, Caderno B, p. 9

Bahia, Instituto de Cinema Educativo e Clube de Cinema do Rio de Janeiro.²⁸⁰

Mesmo diante do clima de insegurança política devido ao golpe de 1964, as atividades cineclubistas transcorriam sem grandes alterações. As agendas continuavam a ser cumpridas. A premiação do I Festival de Curtas teve uma festa no dia 26 de abril no Teatro da Maison de France. Aparentemente, o movimento cineclubista não tinha sofrido a ação das forças de repressão e não fora desarticulado, como ocorrera com o Centro Popular de Cultura (CPC), que teve suas atividades encerradas, e com a União Nacional dos Estudantes (UNE), cuja sede fora incendiada.

O CPC da UNE sempre funcionou sob o controle desse último grupo, ainda que a UNE estivesse sob o controle de membros da AP. E foi essa aliança que se desfez com o golpe de 64 e diversos de seus membros foram enquadrados no IPM (Inquérito Policial Militar) 709 sobre “O comunismo no Brasil”²⁸¹

As ações do movimento cineclubista continuavam a acontecer, caso da realização entre os dias 26 e 27 de fevereiro de 1966 da reunião do CNC, na qual foi escolhida a nova diretoria e também ficou decidido que em julho do ano seguinte, em Fortaleza, aconteceria a VI Jornada Nacional de Cineclubes.

Em 1967, a Federação convocou seus filiados a participarem de mais uma Jornada, segundo noticiava o jornal *Correio da Manhã* do dia 6 junho:

A Federação de Cineclubes está convocando os cineclubes filiados e outras entidades para participarem da VI Jornada Nacional de Cineclubes, a se realizar em Fortaleza sob o patrocínio da Federação Norte-Nordeste de Cineclubes, com a colaboração da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, de 19 a 23 de julho próximo vindouro. A VI Jornada promoverá, simultaneamente o II Festival de Filme Brasileiro de Curta-Metragem, com participação de filmes de todos os quadrantes do País. Na Jornada, contam os cineclubistas com a colaboração da Universidade Federal do Ceará. Do Rio, partirá uma caravana convidada, reunindo cineclubistas, produtores de curta-metragem e talvez algum crítico.²⁸²

Em 1968, houve o III Festival Brasileiro de Curta-Metragem e simultaneamente, a VII Jornada Nacional de Cineclubes. A cidade escolhida desta vez como sede foi Brasília. Nessa Jornada, o tom elevado, geralmente usado apenas para o confronto das ideias no campo dos debates estéticos, sofreu uma mudança: aconteceram manifestações contra a censura. As

²⁸⁰ Jornal do Brasil, sexta-feira, 12 de março de 1965, Caderno B, p. 9

²⁸¹ BERLINCK, Manuel Tosta. O Centro Popular de Cultura da UNE. Campinas: Papyrus, 1984, p. 98

²⁸² Correio da Manhã, terça-feira, 6 de junho de 1967, 2º caderno

críticas partiram do programador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Fabiano Canosa, que teceu, em tom de ironia, o seguinte comentário:

“grupos de reformulação de censura são criados, mas a censura e os ministros acreditam que os brasileiros deva viver num estado de pureza e ilibação, como as virgens sicilianas das comédias de Pietro Germi”
CORREIO DA MANHÃ, 1968.²⁸³

Segundo ainda o mesmo jornal, Fabiano denunciou que “*na semana passada, um documentário sobre os principais acontecimentos da década de 1920, foi mutilado pela censura, nas sequencias onde apreciam Stalin e Lenine*”²⁸⁴ e novamente, em tom de deboche salientou: “*outrora, eram censurados apenas filmes europeus, mas hoje, nem os americanos escapam*”. E concluiu afirmando que “*aproveitará a jornada de cineclubes para debater o apoio que o MAM dará a todos os cineclubes que lutam com dificuldades.*”²⁸⁵

O clima vivido nessa Jornada refletia bem as tensões do momento. Os discursos inflamados contra os vetos da Censura a dois filmes concorrentes no Festival de Curtas foi o estopim para surgirem outras falas similares contra a censura e houvesse quem conclamasse a luta contra a ditadura.

Armando Blanco, em um artigo publicado no jornal *O Globo*, intitulado “*Entre o vatapá e vagens, o Cineclubismo em transe*”, fez uma exposição muito particular daquele momento, descrevendo os discursos proferidos na Jornada e os vários debates que ali aconteceram, a começar pela descrição bem humorada, mas nada indulgente, com que uma das jovens abriu o evento com a sugestão de que os cineclubistas deveriam ir aos morros e fábricas “*não para divulgar cultura (expressão ambivalente de uma arma usada pela classe dominante para manter o estat quo mas para politizar as massas inertes*”²⁸⁶. E continuava Blanco em seu artigo:

Nesta jornada, como é sabido, verificam-se tumultos a propósito dos vetos da Censura a dois filmes concorrentes ao festival paralelo de cinema amador. Fizeram-se então, proclamações exacerbadas contra a Censura, cancelou-se o festival, gritou-se que num ambiente de repressão, a cultural nacional estava ameaçada de extinção pura e simples. A bandeira da desobediência civil foi levantada, com o entusiástico apoio do Poder Estudantil ali representado por meia dúzia de jovens celéricos²⁸⁷

²⁸³ Correio da Manhã, Quarta-feira, 17 de julho de 1968, 1º caderno, p. 8

²⁸⁴ Idem, Op. Cit.

²⁸⁵ Idem. Op. Cit.

²⁸⁶ O Globo, 26 de agosto de 1968, Vespertina, Geral, p. 14 (Conforme grafia no original)

²⁸⁷ O Globo, 26 de agosto de 1968, Vespertina, Geral, p. 14

No transcorrer do artigo, o articulista deixou transparecer o tom cáustico e lacônico das bravatas ali proferidas:

Tudo começou com Jean-Claude Bernardet, inquietante na sua barba de marinheiro holandês e na sua imutável camisa roxa de caixeiro-viajante sem tempo para carregar a bagagem com as necessárias mudas de roupa! Logo no primeiro dia, ele anunciou que aquele conclave colocava os cineclubistas perante novas metas do movimento, vale dizer, **a luta contra a ditadura** (grifo no original). Isto foi de manhã e já de tarde, fazendo ouvidos de moucos a tais palavras de ordem, debateram os cineclubistas problemas concretos e perspectivas que lhes antolhavam bem mais dilatadas do que as propostas por Bernardet.²⁸⁸

Armando Blanco sintetizou de forma quase satírica o que teria ocorrido naquela Jornada:

Naquele momento, o importante era o vatapá; o balanço dos eventos ficaria para mais tarde. Eis-nos chegando a súmula da questão: a) a menina-robô propunha um novo tipo de censura, proibia os filmes de Lelouch, restringia-se aos filmes ditos de fundo político; b) Bernardet proibia os cineclubistas de São Paulo, proibia os profissionais liberais no cineclubismo e declarava entronizado o Poder Estudantil e não (no que corrigia Walter da Silveira) o Poder Jovem, porque este desemboca no iê-iê-iê; c) Rudá de Andrade proibia os censores de proibir, pois as proibições deveriam ficar só por conta dos seus pupilos da Cinemateca; d) as vagens proibiam representantes do INC, Jurandir Noronha, de qualquer outra coisa que uma autocriticas sob vaías²⁸⁹

Se o ano de 1968, no plano internacional, é considerado até hoje icônico devido às manifestações dos jovens estudantes parisienses (e também em muitos outros países), no Brasil, ocorreu no dia 26 de março, na cidade do Rio de Janeiro, a morte do estudante Edson Luís, no restaurante Calabouço, num enfrentamento com a polícia, sucedida pela Marcha dos Cem Mil em resposta a esta morte e a sexta-feira sangrenta²⁹⁰.

Esse ano foi marcante para o movimento cineclubista brasileiro também por dois outros motivos: a aprovação da Lei 5.536 no 21 de novembro, que disciplinava sobre a criação do Conselho de Censura e que em seu artigo Art. 5º continha as seguintes determinações:

²⁸⁸ Op. Cit. O Globo, p. 14

²⁸⁹ Op. Cit. O Globo, p. 14

²⁹⁰ VALLE, Maria Ribeiro do. 1968: o diálogo é a violência – Movimento estudantil e ditadura militar no Brasil, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999, p. 35 a 136

“A obra cinematográfica poderá ser exibida em versão integral, apenas com censura classificatória de idade, nas cinematecas e nos cineclubes, de finalidades cultural”.²⁹¹

E completava o Parágrafo único da mesma norma jurídica:

As cinematecas e cineclubes referidos neste artigo deverão constituir-se sob a forma de sociedade civil, nos termos da legislação em vigor, e aplicar seus recursos, exclusivamente, na manutenção e desenvolvimento de seus objetivos sendo-lhes vedada a distribuição de lucros, bonificações ou quaisquer vantagens pecuniárias a dirigentes, mantenedores ou associados.²⁹²

Portanto, nessa lei, atendia-se a uma reivindicação histórica dos cineclubistas. Mas paradoxalmente, no mesmo ano, no dia 13 de dezembro, seria decretado mais um Ato Institucional, o de número 5, que dentre outras medidas, recrudescia o regime de exceção tanto nos campos político como também na cultura e que culminava a escalada de outorgas de Atos Institucionais acontecida desde 1964.

Foi em meio a este clima de tensão que aconteceu a VII Jornada Nacional de Cineclubes. Havia nítidas fissuras entre os participantes do evento e diversificadas posições podiam ser percebidas. Os temas já não estavam restritos aos embates estéticos, como era comum nessas Assembleias, e muito menos somente às preocupações operacionais do movimento; a política, irremediavelmente, invadia aquele território que aparentemente era impenetrável para este tema. Havia uma necessidade de tomada de posições. Se até aquele momento, o que predominava nas Jornadas era o debate estético, um novo tom foi estabelecido, e entrava em cena o debate político, a luta contra a censura. Porém os acalorados debates daquela Jornada foram adormecidos e a diretoria parecia crer que seria possível superar as tensões de tal momento sem muito trauma.

No ano seguinte, exatamente no dia 26 de julho, o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) convocaria uma Assembleia Geral dos Cineclubes Brasileiros. O encontro aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, os temas tratados foram: a questão da dublagem dos filmes estrangeiros, que o CNC deixou em aberto, contrapondo-se à Federação gaúcha, que considerava a questão uma grave ameaça à cultura cinematográfica nacional; outro ponto foi a elaboração de um anteprojeto em defesa do cinema não comercial, que seria submetido às entidades filiadas; e o ponto alto dessa pauta foi a preparação da VIII

²⁹¹ Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Presidência da República, Casa Civil, Brasília, Diário Oficial da União de 22.11.1968.

²⁹² Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Presidência da República, Casa Civil, Brasília, Diário Oficial da União de 22.11.1968.

Jornada Nacional de Cineclubes e do IV Festival do Filme de Curta-Metragem, com indicação para acontecer no mês de fevereiro de 1970, na cidade de São Luiz do Maranhão.

As parcerias já estavam acertadas, contava-se com a colaboração do Governo do Estado do Maranhão, com a realização via Federação Norte-Nordeste de Cineclubes e a supervisão do Conselho Nacional de Cineclubes. Contudo, esta Jornada não aconteceu nem naquele ano, nem naquela cidade. Foi somente em 1974, na cidade de Curitiba que efetivamente houve a VIII Jornada Nacional de Cineclubes.

Em 1969, após a publicação do Ato Institucional nº 5, houve um gradual esvaziamento do movimento organizado a partir do CNC. Na década 1970, nas edições dos jornais, não encontramos mais notícias sobre as ações do Conselho Nacional de Cineclubes. Contudo, isso não significou que o cineclubismo tenha desaparecido. Alguns cineclubes continuavam divulgando suas atividades. Podemos citar a título de exemplo o Cineclubes do Teatro da Maison de France/Cineclubes da Aliança Francesa, Cineclubes Tirol (RN), Cineclubes da UFF (RJ), Clube de Cinema de Marília (SP), Cinemateca de Santos (SP), Cinemateca Brasileira (SP), Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), Cine Club da ASA (São Clemente), Associação Schölem Aleichem (RJ) e muitos outros.

O que não se tem mais, a partir do final de 1969 e início da década de 1970, é uma entidade de organização de caráter nacional do cineclubismo; as Federações regionais, por sua vez, também ficaram isoladas. A atividade cineclubista não parou, mas aconteceu uma redução em suas programações, além do fato de que no período de 1969 a 1971 diminuiu vertiginosamente a abertura de novos cineclubes e muitos fecharam as portas.

4.3 – “Apesar de você”: as experiências cineclubistas na década de 1970 e os novos sujeitos coletivos

Mesmo nesse contexto de repressão e silenciamento, ocorreu a atuação no campo da resistência de novos personagens sociais ou novos sujeitos coletivos, conforme explicita Eder Sader:

Quando uso a noção de sujeito coletivo é no sentido de uma coletividade onde se elabora uma identidade e se organizam práticas através das quais

seus membros pretendem defender seus interesses e expressar suas vontades; constituindo-se nessas lutas.²⁹³

Nessa conjuntura, destacamos os jovens de classe média que frequentavam o colegial ou as universidades na constituição desses novos sujeitos coletivos. Havia, no entanto, entre esses novos personagens, a urgente necessidade de compreender o país em que viviam, e nesse sentido, a possibilidade de sociabilidade entre os congêneres demonstrou ser fundamental. Contudo, tal prática era vista como suspeita pelos organismos de repressão, e se o momento exigia, conforme dizia a canção, “*Não ande nos bares, esqueça os amigos, não pare nas praças, não corra perigo*”²⁹⁴, foi necessário criar alternativas para se evitar o pior. Assim, surgiram as reuniões de grupos de estudos, prática usual na zona sul do Rio de Janeiro (e em tantas outras partes do Brasil) naquele momento, e que se demonstraram não somente uma boa alternativa para se fugir dos perigos da repressão, mas também para estimular a experiência de atuar com sujeitos coletivos. E foi a partir dessa novidade que nasceram as novas experiências cineclubistas.

Ana Pessoa, uma das fundadoras do Cineclube do Leme na cidade do Rio de Janeiro, relembra esse aprendizado:

Copacabana desde 1960 – 1970, foi muito animado, então nossa casa era grande, por isso mesmo propiciava um ponto dos amigos, casa era muito aberta para os colegas participava, os grupos de estudos, o grupo de estudo que deu origem ao Cineclube Leme, a gente se reunia lá em casa, uma casa que fazia muita festa, uma casa muito liberal, (...) era muito propícia a comunicação, a cooperação.²⁹⁵

Rose Clair, que também fez parte do Cineclube do Leme e foi uma de suas fundadoras, recorda que, devido ao clima político que se vivia naquele momento, ela participava do grupo de estudo de Ana Pessoa:

(...) eu militei no cineclube, que fundei junto com Ana Pessoa, nós fundamos o cineclube Leme, porque antes disso, a gente tinha um grupo de estudos de filosofia, pois naquela época não se podia participar de nada, não se podia se falar de nada, aí eu não me lembro exatamente quando é que eu fui parar nesse grupo de filosofia, mas sei que fui parar nesse grupo. Conheci a Ana nesse grupo, e desse grupo nós montamos um cineclube até porque existia a estratégia do PCB, de fomentar a participação de seus membros dentro dos cineclubes, eu não era do PCB, mas outras pessoas eram.²⁹⁶

²⁹³ SADER, Eder, Quando os novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.55

²⁹⁴ Cartomante, Vitor Martins, Ivan Lins. Disco: Nos dias de hoje, EMI, 1978

²⁹⁵ Ana Pessoa, trecho da entrevista cedida ao autor.

²⁹⁶ Rose Clair, trecho da entrevista cedida ao autor.

As leituras que predominavam no grupo eram de Filosofia, de Autores como François Châtelet, e também sobre Marxismo. Nesse sentido, Rose relembra que

por ter estudado na época da ditadura, eu não tive nenhuma aula na faculdade que falasse de Marx, enfim, que falasse da teoria Marxista, uma coisa absurda, fui conhecer, estudar Marx fora da universidade, em grupos de estudo com a minha irmã, é mais velha do que eu três anos, e ela fez faculdade de filosofia na UERJ, e ela tinha um grupo também de estudos, então eu participava do grupo dela também.²⁹⁷

Rose Clair continua sua narrativa sobre esse momento vivido e lembra:

Então mesmo vivendo em um período de Ditadura Militar, e vivendo uma juventude que viveu sob a ameaça, sob o domínio do medo, constantemente você: será que eu sou vigiada? Será que não sou vigiada? Mesmo vivendo esse momento, a contradição era que a gente vivia isso, mas vivia um momento de muita união, porque a gente tá junto para fazer alguma coisa, sozinho você não conseguiria fazer nada.²⁹⁸

As reuniões desse núcleo aconteciam na residência de Ana Pessoa por ser uma casa espaçosa. E foi a partir desse grupo de estudo que, em setembro de 1974, apesar dos perigos, criou-se o cineclube do Leme na Paróquia Nossa Senhora do Rosário, espaço que foi cedido pelo frei Dominicano Bruno Palma. O filme inaugural do cineclube foi “A fonte da donzela”, de Ingmar Bergman, e para que a sessão estivesse lotada, foi necessário fazer a convocação de todos os amigos e conhecidos. A estratégia deu certo e o cineclube teve lotação esgotada. A escolha de Bergman para a sessão inaugural mostrou ser uma estratégia correta e essa tática seria usada em outros momentos, como relatou Artur Xexéo em sua coluna no Jornal *O Globo*:

Isso foi na década de 70 do século passado. Fazia parte de uma turma jovem e otimista que organizava um cineclube no Leme. Dividíamos um salão da Igreja Nossa Senhora do Rosário com os Alcoólicos Anônimos. O espaço era nosso aos domingos e, toda semana, projetávamos ali filmes dos mais variados gêneros. Não era barato o aluguel de filmes. Ao mesmo tempo, o ingresso que cobrávamos era baratíssimo. Como vivíamos da bilheteria — eu sei que é difícil acreditar nisso hoje, mas era assim —, nossas apostas tinham que ser certas. Lembro-me de alguns fracassos retumbantes, como “Adivinhe quem vem para jantar”, de Stanley Kramer, e “Um caminho para dois”, de Stanley Donen. O público, definitivamente, rejeitava os Stanleys.²⁹⁹

²⁹⁷ Rose Clair, Idem.

²⁹⁸ Rose Clair, Idem.

²⁹⁹ XEXÉO, Arthur, Problema no caixa, Coluna da revista O Globo, 13 maio 2012. <<http://oglobo.globo.com/cultura/xexeo/posts/2012/05/13/problema-no-caixa-444367.asp>>. Acesso em: 21 jun. 2014.

Esses “fracassos” causavam prejuízos financeiros, já que os filmes eram alugados, e nem sempre a “bilheteria” era suficiente para pagar esse e outros custos, como impressão dos boletins, etc. Quando o “caixa estava baixo”, como falou o próprio Artur Xexéo, a alternativa era recorrer aos clássicos.

Quando algo assim acontecia, tínhamos que abandonar as distribuidoras majors, com os filmes mais recentes e mais caros, e aderir às menores, com filmes pouco atraentes. Uma dessas pequenas era a Mesbla, a loja da Rua do Passeio. Mesmo nos anos 70, ela mantinha um serviço de aluguel de filmes em 16mm que tinha lançado no tempo em que estavam na moda sessões de cinema em casa. O problema é que o cardápio da Mesbla era de filmes muito antigos, comédias mudas, dramalhões em preto e branco, westerns ultrapassados. Mas havia uma joia entre as ofertas da loja: “Morangos silvestres”, de Ingmar Bergman.³⁰⁰

E concluindo, ele afirmou:

Nunca soube por que este filme fazia parte do catálogo da Mesbla. Mas tornou-se a nossa tábua de salvação. Era só programar “Morangos silvestres”, quantas vezes fosse preciso, para o salão ficar lotado e a nossa situação financeira melhorar. Bergman era o nosso Matisse. Problemas no caixa? Programávamos “Morangos silvestres”.³⁰¹

O motivo de um filme como os de Ingmar Bergman fazerem sucesso se devia ao fato de se tratar de clássico do cinema mundial, e essas obras ainda tinham forte apelo junto aos cinéfilos que frequentavam os cineclubes, mesmo durante a década de 1970, em que pese o fato dos cineclubes brasileiros já estarem sob a influência das diretrizes da VIII Jornada Nacional, que havia hipotecado apoio incondicional ao cinema nacional.

Rose Clair Pouchiam Matela, uma das fundadoras do Cineclube Leme, é natural do Rio de Janeiro, mais especificadamente, do bairro de Botafogo. Seu pai, Ernesto Bastos Pouchain, foi militante do PCB, mas depois da década de 1950, com a dissensão interna, ele saiu do Partidão e não voltou a se filiar a nenhum similar. Sua mãe, Teresa Gonzaga Pouchain, não foi militante do partido e apesar de Rose Clair nunca ter se filiado ao PCB, a influência da entidade foi marcante em sua vida, como ela mesma relata:

Então acho que houve uma coisa natural, uma tendência natural, eu nunca fui filiada a um partido porque aí, eu tinha uma porção de críticas, eu discutia muito com meu pai, eu chamava ele de Stalinista, e eu não era Stalinista, e agente brigava, mas era uma briga boa, assim, uma discussão, aí eu nunca entrei num partido, mas sempre militei (...)³⁰²

³⁰⁰ XEXÉO, Arthur, Idem.

³⁰¹ XEXÉO, Arthur, Idem, ibidem

³⁰² Rose Clair, Op. cit.

Ana Pessoa, outra das fundadoras do Cineclube Leme, é também carioca. Mora em Copacabana. O pai é médico e sua mãe, dona de casa. Sempre gostou de ver filmes e de ler, suas leituras preferidas eram Monteiro Lobato, Júlio Verne, Scott Fitzgerald, os contos policiais que tomava emprestados de sua mãe e os romances brasileiros. Ir ao cinema era uma atividade social importante na família. Assistia a todos os grandes lançamentos. As obras de Vittorio De Sica e o Neorrealismo como um todo foram marcantes nesse momento de sua vida, principalmente devido ao fato de ser de uma família italiana de perfil progressista.

Em sua adolescência, com 17 anos de idade, Ana participou ativamente do Cineduc, onde fez cursos sobre cinema, além de atuar como redatora do seu Boletim de divulgação. Foi por meio do Cineduc que passou a ter contato com o Museu de Arte Moderna (MAM-RJ) e nesse mesmo período, ela veio a conhecer a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, cuja sede ficava no MAM. Sua experiência no Cineduc lhe valeu um convite para ser estagiária na Cinemateca do MAM. A proximidade com a Federação e o fato de ter se tornado tesoureira da entidade contribuiu para que Ana participasse de três cineclubes: o Studio 43, o cineclube da Aliança Francesa de Copacabana e o cineclube Leme, do qual foi fundadora e ativista.

O público que frequentava o Cineclube Leme variava da faixa etária: entre 20 a 30 anos. Já a equipe de organização era mais jovem, incluindo Ana Pessoa e Rose Matela, ficava na faixa etária de 16 a 20 anos, a maioria estudantes universitários vindos da classe média. Competia a essa jovem equipe produzir as apostilas que serviriam de suporte para os debates. O grupo que colaborava era numeroso, entre 10 a 12 pessoas, mas apenas dois ficavam responsáveis por escreverem as críticas e resenhas dos filmes. As informações eram obtidas nas entidades e Institutos que cediam os filmes, na maioria das situações, tratava-se de material para simples compilação.

A criação do Cineclube Leme foi antecedida por outra experiência exitosa em termos de cineclubismo: o Cineclube Glauber Rocha, cujos integrantes já se reuniam desde 11 de agosto de 1972 para assistirem a filmes e travarem debates, mas que teve sua fundação oficial e seu batismo somente em uma sessão plenária bastante tumultuada, praticamente um ano após, em 1973. Segundo Marco Aurélio Marcondes, para escolha do nome, foi feita uma votação, com duas propostas:

A votação foi acalorada, estávamos entre Glauber Rocha e Leila Diniz, morta no ano anterior. Glauber, por sua vez, tinha acabado de dar a famosa

entrevista para o Zuenir Ventura na “Visão”, dizendo que Darcy e Golbery eram os gênios da raça. A menção a Golbery o indispsôs com a esquerda. Então, pedi a palavra e disse que a opinião dele nada tinha a ver com o cinema. Ou melhor, tinha e não tinha a ver, mas isso não interessava. Sai vitorioso da contenda!³⁰³

Este órgão é considerado um marco no ressurgimento da atividade cineclubista organizada na cidade do Rio de Janeiro. Vale destacar que boa parte dos integrantes do Cineclube Glauber Rocha eram membros do proscrito PCB, o Partidão, particularmente sua liderança. Marco Aurélio relembra sobre sua filiação no Partidão, em uma entrevista cedida à revista *Cineclube Brasil*:

Eu entrei pro PCB em 1967 e militei até 83. Estudava no Instituto Lafayette, uma escola tradicional do Rio de Janeiro, que era muito ativa. Tinha um anfiteatro maravilhoso, de 600 lugares, com projeção de 35mm. Eu e um amigo – que também foi recrutado pelo partido nessa época –, o Cristiano Maciel, que hoje é um dos melhores afazer som direto no cinema brasileiro, éramos dois garotos independentes. Gostávamos muito de cinema, frequentávamos o Paissandu pra ver os filmes do Godard. Íamos ao Museu da Imagem e do Som e, aí, começamos a fazer um “movimento próprio”. Morávamos no Andaraí e no Grajaú, o pai dele era radialista e o meu, médico.³⁰⁴

E continua Marcondes, mostrando a relação entre a ação política e envolvimento com o cineclubismo:

Em 68, concorremos à eleição pro grêmio do Lafayette e ganhamos. Queríamos fazer uma política de massa. A gente queria passar filmes, tinha o projetor. A primeira coisa foi fazer um cineclube. Chamava-se Cineclube Grande Otelo. Passávamos os filmes do Festival JB-Mesbla de curta metragem. Procurávamos filmes em embaixada e tal. No final de 69, fecharam o grêmio e instauraram um inquérito, com base no Decreto-Lei 477.³⁰⁵

Na votação para a escolha do nome, Cineclube Glauber Rocha ficou como a proposta vencedora, mas não demoraria muito e Luiz Taranto, que também fez parte desse núcleo, juntamente com sua irmã Fátima Taranto, resolverem homenagear uma figura feminina e criarem, em Vila Isabel, no Rio de Janeiro, o cineclube Anecy Rocha. A homenageada era a irmã caçula de Glauber Rocha, jovem atriz que estreou em 1964 no curta-metragem *Moleques*, e atuou no filme *Menino de Engenho*, sob a direção de seu futuro marido Walter Lima Junior, além ter trabalhado em outros importantes filmes, tais como *A*

³⁰³ <<http://oglobo.globo.com/rio/o-eterno-homem-cineclube-3378582#ixzz35KdXE5j9>>. Acesso em: 21 jun. 2014.

³⁰⁴ Cineclube Brasil. Movimento Cineclubista Brasileiro, Ano 2, nº 2, abril de 2004, p. 20

³⁰⁵ Entrevista com Marco Aurélio Marcondes cedida a Cineclube Brasil. Movimento Cineclubista Brasileiro, Ano 2, nº 2, abril de 2004, p. 20.

Grande Cidade, O Amuleto de Ogum, Tenda dos Milagres etc., também foi profissional na televisão. Era considerada uma atriz de forte expressão. Teve uma morte trágica ao cair no fosso de um elevador no prédio onde morava, aos 34 anos de idade. O cineclube Anecy Rocha era naquele momento o único com o nome de mulher, segundo Fátima Taranto.

Os anos de 1970, apesar da repressão política, abria os sentidos para outras experiências, fossem elas individuais ou coletivas. Existiam a grosso modo, e usando a gíria da época, os desbundados e os revolucionários ou guerrilheiros:

Os desbundados só acreditavam no processo individual como saída, na busca do revolucionar-se; já os guerrilheiros reprimiam os sentimentos pessoais, seguindo um rígido manual de conduta que desvalorizava as questões individuais em prol do coletivo e ele uma revolução social que viria. E o orgasmo ficava para depois³⁰⁶

Os jovens procuravam alternativas diante da sensação de vazio imposta pelo regime de exceção. Podia-se tentar o “desbunde” ou a opção mais radical: a luta armada. Clóvis Molinari, nascido em Catanduva, interior do Estado de São Paulo, foi um cineclubista e ativista cultural que frequentou o Cineclube Glauber Rocha. Saído dessa pequena cidade, em direção a São Paulo, ele rememora o sentimento de desvario e a sua busca por outra saída:

vou embora, vou pra São Paulo, e fui fazer o Equipe, vestibular, o que na verdade tinha um grande momento do Equipe Vestibular, era um showzinho do Serginho Groisman, que hoje é uma figura da televisão brasileira, mas ele era um animador cultural do Equipe Vestibular³⁰⁷ e agente se divertia, a gente se enlouquecia, tomava drogas e fazia todas às coisas que naquela época eram chamadas de libertárias, transcendentais, a gente procurava é outras coisas diferentes de hoje que as pessoas se drogam, acho que menos por isso, e muito mais por outros motivos, eu não sei, mas naquela época via o sonho, era uma coisa misturada com o movimento Hípie, é, eu era politizado contra a ditadura, mas também não me identificava com o Partido Comunista Brasileiro, com as formas de organização estabelecidas, então eu vivia uma ambiguidade louca, porque no meio da esquerda eu era de direita, e nomeio da direita eu era de esquerda. Porque eu questionava a todos, eu via que o pessoal da esquerda também era moralista, e o pessoal da direita tinha lá todos os defeitos que a gente conhece, então eu procurava uma terceira via, uma quarta via, uma quinta via.³⁰⁸

Segundo Molinari, as opções disponíveis não o atraíam. Não via com simpatia o Partidão, mas também rejeitava a alternativa que lhe sobrava e foi no cinema que viu a saída para sua busca, como ele mesmo relata:

³⁰⁶ DIAS, Lucy. Anos 70: enquanto corria a barca, 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004, 160/161

³⁰⁷ Para maiores detalhes acerca desse movimento, consultar a reportagem “Um centro de resistência cultural”, jornal Folha de São Paulo, Ilustrada, 22 de junho de 1978, pp. 28 a 31.

³⁰⁸ Clóvis Molinari, trecho da entrevista cedida ao autor.

De maneira mais clara, eu ficava incomodado com o conservadorismo da esquerda e com o hiper-conservadorismo da direita. Era cabeludão, entendeu? Gostava muito de Rock, mas depois que eu entrei pra universidade do estado do Rio de Janeiro nós criamos o cineclube lá, chamado Raciocine e na verdade isso era muito comum aos cineclubes que existiam naquela época. Nós exibíamos os filmes, geralmente eram filmes que retratavam alguns aspectos da ditadura cruel no Brasil e do mundo, existencial, na verdade não era só a questão brasileira, era a questão internacional e também uma revolução estética, eu particularmente, amava os cines do Glauber e do Godard, GG, um cinema tamanho G, grande pra (...), que ficava desbundado quando saía do cinema. Cara, era uma loucura, era o amor à vida, realmente a vida é uma coisa sensacional, e o Godard sempre ficava inação, ao contrário da ação, era inação, e eu gostava muito de sair do cinema e conversar, conversar com os outros sobre os filmes, e o cineclube funcionava assim, passava os filmes e logo depois tinham os debates, então eu era o animador, o cara que passava, apresentava.³⁰⁹

Gregório Filho, um acreano que veio estudar na cidade do Rio de Janeiro no final da década de 1960, cineclubista e um dos fundadores do Cineclube Aquiry na cidade Rio Branco, capital do Acre, vivenciou esse momento no qual os jovens se reuniam em grupos de estudo como forma de superar as dificuldades comuns, e em seu caso particular, para também rever os amigos da terra natal. Ele narra qual era a situação em que aconteciam as reuniões:

Eu sou de Rio Branco, (...) e aí que no Rio de Janeiro já vim com indicações de reencontrar esse amigos, aqui encontrei, alguns colegas, dentre eles o Terry Vale Aquino, que era Antropólogo, Fernando Garcia que era engenheiro e o irmão dele e tantos outros colegas e fazendo esses encontros para matar a um pouco a saudade do Acre e ao mesmo tempo conversar sobre algumas questões de interesse dos estudantes. Terry tinha conseguido um espaço, numa sala aqui na Rua Bambina, Botafogo, no Instituto de Pesquisas Social que tinha sido criado pelo Betinho, o Herbert de Souza, o Betinho. Então eles cederão lá uma sala e lá nós abrimos debates, discussões sobre alguns temas de interesse e as vezes até víamos alguns documentários, alguns filmes, lá, até que um dia a Polícia Federal baixou lá e proibiu.³¹⁰

O ano da proibição desses encontros por parte da Polícia Federal, segundo Francisco Gregório, foi 1968, isso não os impediu de voltarem a se reunir, mas as condições eram outras:

Aí ficamos sem lugar, e nos reuníamos é na casa de um, na casa de outro, depois entrou no grupo o professor do Acre, Irio Barbosa, (...) professor de geografia, era professor de alguns colegas, e ele conseguiu uma sala que a gente se reunia pra conversar. Depois a gente ia pro bar beber, mas aí nesse período, no RJ eu descobri o Museu de Arte Moderna, o MAM, ali no aterro [do Flamengo], e lá no Museu tinha a Cinemateca, com acervo de filmes nacionais e toda a semana debatia com diretores brasileiros.³¹¹

³⁰⁹ Clóvis Molinari, Idem,

³¹⁰ Francisco Gregório Filho, trecho da entrevista cedida ao autor.

³¹¹ Francisco Gregório Filho, Idem.

Naquele momento, a cinemateca do MAM-RJ estava sob a direção de Cosme Alves Neto, um amazonense apaixonado por cinema, sendo um dos responsáveis pela recuperação da obra de Silvino Santos, além da recuperação e conservação de inúmeros filmes brasileiros; foi diretor e curador do MAM-RJ e também se dedicou à programação do Cine Paissandu, artífice no surgimento de uma geração de cinéfilos. Cosme Neto foi um dos mais fecundos ativistas do cineclubismo no Brasil.

Gregório recorda que foi no MAM do Rio de Janeiro que aprofundou sua paixão pelo cinema, e onde também decidiu abandonar o curso de Contabilidade e dedicar-se ao estudo de Arte Cênica:

“Eu fui fazer teatro aqui na escola de Teatro da FEFIEG incentivado pela turma lá do MAM e da escola de teatro, participando criamos um grupo de Teatro chamado ‘Grupo Ensaio’, onde eu era o diretor, dirigia e atuava, escrevia” GREGÓRIO FILHO, 2012.³¹²

Apesar das restrições impostas pela ação repressiva dos órgãos de segurança vigente naquele período, fica evidente que não podemos falar de “vazio cultural”, (pre)conceito que ganhou força na tentativa de carregar nas cores a ação da censura e dos órgãos de repressão, desconsiderando as manifestações que, mesmo sob a tempestade, insistiam em brotar.

Um exemplo concreto desse florescer é o Movimento Artístico Universitário (MAU), típico dos anos 1970, que teve como ponto de partida os encontros na casa do médico Aluizio Porto Carreiro de Miranda e de sua esposa Maria Ruth. As reuniões, invariavelmente às sextas-feiras, eram acompanhadas generosamente de músicas, inclusive as interditadas na época, cantadas a plenos pulmões, como, por exemplo, uma canção que virou hino à época: Guantanamera³¹³.

Dessas reuniões, surgiram novos circuitos de artes e festivais. Seus principais integrantes, à época ainda universitários, foram Ivan Lins, Gonzaguinha e Aldir Blanc, dentre outros. Foi a partir do contato com o MAU que Gregório Filho e sua companhia de Teatro, o Grupo Ensaio, fizeram as primeiras apresentações no DCE da Universidade Fluminense, no

³¹² Francisco Gregório Filho, Idem.

³¹³ Guantanamera é uma guajira ou punto cubano, um gênero musical muito apreciado nos campos cubanos e é típico do Caribe. A letra geralmente ligado aos temas do campesinato, são improvisos ajustando-se a métrica da música e, os temas mais recorrentes são o cotidiano do campesinato. Guantanamera é uma das mais célebres canções desse gênero em Cuba, de autoria de José Martí e música Josito Fernandez. Guantanamera é o gentílico (feminino) para as nascidas em Guantánamo, província do sudeste de Cuba.

Teatro Gil Vicente, além das performances que aconteciam no Teatro do Jôquei ou na Praia de Botafogo, mas nem sempre as coisas aconteciam sem incidentes:

“Ocupávamos espaços que estavam à margem e aí a censura, né as vezes apresentávamos e vinha a polícia Federal e fechava, as vezes no meio do espetáculo, tinha que parar o espetáculo”. GREGÓRIO FILHO, 2012 ³¹⁴

O fenômeno de rearticulação dos movimentos culturais atingia as mais diversas manifestações artísticas, e a reorganização do movimento cineclubista fazia parte dessa iniciativa. Deve-se ter clareza de que o cineclubismo diminuiu suas atividades, mas não parou durante os anos de 1969 a 1972. A intensificação da retomada das atividades cineclubistas acontece a partir das notícias de rearticulação de algumas Federações, como foi o caso da Federação Norte-Nordeste, e da criação de novos núcleos associativos, como Cineclubes Glauber Rocha, Cineclubes Leme, no Rio de Janeiro, ou ainda do Cineclubes Aquiry, no Acre. Contudo, é válido recordar que alguns cineclubes tradicionais continuavam em plena atividade, como foi o caso do Cineclubes Tirol na cidade Natal, capital do Rio Grande do Norte, que existia desde 1961.

O cineclubes Tirol manteve-se em atividade mesmo durante o regime de exceção. No entanto, assim como a maioria dos congêneres, nesse período, perdeu alguns dos seus ativistas mais destacados pelos mais diversos motivos. No caso específico do Cineclubes Tirol, entre as causas do esvaziamento, podemos evidenciar a saída de membros rumo a outras cidades, alguns para realização pessoal e outros em virtude de sua atuação política. É o caso de Moacyr Cirne, um dos fundadores do cineclubes Tirol (RN), um dos ativistas mais atuantes, que em 1967 mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro e de Marcos Silva, que foi morar em São Paulo três anos depois.

O cineclubes Tirol não chegou a fechar as portas, mas diminuiu a intensidade de suas ações nesse período. Da mesma forma, outros membros terminaram se afastando das atividades do cineclubes. Não deixaram de ser cineclubistas, mas ou se distanciaram da direção, ou passaram a atuar em outras entidades. Esse fenômeno fez com que houvesse um processo de renovação nesses cineclubes.

Tal movimentação interna abriu espaço para o surgimento de novas lideranças e a mudança de concepção até então vigente nos cineclubes. Pedro Vicente Costa Sobrinho, intelectual, sociólogo, natural da cidade de Macau, no Rio Grande do Norte, foi cineclubista e

³¹⁴ Francisco Gregório Filho, Idem.

ativista do Cineclube Tirol, em Natal, Rio Grande do Norte, nesse momento. Conhecer um pouco dessa trajetória pessoal ajudará a compreender sua atuação. Ainda garoto, foi para Pernambuco, onde durante dezoito anos viveu entre as cidades de Jaboatão e Ribeirão, nas quais concluiu os seus estudos até o colegial. O ano do Golpe, 1964, seria decisivo em sua vida, pois se viu obrigado a sair de Recife e retornar ao Rio Grande do Norte na condição de exilado político interno devido a seu ativismo como militante do PCB, nos movimentos estudantis e sindical em Recife. Pedro Vicente havia se filiado em 1963 ao Partidão. Durante seu “exílio” em Natal, tentou retomar a rotina, começou a procurar emprego e nessas andanças, passou a frequentar a Livraria Universitária, um ponto tradicional de encontro da cidade, onde o livreiro e animador cultural Luís Damasceno atendia,³¹⁵ e foi justamente por intermédio de Damasceno que Pedro Vicente passou a conhecer alguns dos frequentadores do Cineclube Tirol: Gilberto Stabili, Moacy Cirne, Bené Chaves, Francisco Sobreira entre outros. Pedro Vicente já era um cinéfilo convicto, mas a decisão de participar do cineclube Tirol foi além de vontade e convicções pessoais:

(...) o cineclubismo no Brasil vai muito bem até o golpe de 64 né, com o golpe de 64 houve uma regressão, até porque a juventude que tava envolvida no cineclubismo, era muito ligada ao Partido Comunista Brasileiro, e muito desse pessoal rompeu com o partido comunista e criaram vários outros partidos políticos e foram para a luta armada, então no cineclubismo houve recuo com o golpe e com a repressão. A luta armada foi derrotada, isso na década de 70/71, a direita conseguiu, os militares conseguiram derrotar os movimentos armados, e o que acontece, o Partido Comunista não entrou na luta armada, e tava procurando espaço para atuar, os sindicatos, todos fechados, controlados pelo governo, difícil entrada no movimento sindical, altamente vigiado pela repressão, então onde havia um movimento que era possível atuar, que não fosse clandestino, atuar para o povo, de forma aberta para o público, para pegar a população brasileira, era a música e o cinema. O cinema com a tradição muito grande já. O cinema novo, o cinema de vanguarda, aquela coisa toda né? Esse movimento, o Partido Comunista, internamente, decidiu, os militantes do partido comunista que deveriam reestruturar o cineclubismo na década de 70, aí há a estruturação do cineclubismo a nível nacional.³¹⁶

É oportuno destacar que não havia no Partido Comunista Brasileiro (PCB) uma nítida Política Cultural ou uma diretriz que incentivasse a atuação dos militantes nas áreas de cultura, muito menos direcionando ou orientando sua atuação em cineclubes, pelo contrário, o Partidão não via com bons olhos determinadas atividades artísticas, como comenta Maurice Capovilla:

³¹⁵ SILVA, Marcos, (Org.) Viva Luís Damasceno! Natal: EDUFRN, 2013.

³¹⁶ Pedro Vicente, trecho da entrevista cedida ao autor.

Como eu atuava no cinema, trabalhando na Cinemateca, fui militante da área artística dentro do Partido comunista. O Partidão, no período, não chegou a formular um programa político voltado para a cultura. Para a diretoria, a cultura não era uma preocupação imediata. Antes de fazer cinema, teatro ou música, os integrantes do Partido deveriam agitar e organizar as massas para a revolução social. A diretoria tentava nos impor tarefas distantes da área cultural, mas não conseguia. Nós canalizamos as nossas tarefas políticas no Centro Popular de Cultura, setor cultural de militância que, em São Paulo, não era muito bem recebido pelo partido comunista.³¹⁷

Porém, devemos relativizar a inexistência de política cultural no PCB, entendendo essa categoria conforme a formulação de Teixeira Coelho que “*O conceito de política cultural apresenta-se com frequência sob uma forma altamente ideologizada*”³¹⁸ e, dessa forma,

Constituindo, (...) uma ciência da organização das estruturas culturais, a política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável.³¹⁹

Partimos dessa premissa, com as ressalvas a este conceito feitas por outros teóricos³²⁰, no sentido de demonstrar que o Partidão possuía sim uma Política Cultural. Contudo, fica nítido que a opção em seguir as diretrizes de Moscou no que tange à concepção de arte e a consequente adoção do Realismo Socialista como doutrina oficial, na qual o papel do artista deve ser a produção artística diretamente vinculada à realidade proletária sob o filtro do Partido Comunista e do Estado, tornava em certa medida, essa política bastante restritiva e, concomitantemente, dava vez a concepção de arte bastante árida. Não havia no PCB uma preocupação explícita ou um projeto de atuação ampla no campo artístico; essa atuação estava

³¹⁷ Revista Brasileira de Estudos de cinema e audiovisual – REBECA, Os anos 1960 em revisão: um depoimento de Maurice Capovilla, Socine: julho-dezembro de 2013. <<http://www.socine.org.br/rebeca/edicoes.asp?edicao=4>, p. 240>. Acesso em: 18 ago. 2014.

³¹⁸ COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural. Cultura e imaginário. São Paulo, Iluminuras, 1997, p. 292.

³¹⁹ COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural. Cultura e imaginário. São Paulo, Iluminuras, 1997, p. 292.

³²⁰ No que pese de utilizarmos a categoria conceitual formulada por Teixeira Coelho, acreditamos serem pertinentes as críticas de BARBALHO, Alexandre. Por um conceito de Política Cultural, Fundação Municipal de Cultura – 3ª Conferência Municipal de Cultura. Documentos – Textos de apoio. Belo Horizonte, MG 5 e 6 de jul. de 2013 e REIS, Paula Félix dos, Estado e políticas culturais. Fundação Casa Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_PaulaFelixReis_Estado_e_políticas_culturais.pdf>

mais restrita às publicações, fossem elas de caráter teórico-ideológico ou propagandística - em que pese a atuação de seus militantes, especialmente, os intelectuais³²¹, no Movimento de Cultura Popular (MCP), no Centro de Cultura Popular (CPC) e no Grupo Opinião. Fica evidente então que a atuação dos comunistas dentro dos cineclubes aconteceu muito mais porque não havia outros espaços possíveis de prática cultural no pós-64, do que por uma ação diretiva do Partidão. Sem seus *loci* tradicionais de atuação, ou seja, nas publicações, fossem os periódicos, revistas e livros, nos sindicatos, nas fábricas e demais espaços onde o seu público alvo pudesse ser alcançado, restou a atuação nos meios artísticos: a música, o teatro e o cinema. Assim, podemos afirmar que

Com o Ato Institucional nº 5 os espaços públicos dessa cultura de esquerda foram fechados ou no mínimo, cerceados, fazendo com que, momentaneamente, todas as correntes que ocupavam o campo da resistência, percebessem a presença de um inimigo comum. Contudo, os projetos culturais desse campo não convergiram para um projeto homogêneo, ainda que puramente tático. Ao contrário, estilhaçaram-se em muitos projetos, grupos e espaços de resistência e crítica cultural. A questão central é que as várias correntes e projetos do campo da resistência eram antagônicos e, no limite, auto excludentes, ainda que a cultura fosse o campo mais propício, inicialmente, para superar as divergências.³²²

Com a outorga do Ato Institucional nº 2, em de 27 de outubro de 1965, e do Ato Complementar nº 4, foram extintos os Partidos Políticos e cancelados os respectivos registros. Diante dessa situação, os anteriores partidos de oposição foram proscritos, mas a militância continuava a ser exercida de forma clandestina como forma de resistência ao regime de exceção e os cineclubes se tornaram um dos espaços públicos onde acontecia a atuação clandestina desses militantes. Contudo, essa prática era cercada de cuidados. Afinal, os cineclubes sempre se caracterizaram por serem espaços de múltiplas tendências, onde coexistiam pacificamente, para usar um termo da época, cinéfilos e militantes políticos das mais variadas tendências:

O nosso cineclube era um cineclube bastante eclético, tinha gente do PCB, tinha gente que não era do PCB, tinha o pessoal que era cinéfilo, que estava

³²¹ Apesar de não ser o tema desse trabalho, contudo, deve-se esclarecer que o conceito de Intelectual pode ser articulado a partir de A. Gramsci, K. Mannheim, ou de Karl Marx, contudo optamos pela elaboração eclética proposta por Carlo Marletti: “é típica a definição de Intelectuais que é dada na União Soviética, pela qual estes constituem uma camada intermediária composta de “trabalhadores não manuais”, tais como os engenheiros, os médicos, os advogados, etc, os quais, apesar de se distinguirem do proletariado pelo conteúdo da atividade do trabalho, não têm, todavia, uma posição independente no sistema de produção.” Carlo Marletti in BOBBIO, Norberto e PASQUINO, Gianfranco. Dicionário de Política. 5ª ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 637.

³²² NAPOLITANO, Marcos. O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968) in: ROXO, Marco e SACRAMENTO, Igor (Orgs.), Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil, Rio de Janeiro: E-Papers, 2012, p. 110.

mais interessado numa discussão mais estética, ligada ao cinema, então foi o cineclube que me deu de certa maneira uma variedade de possibilidades, então não tinha aquele fechamento, não era um cineclube voltado só para uma discussão política³²³

Mas também se ressalte que havia outra dimensão desses cineclubes. Rose Clair, uma das lideranças do Cineclube Leme, destaca que além de serem um espaço classicamente voltado à cinefilia e ao político, havia mais um elemento que os aglutinava:

Outro ponto importante que eu acho que a gente tem que ressaltar nessa época é que eu acho que a gente vivia sob uma repressão, a gente além da questão política a gente tinha essa questão afetiva, a gente saía junto, a gente não ia lá no cineclube fazer cineclube e ir embora e nunca mais se via, só no domingo seguinte, não, a gente saía junto, a gente ia pra festa, a gente ia pro barzinho, a gente ia pra praia, a gente era amigo, além de fazer o cineclube nós éramos amigos.³²⁴

Essa relação de amizade se aprofundou também no plano privado, a socialização do grupo se ampliou na medida em que os sujeitos sociais se reconheceram e dividiram as suas experiências, inclusive as de cunho afetivo:

(...) a relação afetiva ela foi um diferencial dentro desse movimento, pelo menos assim, eu vi isso do pessoal do Glauber Rocha, eu vi isso do pessoal do Barra Vento, eu vi isso do Leme, então eu vi de vários cineclubes, claro que o cineclube como o Leme e o Glauber Rocha, que foram cineclubes maiores, que ficaram mais tempo funcionando conseguiram ter uma estrutura mais organizada, permitiu esse tipo de coisa, porque tinha muito cineclube naquela época que abria e fechava, por exemplo, um cineclube que também tinha isso, e as pessoas não moravam, algumas não moravam lá, que é uma coisa fantástica é o cineclube Grande Otelo, que ficava na favela do Catumbi. O casal que eu entrevistei lá³²⁵, que é o Ubiratam e a Cláudia são meus amigos até hoje, saio com eles até hoje. Só que eu conheci o Ubiratam numa reunião da Federação do Rio de Janeiro e ele tinha uma relação afetiva com, ele não tava no morro, ele nunca morou no morro, ele foi pra lá como ele conta lá, através da irmã dele, como ele tinha um trabalho, eu acho que com a igreja, não me lembro, e eles foram para lá fazer o cineclube.³²⁶

Esse aspecto da sociabilidade foi também lembrado por Gilberto Stabili, um dos fundadores do Cineclube Tirol, na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte. Ele relata que mesmo nos dias que não havia atividades no cineclube, era comum as reuniões com os amigos

³²³ Rose Clair, trecho da entrevista cedida ao autor.

³²⁴ Rose Clair, Op. cit.

³²⁵ Rose Clair refere-se as entrevistas realizadas por ela, e que constam do livro: Cineclubismo: memórias nos anos de chumbo, publicado pela editora Luminária Academia, 2008

³²⁶ Rose Clair, Op. cit.

“(...) no domingo o grupo grande ia pra praia, Praia do Forte, batia pelada, fazia um monte de coisa boa eu e o Juliano [Siqueira], um grupo grande”. STABILI, 2012.³²⁷

Figura 7 - Os jovens do Cineclub Tirol no momento de descontração na praia de Areia Preta, final da década 1960. Na primeira fila inferior, sentados, à esquerda Gilberto Stabili. Fonte: Écran Natalense

Se os anos de 1970 tinham como característica a vigilância ideológica, a necessidade de superar essa sensação de silenciamento era perseguida por meio das atividades coletivas, fossem as reuniões para grupos de estudos, nas Comunidades Eclesiais de Base (CEB's), nos bares ou nos cineclubes. Estes espaços estavam irremediavelmente interligados. A resistência ao regime ditatorial não se dava somente na opção da luta armada. Assistir a um filme, debatê-lo, sair com o grupo de amigos formados no espaço cineclubista para continuar a reunião nos bares ou praias era o aprendizado necessário e contingente de convivência com a diversidade ideológica existente nos cineclubes.

Essas confraternizações podem e devem ser caracterizadas como formas de resistência silenciosa. Não é necessário, obrigatoriamente, optar dentro do estreitíssimo da dicotomia disponível, desbunde ou luta armada. Estes jovens, a partir de suas práticas sociais, forjaram alternativas possíveis naquele momento, saídas que não foram dadas, como pode se apresentar a um olhar desatento, as reuniões e os encontros articulados nos cineclubes e fora dele não podem ser encarados como algo “natural”, mas como uma construção histórica diante das possibilidades que estavam disponíveis, uma forma de resistência à tentativa de

³²⁷ Gilberto Stabili, Trecho da entrevista cedida ao autor em 23 de maio de 2012

silenciamento imposta à época. Assim, podemos afirmar que a mera dualidade desbunde x luta armada foi superada a partir dessas atividades:

Ora, seres e objetos culturais nunca são dados, são postos por práticas sociais e históricas determinadas, por formas da sociabilidade, da relação intersubjetiva, grupal, de classe, da relação com o visível e o invisível, com o tempo e o espaço, com o possível e o impossível, com o necessário e o contingente. Para que algo seja isto ou aquilo e isto e aquilo é preciso que seja assim posto ou constituído pelas práticas sociais.³²⁸

Dessa atitude, emergiu outra característica que diferenciou a atuação dos novos cineclubes em relação a seus congêneres das décadas anteriores: foi a postura política dessa nova geração, que mesmo sob um regime de exceção, resolveu debater os temas que afligiam a sociedade por meio dos filmes ali exibidos, e continuavam esses debates nos bares que frequentavam ou nas praias em que se reuniam. Interessava a estes novos cineclubistas conhecer nossa realidade, resolver os problemas que os afligiam e apesar da universalidade do cinema, havia um desejo de entender os dilemas e problemas específicos vivenciados pela sociedade brasileira:

Assistindo a filmes de diferentes países, íamos percebendo que mesmo vendo mundos tão distantes do nosso, o cinema nos propiciava estabelecer pontes, descobrir no “estranho”, no não familiar, um mundo que era nosso também, em que nos reconhecíamos, em que nos estranhávamos. Começávamos a compreender que as situações ou personagens não precisavam ter uma referência direta com a nossa vida, pois o que podíamos trocar, dialogar com os filmes, eram nossos sentimentos. Descobríamos nossa singularidade na mediação com os outros, quer fossem os amigos, o público e/ou personagens e situações.³²⁹

Esse diálogo possível com o cinema aprofundou o sentimento de estranheza dos cineclubistas em relação a sua realidade imediata, estranheza que se tornou mais presente ao se constatar que os cineclubes, até então, exibiam filmes sobre outras realidades nacionais: os clássicos das filmografias alemã, francesa, italiana e até mesmo, norte americana. Contudo, havia poucas produções nacionais. Tal constatação foi vital para os rumos que esse “novo” cineclubismo tomou, particularmente, a partir da realização da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, na cidade de Curitiba, em 1974. Outra preocupação também crescia entre os cineclubistas, que geralmente frequentavam mais de um cineclubes: a necessidade de interação com os núcleos similares de outras regiões, a necessidade de assistir, nas telas, a filmes sobre a nossa realidade e o caminho para realizar esse desejo, estava sendo construído. Os primeiros

³²⁸ CHAUÍ, Marilena. Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil, São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 122

³²⁹ CLAIR, Rose. Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo, Rio de Janeiro: Luminária, 2008, p. 112

passos já tinham sido trilhados, faltava unificar os vários cineclubes que atuavam de forma isolada. Nesse sentido, o ressurgimento da Jornada Nacional de Cineclubes mostrou ser mais que urgente.

4.4 – Retomada: a reorganização do Movimento cineclubista brasileiro

Se entre as décadas de 1950 e 1960 o cineclubismo brasileiro viveu seu ápice em termos de expansão, um fenômeno similar aconteceria no pós-1964. Superado o momento inicial de recuo que aconteceu no movimento cineclubista, devido à desarticulação do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), especialmente após ser outorgado o AI-5, verificamos que a partir de 1971, novos cineclubes começavam a surgir, e muitos cineclubes tradicionais não cessaram suas atividades, inclusive voltaram a intensificar sua programação.

A criação do cineclubes Glauber Rocha, na cidade do Rio de Janeiro, tendo à frente um grupo de jovens ligados ao proscrito Partidão, é um importante passo para reestruturação do cineclubismo naquela metrópole como movimento articulado. Armando Marques Sampaio, pertencente ao PCB, convidou Marco Aurélio Marcondes, que estava à frente do Cineclubes Glauber Rocha, para assumir a direção da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro (FCC-RJ), e segundo o próprio Marco Aurélio, em entrevista cedida à revista *Cineclubes Brasil*, uma das primeiras atitudes a serem tomadas naquele momento era reaver os documentos da Federação que estavam sob a guarda e posse de Eli Azeredo³³⁰:

Aí fomos encontrar o Cosme Alves Neto, pessoa chave nessa coisa toda. Aí ele diz pra gente: “Aí e os documentos dessa estão com um cara chamado Eli Azeredo”. Esse Eli (excelente crítico), era a crítica conservadora do Rio de Janeiro... o Cosme era da AP (Ação Popular), com uma articulação muito delicada, muita coisa ele conseguia com a Cinemateca. Nos reunimos com o Eli Azeredo, que levava embaixo do braço os documentos, e a gente louco pra meter a mão nos documentos, na ata, nas fichas. Aí o Eli chegou, segurou mais ainda os documentos embaixo do braço, a gente era comunista, ele conservador, depois de um tempo ele pergunta: “Que filme você gosta?” E a gente: “No Tempo das Diligências” (risos)... e o cara foi relaxando, relaxando e falou: “Tá aqui”.³³¹

³³⁰ Segundo João Luiz Vieira (In: RAMOS e MIRANDA, 2000, p. 39), Eli Azeredo foi o Criador da expressão Cinema Novo. Jornalista e crítico de cinema. Escreveu na Tribuna da Imprensa, Jornal do Brasil, Correio da Manhã, O Globo, O Cruzeiro, Manchete além da Revista de Cinema de Belo Horizonte, MG.

³³¹ Entrevista com Marco Aurélio Marcondes cedida a Cineclubes Brasil. Movimento Cineclubista Brasileiro, ano 2, n. 2, abr. 2004. p. 21

A cena narrada por Marco Aurélio evidencia que o fenômeno da cinefilia foi sem dúvidas o fator mediatizador que facilitou o diálogo entre as mais variadas correntes que coexistiam dentro dos cineclubes, invariavelmente compostos de um público das mais diversificadas tendências e ideologias, fossem comunistas, cristãos, ateus etc. O que possibilitou o diálogo entre essas mais diversificadas concepções ideológicas foi a paixão pelo cinema, quer em um cineclube tipicamente católico, a exemplo do Dom Vital, ou em um outro notadamente dirigido por membros do Partidão, como era o caso do Cineclube Glauber Rocha. O filme era o filtro que tornava possível o diálogo entre essas diversas correntes e tendências ideológicas, em muitos casos, visceralmente opostas. O que garantiu a rearticulação, a retomada do cineclubismo foi a paixão pelo cinema, a apreciação da obra fílmica, desdobrada em anseios de retomada do cineclubismo na condição de movimento se concretizar.

Nesse sentido de rearticulação do cineclubismo, mas agora como movimento, podemos citar a metrópole carioca, onde ocorreu a retomada e a intensificação das atividades da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro (FCC-RJ) a partir da intervenção e ajuda de nomes tais como Cosme Neto, do MAM-RJ. No nordeste, também aconteceu a retomada do cineclubismo a partir da I Jornada Baiana de Curta-Metragem, entre os dias 13 e 16 de janeiro de 1972 na capital baiana. Um dos principais responsáveis pela realização dessa Jornada foi Guido Araújo, que relatou a experiência em uma entrevista cedida à revista *Olho da História*:

Em janeiro de 1972, eu fiz a I Jornada Baiana de Cinema. Era um momento difícil da situação política. Foi modesta. Não tínhamos recursos, mas foi bastante positiva porque aglutinou pessoas que estavam querendo fazer cinema por aqui. Eu trouxe poucas pessoas de fora, pessoas-chave, com o mesmo pensamento. A maior parte da Jornada foi realizada na Biblioteca Central dos Barris e alguma coisa feita no ICBA.³³²

Essa I Jornada não era voltada ao cineclubismo, tinha como objetivo a exibição dos filmes de curta-metragem nas bitolas de 16 mm e super-8, e segundo Izabel de Melo, “para a mostra competitiva, aberta para filmes em 16 mm e super-8, houve a inscrição de oito filmes em 16 mm”³³³. Ainda de acordo com Melo, esse número de filmes pode variar de oito a seis³³⁴. Dentro da Jornada, aconteceu uma Mostra de filmes cujo tema era o nordeste, a intenção era incentivar a produção de curtas-metragens nacionais. A ocasião também serviu

³³² Revista Olho da História. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/sumario1.html>, acesso em: 17 jul. 2014.

³³³ MELO, Izabel de Fátima Cruz. “Cinema é mais do que filme”: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia / Izabel de Fátima Cruz Melo. -- Salvador, 2009, p. 60

³³⁴ MELO, Izabel de Fátima Cruz, Idem, p. 60

para realizar Simpósios e Seminários, e debater sobre o momento que se vivia no cinema nacional. A concepção primeira dessa Jornada era criar um ambiente para a retomada da produção cinematográfica baiana, mas seus resultados foram além:

Na noite do encerramento da Jornada de 1972, o Schaffner me convidou para comemorar sua chegada à Bahia. Ele e o Cosme me disseram: olhe, se você quiser continuar com a ideia de fazer a Jornada no próximo ano, pode contar com o nosso apoio. O Schaffner ofereceu o espaço e o Cosme auxiliou no sentido de conseguir filmes no Sul do país.³³⁵

Apesar de não ser uma Jornada destinada exclusivamente ao público cineclubista, vários deles participaram da atividade e no ano seguinte, aconteceria um novo encontro similar. Desta vez, os cineclubes passam a participar de forma efetiva, sendo que alguns enviam delegados eleitos em suas plenárias para representa-los naquele evento. Podemos citar o caso do cineclubes Tirol, que elegeu Pedro Vicente para participar dele.

Em 1973, foi realizada a II Jornada Nordestina de Curta-Metragem, contando com o apoio do Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA). O apoio deste Instituto demonstrou-se fundamental, visto que possuía imunidade diplomática, além de acervo de bons filmes de longa-metragem. Nesta Jornada, além dos curtas-metragens e alguns longas, também ocorreu a exibição de produções em Super-8 e segundo Guido Araújo,

Do ponto de vista político, sobretudo a partir desse momento, 1973, a Jornada adquiriu um papel político muito intenso, aglutinando o movimento cinematográfico brasileiro, através da retomada dos cineclubes e também da organização de uma associação de classe dos cineastas. Surge aí o embrião da Associação Brasileira Documentarista, concretizada no ano seguinte.³³⁶

Guido relembra que apesar do apoio do ICBA e da exibição de obras fílmicas de expressão, o momento político era delicado e alguns incidentes aconteceram:

A Jornada foi o momento que aproveitamos também, devido à posição privilegiada do ICBA, para exibir filmes que, naquela época, não poderiam ser vistos em outro lugar. Tivemos alguns problemas, é claro. Alguns filmes foram apreendidos, houve ameaças de intervenção e suspensão da Jornada. Queriam que os filmes fossem liberados pela censura previamente, mas conseguimos, finalmente, contornar todos os problemas e exibir, pela primeira vez, por exemplo, filmes cubanos e películas que mostravam a luta de independência dos povos africanos.³³⁷

³³⁵ Revista Olho da História. Op. Cit.

³³⁶ Revista Olho da História, Op. Cit.

³³⁷ Revista Olho da História, Idem, ibid.

Marco Aurélio Marcondes, que estava à frente do Cineclube Glauber Rocha e também na direção da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro (FCC-RJ), recorda que a data da realização da Jornada Nordestina de Curta-Metragem findou por ganhar um tom emblemático:

Teve outro dado muito importante pra rearticulação do movimento, que é a ligação dele com o cinema brasileiro como um todo. Foi a Jornada de Curta-Metragem da Bahia, que ocorre em 73 - exatamente, no dia 11 de setembro, dia do golpe no Chile. Dali saiu uma carta e nasceu a ABD. O Paulo Emílio pontificou, nessa jornada, pra minha geração, pessoa que não conhecíamos. Conhecíamos só de ler. Naquela jornada ouvimos a famosa frase dele, em artigo que ele tinha publicado na revista “Argumento”, do (Fernando) Gasparian: “Nada nos é estrangeiro, pois tudo o é!”³³⁸

A importância dessa Jornada seria reafirmada por Pedro Vicente, delegado enviado do Cineclube Tirol, da capital potiguar, e ressaltou que além da criação da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), outra entidade também foi concebida na ocasião:

Aí, a jornada também foi importante, porque além disso, na agregação do movimento cineclube dentro da Jornada é criada naquele ano a ABD – Associação Brasileira de Documentaristas e criado também o CPCB – Centro de Pesquisador de Cinema Brasileiro, essas duas entidades importantes, uma ficou como sede Minas Gerais, José Tavares Barros, era o grande pesquisador e o Conselho Nacional do Cineclube ficou no Rio de Janeiro, a ABD ficou em São Paulo³³⁹

Como já citado anteriormente, os cineclubes não pararam totalmente suas atividades, alguns continuavam em plena atuação. No nordeste, naquele momento, estavam em atividade o cineclube do Ceará (CE), o cineclube do Sergipe, o cineclube Tirol (RN), o cineclube de Campina Grande (PB) e na Região Norte, o cineclube do Pará (PA), que tinha a frente o casal Luzia Alvarez e Pedro Veriano, além de João de Jesus Paes Loureiro, o poeta. Nesse sentido, a Jornada nordestina foi de fundamental importância para a retomada do movimento cineclubista nessa região. Pedro Vicente relata algumas decisões daquela assembleia:

na reunião, ficou acertado pelos cineclubistas que eu era responsável pela reorganização do cineclube norte-nordeste e foi a retomada da Federação, que houve uma Federação anterior à Federação do Cineclube norte e nordeste, então seria a retomada da federação a partir de Natal, como a gente ia recriar a federação e preparar o reencontro dos cineclubes aqui em natal, para a refundação da Federação, desse movimento não participa Sobreira,

³³⁸ Pedro Vicente, trecho da entrevista cedida ao autor.

³³⁹ Pedro Vicente, Idem.

não participa Bené, não participa o pessoal do Moacyr, já era um grupo novo, Julianos vem para o grupo, Julianos Siqueira, (...) na década de 60, mas vem para o grupo, esse movimento recria praticamente a Federação. Separa logo, o pessoal de Belém se separa logo, fica logo a Federação Norte né, o pessoal tenta ligação pela Federação Norte, Pedro Veriano, Luzia Alvarez, e aqui a gente ficou recriando aqui, principalmente qual era o eixo Campina Grande, Ceará e Rio Grande do Norte, para recriar a Federação Nordeste de cineclube, a partir daí, no movimento cineclube, há uma repolitização do movimento, o cineclube passa a ser novamente um centro de resistência à ditadura militar, não só aí, como nacionalmente, esse é grande momento, o começo da década de 70, e daí saíam coisas muito importantes nesse momento³⁴⁰

Nesta Jornada, ficou também acordado que a cidade de Natal sediasse, no ano de 1975, entre os dias 18 a 22 de janeiro, o I Encontro de cineclubes Norte-Nordeste, o que efetivamente aconteceu e no final, foi divulgado um documento onde havia algumas recomendações e decisões tais como criação de um Centro de Distribuição de âmbito nacional, ligado ao Conselho Nacional de Cineclubes e com apoio nas Federações Regionais. Tal núcleo ficaria na capital baiana, como um Centro Regional de Redistribuição de filmes disponíveis no mercado paralelo. Decidiu-se também que caberiam os cuidados de revisão, fiscalização e devolução de filmes às organizações no âmbito estadual, as Federações por exemplo. Os Centros Regionais não deveriam se limitar à redistribuição dos programas do CNC, mas também estimular as possíveis produções regionais, incrementar os acervos regionais, sem esquecer a promoção de mostras e festivais. Caberia ainda, segundo o documento aprovado nessa Jornada, atuar junto ao Conselho Nacional de Cineclubes para enfatizar a importância da descentralização de recursos que possibilitassem o desenvolvimento da produção regional. Alertava ainda no sentido da atuação do CNC junto ao Ministério da Educação e Cultura para a definição da política pública acerca das exposições culturais proporcionadas pelos Cineclubes, com cobrança de taxa de ingresso, para fins de manutenção das entidades cineclubistas.

E, por fim, o tema que atingia os cineclubistas, alguns de forma mais intensa que outros: a censura. Neste sentido, o documento do I Encontro Norte-Nordeste de cineclubes solicitava ao CNC que interviesse junto ao Ministério da Justiça, no sentido de que fosse definido com clareza qual era o teor e a extensão da legislação dos órgãos de Censura relativos às atividades desenvolvidas pelos cineclubes, clubes de cinema e cinematecas. Para Anchieta Fernandes, o documento elaborado nesse encontro tinha uma importância não

³⁴⁰ Pedro Vicente. Trecho da entrevista cedida ao autor. Op. Cit.

somente de reafirmar a Federação Nordeste de cineclube, mas também para fortalecer o cinema nacional:

Acreditam os participantes do I Encontro da Federação Nordeste de Cineclubes que a concretização de tais medidas servirá não só para fortalecer o movimento dos Cineclubes e entidades congêneres como também para alcançar o objetivo comum do Cineclubismo Nordestino, qual seja, a defesa e divulgação do Cinema Brasileiro.³⁴¹

No entanto, apesar da retomada do movimento cineclubista na região nordeste, faltava sua rearticulação em caráter nacional, o que viria a acontecer com a realização da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, programada anteriormente, pelo Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) para acontecer no ano de 1970, na cidade de São Luiz do Maranhão, mas que efetivamente, só se realizaria no ano de 1974 e em outra cidade: Curitiba.

Deve-se destacar que essas Jornadas, a princípio, tinham a função de fomentar o cineclubismo nacional, discutindo os problemas das federações e dos cineclubes, tais como a distribuição e aquisição dos filmes (esse tópico continuava sendo um gargalo para o desenvolvimento dos cineclubes) e a reorganização da estrutura burocrática do Conselho Nacional do Cineclubes. Mas o efeito da VIII Jornada foi além dessas questões da rearticulação do movimento cineclubista, e reacendeu-se o debate político, adormecido desde a fatídica Jornada Nacional de Cineclubes de 1968, em Brasília. Já havia, nos cineclubes a retomada, mesmo que incipiente, de debates sobre a situação vivida no país naquele momento. Temas como censura, cinema nacional e distribuição afetavam, de forma assimétrica, os cineclubes de norte a sul do país. O problema era o isolamento desses cineclubes, que tornava esses debates muito paroquiais e, em muitos momentos, perdia-se a noção de que eles não aconteciam apenas em um determinado núcleo. Esse isolamento fragilizava o movimento cineclubista diante do aparato burocrático governamental, criado e articulado para controlar todas as atividades culturais, incluindo aí, a censura, a produção e a distribuição. Mas onde se tem dominação, ali também se entremeia a resistência. E a realização da VIII Jornada Nacional de Cineclubes foi o momento crucial desse processo de resistência.

³⁴¹ FERNANDES, Anchieta, *Écran Natalense: capítulos da história do cinema em Natal*, Edição Sebo Vermelho / Cata Livro (Sebo Transa), 1992, p. 74

4.5 – Desacorrentando o onírico: a realização da VIII Jornada Nacional de Cineclubes e os novos rumos do cineclubismo

*“Unchain my heart
baby let me be
Cause you don't care
please set me free”*
(Bobby Sharp, “Unchain my heart”)

As Jornadas de cinema que aconteceram no nordeste reacenderam a ideia de se promover a retomada da Jornada Nacional de Cineclubes. A última de que se tinha notícia foi a conturbada VII Jornada Nacional, que aconteceu em 1968, na capital federal, Brasília. Foi em 1973, durante o tradicional encontro para a entrega do prêmio “Curumim”, promovido pelo Cineclube de Marília (São Paulo), um dos mais antigos e em atividade, fundado em 1952, que anualmente premiava o melhor filme brasileiro, que se planejou a realização da VIII Jornada Nacional de Cineclubes.

Não se tem notícia sobre os participantes daquele encontro, em Marília, terem conhecimento do indicativo feito no ano de 1969 pela Assembleia Geral dos Cineclubes Brasileiros, à época dirigida por Geraldo Rocha, no sentido de que a realização da VIII Jornada Nacional de Cineclubes e do IV Festival do Filme de Curta-Metragem, programados para o mês de fevereiro do ano de 1970, acontecessem na cidade de São Luiz do Maranhão, mas essa atividade não chegou ser realizada naquele ano, devido ao recrudescimento dos órgãos de repressão e, em particular, depois do Ato Institucional nº 5, que aumentava a censura e intervenção do estado nas entidades culturais.

Na reunião em Marília, duas decisões importante para o cineclubismo brasileiro foram tomadas: a rearticulação do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), que estava sob a direção de Carlos Vieira, e a realização da VIII Jornada Nacional de Cineclubes na cidade de Curitiba, capital do Estado do Paraná. Essa Jornada demarcaria uma nova fase para o cineclubismo brasileiro.

A VIII Jornada Nacional de Cineclubes e o III Encontro Sul Americano de Cineclubes ficaram programados para acontecerem no Teatro do Paiol, em Curitiba, capital do Estado do Paraná, entre os dias 02 a 05 de fevereiro do ano de 1974.

O Teatro do Paiol era um antigo abrigo de pólvora construído em 1906, que foi transformado em um teatro de arena, na cidade de Curitiba. A inauguração do teatro

aconteceu no dia 27 de dezembro de 1971 e coube ao velho cineclubista Vinicius de Moraes, acompanhado de Toquinho, Marília Medalha e Trio Mocotó, fazer o espetáculo inaugural e o batismo daquele teatro, que foi bem à Vinicius, com um copo de uísque na mão. Vinicius de Moraes batizou o Teatro do Paiol proclamando as seguintes palavras:

Eu fui convidado pra batizar esse teatro, gostaria de batizar com uísque, se o prefeito me permite, porque eu acho que uma bebida sadia, não faz mal a ninguém, pra mim é remédio, de maneira que vamos botar um bocadinho aqui... e esparzi-lo... sarava! Está batizado, o Paiol da Pólvora, essa casa tão linda, que o Prefeito Jaime Lerner fez, que eu acabei de dizer isso aos meus colegas, companheiros de trabalho, não há no Brasil inteiro uma casa de espetáculo desse tamanho e tão bonita.³⁴²

O espaço do Teatro Paiol demonstrou ser o local propício para realização daquele evento, que voltava a acontecer depois de seis anos. O Conselho Nacional de Cineclubes, finalmente, concretizava a VIII Jornada Nacional. Nessa rearticulação do Movimento Cineclubista, impressionou a quantidade de delegações: mais de 40 no total, entre representantes de Amazonas, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo; observadores das cinematecas do Rio de Janeiro e de São Paulo; membros da Associação Brasileira de Documentaristas; além de representantes dos cineclubes latinos americanos, já que concomitantemente acontecia também o III Encontro Sul Americano de Cineclubes.

Na edição de 28 de janeiro do jornal *Diário da Tarde*, na cidade de Curitiba, na seção “Espetáculos”, uma nota sobre a VIII Jornada de Cineclubes que acontecia naquela cidade chama a atenção, por anunciar o evento, mas também pela forma peculiar como é finalizada:

De dois a cinco de fevereiro, Curitiba vai sediar um importante encontro entre programadores, exibidores e cineclubistas do Brasil: A VIII Jornada Nacional de Cineclubes. Representantes de vários países da América Latina forma convidados para o encontro. Os temas centrais da reunião: criação de lei própria para os cineclubes: os cinemas de arte: e, o cinema brasileiro. Os organizadores da Jornada estão prometendo a exibição de vários filmes nacionais “inéditos”, entre eles “São Bernardo”, de Leon Hirszman baseado em Graciliano Ramos e considerado pelo semanário “Veja”, “O Estado de São Paulo” e o “Jornal do Brasil” como um dos dez melhores filmes exibidos no país em 73. O filme é ainda “inédito” para o curitibano, desde que da lista dos dez melhores de 73, apenas três foram exibidos aqui. Se a reunião dos cineclubes não der em nada, antecipadamente já garante um tento, exibindo aqui o “São Bernardo”, desde que o filme de Leon Hirszman é visto como o renascimento do cinema brasileiro³⁴³

³⁴² MORAES, Vinicius de. Inauguração do Teatro do Paiol. <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/pub/file/paiol.mp3>>. Acesso em: 23 maio 2013.

³⁴³ Diário da Tarde, Curitiba, 28 de janeiro de 1974, p. 4

A princípio, pareceu que a VIII Jornada se resumiria a atividades restritas aos cineclubistas, programadores e exibidores, sem grandes repercussões fora das salas de cinema e/ou cineclubes, e se não desse em nada, como finalizou o colunista, o bônus para a cidade que estava sediando seria a exibição da obra fílmica aclamada pela imprensa naquele momento. Contudo, ela mostrou-se muito produtiva. Tantos em termos de mostra, que incluía filmes nacionais e clássicos do cinema mundial, como também os debates e discussões ganharam uma dimensão inusitada. Dos filmes, Marcos Aurélio, então presidente da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, relembra que foi um momento muito profícuo:

(...) Foi maravilhosa! Tinha saído “Amuleto de Ogum”, eu e o Azedo realizamos uma entrevista com o Nelson Pereira dos Santos, e dela tiramos um manifesto: “Por um Cinema Nacional e Popular”, publicamos a entrevista e ela repercutiu logo após a Jornada aconteceu. Naquela época, tinha começado a Embrafilme, tinham estourado dois ou três filmes. Eu escolhi para exibir “La Nuit Americaine” – “A Noite Americana” –, do François Truffaut, um grande cineclubista, e fizemos a pré-estreia nacional de “São Bernardo”, do Leon Hirszman.³⁴⁴

Além desses filmes, foram também exibidas as seguintes curtas e medias-metragens: *Humor Amargo*(1973), de Sergio Santeiro; *Notícia de Jornal*, de Jorge Lacrete; *Delírio*, de Susana Serrano; *Eu sou a vida, eu não sou a morte*, de Haroldo Marinho Barbosa (1970); *Visão de Juazeiro*(1969) e *Incelência para um Trem de Ferro* (1972), de Wladimir Carvalho. Além da exibição de filmes, a pauta de discussões da VIII Jornada foi bastante diversificada. Entre os temas, constava o problema da distribuição de filmes para os cineclubes, que sempre foi considerado um entrave ao desenvolvimento da atividade cineclubista. A participação do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ) e da Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo abriram a oportunidade, ainda incipiente, para a criação de um sistema de distribuição de filmes, disponíveis nos acervos dessas entidades, para que fossem tornados acessíveis aos cineclubes. Em particular, nesse tema, discutia-se como fazer essa distribuição aos cineclubes fora do eixo Rio-São Paulo, essa era uma das reivindicações da Federações Norte e Nordeste.

No entanto, a resolução que marcou esta Jornada diz respeito à decisão de apoiar, incondicionalmente, a produção cinematográfica nacional. Caberia aos cineclubes a defesa do cinema nacional. Neste sentido, foi concebida a denominada “Carta de Curitiba”, documento que expõe os princípios e as aspirações daquele encontro:

³⁴⁴ Entrevista com Marco Aurélio Marcondes cedido a Cineclubes Brasil. Movimento Cineclubista Brasileiro, Ano 2, nº 2, abril de 2004, p. 22

VIII JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES
3º ENCONTRO SUL AMERICANO DE CINECLUBES
TEATRO PAIOL – CURITIBA – PARANÁ
2 A 5 DE FEVEREIRO DE 1974

1. O cineclubismo se situa no plano geral do cinema nacional como elemento de divulgação e de formação de público. Atuando com preocupação cultural, o cineclubes supera os limites comerciais do exibidor cinematográfico e participa do trabalho de desenvolvimento do projeto cultural brasileiro. Reconhecendo esse fato básico, a VIII Jornada Nacional de Cineclubes considera como dever principal do cineclubismo brasileiro o aperfeiçoamento de formas de divulgação do cinema nacional e adota para isso uma clara e definida posição em defesa do nosso cinema.
2. Entendem os participantes da VIII Jornada que cabe também ao cinema nacional a função de intérprete da vida brasileira aos níveis de divertimento, de análise e de informação. Tal função, porém, só alcançarão resultado eficaz através de um trabalho conjunto de todos os setores da atividade cinematográfica. No encontro de novas formas de trabalho reside a grande oportunidade do cineclubismo de cumprir produtivamente seu papel específico. A própria realização da VIII Jornada constitui-se importante passo nesse sentido.
3. Os esforços de elaboração de formas de trabalho devem partir de uma avaliação tão realista quanto possível da realidade nacional em geral e do cinema brasileiro em particular. O caminho que nos levará a essa avaliação está na ampliação e consolidação do movimento de cineclubes, na contínua e ampla troca de informações, no constante intercâmbio entre os cineclubes e entre estes e outros da cinematografia. A ampliação do conhecimento mútuo das experiências particulares conduzirá necessariamente a um aparelhamento melhor e mais efetivo de todas as estruturas do cinema nacional.
4. Os participantes da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, cientes da importância de seu trabalho decisivamente criativos no âmbito da cinematografia e decididos a contribuir para o processo de afirmação de cultura brasileira, exortam todos os cineclubes a participar ativamente da defesa do cinema nacional, através da aplicação das recomendações formuladas neste encontro e que passam a integrar esta Carta de Princípios.
5. Em homenagem ao povo do Paraná e às instituições de sua capital que acolheram a VIII Jornada Nacional de Cineclubes decidem os participantes do encontro para esta definição de princípios em torno do cinema nacional a denominação de “Carta de Curitiba”.³⁴⁵

Observamos que o documento exorta, em seu item primeiro, a defesa do cinema brasileiro a partir do “*aperfeiçoamento de formas de divulgação do cinema nacional*”. Neste aspecto, destacamos a crítica levantada nos debates acerca da dificuldade para obtenção de título nacionais em bitola 16 mm, mais propícia a ser exibida em cineclubes. Durante essas discussões, esclareceram-se os motivos da preocupação com a distribuição: apenas os filmes que obtinham sucesso de bilheteria teriam cópias em 16mm, isso fazia com que a oferta de

³⁴⁵ Carta de Curitiba – documento final da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, Teatro do Paiol, Curitiba, 1974, <http://cineclubes.utopia.com.br/> (acesso em 29/09/2011)

película dessa bitola fosse mínima e, em geral, não eram os títulos desejados pelos cineclubistas.

É sabido que os cineclubes usavam do expediente de conseguir os filmes de arte em bitola 16mm nas embaixadas estrangeiras. A crítica a esses filmes era que eles veiculavam a realidade do país realizador, o que contrariava o item dois da carta manifesto: *“que cabe também ao cinema nacional a função de intérprete da vida brasileira aos níveis de divertimento, de análise e de informação.”*³⁴⁶

Nesses dois primeiros itens, estava a preocupação em criar as condições de distribuição exclusiva para os cineclubes, e este seria o germe da formação da Distribuidora Nacional de Filmes – a Dinafilme -, que aconteceria efetivamente somente após a realização da X Jornada Nacional de Cineclubes, de 1976, em Juiz de Fora.

A importância da VIII Jornada Nacional de Cineclubes não se encerra na Carta de Curitiba, e muito menos, na acertada decisão de fazer a defesa do cinema nacional, ela vai além desses aspectos, como declara Rose Clair:

Eu acho que ela representa a possibilidade de rearticulação dos cineclubes porque a Carta de Curitiba é de 74, já existiam alguns cineclubes se reorganizando desde 72, principalmente no Rio e em São Paulo, então, 74 vai ser a tentativa de começar se institucionalizar, ou seja, legalizar o movimento dentro de um período de repressão, pra você poder funcionar a nível nacional até nível estadual com as Federações e com os Conselhos, foi necessário, você, eu vejo dessa forma, foi necessário você criar um aparato legal que te permitisse existir, você não ser reprimido, entendeu?³⁴⁷

Rose Clair lembra que os cineclubes não estavam na ilegalidade, mas que o VIII Jornada representou o momento de rearticulação destes, não mais como entidades isoladas, mas com a possibilidade real de interação, que se tornava ainda mais necessária diante do quadro de repressão institucionalizado:

a princípio, isso não tem nada de ilegal, mas até pra fazer um show de música você tinha que pedir licença a censura, mostrar as músicas que você ia cantar, enfim, na verdade o movimento cineclubista, em 74 que existem vários cineclubes soltos em Rio e São Paulo, não sei onde, foi a forma que teve de [re]criar o Conselho Nacional dos Cineclubes, articular os cineclubes que já existiam, em conselhos e federações nacionais, já naquela perspectiva de uma política cultural, quer dizer, se o cineclube tivesse algum problema não era o cineclube que ia lidar diretamente com a repressão, mas sim os representantes, podia recorrer à Federação dos Cineclubes. A Federação dos

³⁴⁶ Carta de Curitiba – documento final da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, Teatro do Paiol, Curitiba, 1974, <http://cineclube.utopia.com.br/> (acesso em 29/09/2011)

³⁴⁷ Rose Clair, trecho da entrevista cedida ao autor

Cineclubes do Estado podia intervir, se não fosse suficiente podia recorrer ao Conselho Nacional³⁴⁸

Assim, Rose Clair reafirma a importância da VIII Jornada, pois a partir daquele evento, retoma-se o sentido de Movimento do cineclubismo:

então foi importante a parte política foi importante porque é o momento em que ela se reinaugura o movimento, e se traçam linhas, princípios básicos desse movimento, porque uma coisa é você ter o cineclubes, outra coisa é coisa é você ter um movimento, então naquela época, você tinha 72, 73, você tinha cineclubes soltos, a partir de 74 você começa a ter um movimento, porque você começa a articular esses vários cineclubes em várias instâncias, a instância intermediária era a instância das federações e a instância nacional era o conselho nacional dos cineclubes³⁴⁹

Ao final da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, em Curitiba, ficou encaminhado que as Jornadas voltariam a ser anuais e a próxima, a IX Jornada, seria sediada na cidade de Campinas, São Paulo.

A IX Jornada Nacional aconteceu de 1ª a 4 de fevereiro de 1975. À frente da organização dessa Jornada, estiveram o Museu da Imagem e do Som – RJ, a Secretaria de Educação, Cultura, Esporte e Turismo da Prefeitura de Campinas, a Federação dos Cineclubes de São Paulo e do Conselho Nacional dos Cineclubes.

Como evento preparatório, foi realizada na cidade uma semana do Cinema Brasileiro, com a exibição dos seguintes filmes: *A noite do espantinho*, de Sérgio Ricardo; *Os condenados*, de Zelito Vianna; *São Bernardo*, de Leon Hirszman; *Triste Trópico*, de Artur Omar; *Amor e Medo*, de José Rubens Siqueira; *Uirá*, de Gustavo Dahl; e *Getúlio Vargas*, de Ana Carolina Teixeira Soares.

Essa Jornada contou com a participação do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB), que organizou o Ciclo de Campinas na história do cinema brasileiro, no qual abriu o debate sobre o cinema brasileiro através dos cineclubes, Também participaram dessa Jornada os presidentes do Instituto Nacional do Cinema (INC), da Embrafilme e o Diretor do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura.

A IX Jornada mostrou força diante da sua representatividade: quase duzentos cineclubistas, porta-vozes de setenta cineclubes e entidades congêneres. Os temas pautados eram os mais diversos: os problemas dos Cineclubes distantes dos centros de distribuição e

³⁴⁸ Rose Clair, Idem.

³⁴⁹ Rose Clair, Idem.

produção cinematográfica e a dificuldade de acesso a filmes. Outra questão debatida foi a complexa relação dos Cineclubes com os poderes públicos, incluindo o Instituto Nacional do Cinema (INC), e os problemas com a censura, além de abordar as relações, quase sempre conflituosas, com os exibidores comerciais; a relação cineclube e escola na perspectiva da formação de público, de dirigentes e produtores, foi discutida, levantando a complexa questão da educação cinematográfica. Mais um tema que fez parte dos debates foi herdada de VIII Jornada: Cineclubismo e cinema nacional, onde se destacavam os problemas com a legislação, mas principalmente voltava à tona o dilema da distribuição, sendo novamente pautada a possibilidade de se criar um mercado paralelo que visasse a suprir a carência dos cineclubes. Esta última proposta foi encaminhada para sua efetivação somente na X Jornada Nacional de Cineclubes, que aconteceria na cidade de Juiz de Fora, em 1976.

4.6 – Dinafilme – a briga por espaço

A VIII Jornada Nacional de Cineclubes teve como saldo positivo a rearticulação do cineclubismo brasileiro. A Carta de Curitiba, um manifesto em defesa do cinema nacional, com o passar do tempo veio se demonstrar um documento bem mais abrangente do que o exposto em seus 5 tópicos. A inclusão do cinema nacional na pauta daquela Jornada renderia mais que a defesa do cinema brasileiro, o que em si, já não era pouco. Nas Jornadas subsequentes, além dessa temática, outra questão entraria na pauta, amplificando as preocupações expostas na Carta de Curitiba: buscar uma solução para as dificuldades na distribuição de filmes para os cineclubes. Esse sempre foi um tema espinhoso para o movimento cineclubista. Contudo, a questão da distribuição, juntamente com o anseio de incrementar a produção nacional, acrescentou um novo elemento ao cineclubismo: um maior diálogo dos cineclubistas com a realidade brasileira e com a situação social e política vigente, isso em um momento de nítido recrudescimento de um regime político hostil a qualquer aventura democrática, que sem muitas sutilezas, procurava através da censura evitar que o cotidiano do homem brasileiro fosse debatido.

Em 1975, aconteceu a IX Jornada Nacional de Cineclubes, realizada em Campinas (SP). Essa Jornada pode ser considerada como um momento de transição entre as propostas elaboradas na VIII e a sua concretização na X Jornada Nacional de Cineclubes, com a efetiva criação da Distribuidora Nacional de Filmes (Dinafilme). Os debates mais acalorados da

Jornada foram, sem dúvidas, o enfrentamento do problema da distribuição. Jean Claude-Bernardet, em um artigo escrito para o jornal *Opinião* durante a realização dessa IX Jornada Nacional, relembra que a foi a partir VIII Jornada que se marcava de “*certo modo o começo de uma reorganização do movimento de cineclubes em termos nacionais*”³⁵⁰. Para Bernardet, nesse momento, o cineclubismo mudava de postura pelo fato de haver

“duas grandes tendências: a dos profissionais. Liberais e a dos universitários. Foram certamente os primeiros que deram amplitude ao movimento! médicos, engenheiros, advogado reuniam-se para ver os clássicos e discutir estética cinematográfica. Mas já no final da, década de 50 esta tendência vinha sendo superada por causa sobretudo de seus aspectos de tertúlia cinematográfica. A tendência, universitária foi ganhando força e chegou ao auge em 1968, defrontando-se a partir daí com as dificuldades, que encontra o movimento estudantil de um modo geral. Alguns cineclubistas consideram inclusive que o cineclubes universitário, só é possível com os diretórios em funcionamento, sem o quê sua ação fica confusa e ineficaz.”³⁵¹

Portanto, entre as características do cineclubismo na década de 1970, estava o novo público: os universitários. Esses novos cineclubistas cobriam uma nova postura do movimento nesse campo. E o primeiro enfrentamento da nova geração já estava posto:

A retomada do movimento cineclubístico em âmbito nacional agora em Campinas levou a uma decisão fundamental: a criação de uma distribuidora. A existência de um mercado cinematográfico paralelo ao circuito comercial é inviável sem uma distribuidora autônoma. Esta distribuidora poderá solucionar dificuldades em cidades onde a escolha dos filmes seja restrita, levando os cineclubes a exibirem apenas os filmes que o exibidor local coloca à sua disposição. Além disso, esta distribuidora sem fins lucrativos representa o embrião de uma nova saída para um setor da produção brasileira rejeitada pelo comércio. O fortalecimento de um circuito cultural pode permitir inclusive que se realize filmes especialmente para ele.³⁵²

Ainda segundo Bernardet,

Fica claro assim que o vínculo entre o cineclubismo e o cinema brasileiro é fundamental. Os cineclubes trabalham na divulgação do cinema brasileiro, na discussão de seus problemas, e poderão ter agora certa importância para a produção.³⁵³

A IX Jornada levou a termo algumas reivindicações dos cineclubistas, entre elas podemos citar o apelo feito ao então Prefeito Miguel Colassuonno³⁵⁴ no sentido de adotar

³⁵⁰ BERNARDET, Jean-Claude, *Opinião*, 28 de fevereiro de 1975, s/p

³⁵¹ BERNARDET, Jean-Claude, *Idem*.

³⁵² BERNARDET, Jean-Claude, *Idem*.

³⁵³ BERNARDET, Jean-Claude, *Idem*.

³⁵⁴ Formado em economia na USP, Colassuonno foi prefeito bônico da capital paulista entre 1973 e 1975, durante a ditadura militar. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/10/1352426-ex-prefeito-colassuonno-morre-aos-74-anos-em-sp.shtml>

medidas que visassem à preservação do acervo aproximadamente de 30 mil filmes nacionais e estrangeiros que estavam ameaçados de deteriorarem-se devido ao estado precário das instalações provisórias da Cinemateca Brasileira, que já havia inclusive, tido um incêndio. Outro apelo foi encaminhado ao Presidente do Instituto Nacional do Cinema (INC), Alcino de Melo, no sentido de que fosse elaborado um estatuto das entidades cinematográficas culturais. E por fim, nesta Jornada ficou a recomendação de que se apoiasse o filme super-8, além de que a programação do “Mês do Cinema Brasileiro” acontecesse em todo o país.

A mudança de rumos do Movimento cineclubista brasileiro iniciada na VIII Jornada Nacional de Cineclube, em Curitiba e estendida na IX Jornada em Campinas, ganharia contornos mais nítidos durante a X Jornada Nacional de Cineclubes, que aconteceu na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais com o apoio incondicional ao cinema nacional.

Figura 8 - Cartaz de divulgação da X Jornada Nacional de Cineclubes
Fonte: Revista Cineclube Brasil, Ano 1, nº1 (2003)

A consequência mais visível desse apoio foi um maior contato dos cineclubistas com a realidade nacional e com os problemas sociais. Neste sentido, os cineclubes se tornaram um espaço privilegiado não somente para o conhecimento dessa realidade, mas

principalmente para debate-la e tentar compreender aquela conjuntura, para utilizar a terminologia bastante comum à época.

O encontro anual, promovido pelo Conselho Nacional de Cineclubes, ente os dias 13 a 17 de fevereiro de 1976, contou com uma vasta rede de apoio³⁵⁵. A principal pauta desse Jornada era a criação de uma distribuidora exclusiva de filmes para os cineclubes: a Distribuidora Nacional de Filmes (Dinafilme), reivindicação antiga que se concretizava em definitivo naquela Jornada. Á frente da proposta, estava, entre outros, Marco Aurélio Marcondes, que em uma entrevista relata como surgiu a ideia da Dinafilme:

Me encantei por “Passe Livre”, documentário de em 16mm do Osvaldo Caldeira, que tem aquela música do Gil, “Prezado Amigo Afonsinho”, que é um filme sobre a luta do Afonsinho pela conquista de seu passe. E eu falei: “Vou lançar esse filme no cinema”. Consegui botar no MIS, com borderô, isto é, como lançamento comercial. Andava com uma cópia do filme e com um projetor 16mm embaixo do braço. Chegava, passava o filme, fazia palestra, apresentava, fazia tudo. E, quando possível, levava o Afonsinho ou o Caldeira. Nisso, comecei a mexer com negócio de produção e fui me metendo no cinema profissional. Comecei a inventar as coisas e aí tivemos a ideia de criar a Dinafilme (Distribuidora Nacional de Filmes, ligada ao CNC).³⁵⁶

A obtenção de filmes para a programação dos cineclubes esbarrava na falta de títulos na bitola³⁵⁷ 16mm, a bitola consagrada nos cineclubes devido a sua praticidade ante as bitolas de 35mm ou 70mm, mais comumente usadas em salas comerciais. Outro porém nesse sentido era a falta de projetores de 35mm nas associações, além, claro, da carência de recursos financeiros para pagar a locação dos filmes que, em boa parte, eram alugados junto as distribuidoras comerciais.

Quando iniciou suas atividades em abril de 1976, a Dinafilme contava apenas com um convênio com a Cinemateca de São Paulo e o apoio e incentivo de Paulo Emílio Salles Gomes. No final daquele ano, a Dinafilme, apenas na cidade de São Paulo, já formara um acervo inicial de 250 filmes, alguns doados pela Cinemateca Nacional, a partir da intervenção

³⁵⁵Esta Jornada teve uma extensa rede apoiadores, dos quais podemos citar: Conselho Nacional de Cineclubes (CNC); Secretária Municipal de Cultura, Esportes e Recreação de Juiz de Fora; Museu da Imagem e do Som (MIS); Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora; Fundação Nacional de Turismo, Funtur; Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Juiz de Fora e da Prefeitura Municipal de Juiz de Fora.

³⁵⁶ Entrevista com Marco Aurélio Marcondes cedido a Cineclube Brasil. Movimento Cineclubista Brasileiro, Ano 2, nº 2, abril de 2004, p. 23

³⁵⁷ Bitola é a largura em milímetros das películas cinematográficas. As mais conhecidas são as bitolas de 8mm, 16mm, 35mm e 70mm. A película de 8mm foi muito comum, especialmente na década de 1970, para registros domésticos e amadores, mas com a chegada dos vídeos-tapes caíram em desuso; as bitolas de 16mm e 35mm são as mais utilizadas comercialmente. A bitola de 70mm, foi muito utilizada na década de 1950 em grandes superproduções, no que pese sua qualidade superior, também caiu em desuso devido ao seu custo.

de Paulo Emílio, além da aquisição dos curtas-metragens exibidos na Jornada de Salvador e vinte longas-metragens também adquiridos na mesma Jornada. Contudo, a Dinafilme não iniciou suas atividades de forma acanhada, pois em termos de entidades ligadas a ela, podemos contabilizar, em seus primórdios, mais de vinte cineclubes somente em São Paulo.

Havia naquele momento uma política voltada para interiorização do cineclubismo no estado de São Paulo. Apesar dessa ação, a Federação Paulista de Cineclubes, entidade a qual vinculava-se a Dinafilme, continuou atuando em nichos importantes para a expansão do movimento cineclubista tais como: Igrejas, escolas, Associações de Bairro, comunidades e entidades de classe, além dos Sindicatos, a exemplo do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo e o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, sem esquecer a USP, a Fundação Getúlio Vargas, a PUC e a Unicamp.

O momento seguinte da Dinafilme foi no sentido de consolidar sua expansão para além das fronteiras paulistanas, estimulando a criação de centros de redistribuição de filmes para os cineclubes em praticamente todo o Brasil: Amazonas, Amapá, e Maranhão; Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Pará; Paraná e Federação de Minas Gerais, em particular, Belo Horizonte; a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro; além das cidades de Vitória, Campina Grande e Salvador.

O objetivo inicial da Dinafilme era o de centralizar juntos às Federações de Cineclubes e organizar o acervo disponível e o acesso, para cineclubes, aos filmes nacionais de curta ou longa-metragem, facilitando assim, o aluguel ou compra, pois a aquisição dos mesmos nas distribuidoras comerciais inviabilizava as entidades cineclubistas e seus congêneres, deixando-os, em sua maioria, com dívidas que se acumulavam e findavam levando-os à falência.

Que a ideia de lançar o cineclube era criar, já existia algumas federações, existia no Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Norte e Nordeste tinha uma, era bem organizado o movimento cineclubista na época, então a ideia era criar a Dinafilme, já que ela foi criada para suprir os cineclubes de filme, que cada Federação tivesse um polo com filmes para distribuir, porque era muito complicado, de São Paulo sair pra Natal, o frete era caro, então a ideia era descentralizar isso, no final acabou ficando só Rio e São Paulo, e esses filmes geralmente, quando ela foi criada, se eu não me engano, os cineastas deram cópia, então Caldera deu uma cópia do Passe Livre, ela começou assim, poderia ter tido uma organização melhor, porque os filmes eram exibidos, mas não tinha dinheiro pra fazer nova cópia, quando aquela cópia

ficava velha, estragada, não tinha borderô prá pagar os cineastas, ela durou um tempo, ficou mais centralizada em São Paulo.³⁵⁸

A saída encontrada no sentido de evitar que os cineclubes tivessem seus parcos recursos dragados pela aquisição dos filmes era a distribuição paralela ao mercado comercial de cinema. O conceito e a prática de distribuição paralela de filmes eram comuns na Europa e nos EUA. Tratava-se de uma forma de escapar do monopólio e da ação padronizadora imposta pelas grandes distribuidoras, que levava os cineastas não vinculados àquela visão mercadológica a buscarem caminhos alternativos de distribuição e exibição de seus filmes, e os cineclubes demonstravam serem uma excelente alternativa ao monopólio das grandes distribuidoras.

Em meados da década de 1970, um novo impulso ao cinema nacional aconteceu através da ação do Instituto Nacional do Cinema (INC)³⁵⁹ e posteriormente da Empresa Brasileira de Filmes S. A. (Embrafilme), criada a princípio como uma extensão do INC em 1969, mas, a partir de 1975, assumindo todas as funções do instituto:

Assim, desde seu nascimento, a empresa tinha o objetivo de alimentar a indústria de filmes no Brasil, apoiando a distribuição e a produção nacional. Essas tarefas também faziam parte do ideário do INC, e, naquele momento, o Estado acabava intervindo em duas entidades cujos objetivos se confundiam. Outras atividades cabiam à Embrafilme, por exemplo: difundir o filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos em cooperação com o INC. A empresa deveria apenas colaborar com o seu preceptor, pois sua ligação com o INC era apenas formal e não orgânica, tanto que a extinção do INC seria apenas uma questão de tempo, já que a tecnocracia cultural tinha outros projetos para a área cinematográfica.³⁶⁰

Neste período, o cinema brasileiro viveu um de seus melhores momentos, com o aumento da produção nacional, mesmo levando-se em consideração que em seus primórdios a Embrafilme tivesse como meta principal manter sob controle efetivo a produção cinematográfica, visto que o cinema nacional tinha considerável prestígio no exterior e seria então necessário, segundo a ótica repressiva, manter sob controle essa produção. Ainda assim ou por isso mesmo, a Embrafilme começou a financiar o cinema nacional, a exemplo das obras fílmicas de Nelson Pereira dos Santos e Bruno Barreto:

³⁵⁸ Fátima Taranto, trecho da entrevista cedida ao autor.

³⁵⁹ Instituto Nacional do Cinema (INC) foi uma autarquia criada durante o regime ditatorial, em 1966, apesar de desde 1952 existir um projeto que propunha a sua criação de iniciativa de Alberto Cavalcanti, com a participação de Vinicius de Moraes e Décio Ottoni, contrapondo-se ao Projeto do Partido Comunista (PCB), encapado por Jorge Amado, que visava criar o Conselho Nacional de Cinema. A função básica do INC era de legislar, de fomento, incentivo e fiscalização, além de ser responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais.

³⁶⁰ GATTI, André Piero. Embrafilme e o cinema brasileiro [recurso eletrônico] - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 113 p. em PDF - (cadernos de pesquisa; v. 6), p. 15-16

O amuleto de Ogum, de Nelson Pereira dos Santos, será um dos primeiros filmes coproduzidos e distribuídos pela Empresa, enquanto ainda vigora o financiamento. A pedra de toque será o estrondoso sucesso do filme Dona Flor e seus dois maridos, de Bruno Barreto, cuja distribuição será efetuada pela Embrafilme com um inovador sistema de controle de bilheteria.³⁶¹

Vale lembrar, que o filme *O amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos, fez parte da programação de filmes da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, que aconteceu em Curitiba.

Contudo, mesmo com o avanço incontestado do cinema nacional, ancorado pela Embrafilme, o problema da distribuição das produções nacionais persistia. As produções nacionais, especialmente os longas-metragens, sob os cuidados e financiamento da Embrafilme, teriam garantidas sua distribuição nas salas de exibição Brasil afora, no entanto havia os filmes feitos por cineastas curta-metragistas, que não eram abrangidos por essa ação, continuando a ter por ambientes mais comuns de exibição os Festivais ou as Jornadas Nacionais de Cinema, a exemplo do Festival JB-Mesbla, onde diversos curta-metragistas começaram a carreira e outros tantos ganharam notoriedade, como é o caso de Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Otaniel Serra, Oswaldo Caldeira, João Batista de Andrade entre outros, ou nas Jornadas Nacionais de Curta-Metragem, que aconteciam na Bahia e também tomaram-se excelentes vitrines para os curta-metragistas; o exemplo mais notório é a III Jornada Nacional de Curtas-metragens, que aconteceu na capital soteropolitana. A partir de 1974, durante a VIII Jornada Nacional de Cineclubes, os filmes de curta-metragem e outros filmes nacionais recém-lançados que foram exibidos na Jornada Nacional de Curta-metragem, na Bahia, passaram a integrar os acervos e a serem apresentados nas Jornadas Nacionais de Cineclubes subsequentes. Esses filmes foram os primeiros a comporem o acervo da Dinafilme.

Em 1974, a Dinafilme começou a distribuir aos cineclubes o primeiro filme que utilizou o sistema de distribuição paralela - *Passe Livre*, de Oswaldo Caldeira. A aceitação e repercussão dessa iniciativa foram tão positivas que outras produções seguiram o mesmo caminho. O filme de Caldeira não representou apenas o rompimento do cerco imposto pelas distribuidoras, foi o momento em que os cineclubistas começaram a debater as contradições vigentes na sociedade brasileira, mas silenciadas pela censura.

³⁶¹ AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos da Embrafilme. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007, p. 176 - <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2014.

CAPÍTULO V - O onírico desacorrentando-se: o cineclubismo como espaço de resistência

Será abordado neste capítulo como os cineclubes, a partir da exibição prioritariamente de filmes do cinema nacional, procuraram romper com a ação da censura e fomentar as condições que favorecessem o debate acerca dos problemas nacionais ocultos e maquiados pela ação dos órgãos de repressão. Também será particularizada a ação de alguns cineclubes, nomeadamente: o cineclubes de Ilha Solteira, no Estado de São Paulo, cidade marcada pelo apartamento social; o cineclubes Tirol, de Natal, capital do Rio Grande do Norte, onde poderemos perceber a divisão do movimento cineclubista em duas distintas gerações - a geração pré-golpe de 1964 e a geração pós-golpe; O cineclubes Aquiry, em Rio Branco, uma experiência cineclubista no seio da floresta amazônica, com forte influência dos cineclubes da capital carioca e o movimento cineclubista no processo de redemocratização do Brasil.

5.1 – *Passe livre, Greve!, Jari e Eles não usam black-tie*: o cineclubes como espelho da realidade nacional

Prezado amigo Afonsinho
 eu continuo aqui mesmo
 aperfeiçoando o imperfeito
 dando um tempo, dando um jeito
 desprezando a perfeição
 que a perfeição é uma meta
 defendida pelo goleiro
 que joga na seleção
 e eu não sou Pelé nem nada
 se muito for, eu sou Tostão
 fazer um gol nessa partida não é fácil, meu irmão³⁶²

O Brasil do *ame-o ou deixe-o*, dístico ufanista que marcou a memória dos nativos durante o período governamental do então presidente-ditador general Emílio Garrastazu Médici, “eleito” no dia 25 de outubro de 1969 pelo Congresso Nacional, parecia não fazer mais sentido no início do ano de 1974, quando assumiu a presidência o general Ernesto Geisel, também através de “eleição” indireta.

³⁶² GIL, Gilberto. Meio de campo. Rio de Janeiro: Philips, 1973. 1 disco sonoro.

Com a falência do denominado “Milagre Econômico”, aumentava a pressão dos movimentos sociais, particularmente do movimento sindical, ocorrendo a rearticulação das centrais sindicais - Central Única dos Trabalhadores (CUT) e Central Geral dos Trabalhadores (CGT) -, sem esquecer a ação da Igreja Católica, principalmente por meio das Comunidades Eclesiais de Base (CEB's), que agiam nos bairros e coordenavam os movimentos contra o custo de vida e auxiliavam na criação das Associações de Moradores. Nos casos das grandes metrópoles, isso resultou na ação das entidades representativas das favelas, que passaram a atuar no sentido reivindicar melhorias sociais, além de denunciar o problema da grilagem de terras³⁶³. Outras entidades também foram fundamentais no processo de redemocratização que começava a acontecer, tais como a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e o Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA).

Em 1974, ocorreram as primeiras eleições parlamentares pós AI-5 nas quais foi permitida a propaganda eleitoral e, para surpresa do governo, o partido da situação, a Aliança Renovadora Nacional (Arena), não conseguiu repetir os resultados dos anos anteriores, sendo que o partido de oposição, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), atingiu uma expressiva vitória. O MDB garantiu 160 deputados federais e 335 deputados estaduais, passando assim a ter maioria nas Assembleias de São Paulo, Rio Grande do Sul, Acre, Amazonas e Rio de Janeiro, além de conquistar um terço do plenário do Espírito Santo, Paraná, Minas Gerais, Paraíba, Alagoas, Pará, Rio Grande do Norte, Goiás e Santa Catarina. A Arena contabilizou uma perda de 200 assentos de deputados em relação à legislatura anterior. As eleições de 1974 registraram até aquele momento o maior índice de renovação política, o que iria conturbar o suposto processo de distensão lenta, gradual e segura, prometida por Geisel.

Nesse ambiente de mudanças, o movimento cineclubista não podia ficar inerte. Nos anos anteriores a 1974, especialmente, antes de 1964, os cineclubistas se reuniam com o intuito prioritário de promover o debate sobre o aperfeiçoamento do cinema, levando em consideração, destacadamente, os aspectos estéticos dos filmes, sem evidentemente, expurgar

³⁶³ Diz a história que a expressão grilo, empregada para definir as terras apropriadas e registradas ilegalmente, vem de um antigo artifício utilizado para dar a documentos novos a aparência de velhos. Para tanto, os fraudadores de títulos imobiliários colocavam os falsos documentos recém elaborados em uma caixa metálica ou de madeira juntamente com diversos grilos, fechando-a em seguida. Depois de algumas semanas, os documentos já apresentavam manchas amarelo-fosco-ferruginosas, decorrentes dos dejetos dos insetos, além de ficarem corroídos nas bordas e com pequenos orifícios na superfície, tudo a indicar a suposta ação do tempo. In: Livro Branco da Grilagem de Terras Disponível em: <http://www.incra.gov.br/media/servicos/publicacao/livros_revistas_e_cartilhas/Livro_Branco_da_Grilagem_de_Terras.pdf>

os temas políticos que em determinados momentos eram suscitados pela obra fílmica assistida. Contudo, os próprios estatutos dos cineclubes, até aquele momento, primavam pelo debate estético prioritariamente.

A estratégia defendida na VIII Jornada Nacional de Cineclubes de exibir filmes brasileiros de curta e de longa metragens, por parte do Conselho Nacional dos Cineclubes (CNC), tinha como foco a inserção participativa dos cineclubistas, isto ficou claro nas jornadas nacionais subsequentes. A opção preferencial pelo cinema nacional veio reforçar esta investida. Os cineclubistas, ao saírem da VIII Jornada, ficaram com a impressão de que a resolução da Carta de Curitiba era por demais extremista ao hipotecar apoio incondicional ao cinema nacional, esse assunto seria tema de acalorados debates nas jornadas que aconteceram nos anos seguintes. Questionava-se, em particular, o aparente estreitismo conceitual do que poderia ser considerado de produção do cinema nacional, e mais ainda, via-se com desconfiança a ideia dos cineclubes exibirem apenas filmes nacionais. Esses questionamentos foram levados a termo na X Jornada, que aconteceu em Juiz de Fora:

O movimento cineclubista reformaria a Carta de Curitiba apenas em 1976, durante a Jornada de Juiz de Fora, pondo de lado a interpretação da Carta que entendia que estava fixada o “nacional” como padrão único de determinação do valor artístico e social de uma obra, dando vazão a uma posição nacionalista demasiado estreita.³⁶⁴

E continua o artigo, que visava a estabelecer os debates para a XIII Jornada de Cineclubes, a acontecer na cidade de Vitória (ES), mas transferida para a cidade de Santa Tereza, devido a uma alagação que se abateu sobre a capital do Espírito Santo,

Nossa atuação é muito mais, e o tem sido efetivamente, de exibição de filmes, em especial os marginalizados pelo mercado, longas ou curtas metragens, e exposição dos problemas que afetam o cinema brasileiro, com intuito de esclarecimento e busca de compromisso por parte do público.³⁶⁵

Tinha-se a necessidade de que os cineclubistas saíssem da tradicional postura contemplativa, considerada pela nova geração de ativistas da área, particularmente os que participaram da VIII Jornada, como elitista.

A partir da VIII Jornada Nacional de Cineclubes e jornadas subsequentes, nas quais se aprofundaram a opção pelo cinema nacional e a criação de uma distribuidora de filmes dedicada aos cineclubes e seus congêneres, a Dinafilme, percebe-se que o movimento

³⁶⁴ Cine-debate, edição especial para a 13ª Jornada de Cineclubes. Órgão da Federação Paulista dos Cineclubes [Presidente Felipe Macedo]. Grupo Impressor de São Paulo, 1978/1979, p. 4

³⁶⁵ Idem, p. 4

cineclubista passou a atuar como mais um espaço de resistência ao regime ditatorial vigente. Suas estratégias eram os debates sobre a situação nacional, e a sua arma, o cinema nacional. Pedro Vicente da Costa Sobrinho relata que nesse momento o cineclube tornava-se um desaguadouro com uma dupla finalidade:

E o cineclube foi o grande desaguadouro, além de se tornar um movimento político contra a ditadura militar, (...) se tornou um grupo intelectual importante no país, criou possibilidade para que o cinema brasileiro desaguasse a sua produção, chamada produção alternativa, produção séria, né? Porque a pornochanchada tinha espaço, ela faturava, ela ganhava dinheiro, aí é que é a grande inflexão do movimento cineclubista.³⁶⁶

A opção dos cineclubistas pelo cinema nacional, feita a partir da VIII Jornada, levou às salas dos cineclubes, fossem em uma Igreja, nas escolas ou em universidades, sindicatos ou associações de moradores, filmes que falavam de realidades muito próximas daqueles que lhes assistiam. Deve-se destacar que a opção pelo cinema nacional nunca tenha expurgado em definitivo os filmes estrangeiros clássicos - Bergman, Eisenstein, Impressionismo Alemão ou o Neorrealismo Italiano. Essas obras fílmicas continuavam fazendo parte do acervo fílmico dos cineclubes, pois afinal, era da compreensão dos cineclubistas que entender Bergman, Eisenstein e também compreender o Neorrealismo era uma atitude política. Contudo, o cinema nacional falava do momento que se vivia, ainda mais se levarmos em consideração que alguns dos filmes que faziam parte das sessões naquele momento eram curtas-metragens, em sua maioria, de 16 mm, do chamado cinema de rua, que teve curta duração (1975 – 1976), cujo objetivo era fazer pequenos filmes temáticos visando os problemas sociais como habitação, miséria, transporte urbano, migração, cotidiano do trabalho, política, etc.

Um filme, em particular, abriu essa nova fase do cineclubismo brasileiro: *Passe Livre* de Oswaldo Caldeira. Esse documentário, produzido em 1974, relata a trajetória do jogador do Botafogo Afonsinho e sua luta pela conquista do próprio passe. O filme retrata, também a situação de outros jogadores e acrescenta ao debate a questão sobre a liberdade estética em relação ao próprio corpo: ter ou não ter o direito a usar barba, pois segundo um dos dirigentes do time alvinegro,

³⁶⁶ Pedro Vicente, trecho da entrevista ao autor.

“Essa aparência não tem nada a ver com jogador de futebol, desse jeito que você está parece mais um cantor de iê-iê-iê, tocador de guitarra, do que um jogador, está diferente dos demais”. TONIATO, 1971.³⁶⁷

O documentário demonstra que o embate com Xisto Toniato, cartola do time alvinegro, que preferiu deixar o craque Afonsinho no banco de reserva ou emprestá-lo a outros clubes, que ceder ao embate sobre a autonomia do jogador, não somente relativo a seu Passe, mas inclusive sobre sua aparência corporal.

O filme de Caldeira foi amplamente distribuído pela Dinafilme a inúmeros cineclubes. Destaque-se que, em muitos desses cineclubes, as sessões aconteciam com a presença do diretor, Oswaldo Caldeira, ou do jogador Afonsinho e, não menos comum, de ambos. Após a exibição do filme, abria-se a sessão de debates. Em pauta, temas que variavam do problema específico da Lei do Passe, assunto central do filme, a questões referentes à legislação trabalhista, como autonomia e liberdade de escolha, individuais e coletivas, temas espinhosos quando recordamos que, apesar da promessa da abertura de Geisel, ainda vivia-se sob um regime ditatorial.

Figura 9 – Gravação externa de Passe Livre, de Oswaldo Caldeira
Fonte: <http://www.imagemtempo.com/projeto/futebol-arte>

³⁶⁷ TONIATO, Xisto, Presidente do Botafogo, 1971 In: <<http://www.efdeportes.com/efd181/afonsinho-do-campo-de-futebol-ao-campo-politico.htm>>. Acesso em: 13 nov. 2014.

O filme de Oswaldo Caldeira evidenciava uma nova fase no cineclubismo. A partir da Carta de Curitiba, na qual se estabelecia a defesa do cinema nacional, os cineclubistas tomavam posição política de estimular a democratização interna dos cineclubes e exortar os confrades a uma maior e mais intensa participação, foi o que afirmou Luiz Fernando Taranto em uma entrevista cedida ao jornal *Diário do Paraná* em 1977:

Conseguiu-se quebrar toda aquela estrutura acadêmica, fechada, elitista. Estamos passando por uma nova mudança, mas no sentido de responder às necessidades do tempo. Hoje o cineclube começa a se abrir mais, e se democratizar. Maior participação não só de quem faz cineclube, mas de quem vai lá para ver o filme. Então hoje a participação do público é a mais importante. No Início dos anos 60, pela própria situação política e social, o movimento cresceu, cresceu, chegando a ter até 35 cineclubes no país, mas me parece que eles não checavam realmente o que elas queriam com o movimento cineclubista, o que era o cineclube e tal. Hoje a gente pode dizer que o movimento tem uma história. Quer dizer, nós precisamos pensar em cima destes 15 anos da história para poder formular em cima destes 15 anos.³⁶⁸

A atitude clássica de “adoradores de filmes” foi substituída pelo ativismo. A própria estrutura burocrática dos cineclubes sofreu mudanças, buscava-se dar aos cineclubes um caráter mais democrático, mais participativo e menos contemplativo. Incentivava-se também a criação de cineclubes em comunidades, junto às associações de moradores, em associações de classe ou em sindicatos. Contudo, nem sempre esse ímpeto de conduzir o debate sobre os problemas nacionais ou locais através dos filmes era bem sucedido, não existiam fórmulas prontas para fazer uma programação que agradasse aos cineclubistas, principalmente, quando esse público não tinha a tradição cinéfila. Fátima Taranto fala que não havia uma lógica pré-estabelecida para se fazer a programação dos cineclubes:

A gente acertava algumas vezes, ou não, não me lembro exatamente, eu me lembro por exemplo, no cineclube do Morro da Liberdade, a gente procurava passar filmes tipo, “Mineirinho vivo ou morto”, “Assalto ao trem pagador”, que eram filmes que tinham, quando a gente propõe a passar alguma coisa mais diferente, já não tinha tanto público, as pessoas iam, mas às vezes não suscitavam, a gente queria falar da bica d’água no morro que quebrou, então a gente procurava levar um documentário que tivesse a ver com isso, então a receptividade não era muito boa, você chegava a conclusão que o pessoal queria mais diversão, então a gente tentava pensar, o caixa ‘tava’ baixo, então a sessão, “Assalto ao trem pagador”, que era uma sessão enchia né, porque a gente alugava filme, não era de graça, o projetor às vezes era alugado também, então depende da comunidade que você tá, aí você vai Tateando prá ver que tipo de filme que chama a atenção. No Macunaíma [cineclube] já era outra história, que era um local tradicional, mas o pessoal

³⁶⁸ Luiz Taranto. Entrevista cedida ao Diário do Paraná (Anexo) em 25 de setembro de 1977

ligado a cinema, então qualquer coisa que você passava sempre dava gente.³⁶⁹

As associações de moradores e as comunidades passaram a ser alvos das investidas dos cineclubistas. As disputas por esses espaços ficaram cada vez mais evidentes. Muitas dessas associações já tinham tradição, inclusive ideológica. João Luiz Brito Neto, cineasta, cineclubista e um dos diretores da Federação Paulista de Cineclubes, relembra que foi em uma associação dessas que começou sua militância no referido universo:

nos anos 70, eu estudei eletrônica, mas a minha paixão é cinema, eu não sabia como entrar no cinema, quando foi em 76, aí eu entrei na militância política, eu já frequentava muito o cinema, já sabia o que é que era cinema de arte, andava atrás desses filmes específicos e eu conheci a Federação dos Cineclubes em São Paulo, tinha acabado de ser organizada pelo pessoal que se dizia que eram do partidão, né, eles se diziam, mas o partidão não sabia que eles eram do partidão, risos... (...) Isso foi em 76 e 78 que estavam organizando, quando foi nesse período existia o filme Super-8, eu cheguei a exhibir aqui na Zona Leste de São Paulo todo acervo que existia na época era em Super-8. (...) eu com 8-mm eu tive a consciência ideológica que eu derrotei o diretor da associação de moradores do bairro exibindo filmes super-8, eu virei um cara super popular no bairro, e ganhei a eleição, é, ia fazer 21 anos de idade, e derrotei um militar que estava a 16 anos no poder, minha bandeira era a cultura, aí sim, aí eu tomei uma consciência um tanto cultural, porque eu já estava iniciando um preparo ideológico, (...) eu sabia exatamente o que estava fazendo, sabia exatamente o que poderia fazer, em seguida conheci a Federação do Cineclube e passei a exhibir as películas de 16mm, atrás dos filmes de esquerda naquela época, é, conheci uma empresa que distribuía os filmes russos, esqueci o nome da empresa, e exhibi todos os filmes russos, aí a polícia passou a me perseguir, claro, né, e aí pronto, parti para uma linha de filmes ideológicos.³⁷⁰

A atitude de João Luiz de disputar e conseguir tornar-se presidente daquela associação de moradores, dirigida há 16 anos por um militar, refletia com boa fidelidade o clima que se vivia nesse período em relação à ocupação dos novos possíveis espaços para exibição de filmes e atuação política. Havia entre os cineclubistas, principalmente os militantes do proscrito “Partidão”, a urgência de transformar os cineclubes em espaços de engajamento. Nesse caso, as associações e sindicatos eram vistos como locais privilegiados pois aliavam os debates sobre o cotidiano, despertados pelas temáticas advindas dos curtas-metragens documentários e filmes de longa-metragem, aos debates ideológicos que ainda encontravam-se muito rarefeitos naquele momento: mesmo diante da promessa da distensão lenta e gradual, a censura e os demais órgãos de repressão ainda se faziam presentes.

³⁶⁹ Fátima Taranto, Trecho da entrevista cedida ao autor.

³⁷⁰ João Luiz de Brito Neto, trechos da entrevista cedida ao autor.

Os recuos e avanços do movimento cineclubista naquele instante eram necessários, visto se tratar de terrenos inexplorados. Até aquela metade da década de 1970, os cineclubes eram um espaço voltado a um público tradicionalmente cinéfilo, em sua essência, cultuador dos debates estéticos, da forma fílmica. Tinha-se uma novidade naquele momento, os novos sujeitos sociais que entravam em cena.

João Batista de Andrade, um *dublo, meio cineclubista, meio pretendente a cineasta*³⁷¹, como ele mesmo ponderou, foi um dos ativistas dessa nova atitude do movimento cineclubista. Em sua juventude, participou do movimento estudantil; no final do ano de 1961, integrou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), atuou como uma das lideranças da União Estadual dos Estudantes (UEE) de São Paulo; após o golpe de 1964, ele deixou a Escola Politécnica da USP e, a convite de Rudá de Andrade, começou a trabalhar na Cinemateca Brasileira. Andrade fez parte do denominado Cinema de Rua. Segundo João Batista, o movimento cineclubista naquele momento teve um papel fundamental como espaço de resistência ao regime ditatorial:

O cineclubismo se colocava assim na vanguarda, entendendo que o povo começava a levantar os olhos e as cabeças, que a abertura política viria, controlada ou não pela ditadura. Muitas vezes li relatórios feitos por essas centenas de entidades (clubes de mães, Igreja, sindicatos, sociedade de amigos de bairro, etc.) que proliferavam pelo país. Eram relatórios das sessões e sobre as discussões provocadas por filmes como ‘Migrantes’, ‘Pau pra toda obra’, ‘Buraco da Comadre’, ‘Ônibus’, ‘Pedreira’, ‘Ambulantes’. Pequenos filmes, com as imagens reais do país, em contraposição à empulhação da imagem sem conflito, empurrada pela ditadura goela abaixo dos meios de comunicação. Os relatórios mostravam como aqueles filmes ajudavam a libertar o espírito crítico e a vontade de contestar.³⁷²

A partir da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, a ênfase do Movimento cineclubista era mostrar o Brasil “real”, o país cheio de contradições que existia por trás da propaganda oficial. João Batista de Andrade via no cinema nacional – e, subsequentemente, nos cineclubes – um espaço privilegiado para exhibir esses filmes:

Pensei então que eu deveria filmar o Brasil real, uma ideia documentária capaz de se contrapor à imagem de paz e tranquilidade forjada pela ditadura nos meios de comunicação, tanto pela censura quanto pelos famosos filmezinhas institucionais que exibiam o país como uma ilha de paz em meio a um mundo conturbado por greves e crises políticas e sociais.³⁷³

³⁷¹ João Batista de Andrade. Revista Cineclubes Brasil, ano I, nº 3, novembro de 2003, p. 17

³⁷² Idem, p. 17

³⁷³ João Batista de Andrade por ele mesmo. Estudos Avançados, 16 (46), 2002, p. 258

João Batista produziu dois documentários, um sobre a anistia e o outro dedicado às greves no ABC, com o título de *Greve! “E nós estávamos em 1979, quando filmei o ano da anistia e das greves no ABC”*³⁷⁴. Este documentário foi distribuído pela Dinafilme aos cineclubes em todo Brasil e assistido nas salas de cineclubes, associações de moradores, associações de classe, Igrejas e nos sindicatos. O filme teve grande repercussão por onde foi exibido, sendo considerado uma das mais bem sucedidas distribuições da Dinafilme.

Depois, mais perto da anistia, com a abertura em marcha, tive também a honra de ter meu filme *Greve!* lançado, ainda durante a greve dos metalúrgicos (1979) pelo movimento cineclubista. Sem censura, com matéria em jornal, cobrando ingressos no Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, com filas que desciam do primeiro andar, atravessavam o saguão do prédio e chegavam até a rua! Claro, sei lá quantas cópias foram apreendidas, e eu ganhei um processo (que os censores trataram de destruir logo depois da abertura). Mas o filme foi um sucesso inquestionável: mostrava ao país as imagens da greve e de Lula proibidas na TV. E foi através de *Greve!* e do filme do Renato (Um dia nublado, Renato Tapajós) que os líderes da greve, inclusive Lula, viram as imagens do movimento que eles próprios produziam e ainda conduziam.³⁷⁵

Figura 10 - Cartaz de divulgação do filme *Greve!* de João Batista de Andrade, 1979 –
Fonte: Revista Cineclubes Brasil - Encarte

Ao apoiar o cinema nacional, os cineclubistas tinham como meta aproximar seus frequentadores, mesmo os casuais, da realidade brasileira. Era frequente, nos cineclubes onde

³⁷⁴ Idem, p. 265

³⁷⁵ João Batista de Andrade. Revista Cineclubes Brasil, ano I, nº 3, novembro de 2003, p. 17

eram exibidos esses filmes, longas ou curtas-metragens, a presença do diretor ou de atores que tivessem participado das filmagens. A finalidade era a de promover debates e chamar a atenção para os problemas sociais, econômicos e políticos daquele momento. Alguns cineclubes, que tinham maior dificuldade financeira, acrescentavam também outro elemento àquelas sessões: a possibilidade de que os filmes nacionais fossem atraentes ao público, possibilitando também o ajuste contábil, que quase sempre era deficitário.

Fátima Taranto participou dos cineclubes Glauber Rocha, Anecy Rocha, Macunaíma e Barravento. Ela relata que era comum os cineclubes fazerem o lançamento de filmes que não conseguiam exibição no circuito comercial, mas também, dos filmes, produzidos pela Embrafilme, que tinham garantida a projeção nesse circuito, ainda que por vezes isso demorasse mais de um ano, como foi o caso do filme *Doramundo*, de João Batista de Andrade; eram cedidas cópias para Dinafilme e exibidos no vasto circuito cineclubista, o que facilitava o acesso a tais obras por parte dos cineclubes, já que as cópias tinham o custo menor que em uma distribuidora comercial. Em alguns casos, os diretores cediam as cópias sem receber nada por elas:

a gente começou a fazer lançamento, então o que não passava no circuito comercial, por exemplo, ‘O homem que virou suco’, ele foi produzido pela Embrafilme, no mesmo dia que começou no circuito comercial, a Embrafilme cedeu cópias pra gente fazer o circuito do cineclubes, e essas cópias todas se pagavam, então se provava que tinha um circuito organizado, que você poderia ter cópias e pagar essas cópias, depois o movimento pagou a Embrafilme, essas cópias que foram feitas, a gente levava o Zé Dumont pra Teresópolis, Campos, várias cidades do Estado do Rio pra participar de debates, o Vital Farias participou em vários aqui no Rio, você tinha também uma relação com o pessoal que trabalhou no filme, isso é uma coisa que foi legal na Dinafilme, que teve curtas que normalmente o circuito não passou, ‘O vento contra’, o projeto ‘Jari’ vários filmes a gente fez um circuito, no Rio de Janeiro, então a gente sabia que tinha um mercado que era possível sobreviver daquilo ali, não era muita grana, mas a gente tinha sessões maravilhosas. O Jari, por exemplo, no sindicato dos bancários, aqui no Rio, o sindicato tinha um projetor de 35mm, a gente soube que a polícia tava subindo pra pegar a cópia, porque a gente não mandou pra censura, na época a programação, então quando eles subiam, eu descia com o filme debaixo do braço, pra esconder no carro, pra eles não levarem a cópia.³⁷⁶

³⁷⁶ Fátima Taranto, trecho da entrevista cedida ao autor.

Figura 11 - Cartaz de divulgação do Documentário Jari de Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. 1979.
Fonte: Cinemateca Brasileira

O documentário Jari, de Jorge Bodanzky e Wolf Gauer, foi concebido e realizado visando especificadamente ao circuito alternativo, e um ano após seu lançamento, já havia entre 15 e 20 cópias dele circulando, intermediado pela Dinafilme. O filme foi realizado graças ao contato que Bodanzky teve com o então senador do Estado do Amazonas Evandro Carreira, que iria compor uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) sobre a devastação da Amazônia. Bodanzky e Guel foram convidados para fazer parte da comissão. Finalizados os trabalhos da CPI, Jorge Bodanzky e Wolf Gauer resolveram ficar mais uns dias no Projeto Jari. Os dois cineastas tinham conhecimento das denúncias que pairavam sobre o Projeto: além da devastação florestal, havia a acusação de uso de trabalho escravo, entre outras. Em entrevista cedida a Carlos Alberto Mattos, Bodanzky narra o que documentou nos três dias em que esteve nas áreas onde ficavam o alojamento dos operários e o comércio local:

Bastava afastar-se 300 metros daquela fábrica com tecnologia de ponta para se dar de cara com o Brasil real: uma imensa favela de palafitas, coalhada de gente miserável e de prostitutas, onde a lei parecia não chegar. Desvinculados dos políticos e da diretoria do projeto, não tivemos dificuldade em colher bons depoimentos sobre a situação dos operários, em grande parte imigrantes nordestinos, suas queixas das condições de trabalho e de alimentação, o xadrez privado para aqueles que reclamavam, malária, assassinatos, exploração pelo comércio do Beiradão. Nas entrevistas, eu e

Wolf captamos também o medo de falar, as especulações sobre um padrão cujo rosto quase ninguém via.³⁷⁷

Jorge Bodanzky teve outro filme seu distribuído pelo circuito cineclubista, mas dessa vez o processo aconteceu de forma semiclandestina, visto que o trabalho não havia sido liberado pela Censura Federal para ser exibido no Brasil sob o pretexto de ser uma produção “estrangeira”. Tratava-se do emblemático *Iracema: uma transa amazônica*, realizado em 1974 em parceria com o canal ZDF, da Alemanha, onde o filme teve grande aceitação, sendo inclusive exibido em escolas. Contudo, a carreira no Brasil foi muito acidentada:

Logo após a primeira exibição na Alemanha, o adido da embaixada brasileira em Bonn enviou um telegrama à direção do ZDF comunicando que ‘Iracema’ não podia ser considerado filme brasileiro porque fora revelado e montado no exterior. Nesses termos o Itamaraty passou a se manifestar sempre que reivindicávamos a nacionalidade brasileira, com vistas à exibição no Brasil. Wolf trouxe a primeira cópia 16 mm, que foi apreendida no aeroporto de São Paulo. Com presença de espírito, ele alegou que estava em trânsito para Buenos Aires, adquiriu uma passagem ali mesmo e pôde seguir para a Argentina com o filme. Na volta, entrou sem problemas.³⁷⁸

Classificar esta obra de Bodanzky não é tarefa fácil, os próprios diretores, sentiram esta dificuldade: falaram em semidocumentário, docudrama, cinema-denúncia ou em cinema-realidade. “*É um filme que transita com fluidez as fronteiras da ficção e da realidade, nua e crua*”, como explicitou Orlando Senna, codiretor e co-roterista em uma entrevista à coleção “Aplauso”. O filme *Iracema...* tinha o objetivo de ser provocativo e denunciador e essa característica mais notável foi, em parte, a responsável por atizar os cineclubistas a quererem ver a obra exibida em seus cineclubes.

Ainda em fevereiro de 1975, fiz a primeira projeção no quarto onde dormia a Laís, para uma plateia mínima que incluía João Batista de Andrade, Assunção Hernandez e Amélia Toledo. Depois houve uma exibição ligeiramente maior num evento em Petrópolis e começou, então, o périplo semiclandestino e não comercial de *Iracema* pelo circuito paralelo que então se formava no Brasil: cineclubes, cinematecas, diretórios acadêmicos, clubes de imprensa, etc. Lembro-me de projetá-lo nas casas de Orlando Senna, Norma Bengell, Chico Buarque, José Mindlin, etc. Chegamos a trazer cinco ou seis cópias da Alemanha para atender à demanda.³⁷⁹

Tal trajetória de semiclandestinidade persistiu até o ano de 1980, quando o filme foi exibido “oficialmente” no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, onde arrematou os Candangos de melhor filme, de atriz coadjuvante para Conceição Senna e de Montagem, mas a

³⁷⁷ MATTOS, Carlos Alberto, Jorge Bodanzky: o homem com câmera, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, (Coleção aplauso), 2006, p. 219

³⁷⁸ Idem, p. 191

³⁷⁹ Idem, ibid. p. 191

película ganharia sua alforria legal somente em 1981. Contudo, durante esses sete anos de semiclandestinidade, os cineclubes foram responsáveis por exibir estas obras a uma geração que procurava resistir ao regime ditatorial e à censura vigente.

A título de exemplo desse processo de resistência Brasil afora, podemos citar o cineclube Aquiry, na cidade de Rio Branco, Acre. Francisco Gregório Filho, um dos fundadores daquele cineclube, relatou que aquele filme foi assistido no Acre, também de forma clandestina. A divulgação somente poderia ser feita entre os próprios sócios pelo método “boca a boca”, já que não podia ser publicada no boletim de divulgação do cineclube. Gregório lembrou que havia chegado até eles a notícia que tinha

(...) uma turma também, o pessoal que produziu, “Iracema”, sobre a Transamazônica, aquele núcleo causava muita polêmica ali. Jorge Bodanzky. Iracema uma transamazônica (...) Ele foi proibido, foi censurado, e nós conseguimos algumas fitas clandestinas e fazíamos sessões clandestinas também.³⁸⁰

A exibição de filmes nacionais nos cineclubes mostrou-se uma forma eficaz de romper com a imposição de um noticiário tendencioso que veiculava a imagem de um Brasil grande e sem conflitos. Outros documentários também serviram de pano de fundo no sentido de oportunizar debates que questionassem a realidade asséptica mostrada nas tevês e nos outros veículos de comunicação - como, em parte, no próprio cinema.

Figura 12 - Cartaz de divulgação do documentário Vento Contra, a luta pela terra de Trindade, de Adriana Mattoso
Fonte: Cinemateca Brasileira

³⁸⁰ Francisco Gregório Filho, trecho da entrevista cedida ao autor.

Vento Contra, a luta pela terra de Trindade é um documentário de Adriana Mattoso, que estreou no Cineclubes do Sindicato dos Bancários, o que demonstra também a força dos cineclubes na divulgação dessas obras fílmicas. Trata-se da narrativa do drama de uma comunidade de pescadores localizada no litoral sul fluminense de Paraty-RJ, na qual mostra a resistência à tentativa de expulsão de suas terras. A multinacional *Atlantic Community Development Group For Latin América* (ADELA) tinha interesse em retirar os “posseiros” caíçaras das terras, já que pretendia “*desenvolver um projeto*” como cita um dos entrevistados do documentário, José Pascowitch. O projeto em questão seria a construção de condomínios residenciais. O documentário também mostra que, na adversidade, os trindadeiros se reconheceram como comunidade e atuaram em defesa desse núcleo. O filme foi realizado em 1979, mas percorreu circuito alternativo somente a partir de 1981, quando de seu lançamento oficial no cineclubes.

Além dos documentários, os longas-metragens nacionais também eram exibidos nos cineclubes. A exibição desses filmes nacionais era o momento dos cineclubes agirem como espelhos ativos da/na sociedade, refletindo o (e interferindo em) seu cotidiano, muitas vezes negligenciado ou mesmo negado pelas emissoras de televisão, que de forma geral, tinham sua programação eivada por “enlatados” norte-americanos, seriados e filmes retratando outras realidades que não a nossa. Ao mesmo tempo, o telejornalismo ou o “*jornal da tranquilidade*”, conforme afirma Elizabeth Carvalho³⁸¹, procurava mostrar que em nosso país não havia problemas ou contradições graves. O principal telejornal brasileiro, que era assistido por quase 90%³⁸² dos telespectadores em todo território nacional onde houvesse o sinal da TV Globo, o Jornal Nacional, refreado pela censura oficial, principalmente a partir do AI-5, e pela autocensura, que muitas vezes era mais rigorosa que a censura oficial externa, conforme o dizer de Armando Nogueira,³⁸³ criava a ilusão de haver uma só nação, sem contrastes ou mazelas, e esta característica se evidenciava no aclamado “padrão globo de qualidade”:

Havia também um padrão estético a respeitar: a pobreza não devia ser mostrada com muito realismo; pessoas com ar miserável não deviam ser mostradas pelas câmeras. No Jornal Nacional, o povo era bonito e bem alimentado. O otimismo, a ideia de um Brasil Grande e decididamente unificado, riscado da lista dos países subdesenvolvidos e agora encabeçando, graças ao “milagre brasileiro”, o bloco dos intermediários, quase roçando o

³⁸¹ CARVALHO, Elizabeth. Telejornalismo: a década do jornal da tranquilidade in: NOVAES, Adauto (org.), Ano 70: ainda sob a tempestade, Rio de Janeiro, Aeroplano: Editora Senac, Rio 2005.

³⁸² Idem, p. 446

³⁸³ Idem, p. 450

desenvolvimento - esta era a imagem que o principal telejornal do país deveria alimentar.³⁸⁴

Os cineclubes procuravam mostrar o Brasil que a TV não apresentava. O filme nacional era, nesse sentido, um elemento fundamental para a desconstrução do Brasil ficcional criado tanto pelo telejornalismo pasteurizado como também pela teleficção levada ao extremo nas telenovelas. Esta última, supostamente, apresentava ao telespectador sua realidade a partir de uma estética que levava em consideração a linguagem coloquial; as filmagens externas que apresentavam paisagens conhecidas pelo telespectador e enredos onde se procurava incluir as mais variadas camadas sociais e faixas etárias, fazendo com que o telespectador se reconhecesse naquela trama. Mas esta suposta realidade era na verdade a construção de uma linguagem complexa que começou a ser elaborada

a partir do final dos anos 60 e decididamente a partir do início dos anos 70, as novelas enfatizam o uso de linguagem coloquial e cenários urbanos contemporâneos, gravações externas e referências compartilhadas pelos brasileiros. Essa opção por uma definição clara no tempo e no espaço - a conjuntura contemporânea situada no âmbito da nação - potencializa a vocação da televisão para transmitir uma sensação de que os espectadores estão conectados com o mundo ao seu redor, e acena a possibilidade concreta da inclusão por meio do consumo³⁸⁵

Essa interpretação de Hamburger tende a salientar um potencial transformador das telenovelas, que a autora identifica especialmente na formação de nova mentalidade a respeito de papel social da mulher e sexualidade. Trata-se de questão importante, que não deve fazer esquecer o peso do gênero, naquela época, como apoio a diretrizes ideológicas da ditadura, em especial, modernidade e ascensão social para os que a merecessem, supostamente, pelo esforço e pelo caráter.

Nesse sentido as telenovelas, foram construindo uma linguagem, lembrando que *“Linguagem aqui é entendida como forma de luta e forma de dominação apresentando situações-limite, momentos de tensão e fortes possibilidades críticas”*³⁸⁶, que visava a levar os telespectadores das telenovelas a se acomodarem, e a vivenciarem as intrigas do mundo ficcional, incorporando-as ao seu cotidiano e dessa forma, passarem a impregnar-se de uma atitude conformista, acreditando que à moda das novelas televisivas, era natural sua situação de vida, que “é assim mesmo”, na qual passassem a crer que não existiam saídas e nem

³⁸⁴ Idem, ibidem, p. 447

³⁸⁵ HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. in: História da vida privada no Brasil, Fernando Novais, Lília Moritz Schwarcz (Orgs.) São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 467

³⁸⁶ VIEIRA, Maria do Pilar; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha, KHOURY, Yara Maria Aun. A pesquisa em História, 3. ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 19

alternativas para sua situação vivencial. Maria Rita Kehl coloca esse problema nos seguintes termos:

Então, o eixo para análise das telenovelas desloca-se da questão do maior ou menor realismo “contido” em cada uma delas. Pois o que a novela faz e fez durante todo esse período de sua hegemonia nos lares brasileiros é exatamente reiterar o real no nível em que ele é percebido e explicado - ou justificado - pelo senso comum, através dos valores, perspectivas e interdições apontados pela ideologia dominante. Se a maior aspiração que a novela alimentou foi sempre a de ascensão social individual, e a maior fantasia, a de um casamento feliz e condigno com esta ascensão; se a maior pobreza humana em termos novelescos consiste ainda em superar as intrigas e desentendimentos que sempre separam os casais predestinados até o último capítulo e a maior sabedoria está em aprender as regras do jogo social para tirar dele proveito maior; então, a novela não escapa do real. Reproduz continuamente a maneira como a ideologia explica os fatos históricos - do mais corriqueiro problema doméstico à mais intensa paixão - apresentando-os como fatos consumados, naturais, inevitáveis. Dentro das situações mais absurdas que a novela é capaz de criar para manter a atenção de milhões de espectadores durante meses a fio, ela não deixa de ser absolutamente conforme com este nível do presente, da realidade imediata. Conforme, conformada, conformista - a ponto de nunca apontar para qualquer perspectiva de superação/transformação desse real imediato. Todos os malabarismos que ela cria ocorrem dentro do enquadramento limitado que ela mesma propõe.³⁸⁷

Portanto, os telespectadores estavam diante de um projeto complexo que consolidava a hegemonia de uma elite que percebeu o poderio da fantasia em (re)criar uma realidade fosse favorável à perpetuação do seu projeto político-econômico e cultural implementado no pós-1964. Logicamente, não se pode creditar o sucesso dessa estratégia, nem que fosse um sucesso transitório, somente ao poder das ondas televisivas, outros meios também integravam esse processo, tais como as redes radiofônicas, os jornais e as revistas.

Diante dessa situação de massificação e alienação por meio das ondas radiofônicas e, principalmente, televisivas, os cineclubistas perceberam que precisavam atuar nesse mesmo campo de disputas, ou seja, no campo da linguagem visual. Aqui vale destacar que o fato dos cineclubistas dominarem a linguagem do cinema abria uma possibilidade efetiva de resistência perante o poderio das emissoras de televisão e neste sentido vale a observação de Marcos Silva:

A discussão sobre quem domina quais linguagens, portanto, põe em cena a questão da luta pelo direito à palavra (e a outras unidades de diferentes

³⁸⁷ KEHL, Maria Rita. Novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noite para as multidões, In: NOVAES, Adauto (org.), Ano 70: ainda sob a tempestade, Rio de Janeiro, Aeroplano: Editora Senac, Rio 2005, p. 429

linguagens), por sua vez, elemento da luta dos dominados para se apresentarem na cena histórica como sujeitos³⁸⁸

No embate pelo domínio ideológico no campo das linguagens, os cineclubistas viam no cinema a possibilidade de romper com a estética da tranquilidade que era mostrada na televisão e passaram a se inserir nos mais diversos locais onde poderiam exhibir filmes, que assim, mostrassem o Brasil que as tevês não mostravam

Um exemplo típico dessa tática foi narrado pelo escritor, ativista cultural e cineclubista Jeosafá Fernandez sobre o dia em que eles exibiram o filme *Eles não usam black-tie*, de Leon Hirszman:

nós tínhamos um cineclube que funcionava numa escola que se chamava Chaplin e o João [Luiz de Brito Neto] fazia projeções e eu trabalhava na portaria, e o Claudinei trabalhava, escola que a gente chamava de Tião, Sebastião Souza Bueno³⁸⁹, que ficava lá na Zona Norte, que é onde eu conheci a Cristina, que era minha professora, amiga do Marcos e através da qual nós nos conhecemos eu e o professor Marco Silva, eu lembro que a gente alugou vários filmes que a gente achava que ia dar ibope para atrair o público do bairro, e um ou outro funcionou, e os filmes que mais eram procurados na verdade eram os filmes brasileiros, e teve um que nos assustou, que a gente falou: quer saber de uma coisa, já que estamos com prejuízo no caixa, vamos passar o que temos que passar, vamos passar “Eles não usam Black-tie”, que tinha sido recém-lançado, fez uma carreira boa no cinema brasileiro, mas não teve um grande público no cinema brasileiro, que na verdade é essa, merecia mais, eu lembro que nós levamos um projetor, a gente tinha que interromper a sessão, que só tinha um projetor, o colégio só tinha um projetor, eu lembro que a gente começou a sessão às duas da tarde do sábado, e a gente divulgava o folheto nos pontos do ônibus, eu sei que talvez pela fama do Guarnieri na época, talvez pela fama da Bete Mendes, que também estava fazendo novela na Globo, sei que começamos a sessão das duas da tarde já superlotada, com gente do lado de fora da escola, a gente impedindo de entrar pra não causar tumulto, teve sessão 2, 4, 6, 8, 10, e era 10 horas da noite uma multidão do lado de fora ameaçando quebrar o cineclube se a gente não fizesse a sessão da meia noite, eu lembro que o João dormiu na minha casa.³⁹⁰

Tratava-se de uma ousadia necessária. Apesar da estreia desse filme ter acontecido em 1981, a censura ainda mostrava seu vigor rarefeito, e mesmo a obra de Leon Hirszman tendo sido financiada e distribuída pela Embrafilme, havia o temor de que não viesse a ser aprovada pelo Conselho Superior de Censura (CSC). Nesse sentido, Marco Aurélio Marcondes, na época responsável pelo setor de 16 mm dentro da Embrafilme,

³⁸⁸ SILVA, Marcos. O Trabalho da Linguagem, Revista Brasileira de História, S. Paulo, v. 6 n. 11, set. 1985/fev. 1986, p. 53

³⁸⁹ Escola Estadual Professor Sebastião de Souza Bueno

³⁹⁰ Jeosafá Fernandez Gonçalves, trecho da entrevista cedida ao autor

rememora a estratégia que foi elaborada para encaminhar o filme para o Festival de Cinema em Veneza sem passar pelo crivo do CSC:

Eu, o Leon e mais a Guguta Brandão articulamos um esquema de mandar o filme pra Veneza de maneira clandestina. Pegamos a Ana Maria (Falachi), de descendência italiana e que trabalhava na área de mercado externo da Embra e mandamos para Veneza. O filme selecionado, entrou na competição – mas havia saído ilegalmente do país e ainda não tinha certificado de censura. Fizemos um trabalho maravilhoso, maravilhoso, sensacional de agitação e propaganda. Nós sabíamos que havia uma culpa monstruosa de Veneza por conta da má recepção no ano anterior de “Idade da Terra” naquele festival. Esta culpa aumentou depois da morte de Glauber nas vésperas de Veneza. E isto, mais a excelência do filme do Leon, levaram BLACK-TIE a ganhar o Leão de Ouro. Conseguimos do (jogador) Falcão, então o “Rei de Roma” uma declaração incrível, depois de uma vitória do Roma contra o Milan: “Você tá feliz pela vitória?” Ele respondeu: “Não, tou feliz porque um filme brasileiro ganhou Veneza”. [risos] O Guarnieri desfilou, aqui em São Paulo, em carro de bombeiro! E o filme não tinha censura, ainda. Depois dessa massa, a gente mandou pra censura: para ver o que acontecia. Não seguraram. O filme fez 1 milhão e 200 mil ingressos.³⁹¹

No dia 6 de setembro de 1981, saía estampada a seguinte manchete no jornal *O Estado de São Paulo*: “Hoje, em Veneza, o filme brasileiro”³⁹². O objetivo foi alcançado. A obra arrematou o Leão de Ouro, Prêmio especial do Júri no Festival de Veneza. Outros prêmios concedidos ao filme de Hirszman foram de fundamental importância no sentido de facilitar sua tramitação no Conselho Superior de Censura, tais como o Prêmio da OCIC – além dos prêmios da Confederação Nacional do Bispos do Brasil (CNBB) e do prêmio Curumim, do Cineclube de Marília, em São Paulo no ano seguinte a sua estreia.

A estratégia de exibir filmes nacionais mostrou-se correta para os fins desejados pelos cineclubistas. Os cineclubes passaram a atuar como catalisadores de alguns debates que ainda não podiam ser feitos mais abertamente. Ao mostrar o Brasil sem a maquiagem e os filtros ideológicos do regime ditatorial, os cineclubes começaram a avançar sobre a tão desejada abertura democrática, mas haveria recuos e desgastes, próprios desses tipos de intervenção. Em 1977, a Federação Paulista de Cineclubes, em seu boletim *Cine-Debate*, alertava para a situação que era considerada delicada diante do momento político, e fazia algumas recomendações aos integrantes do movimento cineclubista, entre elas consta como deveria se dar a relação nada harmoniosa entre os cineclubes e os órgãos de censura:

³⁹¹ Marcos Aurélio Marcondes, *Revista Cineclube Brasil*, p. 24

³⁹² *O Estado de São Paulo*, 6 de setembro de 1981, p. 28

Cineclube e Censura:

A partir de um relato que o CNC e federações estabeleceram durante o ano com a censura, pode-se constatar a ação generalizada deste órgão sobre o movimento a nível nacional. Se de região para região, seu comportamento varia, porém sempre se faz presente. Numa caracterização genérica dos tipos de cineclubes e suas formas de funcionamento, constata-se que aqueles ligados a entidades – DCE, Instituições culturais e profissionais, etc. – sofrem a ação indireta da censura; nos cineclubes isolados, a questão modifica-se devido ao contato mais direto entre Cineclube e Censura. A partir de uma posição de total repúdio à Censura, a Comissão propõe:

1. Que os cineclubes, ao serem atingidos pela ação da Censura, quer diretamente, quer indiretamente, mobilizem-se em torno de suas federações para que o contato se dê a nível do movimento organizado e não de um cineclube individualizado;
2. Que os Cineclubes e as federações sejam mais agressivas nesta luta, buscando apoio da população, através dos órgãos de divulgação, no sentido de que se respeite a legislação relativa ao cineclubismo;
3. Que a XI Jornada Nacional de Cineclubes, através de sua plenária, elabore um documento de apoio ao manifesto dos intelectuais contra a censura.³⁹³

5.2 – Memórias de cineclubistas

5.2.1 - Cineclube de Ilha Solteira: uma cidade apartada (Ilha Solteira – SP)

Alguns cineclubes tinham características bem peculiares. É o caso do cineclube de Ilha Solteira. Ele foi criado sob a tutela da Companhia Energética de São Paulo (CESP). Ronaldo Rangel é um cinéfilo de berço como ele mesmo relata: *“eu nasci em 1956, nasci em Ourinhos³⁹⁴, frequento cinema pelo que eu me lembro desde os dois anos de idade.”³⁹⁵*. Em Ourinhos, havia um cinema com capacidade para 800 espectadores, Rangel frequentava as sessões de matinê aos domingos, onde também fazia barganhas de gibis.

Meu pai trabalhava no banco e ele mudou de cidade, e nessa cidade não tinha muita coisa pra fazer, mas o cinema era sempre bom e eu tive a oportunidade de ver muitos filmes que em outros lugares eu não veria, eles passavam os filmes, na época era 68, 69, já tinha problema de censura, essas coisas, é então tinha muito filme que era proibido para 18, tinha esse lado, tinha essas proibições todas aí, mas o filme estreava na sexta-feira, e no domingo tinha juiz na porta e você não podia ver o filme, na segunda-feira

³⁹³ Cine-Debate, nº 0, Federação Paulista de Cineclubes, Maio/Junho, 1977, p 2

³⁹⁴ Interior de São Paulo, cidade localizada entre os rios Paranapanema e Pardo

³⁹⁵ Ronaldo Rangel Rodrigues, trecho da entrevista cedida ao autor.

você podia ver (...) Tinha Juiz de menor na porta, então o cara pedia documento de você, se não tivesse não entrava, mas segunda-feira o gerente deixava todo mundo entrar.³⁹⁶

Mudou-se para a cidade de Ilha Solteira em 1976 com a finalidade de estudar; chegando lá, resolveu fundar um cineclube. Em suas idas à capital paulista, já tinha frequentado a Federação Paulista de Cineclubes e o Instituto Goethe:

Em Ilha Solteira eu conversei com o pessoal da cidade da CESP, que Ilha Solteira é uma cidade formatada pela CESP para fazer a usina na época. Agora que é uma cidade independente, antigamente era uma cidade politicamente comandada pela CESP. Na época que a gente chegou lá a gente viu muita censura assim. A gente passava os filmes e os caras olhavam, nossa, esse cara tá ficando doido.³⁹⁷

Havia o apoio da própria gerência da CESP e também do Diretório Acadêmico da faculdade de Engenharia da USP:

Eu usava a sala de cinema da cidade, e não tinha, a arrecadação era do cinema. Eu usava papel, eu usava as coisas do diretório acadêmico, nunca também, nunca tivemos problemas com essas coisas. RODRIGUES, 2013.³⁹⁸

O público era constituído basicamente de estudantes, professores, além de alguns moradores de Ilha Solteira. Exposto assim, esse cineclube não diferiria de outros tantos se não fosse uma peculiaridade da cidade, conforme nos relata Rangel:

Ilha Solteira é uma cidade que foi criada planejada e ela foi dividida por classes sociais, ela tinha era um negócio meio violento, então tinha lá era de 1 a 5, não tô lembrando como era o nome da coisa lá, eu sei que o 1 era o operário mais baixo, a própria cidade, as casas, tinha uma casa com um quarto, sala e cozinha, que era para esse cara, geralmente que o cara tinha família e ficava tudo apertado, uma casinha dessa, era isso aí, era o nível 1. Então tinha o nível 1, 2, 3, 4 e 5, e 5 era o médico, engenheiro, que ficava no nível 5. E o 2 já era para o cara um pouquinho especializado, mas era o piãozinho da obra. O 3 já era o cara que tinha nível médio e o professor, não era nem o engenheiro nem o médico, era um negócio assim violento.³⁹⁹

A cidade de Ilha Solteira foi fundada oficialmente em 15 de outubro de 1968, tratava-se de urbe planejada, que surgia para abrigar os trabalhadores que iriam construir a Hidrelétrica de Ilha Solteira, uma obra típica do “Brasil grande”, que envolveria, a princípio, 12 mil trabalhadores entre engenheiros, topógrafos, tratoristas, serventes, carpinteiros,

³⁹⁶ Ronaldo Rangel Rodrigues, Idem.

³⁹⁷ Ronaldo Rangel Rodrigues, trecho da entrevista cedida ao autor.

³⁹⁸ Ronaldo Rangel Rodrigues, Idem

³⁹⁹ Ronaldo Rangel Rodrigues, Idem, ibidem

zeladores, mecânicos, funcionários administrativos entre outros, que passavam a ser conhecidos como os barrageiros.

A cidade foi dividida por níveis de categoria profissional, o que findou causando segregação social. As moradias foram hierarquizadas levando-se em consideração os critérios de níveis funcional e salarial. Nível 1 eram destinadas às seguintes categorias profissionais: serventes, braçais, contínuos, roupeiros, vigias, zeladores, etc. Nível 2 aos carpinteiros, funileiros, soldadores, torneiros, feitores de braçais, pedreiros, operadores de máquinas, apontadores e auxiliares de escritório. Nível 3 destinado aos compradores, enfermeiros, técnicos de material e auxiliares especializados. Nível 4 a professores, agrimensores, projetistas, enfermeiros de alto padrão, vigário, supervisores, bibliotecários e contabilistas. Nível 5 às chefias sem nível universitário. E o nível 6 às chefias com nível universitário, superintendentes e pessoal de nível universitário. Esse tipo de divisão também se estendeu aos espaços de lazer: os clubes nível 1 e 2 destinavam-se aos peões de obra, já o Clube Sociedade Esportiva Ilha Solteira, era exclusividade dos trabalhadores de nível 3 e 4 e finalmente o Clube Atlético Ilha Solteira para o lazer das camadas de nível 5 e 6. Tal segmentação foi responsável por construir um sistema de castas na cidade de Ilha Solteira. Em relação ao cinema, a situação não era muito diferente:

na época em que a gente chegou lá tinha o cinema 1 e 2 e o cinema 3 e 4, o cinema 4 e 5 era dentro de um clube às vezes eles passavam o filme lá mas a gente não entrava. Às vezes o 3 e 4 era aberto para todo mundo porque às vezes o 1 e 2 ficava fechado para reforma, alguma coisa então ele era aberto, mas mesmo assim, por exemplo, quando a gente chegou lá deram a casa pra gente que era a casa nível 2, pra estudante, então a gente foi morar junto com o pessoal, era um pessoal já que só estava a família do cara, ele, já foi embora, já estava fazendo obra em outra usina, só vinha no fim de semana, interessante é que tinha, uma vez a gente passou um filme e eu falei pras meninas lá, eu falei: vocês poderiam ir lá ver o filme, elas disseram. A gente não pode ver o filme, a gente é da classe 1 e 2, e eu falei: não, não, você vai ser minha convidada, você pode ir lá, você vai entrar numa boa, chegar lá você não vai nem pagar nada, e eu sei que no fim a menina acabou indo e era assim o sufoco.⁴⁰⁰

A inibição das convidadas retratava o forte sentimento de segregação que foi imposto à cidade de Ilha Solteira, em boa medida, devido a sua divisão por níveis categorias e níveis funcionais-salariais. Havia por parte dos dirigentes cineclubistas o desejo de romper com aquela segregação, o que se demonstrou impraticável:

⁴⁰⁰ Ronaldo Rangel Rodrigues, trecho da entrevista cedida ao autor.

tinha muitos estudantes, mas tinha pessoas da cidade, pessoal mais do nível 3 prá frente, 1 e 2 eram peaozão, ficavam vendo televisão só. Era difícil levar esse pessoal pra lá (...) RODRIGUES, 2013.⁴⁰¹

Por ser um cineclube dirigido por estudantes, havia a preferência por uma programação de filmes com temáticas mais controversas. Foi o caso do filme de *Di-Glauber*, que havia sido proibido pela Censura. Quando faleceu Glauber Rocha, *Di-Glauber* foi exibido no Cineclube de Ilha Solteira clandestinamente. Outro documentário exibido, *Corações e mentes*, teria causado um grande susto, segundo Ronaldo Rangel:

Aconteceu, uma vez, que eu fiquei com medo até de ter acontecido alguma coisa. A gente passou aquele documentário sobre o Vietnã, lá o “Corações e Mentres”, chegava o cartaz do cinema na terça-feira e o filme chegava geralmente na quinta a tarde, e chegou quinta-feira a tarde e o filme não apareceu, então o gerente me chamou. Ô Ronaldo, aconteceu alguma coisa, o filme não chegou, ah! Falei a assim, pô ele disse eu tô achando que esse filme, não era filme proibido? Não tem problema não, e ele falou assim: tem certeza? aconteceu alguma coisa, eu sei que tinha seguido ali a divisa com Mato Grosso, o filme tinha ido para uma cidadezinha perto, os caras conseguiram achar o filme, e foi um dia que a gente foi, o cinema lá cabia 1.200 pessoas a gente pôs 600 pessoas para assistir esse filme.⁴⁰²

Não era incomum haver grandes públicos no cineclube de Ilha Solteira, a divulgação era feita no jornalzinho do Diretório, além de contar também com o reforço dos órgãos de divulgação do CESP, devido em boa medida aos estudantes que frequentavam as sessões assiduamente, além dos professores e de moradores de Ilha Solteira, destacadamente os moradores dos níveis 3, 4, 5 e 6 e apesar das investidas, os moradores dos níveis 1 e 2, preferiam assistir à televisão.

Em 1983, Ronaldo voltou para São Paulo em definitivo, deixando o cineclube sob responsabilidade de outras pessoas. Oficialmente, não se tem a data de encerramento das atividades do Cineclube de Ilha Solteira. Em maio de 2004, Haroldo de Mayo Bernardes, professor em Ilha Solteira, enviou um correio eletrônico aos integrantes da XXV Jornada Nacional de Cineclubes comunicando sua intenção de reativar aquele cineclube.

⁴⁰¹ Ronaldo Rangel Rodrigues, Idem

⁴⁰² Ronaldo Rangel Rodrigues, trecho da entrevista cedida ao autor.

5.2.2 – Cineclube Tirol (Natal – RN): duas gerações

No nordeste, o movimento cineclubista foi muito intenso e vigoroso. Na cidade de Salvador, capital da Bahia, tivemos o Clube de Cinema da Bahia, onde foram esboçadas as bases do movimento do Cinema Novo, e em Fortaleza, capital do Estado do Ceará, aconteceu o Clube de Cinema de Fortaleza. Em Pernambuco, o movimento cineclubista tem diversas fases: na década de 1940, é criado o Cine Siri, que a partir de 1943, passa a ser chamado de “Museu-Cinema”; no final da década seguinte, tem-se o Cineclube “*Vigilanti Cura*” e na década de 1960, o Cineclube Projeção 16. Em praticamente todas as capitais nordestinas e em algumas cidades importantes ou cidades polos da região, existia um cineclube.

Na cidade de Natal, capital do Rio Grande do Norte, foi criado o cineclube Tirol. Sua importância marcou gerações e transcendeu o tempo, tanto assim que Marcos Silva, um dos associados, organizou um livro intitulado ‘*Clarões da Tela - O Cinema dentro de Nós*’. A ideia do livro

nasceu como uma homenagem ao Cineclube Tirol que atuou em Natal entre nas décadas de 1960, 1970 e 1980 instalado durante muito tempo no Salão Paroquial da Igreja Santa Terezinha -, fortemente marcado pela presença de católicos e comunistas e que promoveu, durante quase duas décadas, as sessões do cinema de arte enraizadas nos debates de pioneiros locais dos anos de 1950 e que vieram a desdobrar-se em novas gerações de apreciadores potiguares de cinema.⁴⁰³

O cineclube Tirol foi criado oficialmente, em 2 de julho de 1961 no salão paroquial da Igreja Santa Terezinha, no bairro do Tirol - região residencial de elite, à época. A iniciativa teria partido do Padre Manoel Barbosa. A trajetória do cineclube Tirol pode ser dividida em duas fases: a primeira, que vai de sua fundação até o início da década de 1970, e se caracteriza pela ênfase ao debate visando à compreensão do cinema enquanto arte, balizando-se pelo engajamento estético, embora já contasse antes, em seus quadros, com militantes do PCB que enfatizavam a dimensão social e política daquela linguagem artística; e a segunda fase, ou geração, que ocorre a partir da década de 1970 e vai até meados dos anos de 1980, sua principal característica é o engajamento político e o caráter de resistência ao regime ditatorial vigente no país. Outra dimensão dessa fase é a presença dos membros do proscrito Partido Comunista Brasileiro na direção do cineclube e o embate com os que não

⁴⁰³ SILVA, Marcos; CHAVES, Bené (Orgs.). *Clarões da Tela: o cinema dentro de nós*, Natal: UFRN, 2006., p. 15

eram vinculados ao “Partidão”, em particular, os católicos. No primeiro período, como anteriormente assinalado, tal divisão já existia – de maneira mais matizada.

Esse cineclubes foi resultado de uma experiência cineclubista anterior, surgida nas dependências do Colégio Santo Antônio (escola católica de elite), no auditório onde eram exibidos filmes aos moldes de um cineclubes. Bené Chaves, um dos primeiros integrantes do cineclubes Tirol, relembra como se interessou pelo cinema e, conseqüentemente, pelo cineclubismo:

Olhe, eu comecei a me envolver com o cineclubes que eu sempre gostei de cinema, desde [19]57, que eu não sei porque razão, eu tinha 13 anos de idade, eu comecei a anotar os filmes que assistia, em janeiro de 57, eu comecei a anotar os filmes, assim, em caderninho, naqueles caderninhos que tinha né, (...), aí eu me lembro que o primeiro filme que eu anotei foi ‘Átila, Rei dos Humos’ com Jeff Chandler, aí de lá prá cá eu fui anotando os filmes normalmente, anotando, assistindo, assistia muito filme, naquela época não existia shopping, só existia cinema na cidade mesmo, a gente assistia no São Luiz, no Rio Grande, no Rex, no Nordeste e aí, eu comecei. Eu estudava no Marista, lá no Santo Antônio, nos Irmãos Maristas, lá eu conheci Moacyr Cirne, em 61, conheci o Moacyr Cirne e aí gente fundou antes do cineclubes Tirol, existia o cineclubes Marista.⁴⁰⁴

A interação com Moacyr Cirne foi o estímulo que Bené Chaves precisava para, juntos, criarem no Colégio Diocesano Santo Antônio um cineclubes. Então, ele e outros da turma fundaram em 1961 o cineclubes Marista.

“O cineclubes Marista que foi fundado em 61 eu, Moacyr Cirne, Paulo de Tarso e outra turma lá fundamos, foi o pioneiro, antes do cineclubes Tirol, o cineclubes Marista. Foi em 1961, foi o começo de 61.” CHAVES, 2014.⁴⁰⁵

Os irmãos Maristas, cinéfilos também, tinham conseguido um projetor para exibir os filmes no auditório do Colégio Santo Antônio, inclusive trazendo obras de outras cidades. As sessões aconteciam nos sábados à noite, e bem à moda da maioria dos cineclubes brasileiros, o cineclubes Marista teve vida curta. O motivo da falta de longevidade pode ser atribuído ao esvaziamento do cineclubes, pois muitos dos alunos-cineclubistas mudaram de colégio pelos mais variados motivos e outros tantos mudaram de cidade. Mas a centelha do cineclubismo foi acessa e retornaria com toda intensidade com a criação do cineclubes Tirol.

O novo endereço para a criação de um cineclubes era a igreja Santa Terezinha, que se situava no bairro Tirol. Gilberto Stabili, um dos fundadores do Cineclubes Tirol, recorda que leu em um jornal que o padre Manoel Barbosa tinha a intenção de criar um cineclubes em

⁴⁰⁴ Bené Chaves, trecho da entrevista cedida ao autor.

⁴⁰⁵ Bené Chaves, trecho da entrevista cedida ao autor.

sua paróquia. Por curiosidade, Gilberto foi até à paróquia no intuito de se informar sobre a ideia. Chegando lá, encontrou um grupo de quinze pessoas que também se demonstravam atraídas pela proposta. Padre Barbosa tinha em mente aplicar os princípios das encíclicas *Vigilanti Cura* e *Miranda Prosus*, ou seja, “*pretendia orientar ética, moralmente, as pessoas ele era uma das ideias dele, se supõem vendo os filmes e comentando os filmes, e foi criado assim o cineclube Tirol*”⁴⁰⁶

Stabili, desde a juventude, já era um cinéfilo convicto e se viu atraído pelo cinema, mesmo antes de participar do cineclube Tirol:

as capitais todas do nordeste, muito paradas culturalmente, eu sempre me interesse por cinema, já em João Pessoa eu lia Jornais, comentários sobre os filmes, Linduarte de Noronha, que é bem conhecido, que fez documentários famosos, ele era crítico de cinema no jornal de João Pessoa, jornal A União, li os comentários dele, porque me interessava por cinema, ia ver os filmes que recomendava⁴⁰⁷

As diretorias iniciais do cineclube Tirol foram compostas pelos primeiros quinze integrantes que se encontraram no salão paroquial Santa Teresinha, segundo recorda Gilberto:

Os presidentes todos, com exceção do Sobreira, que foi presidente depois, dos que estavam lá, Alderico Leandro estava lá foi presidente depois, Cássia Sobreira não estava ainda, chegou depois era cearense veio para Natal, um ano ou dois depois, Moacy Cirne estava lá, acho que Frederico Barbosa, que também escreve naqueles livros de coletânea que o Marcos passou, também participa, Paulo de Tasso que é historiador lá, também participou da primeira reunião do cineclube, pessoal interessado todo tava lá, que era uma dúzia que não passava disso...⁴⁰⁸

A primeira diretoria do cineclube Tirol foi composta pelos seguintes integrantes: presidente: Gilberto Stabili; vice-presidente: Alderico Leandro; primeiro secretário: Gelson Gurgel Gomes; segundo secretário: Moacy Cirne; terceiro secretário: José Jarbas Martins; primeiro tesoureiro: Manoel Amâncio Fernandes; segundo tesoureiro: Paulo Rocha (Palocha) e diretor executivo: Padre Manoel Barbosa.

Entre as primeiras atividades do cineclube, podemos citar a criação de um curso de cinema, que os próprios integrantes tratariam de elaborar, sendo de responsabilidade daqueles que dominavam determinadas temáticas sobre a cinematografia expor aos demais.

⁴⁰⁶ Gilberto Stabili, trecho da entrevista cedida ao autor.

⁴⁰⁷ Gilberto Stabili, trecho da entrevista cedida ao autor.

⁴⁰⁸ Gilberto Stabili, trecho da entrevista cedida ao autor.

Ficou estabelecido que as reuniões seriam semanais, sempre aos domingos. A quantidade de associados oscilava entre vinte a quarenta membros. As primeiras sessões do cineclub Tirol aconteceram no salão paroquial, os filmes projetados em bitola 16 mm e como todo cineclub tradicional, foi elaborado um Estatuto, criada uma biblioteca, onde podiam ser encontrados livros sobre cinema, artes em geral e estética. Outra preocupação era a divulgação das atividades do cineclub; neste sentido foram procuradas rádios da cidade, conforme lembrou Stabili:

Foi muito depois do início do cineclub, nós passamos desde o princípio a procura rádios da cidade para fazer a programação do cinema, conseguimos uma rádio, a Rádio Rural, que pertencia a igreja, nós tínhamos uma certa liberdade, não lembro o ano que conseguimos, nós ficamos fazendo programas semanalmente para analisar filmes comentar filmes. (...) Ficamos um ano mais ou menos, eu o Alderico, tinha mais dois sócios, que participavam desse programa, eu nunca esqueço dele, porque certa vez fiz um comentário de um filme soviético, que me agradava, mas não, não, não demais, o filme era considerando obra prima naquele tempo “Quando voam as Cegonhas”, fiz um comentário favorável, não achando que o filme era uma obra-prima, pouco depois, quando reli o comentário, vários ouvintes ligaram, protestando contra, isso eu nunca esqueço. Falava sobre notícias de filmes cinema geral, meia hora de programa, líamos o comentário escrito anteriormente, esse comentário, esse filme nunca esqueço, os comentários e os protestos.⁴⁰⁹

Em 1964, foi também criado um boletim para divulgação das atividades. Denominado de *Boletim de Cinema*, teve seu primeiro número publicado em setembro daquele ano, a periodicidade era bimensal. Neste primeiro número, participaram escrevendo artigo: Franklin Capistrano, onde abordava a temática do cinema novo; Moacy Cirne, fazendo a crítica da obra de Glauber Rocha *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; Gilberto Stabili, abordando a obra fílmica de Nelson Pereira dos Santos *Vidas Secas*; Alderico Leandro, fazendo considerações sobre o filme de John Frenkheimer *O homem de Alcatraz*; e Valdecir Lacerda, comentando *Se meu apartamento falasse*, de Billy Wilder. Neste primeiro número, também estreia o “Quadro de Cotações”. As avaliações eram feitas pelos associados do cineclub, que assistiam aos filmes exibidos nos cinemas da cidade, reuniam-se no cineclub e cada uma emitia sua nota, que variava de zero a cinco.

Contudo, uma das grandes realizações do cineclub Tirol no ano 1963 foi a promoção do festival denominado de “Cinema de Arte”. Um acordo foi estabelecido com a empresa Cinema Reunidas (Cireda), de acordo com o qual os cineclubistas poderiam utilizar o Cinema Rex para exibir os filmes programados para aquele festival:

⁴⁰⁹ Gilberto Stabili, trecho da entrevista cedida ao autor.

Em 63, a gente resolveu inaugurar aqui o Cinema de Arte, o Cinema de Arte foi iniciativa do cineclube Tirol, e começou em 1963 no cinema Rex. O primeiro filme eu me lembro que foi, do Cinema de Arte foi Glória feita de sangue, passou em 1963 de Stanley Kubrick. Agora no Cinema de Arte tinham os panfletos que a gente distribuía, todo sábado a gente distribuía, passou muitos filmes bons(...) ⁴¹⁰

Gilberto Stabili lembra que foram poucos os filmes contratados e exibidos no salão paroquial pelo cineclube Tirol. A prioridade foi dada à realização do festival de Cinema de Arte:

(...) depois criamos o Cinema de Arte que contratava os filmes para exibir nos cinemas comercial da cidade, na sessão especial do cinema da cidade, começou no Cine Rex, o Cinema de Artes, depois passou para o melhor cinema do circuito que era o Cine Nordeste. ⁴¹¹

Figura 13 - Capa de um dos panfletos que eram distribuídos antes das sessões do Cinema de Arte
Fonte: Cinemateca Brasileira

A prioridade na programação desse festival eram os filmes que ganhavam o rótulo de “Cinema de Arte”. Nesse sentido, fica patente que os debates que moviam os cineclubistas do Tirol naquele momento eram de ordem estética. Evidentemente, ao assistirem a obras clássicas do cinema mundial e obras fílmicas do cinema brasileiro, o embate político se fazia

⁴¹⁰ Bené Chaves, trecho da entrevista cedida ao autor.

⁴¹¹ Gilberto Stabili, trecho da entrevista cedida ao autor.

presente. Contudo, não era tema central nas discussões que envolviam os cineclubistas. A programação fílmica era o melhor indicativo dessa opção. Os filmes exibidos nesse festival eram em sua maioria obras destacadas do cinema mundial, tais como: “*De punhos cerrados*”, de Marco Bellochio, *O evangelho segundo São Mateus*, de Pier Paolo Pasolini, *A guerra acabou*, de Alain Resnais, *O homem do prego*, de Sidney Lumet, entre outros. Além desse festival, foi promovido também o Cine Nostalgia, em parceria com a Fundação José Augusto, que exibiu filmes clássicos da filmografia mundial como: *O nascimento de uma nação*, de David Griffith; *The covered wagon*, dirigido por James Cruze, que na tradução brasileira recebeu o nome nada apropriado de “*Os Bandeirantes*”. A maioria desses filmes era do período silencioso (cinema mudo), além de alguns seriados datados do período entre 1916 a 1922, entre eles os primeiros episódios de *The Lightning Raider* (1919) e o seriado *The Lure of the circus*. Ressalte-se que o público do cineclube Tirol era constituído basicamente de estudantes.

Figura 14 - Capa de um dos panfletos distribuídos durante a exibição do Festival Cine Nostalgia
Fonte: Cinemateca Brasileira

Apesar de o cineclube Tirol ter como característica mais proeminente o debate do cinema como arte e mesmo evitado os embates políticos nos debates, o Golpe de 1964 alterou a sua rotina, como lembra Gilberto Stabili:

Refletiu naquele sentido do pessoal manear mais nas avaliações que iam fazer, mas nesse sentido, que te falei, sobre o comentário que eu fiz sobre O Anjo Exterminador para ser apresentado na exibição do filme, e o cara mais de esquerda do nosso grupo era Juliano Siqueira, novinho, tinha 17 anos, tinha uma cultura ótima, lia bastante, boa formação, o cara era bem agressivo, coitado do povo, o pessoal ficou tudo preocupado, com as consequências, não lembro se em 64 se estávamos no cine paroquial ainda.⁴¹²

Juliano Siqueira era filiado ao proscrito PCB, conhecido como o “Partidão”, esse fato, sem dúvida teria sido a causa da preocupação com suas intervenções. Em 1968, Bené Chaves relatou que apesar das dificuldades, nesse caso, de ordem logística, prosseguia com a programação do Cinema de Arte:

a gente falou com o gerente e conseguimos com ele uma sessão no cine Poti, inclusive em 68, eu e Marcos Silva fomos para Recife, no início de 68 fazer toda a programação do cine de Arte, eu fiz com Marcos Silva, a gente pedia, ‘tava com dificuldade, eu fui com ele, pegamos o ônibus aqui, fomos para Recife, fizemos a programação do Cinema de Arte. Exibia também no Rex, aos sábados e num dia da semana exibia no Cine Poti, o Cine Poti a gente via lá: ‘A guerra acabou’, de Resnais, vimos ‘Tempo de Guerra’, de Godard, vimos ‘A Passageira’, vimos ‘A faca na água’, muitos filmes bons vimos nesse período, e foi em 68 que eu fiz a programação com Marcos.⁴¹³

No que pese o relativo distanciamento que os cineclubistas do Tirol tentassem manter do clima que havia se instalado no Brasil por conta do golpe de 1964, nem por isso deixou o cineclube de ser atingido, ainda que indiretamente, conforme narrou Gilberto Stabili, ao saber que um dos integrantes do cineclube Tirol tinha sido assassinado pela repressão ditatorial:

Eu só lembro do primeiro nome dele, era Emmanuel. A gente ia junto para o cineclube, ele era de esquerda, mas eu nunca imaginei que o cara participava, houve um tempo que ele tinha comentado que ele ia fazer um curso na Tchecoslováquia, né, aí pensei, eu pensava que era curso na área cultural, quando eu estava lá em Recife, já fazendo agronomia, quando eu estava terminando, aí eu soube que esse cara era uns dos mortos pela repressão, nunca imaginei que o cara era ativista mesmo, eu sabia que ele era de esquerda porque ele perguntava o que é que eu achava do movimento dos estudantes, da esquerda contra a ditadura, eu disse: sei não, pô se organizar bem pode funcionar, né? Que dava pra perceber que ele tinha esse interesse,

⁴¹² Gilberto Stabili, trecho da entrevista cedida ao autor.

⁴¹³ Bené Chaves, trecho da entrevista cedida ao autor.

e ele me dizia: “poxa, eu gosto de futebol, mas eu aproveito quando eu vou para o estádio para doutrinar o pessoal”.⁴¹⁴

Emmanuel Bezerra dos Santos, durante os anos de 1960, ainda secundarista, já participava do Movimento Estudantil, também atuou na Juventude Estudantil Católica (JEC), foi Presidente da Casa do Estudante (moradia subsidiada, em Natal, para estudantes pobres que vinham do interior do estado) e finalmente filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), em seguida rompeu com o “Partidão” e filiou-se ao Partido Comunista Revolucionário (PCR), que pregava a luta armada a partir do nordeste⁴¹⁵. Emmanuel foi então para a clandestinidade. Atuou nos movimentos literários e também foi um dos dirigentes do cineclube Tirol. As versões sobre sua morte vão das sensacionalistas manchetes dos jornais - entre eles a do *Diário de Natal*, na qual estampava que Emmanuel, um terrorista, fora morto em troca de tiros com a polícia em São Paulo, e ilustrando a macabra matéria, uma foto de Emmanuel com os olhos fixos, um dos quais bastante inchado, o lábio inferior parcialmente deformado, e abaixo um número: 5205-73. Já a versão oficial dos órgãos de repressão afirmara que

(...) preso em Recife, Manoel Lisbôa informou à polícia ter um encontro marcado para o dia 04/09/1973, no Largo de Moema, em São Paulo, com Emmanuel, que regressava do Chile dias antes da deposição de Salvador Allende. Segundo os policiais, Emmanuel, ao chegar ao local do encontro percebeu que havia sido traído e atirou em Manoel Lisbôa. Os agentes da repressão então reagiram, matando os dois. Com essa cena fictícia, os órgãos de segurança do regime militar criavam uma versão fraudulenta para a morte dos dois militantes e, ao mesmo tempo, apresentava o dirigente principal do PCR como delator e responsável pela prisão de companheiros, como já tinha se tornado rotina desde o assassinato de Eduardo Leite, Bacuri, no final de 1970. O comunicado oficial ainda os acusava falsamente de participação no atentado contra Costa e Silva, ocorrido no aeroporto dos Guararapes, em Recife, em 1966.⁴¹⁶

No entanto, a Comissão especial sobre mortos e desaparecidos políticos, criada pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República, em um livro-relatório publicado em 2007, contesta essas versões:

⁴¹⁴ Gilberto Stabili, trecho da entrevista cedida ao autor.

⁴¹⁵ CERVEIRA, Neusah. Luta armada no nordeste (1966/1973). Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, defendida na UFRN. Natal: digitado, 2001. IDEM. “A luta armada contra a insegurança nacional – O PCR, 1966/1968”, in: SILVA, Marcos (Org.). Brasil, 1964/1968 – A ditadura já era ditadura. São Paulo: LTC, 2006, pp 181/210

⁴¹⁶ Brasil. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos / Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos - Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007, p. 351

Emmanuel Bezerra e Manoel Lisboa foram presos em Recife (PE), sendo que este último, com certeza, em 16/08/1973. Esse fato foi confirmado taxativamente pela operária Fortunata, com quem Manoel Lisboa conversava na praça Ian Flemming, no bairro de Rosarinho, Recife. Ele foi preso sob as ordens do agente policial e conhecido torturador Luís Miranda, de Pernambuco e do delegado paulista Sérgio Paranhos Fleury. Algemado, foi arrastado para um veículo e conduzido para o DOI-CODI do IV Exército, então situado no parque 13 de Maio. Fortunata, a operária, presenciou a cena. “Foi uma verdadeira operação de guerra. Quando um homem se aproximou, ele fez menção de pegar a arma, mas foi inútil. De todos os lados da praça surgiam homens. Carros e carros surgiram”.⁴¹⁷

Figura 15 - Carteira de associado do Cineclube Tirol - Fonte: Arquivo pessoal

Emmanuel foi barbaramente torturado, sofreu mutilações em várias partes do corpo, e apesar de todas essas evidências, sua necropsia insistia em manter a versão oficial sobre a morte.

De meados da década de 1960 ao início dos anos 1970, novos associados chegaram ao cineclube, muitos desses, militantes de esquerda, outros tantos filiados ao proscrito “Partidão”. O cineclube foi percebido, por esses militantes, como um espaço para atuação política, visto que os sindicatos e outras entidades ligadas a categorias de classes estavam sob o rígido domínio do regime ditatorial e, portanto, longe da atuação desses militantes. Pedro Vicente, em entrevista, narrou esta situação, quando ele mesmo teria chegado a cidade Natal em 1964, fugindo da perseguição política:

⁴¹⁷ Brasil. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos / Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos - Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007, p. 351

chego aqui em 65, 64, o golpe, eu tive que cair fora, tive que me exilar para onde, corri prá Natal, que eu tinha família aqui né, os meus pais, aí vim prá Natal e me juntei ao cineclube, naquele período era o grupo iniciador do cineclube, era Stabili, Moacy Cirne, Bené Chaves, Sobreira.⁴¹⁸

Nesse momento, Pedro Vicente passou ter uma intensa atuação dentro dos quadros do cineclube Tirol, juntamente com Juliano Siqueira, também da nova geração de cineclubistas, sendo inclusive Pedro Vicente, indicado, em 1975, para ser Presidente da Federação Nordeste de Cineclubes. Ainda falando sobre a mudança de rumos do cineclube Tirol a partir da metade da década de 1960 ao início da década ulterior:

aí acontece o seguinte com a minha vinda prá cá, é quando o pessoal do cinema começa a se politizar, o pessoal começa a entrar aqui, o cineclube já começa em 65 a se politizar, entrou Juliano Siqueira, eu entrei, entrou um pessoal mais de esquerda, aí a gente começa a dar um certo norte para o cineclube, é um tanto perigoso essa coisa da gente, a gente até chegou a um determinado ponto de dizer vamos parar com isso, que a gente está tentando aparelhar a organização, o cineclube, e o cineclube é um movimento aberto, um movimento democrático, vamos acabar com isso.⁴¹⁹

Pedro Vicente, em seu blog “*Coisas da Vida*”, relatou que no ano de 1966, o PCB estava em vias de se reorganizar na cidade de Natal. O alvo dessa reorganização seria alcançar algumas determinadas classes sociais: operários, funcionários públicos, mas sobretudo, os jovens, em especial estudantes, visando a assim ampliar seu quadro de militantes, e um dos canais mais oportunos para alcançar essa meta era, segundo ele, o espaço cineclubista:

É através do cineclube Tirol, portanto, que afloraram as primeiras manifestações de resistência cultural ao regime militar; suas sessões de cinema de arte passaram, então, a ser usadas como canal de expressão dessa resistência, pois os filmes ora escolhidos para exibição nas sessões de arte, além do rigor quanto aos critérios estéticos, veiculavam também um forte componente político. Do corpo de sócios do cineclube Tirol participavam vários ativistas que passaram a integrar o núcleo estudantil do PCB.⁴²⁰

A estratégia utilizada com o objetivo de orientar politicamente o público cinéfilo se deu a partir da escolha da programação fílmica que foi exibida no cineclube, e a partir dessa programação, estimulavam-se os debates, visando sempre à crítica ao sistema político então vigente:

O que acontecia era o seguinte, a gente tinha uma sessão de Cinema de Arte aqui, então a sessão era feita num dos cinemas comerciais da cidade, a gente

⁴¹⁸ Pedro Vicente, trecho da entrevista cedida ao autor.

⁴¹⁹ Pedro Vicente, trecho da entrevista cedida ao autor.

⁴²⁰ <<http://cenasecoisasdavidia.blogspot.com.br/2012/04/memorias-varal-das-lembrancas-fugaz.html>>. Acesso em: 25 jul. 2013.

alugava a sala ou através de um percentual que a gente dedicava a sala, e ficava com outro percentual, e a sala era cedida nos sábados ou aos domingos de manhã, então a gente passava aquela sessão que enchia, era próximo, o povo tava precisando de cultura, aquela coisa toda, né, tava precisando ter um alternativa cultural, a gente trazia bons filmes. O cinema aqui a gente fazia, o cineclube tinha uma vida, tinha uma vida interna, o cineclube se reunia, fazia discussão de filmes, fazia o exercício da escrita, e criticava tal filme, aquela coisa toda, aí a gente fazia isso, era educativo, tinha novos membros que iam entrando no cineclube e ia educando e convivendo com a gente, oposição democrática pessoal ia até por osmose, pela proximidade, ia se revitalizando, assumindo posição de esquerda e a gente tinha o cineclube ali para discutir, e tinham sessões de cinema que eram mais abrangentes, aquela classe média, um esquadro para as suas posições de protesto, a sua posição era normalmente o cineclube, eram as sessões de cineclube. E nós transformamos as sessões de cineclube que dava muita gente, 300, 400 pessoas, 500 pessoas, filme de lotação cheia, lotada assim, 800 pessoas no cinema.⁴²¹

Com a realização do I Encontro da Federação Nordeste de Cineclubes, que aconteceu nas dependências da Fundação José Augusto, na cidade de Natal (RN), entre os dias 18 a 22 de janeiro de 1975, e ainda sob o impacto da Carta de Curitiba, o cineclube Tirol passou também a prestigiar obras fílmicas do cinema nacional, o que em boa medida, vai ao encontro dos objetivos apregoados pelos “esquerdistas” da entidade. Contudo, devem-se evitar conclusões precipitadas, acreditando que a partir daquele momento o cineclube Tirol abandonaria o desejo e o gosto pelo debate estético, passando a abordar as obras fílmicas apenas pelo ângulo do engajamento político-ideológico.

O cineclube Tirol continuou a promover os Festivais que Anchieta Fernandes chamou de “*o bom cinema universal*”⁴²². Nesse Festivais, havia a preferência por exibir filmes europeus, alguns dos Estados Unidos e de outras nacionalidades, o objetivo dessa programação era promover o debate mais centrado nos elementos estéticos, em detrimento aos debates de cunho político-ideológico próprios a outros cineclubes que aderiram aos princípios da Carta de Curitiba: “*no cineclube Tirol era muito difícil exibir filme nacional, aí depois parece que o cinema de arte exibiu, Deus e o diabo na terra do sol e Vidas secas, isso em 64*”⁴²³, salientou o cineclubista Bené Chaves. Tal atitude acirrou os ânimos e as disputas internas, os cineclubistas vinculados ao “Partidão” *versus* os que não eram alinhados a partidos de esquerda, o que teria levado ao desgaste:

⁴²¹ Pedro Vicente, trecho da entrevista cedida ao autor.

⁴²² FERNANDES, Anchieta. *Écran Natalense*, Edição Sebo Vermelho/ Cata Livros (Sebo Transa), Natal, RN, 1992, p. 75

⁴²³ Bené Chaves, trecho da entrevista cedida ao autor.

Depois de 75, começou o esvaziamento, foi aparelhar mesmo, era disputa (...) de esquerda disputando o cineclube, entrou no cineclube prá usar, é mais um aparelho prá usar, isso eu acho que houve o esvaziamento do cineclube no Brasil, sabe? Houve um esvaziamento muito grande, depois houve uma retomada, mas acho que nunca retomou ao que foi na década de 70.⁴²⁴

Saliente-se que o confronto entre militantes dos grupos de esquerda, particularmente os filiados ao “Partidão”, e os não vinculados a estes grupos aconteceu em vários cineclubes Brasil afora. O motivo mais explícito desse enfrentamento era a acusação de que os grupos de esquerda queriam “aparelhar” os cineclubes e os cineclubistas que não eram de esquerda insistiam na tese de que tal tipo de entidade deveria se manter ligada a suas tradições, ou seja, debater o cinema apenas do ponto de vista técnico e estético, negando toda a possibilidade de vínculos partidários e/ou ideológicos. Sem dúvida, a Carta-manifesto elaborada durante a VIII Jornada Nacional de Cineclubes, de cunho nacionalista e bastante influenciada pelas ideias de Paulo Emílio Salles Gomes, e que teve entre os seus redatores, integrantes do “Partidão”, entre eles, Marco Aurélio Marcondes, foi um forte componente que estimulou esses embates.

A opção pelo cinema nacional não era somente uma política de defesa do cinema brasileiro, tratava-se também de uma escolha político-ideológica de resistência, pois a partir da inserção do cinema nacional na programação dos cineclubes, poderiam as lideranças dos cineclubistas expor os problemas sociais, econômicos e políticos que o regime ditatorial omitia por meio de uma eficiente propaganda oficial, além do uso do aparelho repressivo. Cabe lembrar que tal processo de ocultação dos graves problemas nacionais incluía o próprio caráter ditatorial do regime vigente. Esse embate se estendeu às Jornadas Nacionais, onde o tema se radicalizou, levando à criação de correntes que defendiam que o movimento cineclubista deveria ter um caráter mais popular, e outras que optaram pela profissionalização.

Entendia-se por profissionalização a operação em bitola 35mm, uma administração e programação voltada ao circuito que pudesse ter acesso a cópias de lançamentos e ao mesmo tempo apresentasse filmes considerados de “arte”, assim se inserindo no competitivo circuito cinematográfico. O principal mentor dessa concepção foi o cineclubista Felipe Macedo, acompanhado, entre outros, por Adhemar de Oliveira e Nelson Krumholtz.

⁴²⁴ Pedro Vicente, trecho da entrevista cedida ao autor.

5.2.3 – Cineclube Aquiry: um cineclube na floresta (Rio Branco – AC)

A força e a intensidade do Movimento Cineclubista foram tão vigorosas na década de 1970 que até os lugares afastados de grandes centros culturais do Brasil, como a cidade de Rio Branco, capital do Estado do Acre (isolada do resto do país devido a sua distância geográfica do centro-sul e à intrafegabilidade da única rodovia que a ligava por terra ao resto do país, a BR-364, durante seis meses do chamado inverno amazônico), teve também um cineclube naquele período, Cineclube Aquiry.

O cineclubismo chegou ao Acre em 1976 nas bagagens de Francisco Gregório Filho. Ele, que havia se mudado para o Rio de Janeiro com planos de estudar contabilidade na capital carioca, durante esse período de estudos, passou a frequentar assiduamente o Museu de Arte Moderna, isso pelos idos dos anos de 1968 a 1970, e a ser um contumaz espectador da Cinemateca do MAM – RJ:

Lá no Museu de Arte Moderna, eu cheguei no Rio, fui estudar contabilidade, eu estudava contabilidade à noite e durante o dia, morando no Bairro da Glória, eu atravessava ali o aterro [Flamengo] e ai para o MAM, e ficava o dia participando de Oficinas, encontros, debates, vendo filmes.⁴²⁵

Foi durante essas suas idas ao MAM-RJ que Gregório Filho começou uma nova trajetória: incentivado pelos novos amigos que conheceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, largou o Curso de Contabilidade e começou a estudar teatro na Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEG)⁴²⁶. É nesse período que fundou o “Grupo Ensaio”, do qual foi diretor, roteirista e ator.

Elias Mansour Simão Filho, acreano e um ex-dirigente do “Partidão”, na cidade do Rio de Janeiro, participou do Movimento de Cultura Popular (MCP), do Programa Nacional de Alfabetização (PNA) e após o golpe de 1964, devido a sua militância, foi expulso da Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi) e indiciado em vários Inquéritos Policiais-Militares (IPMs), motivo pelo qual se viu obrigado a retornar, na condição de foragido da justiça, a sua terra natal, Rio Branco, Acre. Em 1972, quando exercia o cargo de diretor do Atlético Clube Juventus, um dos tradicionais clubes de futebol da cidade, convidou Francisco

⁴²⁵ Francisco Gregório Filho, Trecho da entrevista cedida ao autor.

⁴²⁶ A Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara – FEFIEG foi criada em 1969 como parte de um movimento para reconhecimento dos cursos técnicos em cursos de nível superior, posteriormente converteu-se em Federação das Escolas Isoladas Federais do Estado do Rio de Janeiro (FEFIERJ – 1975), após 1979 nova denominação: Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO e finalmente Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Gregório Filho para vir até Rio Branco com o Grupo Ensaio, devido às comemorações do aniversário de fundação do clube. A proposta era Gregório e seu Grupo apresentarem uma peça de Bertolt Brecht, *“Aquele que diz sim, aquele que diz não”*, e concomitantemente o espetáculo *“Entorno da palavra homem”*, uma coletânea de poemas, músicas e canções, além da exibição de alguns filmes e documentários que o Grupo havia trazido em suas bagagens.

Os espetáculos e os filmes foram mostrados em vários locais da cidade: na sede social do Atlético Clube Juventus, na sede social do Rio Branco Futebol Clube, no Cine-Theatro Recreio e no auditório de um dos colégios mais tradicionais de cidade: o Colégio Acreano. Além da apresentação das peças teatrais, foram também oferecidas oficinas de corpo e voz aos candidatos a atores, além da exibição de filmes e documentários nacionais. Após essas apresentações, o Grupo retornou para o Rio de Janeiro, mas Gregório despertou o interesse em algumas pessoas que assistiram aos filmes exibidos naquela turnê. Tratava-se de filmes nacionais, produzidos por cineastas contemporâneos. Esses filmes tinham sido adquiridos na Cinemateca do MAM-RJ, por intermédio de Ana Pessoa, que era cineclubista do Cineclube do Leme, e de Regina Machado, da Embrafilme, e estas também ajudaram a selecionar, além dos filmes, os textos que eles trouxeram para Rio Branco, cuja finalidade era dar embasamento para os debates após a projeção das películas. Ao final daquela temporada, o Grupo retornaria para a capital carioca.

Em 1973, Gregório Filho retornaria a Rio Branco com mais filmes, desta vez a viagem foi a passeio e Gregório passaria alguns meses na companhia de Chico Pop, um ativista cultural que possuía uma coluna intitulada *“A cidade se diverte”* em um dos jornais da capital acreana. Das sessões de filmes e das conversas, surge a ideia de fundar um cineclube. Em 1976, Gregório, após ter finalizado o curso de Teatro, voltou em definitivo para sua cidade natal e com a ajuda de alguns ativistas locais, tais como Abrahim Farhat, conhecido na cidade apenas com Lhé, Elson Martins, jornalista do Estadão, e o Bispo Dom Moacyr, da Igreja católica, montaram uma peça infantil e uma outra para adultos. A estratégia era: após a apresentação da peça infantil, convidar os adultos para a peça a ser apresentada na parte noturna e como chamariz, anunciavam também a exibição de um filme. A estratégia deu certo e o público almejado aparecia no auditório do Colégio Acreano para assistir à peça e aos filmes ali exibidos. Um problema começou a dificultar a exibição dos filmes: a incursão da Polícia Federal, conforme relatou Gregório Filho,

O cineclube, ele já foi uma das maneiras de sobrevivência, porque cada filme que a gente apresentava, nós eramos ameaçados pela Polícia Federal, e

o cineclube, ele dava status de uma instituição cultural, então a criação do cineclube, com Elson Martins, também promovia status que criava vínculos com outros movimentos de cineclube forte, o Rio de Janeiro, e essa ligação com a Cinemateca então é como se nós tivéssemos mais um amparo, amparo político, cultural, social, um amparo intelectual, então nós escrevíamos, trocávamos correspondências com os cineclubistas de outro lugares e a cinemateca do MAM, a Ana Pessoa, ela mandava os filmes, muitas vezes ela pegou dinheiro dela, táxi para levar rolos de filmes e despachar na Varig – ela fazia, pra mandar pra gente que era amigo.⁴²⁷

Após as primeiras conversas entre Chico Pop e Gregório, o número de interessados em criar um cineclube aumentou: Marcelo Jósio Bezerra de Souza ou Marcelo Moreno, como era mais comumente chamado, integrante do Grupo Ensaio, Elson Martins, jornalista, Francisco Carlos da Silveira Cavalcanti, o Carlitinho, Cristina Francescuti, Lucia Braga, Raimunda Bezerra, Abrahim Farhat, Fernando Garcia, entre outros. Feitas algumas reuniões, foi elaborado o Estatuto do cineclube, seguindo o modelo dos similares que já existiam no Rio de Janeiro.

No entanto, outro dilema surgia: qual o nome a ser dado ao cineclube? A discussão era motivo de embates, já que na cidade de Rio Branco, por conta do momento político local, no qual se intensificava o confronto entre os seringueiros e os chamados pejorativamente de ‘paulistas’ (os sulistas que chegavam ao Acre, atraídos pela promessa de terras, e pelo dístico governamental que afirmava ser o *Acre uma nova Canaã. Um nordeste sem seca. Um sul sem geadas*), tinha-se um campo propício para a exacerbação do regionalismo. Assim, batizar um cineclube era também um ato político de resistência à chegada dos ‘paulistas’. Foi necessário fazer uma votação. Vários nomes concorreram, entre eles podemos citar: Cernambi, mas não foi aceito por significar uma borracha de qualidade inferior; outra proposta foi como rememora Gregório:

Tinha, tinham outros nomes, mais tinha um nome muito forte concorrente, que na época, não sei quem exatamente defendeu, mas era Galvez – cineclube Galvez -, era o espírito mais anárquico que gostava de Galvez, nós defendíamos Aquiry, era mais pé no chão, assim mais acreanista.⁴²⁸

O nome que saiu vencedor na eleição foi Aquiry, palavra indígena que teria originado o nome do Estado do Acre. Destaque-se que existem variadas versões acerca deste topônimo, contudo optamos pela interpretação de José Moreira Brandão Castelo Branco

⁴²⁷ Francisco Gregório Filho, trecho da entrevista cedida ao autor.

⁴²⁸ Francisco Gregório Filho, trecho da entrevista cedida ao autor.

Sobrinho⁴²⁹, que afirma tratar-se de designação de origem indígena, os Apurinãs, dada ao rio que hoje corta a cidade de Rio Branco: rio Aquiry ou Uaquir, que foi sendo alterado ao longo do tempo em Aquiry, Acri, e finalmente Acre. Aprovado o nome, o cineclube Aquiry foi oficialmente fundado, de acordo com o seu Estatuto, em 19 de junho de 1976.

Concomitantemente, Gregório foi convidado para trabalhar em rádios locais. O nome do programa era “Momento Experiência”, na rádio Novo Andirá, e em seguida na Difusora Acreana. Ele aproveitava para divulgar o cineclube, comentando trechos dos filmes e lendo as críticas enviadas por Ana Pessoa, do MAM-RJ. O sucesso do Programa radiofônico levou o então governador da época, Geraldo Mesquita, a criar o Departamento de Ação Cultural, em abril de 1976, e a convidar Gregório Filho para ser diretor do órgão.

No DAC, Gregório passou a ter a estrutura necessária para fortalecer o cineclube Aquiry: projetor 16mm, tela de projeção, máquinas de datilografia para copiar os textos enviados por Ana Pessoa, do MAM-RJ, mimeógrafo para reproduzir os textos e um local seguro para guardar os filmes. As exhibições aconteciam no auditório⁴³⁰ da Universidade Federal do Acre, que também apoiava a iniciativa por meio de sua Pró-reitora de Extensão, cedendo, além do espaço, algumas vezes, também o projetor de 16mm, em uma sala do Departamento de Ação Cultural, da Secretaria da Educação do Estado, no Cine Paroquial, que pertencia à Igreja Católica e no auditório do Ceseme, uma escola de Ensino Médio.

Gregório lembra que aconteciam imprevistos durante a projeção devido à pouca habilidade que ele e Marcelo Moreno tinham com o projetor:

Era um sufoco! E tinha um problema grave, que era o filme quebrar, nós tínhamos que emendar com durex, emendava o filme com durex, então nós estávamos com o filme e projetor, o rolo e o durex. (...)Era comum, comum, porque lá cortava, ‘peraí um instantinho’, acende a luz e emendava com durex e quantas vezes pulava os fotogramas.⁴³¹

A divulgação era feita nas rádios locais e ganhava o reforço da publicação de um Boletim informativo; assim como a maioria dos cineclubes, o Aquiry também passou a ter seu próprio órgão de divulgação. As informações, resenhas e críticas fílmicas contidas nesse Boletim eram encaminhadas, em sua maioria, por intermédio de Ana Pessoa, da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e ao chegarem através de voos de uma das companhias áreas de Rio Branco, já havia um

⁴²⁹ Castelo Branco Sobrinho, José Moreira Brandão. Descobrimento das terras da região Acreana. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1958 - (Rev.do IHGB, v. 240 - 1958)

⁴³⁰ Atualmente é o auditório do Colégio de Aplicação (CAP) da Universidade Federal do Acre (UFAC)

⁴³¹ Francisco Gregório Filho, trecho da entrevista cedida ao autor.

associado do cineclube aguardando a valiosa encomenda, que era prontamente entregue no DAC para que fosse datilografada e impressa durante a noite.

Porém, não somente da Cinemateca do MAM-RJ procediam as informações, outros cineclubes também apareceram no Boletim de divulgação do Aquiry; no número de setembro do ano de 1976, podemos observar que os nomes dos cineclubes Macunaíma e Glauber Rocha e da Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro também constam como apoiadores, além logicamente, do próprio cineclube Aquiry, pois a tipografia dos textos vindos de outros cineclubes diferia dos escritos produzidos localmente.

Figura 16- Boletim do Cineclube Aquiry de Setembro de 1976.
Fonte: acervo particular Francisco Carlos da Silveira Cavalcanti

Figura 17 - Trecho do Boletim de divulgação do Cineclub Aquiry datilografado pelos integrantes do cineclub, no caso, trata-se de Francisco Carlos da Silveira Cavalcanti (Carlitininho) - Fonte: acervo particular Francisco Carlos da Silveira Cavalcanti

Devemos ressaltar uma particularidade do cineclub Aquiry: seu distanciamento geográfico em relação às cidades de onde eram enviados os filmes (Rio de Janeiro e São Paulo), o que ocasionalmente causava transtornos, como ‘furos’ na programação devido ao atraso ou não envio de um filme:

“O filme para chegar, por exemplo, a gente escolhia da semana anterior, ele demorava três dias prá chegar na quinta, então apresentávamos na sexta, sábado e domingo e devolvia na segunda, aí aguardava a chegada do outro”.
 GREGÓRIO FILHO.⁴³²

Contudo, em alguns pontos, o cineclub Aquiry tinha os mesmos problemas comuns aos congêneres do eixo Rio-São Paulo, derivados de um fator: a censura. A rotina de conseguir o certificado de censura liberando a exibição dos filmes era sempre um ato de paciência e coragem, pois além de deixar os dirigentes cineclubistas por horas esperando para o filme ser liberado, por vezes, eram surpreendidos com um veto inesperado. Foi o caso de *São Bernardo*, Leon Hirszman (1971) e *Sagarana, o duelo*, de Paulo Thiago (1974):

Foi, e um filme que nem tinha grande coisa, mas foi o filme a partir da obra de Guimarães Rosa, um conto do Guimarães Rosa, São Bernardo, se não me engano e o Sagarana, o duelo, esse Sagarana foi complicado pra liberar, ele

⁴³² Francisco Gregório Filho, trecho da entrevista cedida ao autor.

primeiro foi censurado, e nós insistimos, aí fomos com Dom Moacyr, pra negociar, pra gente poder apresentar Sagarana, o duelo, eu acho que o Sagarana tinha uma questão de adultério (...).⁴³³

Dom Moacyr, citado por Gregório Filho, era o Bispo da Prelazia de Rio Branco, Dom Moacyr Grechi atuava no sentido de amenizar a ação da Polícia Federal frente às atividades culturais, lembrando que a maioria dos integrantes dos movimentos culturais da cidade de Rio Branco eram oriundos das Comunidades Eclesiais de Base (CEB's), incluindo os cineclubistas, geralmente ativistas em mais de uma área e prática artístico-cultural.

Outro filme proibido foi o documentário *Nada será como antes*, de Maria Helena Saldanha, que constava na programação do cineclube. A alegação da Polícia Federal era a de sempre: falta do certificado de censura. Contudo, esse mesmo filme já tinha sido exibido na semana anterior, juntamente com outra película, que também foi vítima da censura: *Nós e eles*, documentário de Augusto Sevá, sobre uma reunião de posseiros com investidores do centro-sul, um tema bastante delicado naquelas circunstâncias. Mas, além da imposição de dificuldades para a liberação dos filmes, a Polícia Federal patrulhava e procurava intimidar os cineclubistas, por vezes pressionando os pais desses jovens, alertando-os acerca do perigo comunista, ou então com intimidações mais constrangedoras, como relatou Francisco Gregório Filho:

Pra você ter uma ideia nós, o pessoal do cineclube, do teatro eu e o Marcelo, nós fomos abordados na rua pela Polícia Federal que mandou a gente tirar a roupa, e nus, e mandou correr aquela ladeirinha ali da maternidade, o Elson [Martins] morava numa casa lá em cima, perto do [jornal] Varadouro, nós fomos bater na porta do Elson nus.⁴³⁴

O cineclube Aquiry procurou formas de se garantir financeiramente. Além dos sócios, que pagavam mensalidade, também era cobrado ingresso daqueles não associados que frequentavam as sessões. As parcerias também foram fundamentais: o apoio do DAC, da Universidade Federal do Acre e do Sesc.

Foi criada uma burocracia que controlava o número de associados e fazia a prestação de contas através do Boletim de divulgação. Todas essas providências evitaram a síndrome que acometia a maioria dos cineclubes no Brasil: a morte prematura.

⁴³³ Francisco Gregório Filho, Idem.

⁴³⁴ Francisco Gregório Filho, trecho da entrevista cedida ao autor

CINE CLUBE AQUIRY RIO BRANCO — ACRE	
Nome	
Registro Nº	
Data / / 19	
.....	
SECRETÁRIO	
PRESIDENTE	

Figura 18 - Carteira de Associado do Cineclubes Aquiry
Fonte: Acervo Francisco Carlos da Silveira Cavalcanti

CINECLUBE AQUIRY	
<u>RECIBO</u>	
Recibi do Sr. <u>Francisco Carlos da S. Cavalcanti</u>	
a quantia de <u>30,00</u>	(Trinta Cruzados)
referente a mensalidade do mes de <u>OUT/NOV/DEZEMBRO</u> de 1976.	
Rio Branco, <u>19/11/76</u>	<u>C. Gregório</u> Responsável p/ inscrição

Figura 19 - Recibo de mensalidade dos associados do Cineclubes Aquiry
Fonte: Francisco Carlos da Silveira Cavalcanti

A partir de um encontro casual entre Francisco Gregório e Marcelo Moreno, ambos do cineclubes Aquiry, com Álvaro Salmito, Marilene Barbosa e Jaime Ariston, este último diretor do Sesc, recém-chegado à cidade de Rio Branco, nasceria uma parceria e uma disputa entre o Sesc e o Cineclubes Aquiry, pois além de apoiar as ações do Aquiry, o Sesc também resolveu criar um novo cineclubes na cidade:

Jaime era politicamente muito avançado, Jaime participou de movimento que proporcionava a luta armada, do PCR, aquela coisa toda, saiu fugido daqui [Natal, Rio Grande do Norte] para o Rio de Janeiro, e foi preso político aqui [Natal, Rio Grande do Norte], passou um ano e pouco preso aqui, Jaime chegou lá [Rio Branco] e o pessoal não entendia de jeito nenhum, aí Jaime criou um ambiente para divulgação, criou depois tal momento, parou de exibir o filme lá no antigo Ceseme e a gente exibia lá no Sesc, fazia exibição na sala do Sesc, era uma salinha que tinha ali no edifício [Adonay] Santos, pegava os filmes e colocava à disposição deles, e levava para a comunidade, para discutir os filmes, a gente queria era uma pessoa que acompanhasse, quando o filme terminasse, fizesse uma discussão, era

muito difícil essa discussão, o pessoal quase todo analfabeto, a comunidade, os instrutores já era um pessoal avançado⁴³⁵

A novidade, nesse caso, era a postura do cineclubes Aquiry, que contando com a estrutura do Sesc, estendeu a sua ação aos bairros periféricos da cidade. Um outro elemento também vale ser ressaltado nessa nova “fase” do cineclubismo em Rio Branco. Durante as projeções nesses bairros, propunha-se a abertura de debates, que eram conduzidos por integrantes do próprio cineclubes Aquiry, muitos desses associados tinham estreita ligação com as Comunidades Eclesiais de Base (CEB’s) e de acordo com Pedro Vicente, a Igreja Católica teria a necessidade de quadros preparados para atuarem naquela região como monitores e instrutores:

O primeiro treinamento para monitores na jurisdição religiosa da Prelazia do Acre e Purus realizou-se em 1971, e contou com a presença de 34 pessoas, sendo que a maioria delas já participava das recém-criadas Comunidades Eclesiais de Base. Daí por diante, as CEBs rapidamente se multiplicaram por toda área coberta pela ação pastoral da Igreja, nas cidades e no campo.⁴³⁶

No cineclubes Aquiry, os associados que compartilhavam da vivência das Comunidades Eclesiais de Base tiveram forte influência da Teologia da Libertação; tratava-se, portanto, de um grupo bastante eclético, mas que possuía como elemento de ligação a preocupação com os conflitos sociais que se agravavam e intensificavam na região acreana, e portadores de uma visão humanista da sociedade. Não é acaso que, em sua maioria, esses jovens cineclubistas participaram também de outras iniciativas culturais, como o teatro, a música e até a produção de cinema. No último caso, citamos os integrantes do Ecaja Filmes⁴³⁷, um movimento de jovens cineastas da cidade de Rio Branco, que produziram sete longas metragens em película super-8, além de curtas-metragens e alguns documentários.

Ao final dos anos 1970 e início da década de 1980, com a perspectiva de “abertura política” sugerida por Geisel e já arduamente esboçada por movimentos sociais e ativismos culturais, a vitoriosa campanha do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) nas eleições legislativas de 1974 também influenciava no estado do Acre e reacendia o clima de articulação, acomodação e enfrentamento das forças políticas de oposição e situação. Neste cenário, o cineclubes Aquiry começou a perder espaço e a importância diante das novas disputas políticas que se avizinhavam. Organizações tais como a Liberdade e Luta (Libelu),

⁴³⁵ Pedro Vicente, trecho da entrevista cedida ao autor

⁴³⁶ COSTA SOBRINHO, Pedro Vicente. Comunicação alternativa e movimentos sociais na Amazônia Ocidental. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2001, p. 44

⁴³⁷ Para saber mais sobre o ECAJA Filmes: COSTA JUNIOR, Hélio Moreira da. Acre(anos) de cinema: uma história quadro-a-quadro de jovens cineastas (1972 – 1982). Rio Branco: Edufac, 2010.

de inspiração trotskista, que em meados da década de 1970 atraíram uma parcela da juventude dentro e fora das universidades, passaram a atuar na reorganização do movimento estudantil, além de fazerem duras críticas aos stalinistas e ao culto da personalidade, entrando assim, em conflito direto com os militantes do PCB, que procuravam ocupar os espaços políticos, desde o início daquela década, principalmente no interior do MDB. O Movimento Democrático Brasileiro passava a ter diante daquele cenário o comportamento de uma Frente Democrática, mas, devido à diversidade que compunha esta Frente, muitas vezes, com posições francamente opostas, viria a se fragmentar. Foi em meio a esse caldo das disputas dentro e fora do movimento estudantil, cada vez mais acirradas, que aos poucos o cineclube Aquiry foi perdendo o foco, e no início de 1980, por inanição dos seus quadros, encerrou suas atividades, restando apenas o cineclube do comerciário, sob a direção do Sesc, mas as perspectivas já eram outras, segundo Pedro Vicente:

a gente no Sesc continuou fazendo, aí eu criei o cineclube do comerciário, eu digo: olhe, o Sesc é bom, eu chamei um pessoal do Sesc e falei, vocês criam o cineclube e o Sesc garante o filme, paga o filme, a exibição do filme, e vocês se responsabilizam em exhibir, cineclube comerciário, criamos uma sessão de fim de semana, no Sesc, que era uma sessão aberta para comerciários, e para quem quisesse ir, não era pago, era livre, só que o cineclube dos comerciários era responsável por essa sessão, para dar margem ao que... para criar o movimento cineclubista.⁴³⁸

Porém, Pedro Vicente não se sentia convencido de que seria possível rearticular o movimento cineclubista nos moldes em que ele existia entre meados dos anos de 1970 e o início da década de 1980; para ele, seria preciso rever o modelo, repensar a estrutura dos cineclubes. Pedro Vicente chegou mesmo a fazer uma dura crítica à tentativa dessa rearticulação:

“Eu acho que o movimento era um negócio meio infantil sabe, não tinha mais jeito de recriar não, sabe, tinha que recriar em outras bases, profissional como se recriou em São Paulo, profissional, salas profissionais.”⁴³⁹

E foi a partir dessas premissas, ou seja, visando à transformação do movimento cineclubista, até aquele período, amador e engajado, em um cineclubismo profissional que o movimento cineclubista passou a travar sua nova batalha. E o campo dessa disputa seriam novamente as Jornadas Nacionais, porém contando com um novo elemento: as possibilidades de abertura política e volta das instituições democráticas.

⁴³⁸ Pedro Vicente, trecho da entrevista cedida ao autor

⁴³⁹ Pedro Vicente, Idem

5.3 – Amanhã vai ser outro dia: o movimento cineclubista pós “abertura política”

A minha arma na verdade virou o projetor, a minha arma ideológica era o projetor (João Luiz Brito Neto – cineclubista e cineasta)

Se no final dos anos 1960 o debate entre os cineclubistas era no sentido de romper com elitismo e ampliar a participação do público, visando acima de tudo a superar o silêncio imposto pelo regime vigente através dos filmes nacionais e dos debates oriundos das sessões nos cineclubes, já no final da década de 1970, outro debate começa a ser travado acerca dos rumos do cineclubismo. O clima de abertura política estimula várias organizações e movimentos a se reorganizarem: a União Nacional dos Estudantes (UNE), os Sindicatos tornam-se mais atuantes, correntes de inspiração trotskista, como a Liberdade e Luta (Libelu), a Organização Socialista Internacional (OSI), o Movimento Feminino pela Anistia (MFPA), o Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA), o Movimento do Custo de Vida (MCV), posteriormente conhecido como *Contra a Carestia*. Diante dessa realidade, alguns cineclubistas optaram por levar os cineclubes aos bairros periféricos ou para as favelas, porém outro grupo acreditava que o caminho para viabilizar o cineclubismo seria sua “profissionalização”.

Mas, apesar dessa movimentação política, o aparelho repressivo continuava agindo com firmeza, principalmente a censura, em que pese o intenso debate que acontecia pelas páginas dos jornais e das revistas sobre esse tema. João Luiz de Brito Neto, cineasta e cineclubista, foi um dos que defendiam a tese de que o cineclube deveria se dirigir aos bairros periféricos, e ele rememora que mesmo diante do cenário de mudanças, a censura, por exemplo, mantinha-se bastante atuante:

A censura era brava, porque era muito comum, assim, a periferia na Zona Leste era um reduto excessivamente operário, então todos esses filmes que tinham viés político sempre tinha um policial apaisana presente, perguntava onde que eu peguei os filmes, algumas ameaças deles de pegar os filmes, houve várias vezes, que nem por exemplo no começo dos anos 80 e 82, em 81 e 82, eu exibia os filmes da Nicarágua, Salvador, várias vezes eles levavam rolos de bolor pensando que eram filmes da Nicarágua. Eu tinha os rolos, então a gente tinha um esquema de emergência, então quando eles pediam o filme a gente dava esses rolos pra eles, e isso aconteceu várias vezes, e as pessoas acabavam nem percebendo que acontecia isso, porque eles eram muito sutis, eles fingiam que eram o público, só que as perguntas eram muito, eles se entregavam nas perguntas. A gente estava discutindo o conteúdo do filme e um senhor perguntava: onde você conseguiu o filme?

João Luiz sempre desejou ser cineasta e viu no cineclube a possibilidade de transformar o seu desejo em realidade. Com a habilidade de consertar equipamentos eletrônicos, resolveu então se instalar no mesmo prédio da Federação Paulista de Cineclubes, como ele nos relata:

Eu já era apaixonado por cinema, eu trabalhava consertando TV, meu sonho era o cinema. Eu utilizei o conhecimento eletrônico para consertar os projetores de cinema e eu montei uma oficina de manutenção chamada de Oficene, na Rua do Triunfo, no mesmo prédio que era a Federação do Cineclube, é, na Rua do Triunfo, na Boca do Lixo, no coração da Boca do Lixo.⁴⁴⁰

Na condição de dirigente clandestino do Partido Comunista, João Luiz atuou no sentido de levar à periferia e aos operários o cineclube, mas para isso precisaria conseguir os filmes. Então, ele passou a usar uma estratégia:

É ali, então, a princípio eu contei com o apoio do movimento cineclubista que eu consertava os projetores em 16mm, depois parti para o de 36mm e eu fazia uma ação que era o seguinte: a gente pegava os filmes que seriam destruídos na época a gente tinha acesso a listagem da Warner, da Columbia, por exemplo, porque os filmes tinham o caráter de passar apenas por 5 anos, então a gente tinha acesso a listagem dos filmes que seriam destruídos naquele mês, então eu comprava os filmes do cara que ia destruir, e eu trocava por rolos de filmes da Boca, eu comprava os pedaços de rolo por mixaria e eles iriam preencher o espaço das películas de arte. Eram queimados os filmes produzidos pela Boca, e a gente ficava com os filmes de arte e revendia para os colecionadores.⁴⁴¹

A ação não passou despercebida pela Polícia Federal, que enviou um agente até à oficina de João Luiz para investigar, mas o resultado dessa ação foi surpreendente até para ele:

Então a Polícia Federal ficou sabendo, tinha pessoas que faziam isso na Boca, eu tinha na minha oficina, tinha apenas projetores, e várias vezes eles iam lá, eles faziam perguntas pra mim, se por acaso eu sabia onde conseguir um filme de arte, e tal, e eu falava que não sabia, que não tinha como, que a minha função era apenas a de consertar projetor, e nessas insistências que eles iam sempre, um dia um policial falou pra mim que ele tinha um projetor de 16mm, um projetor 11C, gaúcho, nacional, que era uma porcaria, ele queria que eu consertasse para ele, eu falei que ele podia levar o projetor, aí no dia seguinte ele levou o projetor e eu consertei pra ele, fiquei sabendo que ele era policial, falei que não ia cobrar, uma pecinha sem importância, aí ele falou que não, que ele iria me pagar, se eu aceitaria pagamento com filme, eu falei, ah, pode ser, né, e ele me deu o filme chamado “A vida de Lenin”, que ele falou que tinha apreendido dos comunistas, (risos...)⁴⁴²

⁴⁴⁰ João Luiz de Brito Neto, trecho da entrevista cedida ao autor

⁴⁴¹ João Luiz de Brito Neto. Idem.

⁴⁴² João Luiz de Brito Neto. Idem, ibidem.

O filme que o policial entregou como “pagamento” para Luiz Brito fazia parte do acervo da Dinafilme e foi parar nas mãos dele durante uma das investidas da Polícia Federal à sede da Distribuidora Nacional de Filme, que já tinha sido invadida duas vezes pelo órgão a mando da Censura Federal.

A primeira investida contra a Dinafilme foi no ano de 1978, quando foram apreendidos 76 filmes, entre os quais constavam *Outubro*, de Serguei Eisenstein, *A General*, de Buster Keaton, *A paixão de Joana D'Arc*, de Carl Dreyer, *Ouro e maldição*, de Erich von Stroheim, *O homem-mosca*, de Harold Lloyd, *Masculino feminino (Masculin et féminin)*, de Jean-Luc Godard, além de filmes didáticos tais como *Os olhos de suas crianças*, *Férias na França* e documentários sobre Molière e Gauguin, documentários ingleses sobre a campanha dos aliados na África durante a Segunda Guerra Mundial, um curta-metragem de *O Gordo e o Magro* e até um filme educativo intitulado *Conserve seus dentes...* O motivo alegado pelos policiais para esta ação era que tratava-se de mercadoria estrangeira desacompanhada de documentação legal. Após essa atividade da Polícia Federal, houve reação por parte dos cineclubistas, em particular do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), conjuntamente com Federação Paulista de Cineclubes, que era a administradora da Dinafilme, e em nota afirmaram tratar-se de uma ação de “*caráter destrutivo, próprio da censura*”⁴⁴³, além de ser uma apreensão arbitrária. Mas essa reação não ficou restrita ao Conselho Nacional e à Federação Paulista de Cineclubes: durante a XII Jornada Nacional de Cineclubes, que aconteceu na cidade de Caxias do Sul (RS) e contou com a participação de 100 entidades, foi denunciado publicamente o fato, o que alcançou grande repercussão, visto que esta Jornada tinha uma nova característica - pela primeira vez, havia a participação de um grande número de cineclubes de bairros, associações de moradores e favelas. Em que pesem estas denúncias e a pressão dos cineclubistas por intermédio de suas Federações e do Conselho Nacional de Cineclubes, nenhum dos filmes apreendidos foi devolvido.

A segunda invasão à Dinafilme aconteceu em 31 de agosto de 1979. Desta vez, foram apreendidos sessenta e seis filmes, sendo que deste total, sessenta e quatro eram de 16 mm, um de 35 mm e outro de bitola Super-8. A motivação, como de praxe, era bastante vaga. Momentos após a apreensão das películas, foi apresentado um mandato, onde constava de forma genérica a alegação de “irregularidades”, porém em seguida, o Sr. José Augusto Costa,

⁴⁴³ O Estado de São Paulo, 1 de março de 1978, p. 10

chefe do Departamento de Censura Federal de São Paulo, expôs outra versão: “irregularidade, uma entidade fantasma.”⁴⁴⁴

A Federação aluga filmes para outros cineclubes e legalmente ela não pode fazer isso, argumentou então. Para provar tirou um documento da própria Federação, que dava o preço dos aluguéis. Os documentários custam de Cr\$ 100,00 a Cr\$ 200,00 e os filmes que não estão nos circuitos comerciais, Cr\$ 500,00.⁴⁴⁵

Toda a ação dos policiais foi acompanhada por repórteres de vários jornais, entre os quais a jornalista Denise Natali, da *Folha de São Paulo*, que descreveu com detalhes seu desenrolar:

Os homens chegaram por volta do meio-dia de ontem. Estacionaram o Opala prateado escrito “Polícia Federal” em plena meca do cinema brasileiro, a rua do Triunfo, e foram diretamente para o 8º andar do prédio de nº 134, onde está situada a Federação Paulista de Cineclubes, a Dinafilme e a sede nacional do Conselho de Cineclubes. Lá eles fizeram a festa: apreenderam 64 filmes de 16 mm, um de 35mm e um Super-8, com um mandado trazido minutos depois, expedido pela Delegacia de Diversões Públicas, alegando apenas “irregularidades”.⁴⁴⁶

Segundo Natali, foram apreendidos filmes como: *Carro de Boi*, de Humberto Mauro, *Ônibus* de João Baptista de Andrade, *Favela*, uma criação coletiva da Federação. *Getúlio Vargas - Trabalhadores do Brasil*, de Nei Sroulevich, ou *Dioguinho* de Carlos Coimbra, filmes soviéticos que vieram ao Brasil na comemoração dos 60 anos do Cinema Soviético, através da Embaixada de Brasília, de onde provavelmente o policial mencionado por João Luiz teria conseguido a película com a qual quitou os serviços de conserto de seu projetor. E novamente apreensões esdrúxulas, como os filmes do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o órgão de censura do Estado Novo, sobre índios e Getúlio Vargas. Mas os motivos apresentados oficialmente, bastante confusos e dispares, pareceram não convencer e ao final de sua reportagem, Denise Natali faz a seguinte ponderação:

O que pareceu preocupar o Departamento de censura federal deve ter sido o fato de que tais filmes são alugados para paróquias ou sociedade de bairros, como diz o documento entregue pelo seu próprio chefe à imprensa. E após a exibição de filmes que tratam de problemas de transporte, saúde. Habitação, loteamentos clandestinos, greves, quase sempre há discussão sobre esses assuntos.⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ Folha de São Paulo, 1 de setembro de 1979.

⁴⁴⁵ Folha de São Paulo, Ibidem – ibid.

⁴⁴⁶ Folha de São Paulo, Ibidem – ibid.

⁴⁴⁷ Folha de São Paulo, Ibidem – ibid.

A preocupação do regime de repressão, de seu ponto de vista, não era infundada, já que essa era uma das tendências do movimento cineclubista: criar cineclubes em bairros, escolas, Igrejas e em entidades ou associações das mais variadas naturezas. João Luiz de Brito foi um dos cineclubistas que atuaram nesse sentido e fundou um cineclubes na Vila União, Zona Leste de São Paulo:

Na verdade esse cineclubes serviu como um eixo central onde as escolas iam assistir as sessões, eles tomavam ciência do que acontecia, então eles me convidavam para que eu fosse em várias escolas da Zona Leste montar um cineclubes, isso aconteceu durante um bom período, em várias escolas na Zona Leste, esse projeto, ele só morreu com a entrada tecnológica do videocassete, foi um dos motivos que acabou os nossos trabalhos nas escolas, na verdade.⁴⁴⁸

Contudo, não foi o videocassete o principal responsável pelo esvaziamento dos cineclubes. O processo de redemocratização, lento e cheio de atropelos, aos poucos, abria novas possibilidades de atuação política. Partidos e organizações saíam da clandestinidade e não viam mais nos cineclubes o único espaço possível de atuação nem o consideravam prioritário. Eclodia nas ruas das principais cidades brasileiras a campanha das Diretas Já, a partir do projeto apresentado pelo deputado federal Dante de Oliveira, do Estado do Mato Grosso, em 2 março de 1983. No ano de 1984, o país se viu envolvido em grandes comícios em prol das eleições diretas:

A gente fez a campanha das diretas já, lembra? Juntos o painel das diretas do Bixiga foi organizado pelo clube do Bixiga, a gente chegou a fazer jornalzinho defendendo as diretas, era um período de muita agitação cultural naquele trecho do Bixiga, que parece que entrou em decadência e levou o cineclubes junto também, juntou tudo, crise da Embrafilme, crise do cinema brasileiro e mais a crise do bairro também, né, o laboratório inclusive era na Rua 13 de maio, ali tinha o Casarão 14, que era um cinema alternativo também. O Bixiga foi pro buraco, Madame Satã, também foi pro buraco na época, foi uma crise generalizada.⁴⁴⁹

A crise citada por Jeosafá Fernandez afetou diretamente a distribuição de filmes em película de 16mm, mais comumente utilizada pelos cineclubes. Neste ambiente, ressurgiu para alguns cineclubistas a concepção da retomada do cineclubes movido pelo engajamento estético.

Durante a XV Jornada Nacional de cineclubes, em Campo Grande (MS) o debate sobre a “profissionalização” dos cineclubes foi colocado em pauta e a substituição das

⁴⁴⁸ João Luiz de Brito Neto, trecho da entrevista cedida ao autor

⁴⁴⁹ Jeosafá Fernandez Gonçalves, trecho da entrevista cedida ao autor

películas de 16mm, que se encontravam cada vez mais escassas, pela bitola de 35mm, além da utilização de salas, projetores e equipamentos adequados a esta bitola, levando-se em consideração também o fato de haver salas abandonadas, devido ao fenômeno da concentração de mercado cinematográfico que acontecia naquela ocasião.

Seguindo as diretrizes aprovadas na XV Jornada Nacional (a criação de cineclubes com estruturas profissionais), em 26 de junho de 1981, foi fundado o cineclube Bixiga. À frente do projeto, estava Antônio Gouveia, ex-dirigente da Federação Paulista de Cineclubes. O espaço era uma antiga lavanderia que foi transformada em uma sala de cinema pelos arquitetos, também cineclubistas, Marcos de Azevedo de Souza, Regina Tirelo e Alex Vilaça. A capacidade do local seria para 120 espectadores. Segundo ainda os organizadores do cineclube Bixiga:

Com o tempo querem concretizar o projeto de ali também promover debates, seminários e cursos de cinema e fotografia. Para eles, a tendência de Bixiga é realmente se tornar um centro cultural alternativo na cidade, inclusive, com apoio de seus moradores.⁴⁵⁰

Em 13 de junho de 1985, foi criado o Cineclube Oscarito, uma dissidência do Cineclubes Bixiga, conforme explicou João Luiz:

Naquele momento eu já era o diretor da Federação dos Cineclubes, eu era o vice-presidente e na verdade eu era o único operário, falando no sentido ideológico, de classes, era o único operário na direção do movimento cineclubista. Porque o movimento era formado em sua maioria por estudantes universitários. Naquele momento os estudantes universitários que gostavam da arte de cinema eram da classe burguesa mesmo, as universidades que eles faziam, eles só estudavam, eles não trabalhavam, então eu fui indicado para ser operário, tentaram usar por um bom tempo a minha imagem de operário, no sentido de classe social, e por possuir uma militância cineclubista mesmo, aí eu fui convidado uma vez pra gente analisar a situação do cineclubes do Bixiga, aí eu percebi que nesse momento estava sendo oficializado um racha, era um racha, era o Felipe Macedo que já não concordava com a direção do cineclubes Bixiga, e a gente, nós da Federação, ganhamos um projeto do governo do Estado, que na época era o Franco Montoro, o projeto chamado Intercine, era um plano de implantar cineclubes, onde o cinema estava fechando [no interior do estado]. Então, esse projeto, quando nós apresentamos a Federação Paulista, pro governo do Estado, eles apoiaram, e este projeto foi grande, e a gente queria montar aqui na capital uma sala também que tivesse esse sentido, na prática, e nós montamos o Oscarito.⁴⁵¹

⁴⁵⁰ O Estado de São Paulo, 26 de junho de 1981, p. 21

⁴⁵¹ João Luiz de Brito Neto. loc. Cit.

E por fim, João Luiz sintetiza as razões da dissidência que levou à criação do cineclube Oscarito:

“O racha é o seguinte: basicamente era que a direção do Bixiga era formada por pessoas ligadas ao partidão. Esse era um dos critérios, isso não era colocado em público, mas a gente sentia e via que na prática era isso naquele”. BRITO NETO⁴⁵²

Ressurgia nesse cenário uma antiga disputa no seio do movimento cineclubista, mas com novas cores: a correlação de forças entre os cineclubistas ligados à Igreja Católica, denominada agora de progressista e com vínculos ao recém-criado Partido dos Trabalhadores (PT), em contraposição aos comunistas, que dominavam a Federação Paulista de Cineclubes e tinham inserção na direção da maioria dos cineclubes pelo Brasil afora. João Luiz de Brito Neto, que assumiu a Federação Paulista de Cineclubes no ápice desse enfrentamento, reconhece que a questão em jogo naquele momento era a luta ideológica sobre os caminhos que o movimento cineclubista deveria seguir:

Naquele momento era isso que ditava a cultura em São Paulo, em todos os sentidos: no teatro, na música, a poesia, tudo era eles [os comunistas], nesse momento, mais era eles, e no movimento cineclubista a base era o Bixiga, quando nós passamos a discutir essa diferença outras visões, outras experiências, por exemplo, nesse momento tinha uma grande briga entre os cineclubistas da Igreja, que era muito forte em São Paulo, que era rotulado, aí, já em 82, o PT tinha acabado de ser fundado, então era rotulado a igreja progressista, estava em pleno vapor em São Paulo, isso era notório nas periferias e a formação dos cineclubes ligado à igreja era muito grande, inclusive eu colaborei com várias igrejas na periferia para que tivesse o cineclubes, não que eu fosse ligado à igreja, que eu sou ateu até hoje, mas vi como sendo uma coisa muito importante, o movimento da cultura e os companheiros do cineclubes Bixiga não aceitavam na prática a mudança, os desejos do cineclubes ligado à igreja, era tido como uma coisa periférica, era rotulado mesmo, e o medo de perder o poder que era muito grande, aí eles me colocaram na Federação, para que houvesse um afastamento, aquele operário na direção, para impedir que outros cineclubes lutassem por cargos e viesse mudar aquele momento da ideologia do movimento cineclubista, a direção política mesmo, então isso era o produto desse racha.⁴⁵³

Vale lembrar que João Luiz era comunista e o fato de estar na direção era um indicativo muito mais contundente que o simbolismo de um operário à frente da Federação Paulista de Cineclubes. Os comunistas deixavam evidente que ainda tinham a hegemonia sobre as Federações mais representativas do Brasil: São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ), Nordeste, em particular Natal (RN) e Salvador (BA). A luta pela hegemonia dentro do

⁴⁵² João Luiz de Brito Neto. loc. Cit.

⁴⁵³ João Luiz de Brito Neto, trecho da entrevista cedida ao autor.

movimento cineclubista, em particular em São Paulo, teve a intensa participação dos integrantes do Centro de Estudos Paulo Emílio Sales Gomes (CEPESG), com direito a lances de reuniões secretas.

Havia em disputa duas concepções de movimento cineclubista: a tradição francesa, cujos principais representantes eram os integrantes do CEPESG, e os que acreditavam que o movimento cineclubista deveria ser popularizado em bairros, sindicatos, Igrejas, nas escolas ou nas associações comunitárias. Essas duas concepções criaram dois polos de concentração: os cineclubistas que continuavam usando a bitola 16mm e tendiam para um movimento dito popular; e em outro polo, os cineclubistas que vislumbravam a saída para o cineclube na bitola de 35mm; nesse caso, os cineclubes precisariam sair do amadorismo e apostar em sua “profissionalização”.

Jeosafá Fernandez Gonçalves, que foi um dos dirigentes da Federação Paulista, ressalta que esse processo de disputa causou severas divisões no movimento cineclubista:

Criou-se uma espécie de duas grandes correntes, uma ligada ao cineclube mais tradicional, outra ao cineclubismo mais popular, isso resultou um racha no movimento, nas entidades nacionais, na Federação, e nos próprios cineclubes. O próprio cineclube do Oscarito quando fundado, logo após a eleição, eu o João Luiz, a Carmô, a Simone, ganhamos uma eleição propondo um cinema que tivesse uma cara mais popular, então isso foi bastante traumático, porque cada vez que isso ocorria o movimento não conseguia assimilar de maneira unitária. O resultado: quem perdia saía rachado e montava outro cineclube, o Oscarito foi vítima disso também, quando a gente saiu de lá, em razão dessa crise instalada pelo racha da própria direção do Oscarito aí o Oscarito durou mais dois anos e faliu, aí se criou o Elétrico.⁴⁵⁴

O cineclube Oscarito foi instalado na sala Sérgio Cardoso, do conhecido Cine Bijou, que ficava na Praça Roosevelt (São Paulo, SP). O cineclube era mantido pelo CEPESG, fundado há pouco menos de um ano. Também, à moda do cineclube Bixiga, Jeosafá relembra algumas nuances da fundação do cineclube Oscarito:

André Sturm, ele mesmo emprestou dinheiro para o Centro de Estudos, aluga uma das salas que era o antigo cine Bijou que era do Seu Francisco e o André se torna programador da sala do Oscarito, eu lembro que a abertura, no dia da abertura, na inauguração, que ia estar presente Zezé Macedo, teve cobertura da Globo, foi bem bacana, foi numa área na época privilegiada de São Paulo, na praça Roosevelt, eu lembro que de manhã a gente tinha conseguido fechar toda a reforma, tela nova, parede pintada, tudo lindo, só que tinha mais de quatro centímetros de poeira do gesso no carpete. Aí entrou todo mundo lá, Felipe Macedo, eu João Luiz, diretoria inteira de

⁴⁵⁴ Jeosafá Fernandez Gonçalves, trecho da entrevista cedida ao autor.

manhã, com dez aspiradores de pó tentando tirar, eu sei que todo mundo, quando era seis horas entregamos a sala limpa e que o pessoal foi pra casa, e todo mundo na semana seguinte estava com problema seríssimo de respiração, eu tive pneumonia, com placas de cal no pulmão, eu sei que a rede Globo entrando lá com o tapete vermelho né, Zezé Macedo, Ligia Fagundes Telles teve na inauguração, o cinema lindo, inaugurado com a exibição do [filme] *Grande Otello*, a logo do cineclube era o Oscarito, eu tenho até hoje a carteirinha do cineclube, eu lembro que eu fiquei seis meses curando a minha pneumonia.⁴⁵⁵

A inauguração do cineclube Oscarito foi bastante noticiada na imprensa. No jornal *O Estado de São Paulo*, por exemplo, com a manchete *Bijou, cineclube Oscarito*⁴⁵⁶, tem-se uma reportagem que exalta a iniciativa de evitar que a tradicional sala Sérgio Cardoso, inaugurada em 1972, viesse se transformar em uma agência bancária, um estacionamento ou um supermercado, finalizando a reportagem com um balanço:

se propõe a ser mais que simples espaço para projeção de filmes, mostrando além de uma programação diversificada, uma série de atividades como pesquisa permanente de informações ligada à programação de montagem de arquivo-biblioteca, publicação de folhetos com explicações sobre filmes exibidos e sessões especiais para escola.⁴⁵⁷

Com a manchete em “*Um cineclube que promete eletrizar a cidade*”⁴⁵⁸ em letras garrafais, o jornal *O Estado de São Paulo* destacava a inauguração do Elétrico cineclube: “*Com inauguração marcada para o dia 25, o Elétrico Cineclube reúne duas salas para cinema, duas salas para vídeo, locadora e bar e ainda uma livraria especializada em cinema*”⁴⁵⁹. Na matéria jornalística, também mostrava a inspiração do nome do cineclube:

O nome Elétrico Cineclube é uma homenagem ao famoso cinema londrino Electric Cinema, fechado em 87, mas que por longos anos encantou o público que frequentava o bairro *Notting Hill*, reduto no final dos anos 60 dos principais acontecimentos culturais de Londres. O cinema foi tema da música ‘*Nine out of Teen*’, quando Caetano Veloso estava no exílio e, por coincidência, o Elétrico Cineclube situa-se no número 973 da rua Augusta, onde o mesmo Caetano cantou nos festivais de MPB realizados no Teatro Record, que funcionava no mesmo prédio.⁴⁶⁰

O Elétrico Cineclube era fruto de outra dissidência, desta vez, do cineclube Bixiga. À frente da empreitada, Felipe Macedo. A estrutura era arrojada: uma sala com 350 lugares e outra para 150 pessoas, esta última destinada a ciclos, onde poderiam ser exibidos os

⁴⁵⁵ Jeosafá Fernandez Gonçalves. Idem.

⁴⁵⁶ O Estado de São Paulo, 12 de julho de 1985, p. 15

⁴⁵⁷ O Estado de São Paulo, 12 de julho de 1985, p. 15

⁴⁵⁸ O Estado de São Paulo, 22 de dezembro de 1989, p. 6 – caderno cinema/salas

⁴⁵⁹ O Estado de São Paulo, 22 de dezembro de 1989, p. 6 – caderno cinema/salas

⁴⁶⁰ O Estado de São Paulo, 22 de dezembro de 1989, p. 6 – caderno cinema/salas

filmes com cópias em situação precária, além de contar com duas salas destinadas à exibição de vídeos. Também haveria uma vídeo-locadora, um bar e uma livraria especializada em cinema, onde o cinéfilo poderia adquirir camisetas, fotos e pôsteres.

Em 1991, por meio de um decreto da Prefeita Luiza Erundina, o Elétrico cineclube passava a ser considerado de utilidade pública, o que evitou o seu fechamento devido a uma ação judicial de despejo, movida pelo proprietário do imóvel José Roberto Lamacchia. No entanto, o fechamento do Elétrico somente teria sido adiado: com a eleição do Prefeito Paulo Maluf, este revogou o decreto de desapropriação do imóvel, o que levou o proprietário a entrar com um pedido de despejo. Além deste problema, o então diretor do Elétrico cineclube, Felipe Lindoso, acusou a Associação Brasileira de Cinema, que ao classificar o Elétrico cineclube como sala que não tinha preferência nos lançamentos, dificultou sobremaneira a entidade para conseguir filmes e atrair os espectadores. Outrossim, foi a criação na mesma localidade, na rua Augusta, do Espaço Banco Nacional, uma espécie de filial do Estação Botafogo, projeto que desenvolveu-se no Rio de Janeiro também visando à profissionalização do cineclubismo, a exemplo do movimento que havia começado com o cineclube Bixiga, com a diferença de que a sua constituição partiu do princípio da *joint-venture*, ou seja, um empreendimento conjunto, no qual a estratégia é compartilhar despesas e lucros advindos da ação empreendedora. Esse modelo mostrou-se mais eficaz, levando o Estação Botafogo a ser longa e se expandir. Com todos esses reveses, em 1994, o Elétrico encerrou suas atividades.

Cabe refletir sobre essa estratégia de profissionalização como uma vereda – inconsciente - para o esvaziamento da prática cineclubista de reuniões e debates, substituída por centros comerciais dedicados a um cinema de maior qualidade e prestígio intelectual.

Às 15hs:48min do dia 5 de outubro de 1988, o presidente do Congresso Nacional, Ulisses Guimarães assinou as cinco cópias originais da nova constituição, e em um gesto icônico, levantou a Constituição recém-promulgada sobre a cabeça. Oficialmente, findava o regime ditatorial imposto aos brasileiros desde o Golpe de Estado articulado por setores da sociedade civil-militar em 1964.

O Brasil passava a viver um regime de Estado de Direito, e essa mudança afetava sobremaneira o Movimento Cineclubista e os próprios cineclubes, que desde a VIII Jornada Nacional de Cineclubes, e até mesmo antes, se levamos em consideração as articulações dos cineclubes do Rio de Janeiro e a rearticulação da Federação de Cineclubes daquele estado, a

retomada das Jornadas de curta-metragem da Bahia e do Nordeste, transformaram-se, pelas suas características (ou seja, de fazer convergir e conviver as mais díspares tendências políticos-ideológicas), num *locus* privilegiado para o engajamento de lutas políticas e de resistência ao regime instalado pós-1964.

A promulgação da constituição de 1988 abriu novas possibilidades de atuação política, o que, em boa medida, contribui para o esvaziamento dos cineclubes. Logicamente, dito assim, trata-se de uma afirmação simplista, que não leva em consideração uma série de outros fatores, como o avanço de outras mídias, tais como a televisão e o videocassete, a crise do setor cinematográfico e a redução do seu público, que vinha decrescendo já no princípio da década de 1980 e se agudizou a partir de 1984, quando incontáveis salas de cinemas foram fechadas, sem esquecermos das lutas internas no movimento cineclubista.

A crise no movimento cineclubista brasileiro, duramente sentida a partir da XXI Jornada Nacional de Cineclubes em 1987, realizado em Curitiba, acirrou as brigas internas. Nesta Jornada, foi proposta a deposição do Presidente do Conselho Nacional de Cineclubes, juntamente com toda a diretoria. O motivo do acirramento foi a indicação de transformar a Dinafilme em Diretoria, deslocando-a da condição de Departamento. Após a destituição da diretoria, o CNC passou a ser conduzido por um colegiado, sob a responsabilidade dos dirigentes mais antigos, em caráter provisório. Como consequência desses embates, o movimento se enfraqueceu e a XXII Jornada Nacional de cineclubes em 1989, apesar de acontecer durante as comemorações dos 60 anos do cineclubismo no Brasil, foi bastante esvaziada e sem brilho. Após essa jornada, houve um hiato de 13 anos e somente em 2003, na capital federal, Brasília, entre os dias 21 a 23 de novembro, elas foram retomadas. Nesse caso, tratava-se da XXIV, denominada na Carta de Brasília, documento manifesto daquela plenária, de Jornada Nacional de Reorganização, na qual convocava-se o público a retomar seu lugar no movimento cineclubista:

Neste momento de arejamento da vida cultural brasileira, é bem hora de se lutar pela democratização de tudo que envolve a produção e a difusão audiovisual. Democratização significa participação, acesso aos meios de produção e de difusão, espaço para o debate, a crítica e a ação transformadora coletiva. É preciso que o público ilumine o cinema com sua luz e o aqueça com seu calor, que vem de sua luta, de sua esperança e fé no futuro.⁴⁶¹

⁴⁶¹ Carta de Brasília: Reorganizar, avançar e crescer. Cineclubes Brasil, Movimento Cineclubista Brasileiro. ano 2, n. 2, abr. 2004. p. 13.

O movimento cineclubista ressurgiu buscando a reconciliação entre as diversas correntes do movimento como prioridade, o que momentaneamente conseguiu. No ano de 2013, foi realizada a 29ª Jornada Nacional de Cineclubes, na capital baiana, mostrando que o movimento cineclubista continuava atuante, embora numa escala mais circunscrita ao universo de cinéfilos e estudiosos da área.

Considerações finais

Parece, mas não é o fim...

Pode um sonho ser acorrentado? Pode uma utopia ser contida? As respostas a essas perguntas são mais difíceis que se possa imaginar.

O cineclubismo, quando deu seus primeiros passos na França e no Brasil, na década de 20 do século XX, flertava com o onírico. Homens e mulheres tais como Louis Delluc, Riccioto Canudo, Germaine Dullac, Abel Gance, Edmond Benoît-Lévy, Octávio de Faria, Plínio Sússekkind Rocha, Almir Castro, Claudio Mello, Mário Peixoto, Pedro Vicente, Gregório Filho, Maurice Capovilla, Marco Aurélio Marcondes, Jeosafá Fernandez, João Luiz Brito, Ronaldo Rangel, Rose Clair, Ana Pessoa, Gilberto Stábili, Bené Chaves, Moacy Cirne, Pedro Vicente, entre tantos outros, ousaram sonhar.

Os sonhos desses homens e mulheres eram não aceitar que o cinema fosse considerado um pária entre as artes e que essa arte pudesse transformar a realidade. Eles se engajaram em um combate cujo objetivo era tirar o cinema dos becos e dos guetos e levá-lo ao seleto mundo das Belas-Artes. As armas desses combatentes foram muitas: periódicos, nos quais se escreviam resenhas fílmicas; revistas especializadas, onde aconteciam os debates teóricos que agitavam os intelectuais e amantes do cinema; mas os campos de combates decisivos foram os cineclubes, espaços onde estes homens e mulheres se reuniam com um intuito: assistir a filmes. Não era suficiente assistir-lhes, era necessário falar deles, sobre eles, escrever acerca deles. Nascia uma espécie de religião: o cineclubismo.

Esta nova “religião” era também espaço e ritual onde homens e mulheres se reuniam, visando a fazer ascender o cinema à condição de arte, não uma arte qualquer, mas a síntese de todas, a sétima-arte, no dizer de Riccioto Canudo. A formulação teórica de Canudo foi considerada exótica e caiu no esquecimento, mas o termo sétima-arte virou sinônimo poético de cinema. Não podemos afirmar que tenha sido o cineclubismo o único responsável pela ascensão do cinema à condição de uma Arte, a sétima, mas certamente, os cineclubistas foram instigadores dos debates que impulsionaram esta nova condição.

A característica mais visceral e revolucionária do cineclubismo, todavia, está em seu ritual primordial: assistir aos filmes e em seguida, promover debates. Foi graças a essa característica que o cineclubismo forjou cineastas da magnitude de Abel Gance, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, François Truffaut, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, João Batista de Andrade, Rogério Sganzerla, Jorge Bodanzky, entre outros. Trata-se de uma infindável lista de nomes influenciados por ele.

Os cineclubes são por essência *locus* de resistência no sentido pretendido nesta Tese. Essa resistência já se evidenciou na ação dos primeiros cineclubistas, que não aceitaram passivamente o cinema ser rejeitado como arte. Esses adoradores de filmes foram à luta. Ao assistirem aos filmes e participarem dos debates nos cineclubes, estavam reescrevendo a própria história do cinema e impondo novos caminhos a partir das discussões acerca das estéticas vigentes e, em muitos casos, da superação dessa estética. Nomeadamente, podemos citar os *Jovens Turcos*, movimento que fundou a *Nouvelle Vague* na França, e os jovens cineastas brasileiros, que, influenciados pelo movimento das vanguardas do segundo pós-guerra, fundaram o *Cinema Novo*. Foram movimentos de resistência aos modelos e estéticas vigentes.

Mas não é apenas no engajamento e na resistência aos modelos estéticos (existentes ou a serem superados) que compreendemos a ação dos cineclubistas e do cineclubismo. Durante a ditadura vivida no Brasil pós 1964, além do debate estético, os cineclubistas incorporaram a luta pela resistência à violência vigente. Suas armas: filmes nacionais que falavam da realidade escamoteada pela ação dos órgãos de repressão. Seu local de combate: os cineclubes, fosse em salas dedicadas especificamente a essa finalidade, salões paroquiais, sindicatos, escolas, associações de bairros, ao ar livre, etc.

Não era incomum a ação dos cineclubes irem muito além da projeção dos filmes, havia principalmente, em meados dos anos de 1970, uma forte interação entre cineclubes e as comunidades nas quais atuavam. João Luiz Brito Neto, cineclubista e cineasta, narra acerca de um desses episódios de interação cineclube-comunidade:

Então Gandhi foi o seguinte. Foi um filme que sustentou o nosso projeto por longos meses em função da renda que nós conseguíamos, a gente vendia sessões nas escolas, uma porcentagem da renda dos alunos era voltada pra gente e uma parte pra escola. Teve um colégio, o Dom Pedro, que chegou a construir uma sala com a renda do filme Gandhi, reformou uma sala inteira, poltronas e tudo, só com a renda do filme, e era assim, a gente começava de manhã, e ia e o até de madrugada, exibindo filme, muito longo, e não era brincadeira, isso era com dois projetores de 16mm, torcendo para a lâmpada não queimar no meio da sessão, aquela lâmpada

incandescente, uma churrasqueira segurando o projetor e o ventilador em cima do projetor e torcendo para não queimar a lâmpada, as outras sessões só tinham as lâmpadas que estavam na projeção, se queimassem as lâmpadas acabava a sessão, [risos].⁴⁶²

Os cineclubes foram celeiros de talentos, não somente no cinema, mas em várias outras frentes artísticas: eram poetas, artistas plásticos, atores de cinema e teatro e críticos de cinema, e essa influência aconteceu nos mais diversos países e cidades, pois outra característica dos cineclubes era o seu caráter universalista.

No final da década de 1970 e início dos anos 80, o cineclubismo viveu, entre nós, uma de suas crises. Um debate acirrado se estabeleceu no seio do movimento, nele se observavam claramente duas correntes: os que acreditavam que o movimento deveria continuar atuando nos bairros, sindicatos, escolas, associações de moradores, com vista a um processo de conscientização da população; e na outra ponta, os que não acreditavam mais no cineclubismo amador e insistiam na sua “profissionalização”, termo que ganhou tradução pejorativa entre seus opositores. A questão não ficou bem resolvida nos fóruns de debates e o movimento cineclubista se esgarçou.

Aliás, a palavra crise sempre esteve presente na trajetória do cineclubismo. Em seus periódicos, revistas ou panfletos de divulgação, invariavelmente, nós a encontramos vez por outra, chamando a atenção sobre os momentos de tensão e mudança vividos. Entretanto, devemos ter em consideração que a crise da qual tratamos aqui é a preconizada como

(...) um momento de ruptura no funcionamento de um sistema, a uma mudança qualitativa em sentido positivo ou em sentido negativo, a uma virada de improviso, algumas vezes até violenta e não prevista no módulo normal segundo o qual se desenvolvem as interações dentro do sistema em exame.⁴⁶³

Em se tratando do cineclubismo, as crises são seu momento de renovação, de inflexão necessária para que novos caminhos sejam trilhados. As crises fazem parte de uma confluência existencial, visto que seu ritual básico é o debate; e levando em consideração que os debates são momentos privilegiados quando ideias similares, díspares e antagônicas entram em sintonia ou choque, fica fácil percebermos que as crises são inerentes ao movimento cineclubista.

⁴⁶² João Luiz Brito Neto, trecho da entrevista cedida ao autor.

⁴⁶³ PASQUINO, Gianfranco, Crise in: BOBBIO, Norberto et al. Dicionário de política, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 5ª ed., Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. (2v.), 303

Um cineclube que mereça essa nomenclatura é feito no e para o debate, e este, por sua vez, é o momento de reflexão e de renovação da prática cineclubista. Os cineclubes são pais e filhos do seu tempo, portanto vivem as crises prenunciadas, e essas crises são evidente sinal de renovação.

Alertamos para o fato de que não são nítidos os processos de transição/renovação que ocorrem no cineclubismo durante os enfrentamentos das crises. Porém, nesta Tese, para efeitos pedagógicos, sugerimos uma divisão binária em um desses enfrentamentos: – do engajamento estético à resistência política; contudo, no confronto com a realidade, as cores dessa transição não são preto ou branco, elas ganham tons cinzas, se (com)fundem, suas fronteiras se diluem.

Assim, podemos afirmar que as crises, elementos fundamentais nessa transição, não deixam contornos divisórios nítidos. Mas o cineclubismo sobrevive e se renova. Essa é uma característica histórica do cineclubismo, sua capacidade de sobreviver, já que pela sua própria essência, os cineclubes, são espaços privilegiados onde as crises são gestadas por meio dos filmes assistidos e os subsequentes debates.

Portanto, seja no engajamento estético ou na resistência política (à ditadura, no caso), as fronteiras se diluem, são artificiais, visto que nas arenas cineclubistas várias disputas acontecem: cinema clássico mundial x cinema nacional; classicistas x vanguardistas x impressionistas; anarquistas x comunistas x católicos, elitistas x populares. Não podemos esperar que num ambiente com esses entrelaçamentos de forças, haja posições bipolares, a própria ação em prol de reafirmar o caráter de arte do cinema é uma luta política e por sua vez, ela se utiliza de alguns elementos estéticos para refrear ou superar ações de repressão política. Nesse sentido, podemos lembrar sucintamente as metáforas e as alegorias cinematográficas como exemplos.

Nos cineclubes, as lutas são moldadas em conformidade com as crises e as necessidades do presente.

Neste trabalho, tivemos o intento de reafirmar tal caráter e a capacidade dos cineclubes de se reavaliarem diante das novas situações vividas e demonstrar a transição que acontece entre dois momentos distintos: a consolidação do cinema como arte e essa arte como possibilidade de resistência a uma ditadura (do engajamento estético à resistência política).

O onírico está desacorrentado, visto que não é possível encarcerar a utopia, ou acorrentar o sonho. Os cineclubistas sempre souberam disso, não importava o tamanho do desafio: enfrentar uma elite que desdenhava do cinematógrafo, ou a censura, fosse de caráter moral ou político-ideológico, superar a desconfiança de uma sociedade acostumada a uma narrativa linear, fazendo-a assimilar novas linguagens do cinema, foram alguns dos desafios impostos e prontamente aceitos e superados pelos cineclubistas. Se em um primeiro momento a luta era no vasto campo da estética, em seguida, os cineclubistas decidiram usar essa nova linguagem visando à superação da opressão político-ideológica.

Podemos citar várias ações dos cineclubistas no sentido de superar a opressão político-ideológica, mas ficaremos apenas com dois, a título de exemplo: o Cineduc e/ou os cineclubes em escolas, paróquias, sindicatos ou associações de moradores. Não importava, os cineclubistas sabiam que aquela era forma possível de levar os sonhos aos mais distantes lugares; afinal, o movimento cineclubista continua, até os dias de hoje, em atividade em centenas de cidades, conforme pode ser constado no sítio do Conselho Nacional de Cineclubes, na rede mundial de computadores.

O formato certamente mudou, as prioridades também, mas essa é uma das características do cineclubismo: mudar conforme mude a sociedade em sua volta, participando ativamente desse mudar.

Afinal, o onírico está desacorrentado.

BIBLIOGRAFIA

1. LIVROS / TESES / MONOGRAFIAS / DOCUMENTOS OFICIAIS / DOCUMENTOS JURIDICOS / FILMES / MUSICAS (considerados no todo ou em partes)

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004

ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). **Império**: a Corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. (História da vida privada no Brasil – 2).

ALMEIDA, José Gil. **A história do movimento cineclubista paranaense**. 2. ed. ampliada e revista. Curitiba: Jornal Água Verde, 2008.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de e WEIS, Luiz Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: **História da vida privada no Brasil**: contraste da intimidade contemporânea - coordenador-geral da coleção: Fernando A. Novais; organizadora do volume: Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. – (História da Vida Privada no Brasil v. 4)

ÁLVAREZ, Gabriel Rodriguez, **Km.cero** nº 10 Maio 2009

AMADO, Janaína e Marieta Moraes Ferreira (Coord.). **Usos & abusos da história oral**. – Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

AMANCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado**: os anos da Embrafilme. ALCEU. v. 8 - n.15, p. 173 a 184 - jul./dez. 2007, p. 176. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2014.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARAUJO, Inácio. **Cinema**: mundo em movimento. São Paulo: Scipione, 1995. (História em aberto)

ARISTARCO, Guido. **História das teorias do cinema**. Arcádia: Lisboa, 1961. (Primeiro volume)

ARISTOTELES, **Arte poética**, capítulo XXIII. Disponível em: <<http://www.dominipublico.gov.br>>. Acesso em: 18 dez.2013.

Archive Larousse : **Dictionnaire du Cinéma** - Cinéaste. - Ciné-Club. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/archives/cinema/page/294>>. Acesso em: 04 mar.2014.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995 (Coleção Ofício de Arte e Forma).

_____. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1993. (Ofício de arte e forma).

_____. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. **A análise fílmica**. Lisboa: Texto & Grafia. 2004.

AUTRAN, Arthur. LIMA, Pedro. In: **Enciclopédia do cinema brasileiro**. RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Felipe A. [Org.]. São Paulo: Senac, 2000.

AUTRAN, Arthur; SILVEIRA, Walter da. (Walter Raulino da Silveira) (verbete). In: **Enciclopédia do Cinema Brasileiro** [Org.]. Fernão Pessoa, Luiz Felipe A. de Miranda, São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes**: MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Senac, 2006.

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena história das artes no Brasil**. Campinas, SP: Átomo; São Paulo: PNA, 2005.

BERLINCK, Manuel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papirus, 1984. Disponível em: <http://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2012/03/cpc-livro_.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema Brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (Cinema v. 3)

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988.

BLOCH, Arnaldo. **O eterno ‘homem-cineclube’** - dos circuitos paralelos ao cinema ‘on demand’, a trajetória de um militante dos filmes. O Globo, Rio de Janeiro, 20 de dez. de 2011. <<http://oglobo.globo.com/rio/o-eterno-homem-cineclube-3378582#ixzz35KdXE5j9>> Acesso em: 21 jun. 2014.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **A apologia da história, ou, o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOBBIO, Norberto et ali. **Dicionário de Política**. 5. ed. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. v. 2.

BOWSER, Eileen. **The transformation of cinema, 1907-1915**. Ed. Simon & Schuster and Prentice Hall International, Library of Congress Cataloging-in-Publication (History of the American cinema: v. 2), 1990.

BRANDÃO, Antônio Carlos e et ali. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 1990. (Coleção Polêmica)

BRASIL. Presidência da República. Ato Institucional nº 5, de 13 de dez. 1968.

BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos / Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

BRILHARINO, Guido. **O cinema Brasileiro nos anos 70**. Uberaba, MG: Instituto Triângulo de Cultura, 2007.

BULLARA, Bete; MONTEIRO, Marialva. **Cinema: uma janela mágica**, 2. ed. Rio de Janeiro: Memórias Futuras: Cineduc, 1991.

BURKE, Peter. **A Revolução francesa da historiografia**: a ascola dos Annales, 1929-1989, São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991.

CAXEITA, Eline Maria Moura Pereira. **Uma Arquitetura para a Cidade**: a obra de Affonso Eduardo Reidy. In: **Arqtexto 2**: Ponte Rio. São Paulo, UFRGS, 2002.

CANUDO, Ricciotto. **Manifeste des sept arts**, coll. “Carré d'Art”, Séguier, Paris, 1995. Disponível em: <http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/canudo.htm>. Acesso em: 05 jan. 2013. Le texte intégral, complété d'autres écrits, est édité par les éditions Séguier (<http://www.atlantica.fr/>)

CAPELATO, Maria Helena et ali. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. (USP: história social. Série Coletâneas).

CAPOVILLA, Maurice. **Os anos 1960 em revisão**. Entrevista cedida a Reinaldo Cardenuto, Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual (Rebeca), ano 2, nº 4, jul./-dez. 2013. p. 236–255.

CARTA DE BRASÍLIA: Reorganizar, avançar e crescer. Cineclube Brasil, Movimento Cineclubista Brasileiro. Ano 2, n. 2, abr. 2004.

CARTA DE CURITIBA – documento final da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, Teatro do Paiol, Curitiba, 1974, <http://cineclube.utopia.com.br/> (acesso em 29/09/2011)

CARVALHO, Elizabeth. **Telejornalismo**: a década do jornal da tranquilidade. In: NOVAES, Aauto (org.), **Ano 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro, Aeroplano/ Senac, 2005.

CASTELO BRANCO SOBRINHO, José Moreira Brandão. **Descobrimento das terras da região Acreana**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1958. (Rev.do IHGB, v. 240, 1958)

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERVEIRA, Neusah. “A luta armada contra a insegurança nacional – O PCR, 1966/1968”. In: SILVA, Marcos (Org.). **Brasil, 1964/1968**. A ditadura já era ditadura. São Paulo: LCTE, 2006.

_____. **Luta armada no nordeste** (1966/1973). Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, defendida na UFRN. Natal, 2001.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CINECLUBE BRASIL. São Paulo: Movimento cineclubista brasileiro, ano 1, n. 1, nov. 2003.

_____. São Paulo: Movimento cineclubista brasileiro, ano 2, n. 2, abr. 2004.

_____. São Paulo: Movimento cineclubista brasileiro, ano 1, n. 3, nov. 2004.

CINECLUBE BRASIL. São Paulo: Movimento cineclubista brasileiro, n. 3, nov. 2011.

CINEDUC – Cinema e Educação - Estatutos aprovados em Assembleia Geral realizada no Rio de Janeiro, em 14 de maio de 1985, e registrados no Registro Civil de Pessoas Jurídicas sob o no. 84.499 no Livro A 27, no dia 8 de ago. de 1985.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. Cultura e imaginário. São Paulo, Iluminuras, 1997.

COELHO, Thiago Barboza de. O. Walter da Silveira e o Clube de Cinema da Bahia, **Revista de História**, v. 2, n. 2. UFBA, 2010.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. **A cinemateca Brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Unesp, 2010.

_____. Fausto Douglas. **Cinematecas e cineclubes**: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/ 1973). UNESP/ Assis. Julho de 2007. (Dissertação de Mestrado – FCL de Assis – Universidade Estadual Paulista.)

COMISSÃO CENSITÁRIA NACIONAL, Sinopse do Censo Demográfico, 1946, Rio de Janeiro. Tabela extraída de Anuário Estatístico do Brasil 1946. Rio de Janeiro: IBGE, v. 7, 1947

COSTA, Angela Marques da.; SCHWACZ, Lília Moritz. **1890-1914**: no tempo das certezas. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2000.

COSTA. Antonio. **Compreender o cinema**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república**: momentos decisivos. 7. ed. São Paulo: UNESP. 1999.

COSTA, Flavio Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azouge, 2005.

COSTA JÚNIOR, Helio Moreira da. **Acre(anos) de cinema**: uma história quadro-a-quadro de jovens cineastas (1972-1982). Rio Branco: Eufac, 2010.

COSTA SOBRINHO, Pedro Vicente. **Comunicação alternativa e movimentos sociais na Amazônia Ocidental**. João Pessoa: UFPB, 2001.

_____, Pedro Vicente. Memórias, varal das lembranças (blog), <http://cenasecoisasdavidia.blogspot.com.br/2012/04/memorias-varal-das-lembrancas-fugaz.html> (Acesso em 25/07/2013)

COUTINHO, Mário Alves; GOMES, Paulo Augusto (Org.) **Presença do CEC: 50 anos de cinema em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

CUNHA, Renato. **Manifesto cineclubista**, Seg. 11 de Agosto de 2008.

DE CUIR JR, Greg. Yugoslav **Ciné-enthusiasm**: ciné-club culture and the institutionalization of amateur filmmaking in the territory of Yugoslavia from 1924-68. In: Romanian Review of Political Sciences and International Relations, ed. Ion Bulei, v. 8, n. 2.

DIAS, Lucy. **Anos 70**: enquanto corria a barca. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.

DREIFUSS, René Armand. **1964**: a conquista do Estado: ação, política, poder e golpe de classe. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

DUARTE, Élio Garcia. **Conflitos pela terra no Acre: a resistência dos seringueiros de Xapuri, - Rio Branco – Ac**. [S.l.]: Casa da Amazônia, 1987.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ENCICLOPÉDIA DO CINEMA BRASILEIRO. São Paulo: SENAC, 2000.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; Fundação de Desenvolvimento da Educação, 1995. (Didática, 1)

FENELON, Déa Ribeiro (Org.). **Muitas História, outras memórias**. São Paulo: Olho d'Água, 2005.

FERNANDES, Anchieta. **Écran Natalense**: capítulos da história do cinema em Natal. [S.l.]: Edição Sebo Vermelho / Cata Livro (Sebo Transa), 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário eletrônico Aurélio**. 5. ed. [S.l.]: Regis, 2010.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1992.

FONSECA, Fernando Pires. CEC: origens e atuação, in: Coutinho, Mário Alves & Gomes, Paulo Augusto (org.), **Presença do CEC - 50 anos de cinema em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

FREITAS, Mauricio. **Cinema libertário**. Verve, 16: 291-295, 2009. p. 291 -296.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise (1916-17 [1915-17])** s/d.

FRICH, Michael. Memória e tradição In: **Usos & abusos da história oral**. Janaína Amado e Marieta Moraes Ferreira, coordenadoras. – Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

FUNDAÇÃO INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Tabela extraída de: Anuário estatístico do Brasil 1973. Rio de Janeiro: IBGE, v.34, 1973.

GAUDREAULT, André e JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro** [recurso eletrônico]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 113 p. em PDF - (cadernos de pesquisa; v. 6)

_____. Cineclube. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo. 2000.

_____. **Revista Sinopse de Cinema**. São Paulo: ECA/USP, 2001.

GAUTHEIR, Christophe. **La Passion du cinema**: cinéphiles, cine-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929. École des Chartes. Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC), 1999.

GIL, Gilberto. **Meio de campo**. Rio de Janeiro: Philips, 1973. 1 disco sonoro.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. (Coleção Cinema; v.8).

HAMBURGER, Esther. **Diluindo fronteiras**: a televisão e as novelas no cotidiano. In: História da vida privada no Brasil, Fernando Novais, Lilia Moritz Schwarcz (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

História da Cinemateca do MAM – RJ. Disponível em: http://mamrio.org.br/museu_cinemateca/historico/. Acesso em: 05 jun. 2014.

HOARE, Michael. **Eléments sur l'histoire des ciné-clubs en France**: Les projections non commerciales - passé, présent, avenir..., La revue cinéma & société. n. 1, maio de 2009. p. 1-2

HOBBSAWM, Eric, **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914 – 1991, São Paulo: Cia das Letras, 1995.

_____. **A Era dos Impérios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **1939 - Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 /70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOUAISS, Antonio. **Houaiss eletrônico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IGREJA CATÓLICA. Pio XI (1922 – 1939) Carta Encíclica Vigilanti Cura do Sumo Pontífice Papa Pio XI aos veneráveis irmãos Arcebispos, Bispos e demais ordinários dos

Estados Unidos da América, sobre o cinema. Roma: Vaticano, 1936. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura_po.html>. Acesso em: 24 de mar.2014.

_____. Pio XII (1939 – 1958) Carta encíclica Miranda Prosus do Sumo Pontífice Papa Pio XII aos veneráveis irmãos Patriarcas, Primazes, Arcebispos, bispos e demais ordinários do lugar, sobre a cinematografia, a Rádio e a Televisão. Roma: Vaticano, 1957. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus_po.html>. Acesso em: 24 de mar. de 2014.

Impressionismo Francês, MARTINS, Fernanda A. C. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético).

JARRY, Eric. **Verve**, nº 16, 2009, p. 143 in: <http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/index>

JOÃO Batista de Andrade por ele mesmo: estudos avançados, 16 (46), 2002. (E-Book).

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP, Papirus, 1996. – (Coleção Ofício de Arte e Forma)

KEHL, Maria Rita. Novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noite para as multidões, in: NOVAES, Adauto (org.), **Ano 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à retomada, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005. (Coleção História do Povo Brasileiro).

LÖWY, Michael. **As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen**: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **Quando éramos jovens**: história do Clube de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre: Universidade/UFRGS/UE da Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

MACEDO, Felipe. **Movimento cineclubista brasileiro**: cineclubes FATEC. São Paulo, 1982.

_____, Felipe. **Cinema do povo, o primeiro cineclubes**: contestando uma história que ainda não existe. Disponível em: <http://felipemacedocineclubes.blogspot.com.br/2010/03/cinema-do-povo-o-primeiro-cineclubes.html>. Acesso em: 04 de maio. 2014.

MACEDO, Felipe. **Cinéma du Peuple, le premier cinéclub**: Cahiers des Cinéclubs, n.1, dez. 2010. p. 77-90. (Ed. Práxis).

_____, Felipe, **Trajeto do Movimento Cineclubista Brasileiro**, Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) sitio: Disponível em: <<http://cineclubes.org.br>>. Acesso em: 29 ago. 2011.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema & Pós-cinema**. Campinas, SP: Papirus, 1997. – (Coleção Campo Imagético).

MALUSÁ, Vivian. **Católicos e Cinema em São Paulo: O Cine-clubes do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luís.** – Campinas, SP: [S.n.], 2007.

_____. **O Cine-clubes do Centro Dom Vital Católicos e cinema na capital paulista.** In: Estudos de cinema e audiovisual Socine (org): Rubens Machado Jr., Rosana de Lima Soares, Luciana Corrêa de Araújo. São Paulo: Socine, 2012. (Estudos de cinema e audiovisual; v. 8)

MANEVY, Alfredo. Nouvelle vague, In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético)

MANNONI, Laurent, **Cineclubes e Clubes.** Disponível em: <<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2008/12/cineclubes-e-clubes.html>>. Acesso em: 01 fev. 2013.

Manual Completo de Cineclube. Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/139110322/Manual-Completo-de-Cineclube>>. Acesso em: 11 nov. 2013.

MARCONDES, Marco Aurélio. O camarada do cinema. **CINECLUBE BRASIL.** São Paulo: Movimento cineclubista brasileiro, ano 2, n. 2, abr. 2004. p. 20–25.

MARQUES, Maria do Perpetuo Socorro Calixto. **A cidade encena a floresta.** Rio Branco: EDUFAC, 2005.

MARTINS, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Lisboa: Dina Livros, 2005.

MARTINS, Vitor, LINS, Ivan. **Cartomante: nos dias de hoje.** Rio de Janeiro: EMI, 1978. 1 disco sonoro.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2006. (Coleção Campo Imagético)

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem.** São Paulo: Summus, 2010.

MATELA, Rose Clair Pouchain. **Cineclubismo: memória dos anos de chumbo.** Rio de Janeiro: Multifoco, 2008.

_____. **Experiência e narrativa no movimento cineclubista da década de 1970: “corações e mentes”.** Niterói-RJ/UFF, 2007. Tese (Doutorado em Educação).

MATTOS, Carlos Alberto, **Jorge Bodanzky: o homem com câmera,** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Fundação Padre Anchieta, (Coleção Aplauso), 2006.

MATTOS, R.C.O. **A Juventude Operária Católica – Visão de uma Utopia.** In: Saber Digital: Revista Eletrônica do CESVA, Valença, v. 1, n. 1, p. 103-118, mar./ago. 2008.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **Cinema é mais do que filme**: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia. Izabel de Fátima Cruz Melo. Salvador, 2009.

MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. Fernando A. Novais (coord.). Lilia Moritz Schwarcz (org.) São Paulo: Cia das Letras, 1998. (História da Vida Privada no Brasil; 4)

Memória cineclubista de Pernambuco. Alex, Alexandre Figueirôa, Celso Marconi, Cláudio Assis, Fernando Spencer Flávio Rodrigues, Fredi Maia, Geneton Moraes Neto, Geraldo Pinho, Hugo Caldas, João Junior, João Valença, Jomard Muniz de Brito, Katia Mesel, Kleber Mendonça Filho, Lauro e Marilda, Leo Sette, Lírio Ferreira, Luciana Araújo, Luiz Joaquim, Marcelo Gomes, Marcelo Pedroso, Nilton Pereira, Osman Godoy, Osmar Barbalho, Paulo Caldas, Paulo Cunha, Sérgio Dantas - Isabela Cribari (org.) Nano Produções Ltda, 2012. Entrevista de Gê Carvalho.

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

MIRANDA, Dilmar. **Carnavalização e multidimensionalidade cultural**: antropofagia e tropicalismo. Tempo soc. [online]. 1997, v.9, n.2, p. 125-154. ISSN 0103-2070.

MONTEIRO, Marialva; MACHADO, Regina. Educação pelo Cinema – Cinema na Educação In: **Cineclube, cinema & educação** (Org.). Giovanni Alves e Felipe Macedo. Londrina: Práxis; Bauru: Canal 6, 2010.

MORAES, Vinicius de. **Inauguração do Teatro do Paiol**. <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/pub/file/paiol.mp3> acesso em 23 de maio de 2013

MÜLLER, Angélica. **A resistência do movimento estudantil brasileiro contra o regime ditatorial e o retorno da UNE à cena pública (1969-1979)**. Teses (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: Centre d'Histoire Sociale du XXème Siècle. Université de Paris 1 – Panthéon Sorbonne. São Paulo: Paris, 2010.

MUSSER, Charles. **The emergence of cinema**: the American screen to 1907 (History of the American Cinema v.1). New York: Charles Scribner's Sons, 1990.

MUYBRIDGE, Eadweard. **The Human figure in Motion**. London: Chapman & Hall, 1907.

NAPOLITANO, Marcos. **A MPB sob suspeita**: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). Rev. Bras. Hist. [online]. v. 24, n.47, 2004.

_____. O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968). In: ROXO, Marco e SACRAMENTO, Igor (Orgs.). **Intelectuais partidos**: os comunistas e as mídias no Brasil. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012.

NEVES, Lucília. **História oral**: memória, tempo, identidades, Belo Horizonte: Autêntica, 2006. (Leitura, escrita e oralidade)

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NOVAES, Adauto (org.) **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Senac, 2005.

NÓVOA, Jorge e BARROS, Assunção José. **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni e FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. São Paulo: EDUNESP; Salvador: EDUFBA, 2009.

NOUVO Cinema Paradiso, Giuseppe Tornatore, Itália, Miramax, 1988. Digital, (155 min), color

OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: análise da relação entre o Programa Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público**. ANPUH - SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25. Fortaleza, 2009.

PAES, Daniel Nunes Guimarães. **Olhar ativo: A Central Católica de Cinema do Rio de Janeiro (1954-1971)**. Dissertação – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Departamento de Comunicação Social, 2010.

PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira; SOUZA, Beatriz Muniz de; CAMARGO, Cândido Procópio Ferreira de, Igreja católica 1945-1970, In: **História Geral da Civilização Brasileira: Economia e Cultura (1930-1964) - Volume 11**, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007

PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.) **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, [ca.199].

PORTELLI, Alessandro. **A morte de Luigi Trastulli e outras histórias: formas e significados na História Oral**. Hincó, Tradição: Maria Therezinha Janine Ribeiro. [s/d].

POUGY, Alice. **A Cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: Formação de uma cultura cinematográfica na cidade**. Departamento de História, PUC – RJ, Rio de Janeiro, 1996.

RAMOS, Lécio Augusto, GONZAGA, Adhemar In: **Enciclopédia do cinema brasileiro** (Org.) RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Felipe A. São Paulo: Senac, São Paulo, 2000.

RAVEL, Jacques (org.). **Jogos de escala: uma experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

REIS, José Carlos. **Escola dos Annales: a inovação em história**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

REVOLUÇÃO do cinema novo. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

RIBEIRO, José Américo. **O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo a produção cinematográfica nos anos 60**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

Ricciotto Canudo, **Dizionario Biografico degli Italiani**. Sisto Sallusti. Treccani.it – l'enciclopedia italiana. Disponível em: <<http://www.treccani.it/biografie/>>. Acesso em: 16 mar. 2014.

ROCHA, Glauber, **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, S.d.

_____. **Revolução do Cinema Novo**, Alhambra/Embrafilme, Rio de Janeiro, RJ, 1981

RODRIGUEZ ÁLVAREZ, Gabriel. **Km.cero**. n. 10 maio, 2009.

SADER, Eder. **Quando novas personagens entraram em cena**: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, Região metropolitana. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SADOUL George, **História do Cinema mundial**: das origens a nossos dias. São Paulo: Martins, 1963. v. 1.

SAMUEL, Raphael. **História local e História Oral**. In: Revista Brasileira de História. São Paulo. ANPUH/MCT/Marco zero. set. 89, fev. 90.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SETARO, André. **Panorama do cinema baiano**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB, 2012.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo**: para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SILVA, Marcos (Org.). **Brasil, 1964/1968**: a ditadura já era ditadura. São Paulo: LCTE, 2006.

SILVA, Marcos; CHAVES, Bené (orgs.). **Clarões da Tela**: o cinema dentro de nós, Natal: UFRN, 2006.

_____. **Cenas brasileiras**: o cinema em perspectiva multidisciplinar. Natal: EDUFRN, 2009.

SILVA, Marcos. **A História e seus limites**. História & Perspectivas. Uberlândia, v.6, 59/65, jan/jun 1992.

_____. **O Trabalho da Linguagem**, Revista Brasileira de História, S. Paulo, v. 6 n. 11, set. 1985, fev. 1986.

SILVA, Thiago de Faria, **Audiovisual, memória e política**: os filmes Cinco vezes favela e 5x favela, agora por nós mesmos. Dissertação de Mestrado em História Social, defendida na FFLCH/USP. São Paulo: digitado, 2011.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: SENAC, 1999.

SIQUEIRA, Cyro. Revista de Cinema: levantamento histórico. In: **CEC: origens e atuação**, In: Coutinho, Mário Alves & Gomes, Paulo Augusto (org.), Presença do CEC - 50 anos de cinema em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

SOUZA, Carlos Alberto Alves de. **Varadouros da Liberdade**: empates no modo de vida dos seringueiros de Brasiléia-Acre. Tese de doutorado em História, São Paulo: PUC/SP, 1996.

_____. **Projeto de pesquisa: “Varadouros da Liberdade”**: Cultura e Identidade dos seringueiros de Brasiléia-Acre, na luta pela posse da terra (1972-1990). São Paulo. 1992.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **As noites do Ginásio**: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868). Campinas, SP: UNICAMP/CECULT, 2002.

SUASSUNA, Ariano, **Iniciação à Estética**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**: uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

TOLEDO, Caio Navarro de. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.

TONIATO, Xisto, Presidente do Botafogo, 1971 in: <http://www.efdeportes.com/efd181/afonsinho-do-campo-de-futebol-ao-campo-politico.htm> (acesso em 13/11/2014)

Trio Nagô (1958) **Cabecinha no ombro/Cartão postal**, RCA Victor, 78 rpm Disponível em: <www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: 08 maio 2013.

VALLE, Maria Ribeiro do. **1968**: o diálogo é a violência: movimento estudantil e ditadura militar no Brasil, Campinas, SP: Unicamp, 1999.

VANOYE, Francis, et. ali. **Ensaio e análise fílmica**. Campinas-SP, Papirus, 1994. – (Coleção Ofício de Arte e Forma)

VENTURA. **1968**: o ano que não terminou. 3. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

VIEIRA, João Luiz. CHAPLIN-CLUB In: Enciclopédia do cinema brasileiro (Org.) RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Felipe A., São Paulo: Senac, 2000.

VIEIRA, Maria do Pilar; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha, KHOURY, Yara Maria Aun. **A pesquisa em História**, 3 ed. São Paulo: Ática, 1995.

VILARA, Paulo, Era uma vez um roteiro. In: Coutinho, Mário Alves & Gomes, Paulo Augusto (org.), **Presença do CEC** - 50 anos de cinema em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

XAVIER, Ismail, **Sétima arte**: um culto a moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Debates; 142).

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 4. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. **O cinema brasileiro moderno,** São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura)

_____. (Org.) **A Experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e cultura; v. 5)

2. PERIÓDICOS/BOLETINS

Apostilas de estudo “**Arte e sociedade**” – nº 1 – Cineclube FAU – GFAU, s/d

A MANHÃ, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1941

A MANHÃ, **Vinicius de Moraes**, 8 de agosto de 1941

Boletim Cineduc – Cinema e Educação (acervo Centro de Pastoral Vergueiro)

Boletim Cineduc. Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, jun. 1974.

Boletim Cineduc. Rio de Janeiro, ano 3, n. 5, jul. 1974.

Boletim Cineduc. Rio de Janeiro, ano 3, n. 6, ago. 1974.

Boletim Cineduc. Rio de Janeiro, ano 3, n. 8, out. 1974.

Boletim Cineduc. Rio de Janeiro, n. 11, jul. 1975.

Boletim Cineduc, Rio de Janeiro, n. 12, ago. 1975.

Boletim Cineduc, Rio de Janeiro, n. 13, set. 1975.

Boletim Cineduc, Rio de Janeiro, n. 14, out. 1975.

Boletim Cineduc, Rio de Janeiro, n. 15, nov. 1975.

Boletim Cineduc, Rio de Janeiro, n. 17, abr. 1976.

Boletim Cineduc, Rio de Janeiro, n. 18, jul. 1976.

Boletim Cineduc, Rio de Janeiro, n. 19, set. 1976.

Boletim Cineduc, Rio de Janeiro, n. 21, jul. 1977.

Boletim Cineduc, Rio de Janeiro, n. 23, ago. 1982.

Boletim Cineduc, Rio de Janeiro, n 24, 1982.

Boletim de cinema do cineclube Tirol (Natal - RN), nº 1, Set. / out. – 1964

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), nº 2, Nov/ dez – 1964

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), nº 1, Setembro – 1969

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), nº 2, Outubro – 1969

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), nº 3, Novembro – 1969

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), nº 4, Dezembro – 1969

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), nº 5, Março – 1970

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), nº 8, Junho – 1970

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), nº 10, Agosto – 1970

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), nº 11, Setembro – 1970

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), nº 12, Junho – 1971

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), nº 13, setembro – 1971

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), nº 14, Dezembro – 1971

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), Edição especial: Cine Nostalgia – s/nº
(Filme: Trechos de seriados da Pathé – The Lure of the circus.), 24 de agosto – sem o ano

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), Edição especial: Cine Nostalgia – s/nº -
Filme: O nascimento de uma nação (The birth of a Nation), 31 de agosto – sem o ano.

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), Edição especial: Cine Nostalgia – s/nº -
Os Bandeirantes - (The covered wagon) - O vagão coberto (A carroça*), s/d

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), Edição especial: Cinema de Arte. Filme:
Tempo de guerra (Jean Luc-Godard). 2 de Julho de 1968.

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), Edição especial: Cinema de Arte. Filme:
O Homem do prego (Sidney Lumet), 2 de Julho de 1968

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), Edição especial: Cinema de Arte. Filme:
A guerra acabou (Alain Resnais), 2 de Julho de 1968

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), Edição especial: Cinema de Arte. Filme:
De punhos cerrados (Marco Bellocchio), 22 setembro, sem ano.

Boletim de cinema do cineclub Tirol (Natal - RN), Edição especial: Cinema de Arte. Filme:
O evangelho segundo São Mateus (Pier Paolo Pasolini). Outubro s/d

CINÉA, Paris, 13 Mai 1921, nº 2, p. 16.

CINÉA, Paris, 9 de Set de 1921, nº 18, p. 3

CINÉA, nº 18, Paris, 9 de setembro de 1921, p. 3

CINEARTE, 1, VIII, 1928, (127), p. 4 (conforme grafia original)

CINEDUC ou a descoberta da imagem a partir da infância. **Diário da Notícia**, [S.n], 1974.

CINEDUC e Cineclube Glauber Rocha. **Diário da Notícia**, p. 17, mar. 1974 (Programa)

CLIMA (Revista mensal), nº 1, São Paulo, SP, maio de 1941

CRIANÇA precisa aprender cinema, **Diário do Paraná**, Curitiba, mar. de 1974. p. 8, 10.

CINE-DEBATE, nº 0, Publicação da Federação Paulista de Cineclubes, Maio/Junho, 1977, p. 2

CINE-DEBATE, edição especial para a 13ª Jornada de Cineclubes. Órgão da Federação Paulista dos Cineclubes [Presidente Felipe Macedo]. Grupo Impressor de São Paulo, 1978/1979, p. 4

CINEDUC ou a descoberta da imagem a partir da infância. **Diário da Notícia**, [S.n], 1974.

CINEDUC e Cineclube Glauber Rocha. **Diário da Notícia**, p. 17, mar. 1974 (Programa)

CLIMA (Revista mensal), nº 1, São Paulo, SP, maio de 1941

CORREIO DA MANHÃ, 4 de abril de 1952, p. 7, caderno 1.

CORREIO DA MANHÃ, Quarta-feira, 17 de julho de 1968, 1º caderno, p. 8

CORREIO DA MANHÃ, terça-feira, 6 de junho de 1967, 2º caderno

CORREIO DA MANHÃ, 20 de fevereiro de 1937, Capa.

CRIANÇA precisa aprender cinema, **Diário do Paraná**, Curitiba, mar. de 1974. p. 8, 10.

DIÁRIO DA NOTÍCIA, Caderno Cinema, Edição 16042 – Rio de Janeiro - RJ, p. 13, 1974

DIÁRIO DA NOTÍCIA, Edição 16042, de 1974

DIÁRIO DA TARDE, Curitiba, 28 de janeiro de 1974, p. 4

DIÁRIO DO PARANÁ, Anexo, 25/09/1977, p. 6

FOLHA DE SÃO PAULO, 1 de setembro de 1979.

Informativo do Cineclube Tirol – sem número, 08 de setembro de 1971.

O ESTADO DE SÃO PAULO, 1 de março de 1978, p. 10

O ESTADO DE SÃO PAULO, 12 de julho de 1985, p. 15

O ESTADO DE SÃO PAULO, 22 de dezembro de 1989, p. 6 – caderno cinema/salas

O ESTADO DE SÃO PAULO, 26 de junho de 1981, p. 21

O ESTADO DE SÃO PAULO, 6 de setembro de 1981, p. 28 O Fan – Órgão oficial do Chaplin-Club – Diretores: Almir Castro, Claudio Mello, Octavio de Faria; Plinio Sussekind Rocha. Rio de Janeiro, nº 1, ano I, agosto de 1928

O Fan – Órgão oficial do Chaplin-Club – Diretores: Almir Castro, Claudio Mello, Octavio de Faria; Plinio Sussekind Rocha. Rio de Janeiro, nº 2, ano I, outubro de 1928

O Fan – Órgão oficial do Chaplin-Club – Diretores: Almir Castro, Claudio Mello, Octavio de Faria; Plinio Sussekind Rocha. Rio de Janeiro, nº 3, ano I, janeiro de 1929

O Fan – Órgão oficial do Chaplin-Club – Diretores: Almir Castro, Claudio Mello, Octavio de Faria; Plinio Sussekind Rocha. Rio de Janeiro, nº 4, ano I, abril de 1929

O Fan – Órgão oficial do Chaplin-Club – Diretores: Almir Castro, Claudio Mello, Octavio de Faria; Plinio Sussekind Rocha. Rio de Janeiro, nº 5, ano I, junho de 1929

O Fan – Órgão oficial do Chaplin-Club – Diretores: Almir Castro, Claudio Mello, Octavio de Faria; Plinio Sussekind Rocha. Rio de Janeiro, nº 6, ano I, setembro de 1929

O Fan – Órgão oficial do Chaplin-Club – Diretores: Almir Castro, Claudio Mello, Octavio de Faria; Plinio Sussekind Rocha. Rio de Janeiro, nº 7, ano I, janeiro de 1930

O Fan – Órgão oficial do Chaplin-Club – Diretores: Almir Castro, Claudio Mello, Octavio de Faria; Plinio Sussekind Rocha. Rio de Janeiro, nº 8, ano III, junho de 1930 (brochura)

O Fan – Órgão oficial do Chaplin-Club – Diretores: Almir Castro, Claudio Mello, Octavio de Faria; Plinio Sussekind Rocha. Rio de Janeiro, nº 9, ano III, dezembro de 1930 (brochura)

O GLOBO, 26 de agosto de 1968, Vespertina, Geral, p. 1

Problema no caixa, Coluna da revista O Globo (13/5/2012)
<http://oglobo.globo.com/cultura/xexeo/posts/2012/05/13/problema-no-caixa-444367.asp>
 (acesso em 21/06/14)

3. FONTES ORAIS

BRITO NETO, João Luiz: iniciou sua paixão pelo cinema aos 7 anos de idade. Ao lado da escola onde estudava existia um cinema onde recolhia do lixo pedaços de filmes. Chegando em casa fazia projeções com o material recolhido. Quando adulto, forma-se em eletrônica e seu sonho torna-se realidade consertando projetores e filmadoras cinematográficas. Durante os anos 70, torna-se militante de esquerda e cineclubista.

CAVALCANTI, Francisco Carlos da Silveira Cavalcanti (Carlzinho): nasceu em Rio Branco em março de 1954, desde jovem envolveu com os movimentos culturais da cidade de Rio

Branco ao participar das Comunidade Eclesiais de Base – CEB's. Em 19 de junho de 1976, assume a Presidência da Diretoria Provisória do recém fundado Cineclube Aquiry, cargo que exercerá por bastante tempo. Carlitinho, como é mais conhecido, possui graduação em Ciências Econômicas pela Universidade Federal do Acre (1978), mestrado em Planejamento do Desenvolvimento pela Universidade Federal do Pará (1981) e doutorado em Ciências Econômicas pela Universidade Estadual de Campinas (1990). Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Acre. Instituição na qual já foi também Reitor. Entrevista cedida na cidade de Rio Branco, Acre na residência do entrevistado em 18 de agosto de 2007.

CHAVES, Benedito Amaro Chaves (Bené Chaves): nascido em Natal, à Rua Luiz Caldas, perto da Cidade Alta, no dia 26 de maio de 1943. Formou-se em Farmácia Bioquímica em 12 de dezembro de 1968, no dia seguinte teve a decretação do AI-5, data que ele lembra por ter afetado diretamente sua vida: *“inclusive eu, que era farmacêutico nessa época, terminei em 68, mas eu fui trabalhar com eles, na área totalmente diferente da minha, porque eu não tinha meio, pelo seguinte, eu me formei, no dia da minha formatura à noite, foi no dia 12 de dezembro de 68, quando foi no dia seguinte, a ditadura baixou o ato número 5, aí fechou tudo o AI-5, parou tudo o AI-5 aí pronto, a gente ficou tudo sem mercado de trabalho nem nada, fui trabalhar com meu pai.”* A partir de 1976, consegue um emprego na Legião Brasileira de Assistência (LBA). Sempre esteve envolvido com o cinema desde dos 14 anos de idade. Entrevista realizada em Natal em 24/07/2013, no Shopping Midway.

COSTA, Hélio Moreira da: Nascido na cidade de Piancó, Paraíba, chegou criança na cidade de Rio Branco, Acre. Autodidata, formou-se em radiotécnico pelo Instituto Universal Monitor. Atuou como técnico e projetistas nos principais cinemas da cidade de Rio Branco, no cine paroquial, Cine Rio Branco, Cine Acre e em outros cinemas nos municípios adjacentes (Sena Madureira, Xapuri e Brasiléia). Na década de 1970, gradou-se Bacharel em Direito. Passa então a atuar na Secretaria de Fomento Econômico do Estado e abandona definitivamente a profissão de radiotécnico e projetista. Se aposentou como servidor da Justiça Federal. Entrevista cedida na cidade de Rio Branco, Acre em sua residência em 20 de janeiro de 2013.

COSTA SOBRINHO, Pedro Vicente. (Pedro Vicente): natural de Macau – muito jovem se muda para o estado de Pernambuco, e passa pela cidade de Recife, Joazeiro e Ribeirão onde faz o seu curso ginasial. Em 1964, volta para o Rio Grande do Norte, para a capital Natal, o que motivou seu retorno estado potiguara na condição de exilado, foi o fato de ser filiado do Partido Comunista do Brasil (PCB). Frequentador assíduo da livraria Universitária, onde conheceu Moacyr Cirne, Gilberto Stábili, Francisco Sobreira, Alderico Leandro, Falves, Franklin Capistrano, Bené Chaves, Juliano Siqueira e outros, que frequentavam o cineclube Tirol. Foi eleito Federação Norte-Nordeste de Cineclubes no início da década de 1970. Fez membro ativo do cineclube Tirol, em Natal e fundou o cineclube dos Comerciantes na cidade Rio Branco, capital do estado do Acre. Entrevista realizada em 25/07/2013 em sua residência, em Natal/RN.

GONÇALVES, Jeosafá Fernandez: nascido em vila Ede, bairro quase rural da Cidade de São Paulo dos idos de 1963, é oitavo filho de um total de onze que tiveram seu João e dona Maria. Iniciou sua escolarização no Grupo Escolar Maria Montessori da década de 1970; cursou o Ensino Médio na Escola Estadual Prof. Sebastião de Souza Bueno, carinhosamente chamado

de Tião pelos alunos – hoje, por situar-se no Bairro de Vila Medeiros, zona norte da Capital conhecido como “Medeirão”. Na década de 1990 formou-se em Bacharel, Licenciado e Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (Relações Literárias Brasil-Portugal-África, 1995); autor de obras didáticas de literatura e de língua portuguesa e redação (Editora do Brasil S.A.), de poesia, ficção e infantis (Editoras Plêiade, Biruta e Noovha América). Professor por 12 anos do Ensino Básico e outros 10 do Ensino Superior, foi ainda Diretor da Escola Básica da antiga FEBEM-Tatuapé e Diretor, depois Consultor Pedagógico, da Escola Básica da UNICASTELO (Liceu Camilo Castelo Branco). Desenvolve projetos de leitura de ficção e poesia para crianças (projeto Beto, Bia e Abelardo) e de literatura (poesia e contos) para públicos de diversas idades e atualmente. Foi e ainda é cineclubista apaixonado, mantém ativo o Cineclube Baixa Augusta, em São Paulo. Entrevista cedida no Espaço Unibanco na cidade de São Paulo em 22 de março de 2013.

GREGÓRIO FILHO, Francisco: nasceu em Rio Branco, no Acre. Formado em artes cênicas, pela UNIRIO, atuou como ator e diretor. Foi gestor de programas e projetos culturais nas áreas de música, rádio e teatro. Na década de 1990 começou a se dedicar às questões da leitura, tendo sido um dos organizadores do Programa Nacional de Incentivo à Leitura, implantado em 1992, na Biblioteca Nacional (1992 a 1996). Desde então desenvolve oficinas de formação de contadores de histórias para educadores sociais, estudantes e profissionais de diferentes áreas. Foi professor do Curso de Leitura, Teoria e Prática, promovido pela PUC/RJ. Na década de 1970, foi um dos fundadores do Cineclube Aquiry, em 19 de junho de 1976 em sua terra natal. Entrevista cedida no Café Prefácio, Rio de Janeiro em 05 de junho de 2012.

MATELA, Rose Clair Pouchain: nasceu no Rio de Janeiro, em 1954 no Bairro de Botafogo. Gradou-se em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1977), mestrado em Educação pela Universidade Federal Fluminense (1994) e é doutora em Educação também pela Universidade Federal Fluminense (2007). Tem experiência na área de Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura, escola, formação de professores, memórias e múltiplas linguagens. Foi uma ativista cultural na década de 1970. Juntamente com Ana Pessoa fundaram o Cineclube Leme, no Rio de Janeiro, em setembro de 1974. Este cineclube integrava a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro e o Conselho Nacional de Cineclubes. Em 2008 lança o livro Cineclubismo: memória dos anos de chumbo. Entrevista cedida em 28 de maio de 2012 na cidade do Rio de Janeiro, nos jardins da Casa Rui Barbosa, no bairro de Botafogo.

MOLINARI JÚNIOR, Clóvis: nasceu em Catanduva, São Paulo em 1953. Historiador e um amante do Super-8 mm, cineclubista e ativista cultural. Atualmente trabalha no setor de Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos do Arquivo Nacional, foi um dos idealizadores do festival Recine e editor da revista de mesmo nome. Entrevista cedida no Bairro de Botafogo, na residência do entrevistado localizada na cidade do Rio de Janeiro em 23 de março de 2013.

RODRIGUES, Ronaldo Rangel: nasceu em 1956, em Ourinhos, segundo o próprio Rangel, ele teria começado a frequentar cinema com apenas dois anos de idade. Em 1976 migrou para São Paulo, para fazer cursinho e em 1977 foi para Ilha Solteira, cursar Engenharia Mecânica, onde fundou o cineclube Ilha Solteira. Atualmente continua frequentando cineclube da Baixa Augusta. Entrevista cedida com a participação de Jeosafá Fernandez Gonçalves no Espaço Unibanco na cidade de São Paulo em 22 de março de 2013.

SANTOS, Ana Maria Pessoa dos (Ana Pessoa): nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 16 de agosto de 1955. Morou sempre em Copacabana, em uma casa ampla, onde se reunia com os colegas e de onde surgiria a ideia de criar o cineclube Leme. Arquiteta, Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ, com a dissertação “Sob a luz das estrelas – Carmen Santos e o cinema brasileiro silencioso (1919-1942)”. Doutora pela mesma faculdade, com a tese “Cartas do sobrado”, sobre correspondência e memória social, defendida em 2000. Iniciou sua trajetória profissional na Cinemateca do MAM, em 1976; em seguida, ocupou cargos gerenciais em instituições governamentais – Embrafilme, Fundação do Cinema Brasileiro e Funarte – onde coordenou inúmeros projetos de pesquisa, edições de livros e catálogos, exposições, cursos, seminários e mostras nas áreas de cinema e artes cênicas. A partir de 1996, passou a integrar o quadro de pesquisadores da Casa de Rui Barbosa. Entrevista cedida na Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro em 28 de maio de 2012.

STABILI, Gilberto: nasceu na Paraíba, na cidade de Guarabira em 1939. Com três anos de idade se mudou para João Pessoa e aos 18 foi para a cidade de Natal. Começou a sua paixão pelo cinema no Cine Plaza, fundado em 1937 na cidade de João Pessoa. Foi um dos integrantes ativos do Cineclube Tirol na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte. Entrevista cedida na cidade de São Paulo, na residência do entrevistado em 23 de maio de 2012.

TARANTO, Fátima: Supervisora de Conservação de Filmes do Arquivo Nacional, nasceu em 1957, Além Paraíba, Minas Gerais. Foi para o Rio de Janeiro por volta de 1967. A partir do final da década de 1970, levado por seu irmão, Luiz Fernando Taranto, passou a frequentar o Cineclube Glauber Rocha. Posteriormente criou juntamente com Felipe Rosana o Cineclube Anecy Rocha, em Vila Isabel, tratava-se de uma homenagem, pois na época, não havia nenhum cineclube com nome de mulher no Rio de Janeiro. Entrevista cedida no Arquivo Nacional - Rio de Janeiro em 26 de março de 2013.