

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO**

CARLA CECÍLIA DE OLIVEIRA PINTO LEITE

**AS AÇÕES DOS CINECLUBES “SALA ESCURA” E “MATE COM ANGU”:
PRÁTICAS EDUCATIVAS E DE RESISTÊNCIA?**

**RIO DE JANEIRO
2012**

CARLA CECÍLIA DE OLIVEIRA PINTO LEITE

**AS AÇÕES DOS CINECLUBES “SALA ESCURA” E “MATE COM ANGU”:
PRÁTICAS EDUCATIVAS E DE RESISTÊNCIA?**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Leila Beatriz Ribeiro

Rio de Janeiro
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

CARLA CECÍLIA DE OLIVEIRA PINTO LEITE

AS AÇÕES DOS CINECLUBES “SALA ESCURA” E “MATE COM ANGU”: PRÁTICAS
EDUCATIVAS E DE RESISTÊNCIA?

Aprovado pela Banca Examinadora

Rio de Janeiro, ____/____/____

Professora Doutora Leila Beatriz Ribeiro (Orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Professora Doutora Carmen Irene C. de Oliveira (PPGEdu)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Professora Doutora Rosália Maria Duarte (Departamento de Educação)
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ)

DEDICATÓRIA

José

E agora, José?
 A festa acabou,
 a luz apagou,
 o povo sumiu,
 a noite esfriou,
 e agora, José?
 [...]
 você que é sem nome
 [...]
 que ama protesta,
 está sem discurso,
 está sem carinho
 [...]
 a noite esfriou
 o dia não veio
 [...]
 não veio a utopia
 e tudo acabou
 e tudo fugiu
 e tudo mofou,
 e agora, José?
 [...]
 Sua doce palavra,
 seu instante de febre,
 [...]
 seu ódio – e agora?
 [...]
 Se você gritasse,
 se você gemesse,
 [...]
 se você dormisse,
 se você cansasse,
 se você morresse...
 Mas você não morre,
 você é duro, José!
 [...]

(Carlos Drummond de Andrade)

À todos os Josés e Marias desse meu Brasil, que são duros e não esmorecem à luta!

AGRADECIMENTOS

À Deus
À Jesus e Maria Santíssima
Aos meus pais
Aos amigos e amigas
À orientadora, aos professores e à Banca Examinadora que, com
paciência, esclarecem, contribuem e educam.
Aos cineclubistas do “Mate Com Angu” e “Sala Escura” por sua
utopia, a qual compartilho.

Terceirização [dos afetos; da vida contemporânea] revelada em comportamentos e atitudes, cada vez mais comuns, quando abdicamos de nossas responsabilidades sociais, políticas, econômicas, culturais, ecológicas, éticas, frente aos desafios colocados diariamente em nossas vidas. Ao delegarmos “a outros”, por diferentes razões, tarefas nossas admitimos nossa “incompetência” para pensar a economia, a política, a cultura, a educação, o amor... até que nossas vidas sejam reguladas por especialistas; especialistas que nos desautorizam, tornando-nos sujeitos destituídos de saberes e afetos, contribuindo para a criação de relações sociais e inter-pessoais incapazes de gerar vínculos mais duradouros, e, fortalecendo, então relações efêmeras e indiferentes. (MATELA, 2007, p.191).

RESUMO

Neste trabalho discutimos sobre as ações cineclubistas de dois cineclubes cariocas, “Sala Escura”, de Niterói, e “Mate Com Angu”, de Duque de Caxias, que nos serviram como estudos de caso. Buscamos, com eles, identificar se estas podem se efetivar, hoje, como práticas educativas, bem como de resistência e, especificamente, de resistência cultural. Para isso, nos utilizamos das categorias: prática educativa, resistência, resistência cultural, cineclube e cineclubismo, para subsidiar as discussões promovidas em torno dessas entidades que se estruturam de forma diferenciada do sistema neoliberal onde estão inseridas. A partir de uma abordagem qualitativa, realizamos entrevistas junto aos organizadores dos cineclubes e questionários enviados aos seus frequentadores, instrumentos de investigação que, em comunhão com literaturas especializadas e *sites* oficiais do cineclubismo, consubstanciaram nossas observações e análises. Concluímos que, apesar dos organizadores do “Mate Com Angu” não se virem como formadores educativos, a não ser em ações diretamente relacionadas às produções de audiovisual junto aos frequentadores, os cineclubes se efetivam em entidades educativas e de resistência, especificamente culturais, por se estruturarem de forma democrática e ética, utilizando-se do audiovisual como instrumento formador e de comunicação nas comunidades onde atuam, além de não possuírem fins lucrativos.

Palavras-chave: Cineclubismo. Práticas Educativas. Resistência. Resistência Cultural.

ABSTRACT

We discuss about the actions of two film clubs in Rio de Janeiro, “Sala Escura” (ou “Dark Room?”), Niterói, and “Mate Com Angu” (ou Kill With Angu?), Duque de Caxias, which served us as case studies. We seek with them to identify whether they can be effective today as educational practices, as well as resistance, and specifically of cultural resistance. For this, we use the categories: educational practice, resistance, cultural resistance, film club and film club’s movement to subsidize promoted discussions around those entities that are structured differently from the neoliberal system where they are inserted. From a qualitative approach, we conducted interviews with the organizers of film clubs and questionnaires sent to their patrons, research instruments, in communion with specialized literature and official sites of the film club’s movement, consubstantiated our observations and analyzes. We conclude that, despite the organizers of the “Mate Com Angu” do not see themselves as educational instructors, except in actions directly related to audiovisual productions with the regulars, the film clubs are effected in educational entities and resistance, specifically cultural by structuring it in a democratic and ethics, using as an instrument maker of audiovisual and communication in the communities where they work, and do not have profit.

Key-words: Film Club’s Moviment. Educational Practice. Resistance. Cultural Resistance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Imagem 01 – Mapa Conceitual p.17
- Imagem 02 – Cinema Omnia, em 1907, França p.54
- Imagem 03 – Capa da revista *Phono-Ciné-Gazette*, de 1905 p.55
- Imagem 04 – Primeira Capa do *Journal Du Ciné-club*, de 28 de janeiro de 1920 p.60
- Imagem 05 – Folder do Cineclub Digital Vídeo Fundição p.148
- Imagem 06 – Panfleto do CineCirco p.149
- Imagem 07 – Fotografia de Armanda Álvaro Alberto p.157
- Imagem 08 – Escola Regional de Meriti p.158
- Imagem 09 – Cartaz sobre a conexão do “Mate” com a França p.162
- Imagem 10 – Entrada da Mostra sobre o “Mate”, na França p.162
- Imagem 11 – Recorte de jornal sobre o “Mate” e outros coletivos p.163
- Imagem 12 – Divulgação *on line* do concurso “Caxias em 1 minuto”, do “Mate” p.164
- Imagem 13 – Recorte de jornal sobre o concurso “Caxias em 1 minuto”, do “Mate” p.164
- Imagem 14 – Cartaz da sessão “Rio +69 – A cópula dos povos” p.169
- Imagem 15 – Logotipo do “Mate Com Angu” p.181
- Imagem 16 – Cartaz da sessão de fevereiro de 2012 do “Mate” p.182
- Imagem 17 – Cartaz da sessão de março de 2012 do “Mate” p.182
- Imagem 18 – Cartaz da sessão de julho de 2012 do “Mate” p.182
- Imagem 19 – Cartaz de atividade do “Mate” com outros coletivos p.183
- Imagem 20 – Cartaz de atividade do “Mate” com outros coletivos p.183
- Imagem 21 – Cartaz de atividade do “Mate” com outros coletivos p.183
- Imagem 22 – Cartaz de atividade do “Mate” com outro coletivo p.183
- Imagem 23 – Mapa estrutural do Laboratório de Investigação do Audiovisual (LIA) p.184
- Imagem 24 – Cartaz da sessão do “Sala Escura” no CineArte UFF, maio de 2009 p.187
- Imagem 25 – Cartaz da sessão do “Sala Escura” no MAM-RJ, set. de 2009 p.187
- Imagem 26 – Cartaz da sessão “Até 10” do “Sala Escura”, no LIA p.188
- Imagem 27 – Cartaz da sessão de julho de 2012 do “Sala Escura”, MAM-RJ p.195
- Imagem 28 – Foto: freqüentadores do “Sala Escura” – “*Tragos y Sonidos*”, jul. de 2012 p.195
- Imagem 29 – Foto: organizadores do “Sala Escura” – “*Tragos y Sonidos*”, jul. de 2012 p.195
- Imagem 30 – Foto: organizadores do “Sala Escura” e/ou estudantes de Cinema da UFF – “*Tragos y Sonidos*”, jul. de 2012 p.196

Imagem 31 – Foto: Fabián e freqüentadores do “Sala Escura” – “*Tragos y Sonidos*”, jul. de 2012 p.196

Imagem 32 – Foto: professor Tunico Amâncio, coordenador do “Sala Escura” e LIA p.196

LISTA DE ABREVIATURAS

ABC paulista	Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano, cidades industriais do Estado de São Paulo
Ancinav	Agência Nacional do Audiovisual
Ancine	Agência Nacional do Cinema
Ascine	Associação de Cineclubes
BR Distribuidora	Petrobras Distribuidora
Cine Sud	Distribuidora Internacional de Filmes para Cineclubes
Cineclubes EPAB	Cineclubes vinculados à Fundação Getúlio Vargas de Recife
Cineguf	Cineclubes de Grupos Universitários Fascistas
Concine	Conselho Nacional de Cinema
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes S/A
FilMOTECA do MAM	FilMOTECA do Museu de Arte Moderna de São Paulo
Funarte	Fundação Nacional de Artes
Petrobras	Petróleo Brasileiro S/A
SIGNIS	Associação Católica Internacional de Comunicação
UNDA	Associação Católica Internacional para a Rádio e a Televisão

LISTA DE SIGLAS

ABD	Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas
ACCP	Associação de Críticos Cinematográficos da Paraíba
AI-5	Ato Institucional nº 5
ALERJ	Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro
ANL	Aliança Nacional Libertadora
ASA	Ação Social Arquidiocesana
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CASA	Clube dos Amigos da Sétima Arte
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CCC	Centro dos Cineclubes (paulistas e de outros estados brasileiros)
CCESP	Centro dos Cineclubes do Estado de São Paulo
CCNH	Cine Clube Novo Hamburgo
CCPOA	Clube de Cinema de Porto Alegre
CDI	Cinema Distribuição Independente (Distribuidora de Filmes para Cineclubes)
CECMG	Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais
CECRJ	Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro
CECSP	Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo
CIEP	Centro Integrado de Educação Pública
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CNC	Conselho Nacional de Cineclubes
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CPC	Centro Popular de Cultura
CRAv	Centro de Referência Audiovisual de Belo Horizonte
CSC	Conselho Superior de Censura
CTAv	Centro Técnico Audiovisual
DEI	Departamento Estadual de Imprensa
DEIP	Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda
DIP	Departamento Nacional de Imprensa e Propaganda
EUA	Estados Unidos da América
FAPERJ	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

FCCMG	Federação de Cineclubes de Minas Gerais
FCCRJ	Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro
FCCSP	Federação de Cineclubes de São Paulo
FEBF	Faculdade de Educação da Baixada Fluminense
FEUDUC	Fundação Educacional de Duque de Caxias
FIAF	Federação Internacional de Arquivo de Filmes
FICC	Federação Internacional de Cineclubes
FFCC	Federação Francesa de Cineclubes
GEC/UME	Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana de Estudantes
IDHEC	Institut Des Hauts Études Cinématographiques (Instituto dos Altos Estudos Cinematográficos)
IHGC	Instituto Histórico e Geográfico de Caxias
INC	Instituto Nacional de Cinema
LIA	Laboratório de Investigação do Audiovisual
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MCP	Movimento de Cultura Popular
MEC	Ministério de Educação e Cultura
MoMA	Museum of Modern Art (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque)
MPAA	Motion Picture Association of America (Associação Americana de Imagem em Movimento)
NTCI's	Novas Tecnologias da Comunicação e da Informação
OCIC	Ofício Católico Internacional de Cinema e do Audiovisual
OLP	Organização para Libertação da Palestina
ONG	Organização Não-Governamental
ONU	Organização das Nações Unidas
PEC	Ponto de Encontro Cineclubista
PRALA	Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano
SACIM	Sociedade de Amigos da Cinemateca do MAM-RJ
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SMASP	Seminário do Museu de Arte de São Paulo
UFB	União Feminina do Brasil
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNESCO	Organização das Nações Unidas
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
URCC	União Regional dos Cineclubes
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.16
1. DISCUSSÕES ACERCA DA PRÁTICA EDUCATIVA E DE PROCESSOS DE RESISTÊNCIA	p.24
2. O QUE É CINECLUBISMO?	p.50
2.1 O CINECLUBISMO NO CONTEXTO INTERNACIONAL	p.53
2.1.1 A Primeira Fase do Cineclubismo	p.57
2.1.2 A Segunda Fase do Cineclubismo	p.61
2.2 O CINECLUBISMO NO ÂMBITO NACIONAL	p.75
3. RELAÇÕES ENTRE CINECLUBES E CINEMATECAS	p.108
3.1 AS PRIMEIRAS CINEMATECAS MODERNAS	p.111
3.2 AS CINEMATECAS BRASILEIRAS	p.118
4. AS PRÁTICAS EDUCATIVAS DOS CINECLUBES: “MATE COM ANGU” E “SALA ESCURA”: RESISTÊNCIAS CULTURAIS	p.144
4.1 O CINECLUBE “MATE COM ANGU”	p.155
4.2 O CINECLUBE “SALA ESCURA”	p.183
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.197
REFERÊNCIAS	p.200
ANEXOS	p.211
ANEXO A – LISTA COM AS PROPOSTAS DOS CINECLUBES SELECIONADOS...	p.211
ANEXO B – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM OS ORGANIZADORES DOS CINECLUBES	p.216
ANEXO C – QUESTIONÁRIO PARA OS FREQUENTADORES DOS CINECLUBES	p.218

INTRODUÇÃO

Toda a minha trajetória como estudante, desde o antigo Segundo Grau, hoje, sob nova nomenclatura – Ensino Médio –, foi voltada para a área da Educação.

Iniciei no Normal e como tinha a pretensão de trabalhar com a Educação Infantil, fiz o curso Adicional.

Durante a fase do vestibular, busquei, junto às universidades públicas, pleitear vaga na graduação em Pedagogia e o resultado positivo foi dado pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

O gosto por educar, ao contrário do que possa parecer inicialmente, não ocorreu de pronto, foi sendo construído ao longo do Normal e efetuado no término do curso. Foi devido a isso que o curso de Pedagogia se constituiu como única opção em fase de vestibular nas universidades públicas, algo incomum entre os estudantes deste curso.

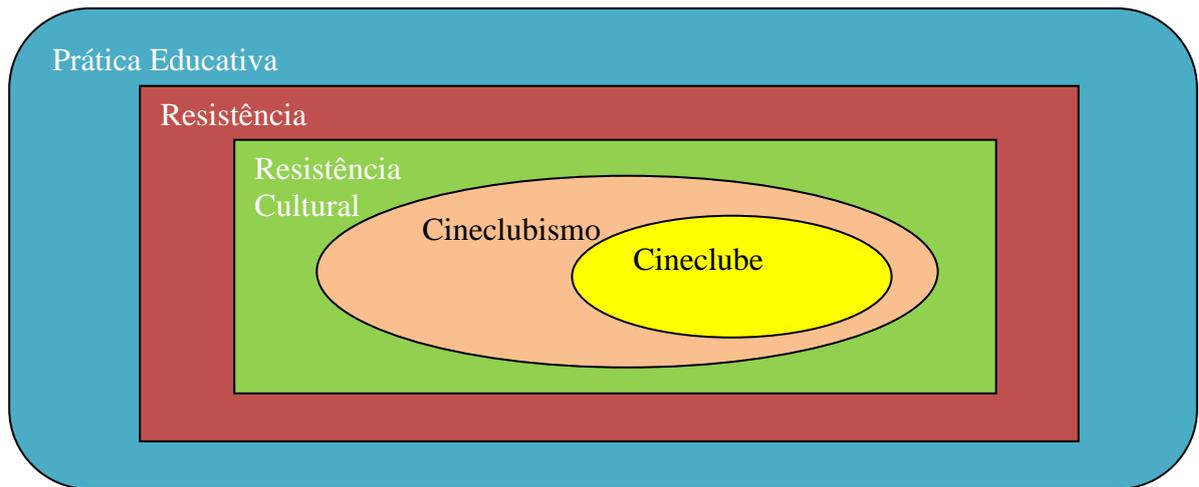
Na graduação, militei enquanto estudante e promovi em conjunto com minhas colegas de curso eventos, formais e não formais, que estimulavam a reflexão e a relação entre estudantes de outras áreas do Centro de Ciências Humanas. Isto porque pensávamos, e ainda acredito, que a educação e a interação entre as pessoas podem trazer modificações nas relações de consumo de um sistema capitalista que estimula a desigualdade e indiferença em prol do capital.

Enquanto bolsista de Iniciação Científica, também na época de formação, participei de pesquisa (RIBEIRO; WILKE; OLIVEIRA, 2000) que possuía como objeto de estudo o cinema via textos fílmicos, uma paixão que desenvolvi na infância e permanece comigo até hoje. Encaminhei a temática de subprojeto e futura monografia para o viés da recepção e do cinema, por meio dos textos fílmicos, percebendo-os como pedagogos culturais.

A pretensão atual, com a dissertação, é dar continuidade à temática, deslocando o debate para os ambientes cineclubistas, os quais nasceram com o intuito de disseminar, potencializar e aprofundar reflexões acerca do cinema. Neste intuito, investigamos os cineclubes “Sala Escura”, localizado em Niterói, e o “Mate Com Angu”, em Duque de Caxias, como estudo de caso, de modo a perceber suas ações como possíveis espaços de práticas educativas, quiçá de resistência: cultural, política e social. Busco estudar sobre o assunto não só por aspectos profissionais e relacionados a minha trajetória acadêmica, mas também por aspectos sociais, contribuindo com literatura sobre a temática cineclubista, que tem e teve sua principal importância em momentos históricos brasileiros e mundiais.

Por conta disso, utilizamos das categorias: resistência e resistência cultural, especificamente, além de prática educativa para subsidiar a discussão em torno das outras categorias-eixo: cineclube e cineclubismo, com as quais faremos um breve histórico. Pode-se vislumbrar as relações entre as categorias com o mapa conceitual a seguir, após a análise dos dados apresentados pelos campos de estudo, em comunhão com literatura que nos serviu de suporte teórico:

Imagem 01 – Mapa Conceitual



Fonte: A autora.

Observa-se que a categoria **prática educativa** encontra-se em formato diferenciado das demais, de modo a abarcar, como a própria configuração propõe, as demais categorias, salientando que a prática educativa se realiza em ambas as ações – de resistência e resistência cultural –, movimento e entidade cineclubistas. Seria, pois, um formato que reúne tanto o retângulo utilizado para o par de categorias com base conceitual comum – **resistência** e **resistência cultural** –, quanto o oval, advindo do circular, para o outro par de categorias – **cineclubismo** e **cineclube**.

O estar contido de cada figura em outra, que é o desencadeamento sequencial das categorias, seja para a ampliação ou para o afunilamento, demonstra não só o interesse em se preservar as peculiaridades de cada par de categorias, como dito antes, como também explicitar que os campos empíricos nos possibilitaram perceber que as categorias encontram-se presentes nas práxis cineclubistas dos cineclubes “Mate Com Angu” e “Sala Escura”.

Percebemos a presença das **práticas educativas** no dia a dia dos cineclubes, graças, principalmente, ao subsídio teórico dado por Paulo Freire (2002), em a “Pedagogia da

Autonomia”, onde expõe sua preocupação com as desigualdades sociais produzidas pelo neoliberalismo e demonstra ser um educador preocupado com aqueles que se encontram à margem do sistema, delineando práticas que caminham na contramão dessa marginalização e reforçando a conscientização do sujeito como ser histórico capaz de transformação social.

As categorias **resistência** e **resistência cultural** não pudemos deixar de referenciar teoricamente o mesmo autor, Paulo Freire (2002), posto que seja contrário às hegemonias que desqualificam as diferenciadas formas de “agir no mundo”, além de Rose Matela (2007) ao contextualizar os cineclubes em fase de Ditadura Militar Brasileira, autores conhecidos no âmbito de militância cineclubista, como Felipe Macedo (2007; 2011), e verbetes em dicionários de ciências políticas, filosofia e ciências sociais. Especificamente, para a categoria **resistência cultural**, fizemos um contraponto argumentativo com o conceito de hegemonia cultural proposto por Gramsci, presente em autores como Marilena Chauí (1987), trazendo as ambiguidades realizadas no bojo de ações de resistência, assim discutidas pelo filósofo francês, de natalidade marroquina, Alain Badiou (1994). Essas discussões compõem o primeiro capítulo da dissertação, intitulado “Discussões Acerca da Prática Educativa e de Processos de Resistência”.

Para as categorias **cineclubismo** e **cineclube**, efetuamos uma revisão da literatura em artigos, teses e dissertações nas áreas de educação, cinema e comunicação que propiciaram ainda um entendimento e uma cronologia histórica acerca do surgimento dos cineclubes a nível nacional e internacional, assim como a articulação das práticas cineclubistas com diversos movimentos e escolas cinematográficas. Essas discussões são promovidas no segundo capítulo, “O Que É Cineclubismo?”, onde utilizamos uma documentação sobre as práticas associativas, presentes em *sites* cineclubistas institucionais, como por exemplo, do Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros. Entre alguns documentos institucionais podemos citar os seguintes: Propostas para a Lei da Ancinav; Carta de Curitiba; Normas de registro e estatuto modelo para cineclube; Estatuto do Conselho Nacional de Cineclubes; Estatutos da Federação Paulista de Cineclubes; Estatutos da Federação Internacional de Cineclubes; Manuais de Cineclubes etc.

O terceiro capítulo, “Relações Entre Cineclubes e Cinematecas”, complementa as últimas categorias citadas, na medida em que ambos os espaços – cineclubes e cinematecas – contribuem para o movimento cineclubista. O desenvolvimento histórico das cinematecas também é relatado aqui com os itens: “As Primeiras Cinematecas Modernas” e “As Cinematecas Brasileiras”.

No quarto e último capítulo, “As Práticas Educativas dos Cineclubes ‘Mate Com

Angu’ e ‘Sala Escura’: resistências culturais”, apresentamos o trabalho de campo realizado nos dois cineclubes que serviram de estudo de caso para a pesquisa em questão. As observações se realizaram por meio de entrevistas, com duração média, aproximada, de 30 minutos para cada entrevistado, sendo 3 com o “Mate”, em grupos de 3 a 4 pessoas, um total de 10 entrevistados e 3 com o “Sala Escura”, incluindo bolsista, que teve entrevista diferenciada dos dois outros organizadores, professores, por conta das atividades específicas.

Os questionários enviados aos frequentadores, por e-mail, também foram instrumentos que nos serviram de análise, totalizando 11 retornos, 4 dos frequentadores do “Mate Com Angu” e 7 dos frequentadores do “Sala Escura”, incluindo bolsista. Apesar de poucos, deram uma noção de suas expectativas que, conjugados com as entrevistas dos organizadores, puderam nos fornecer dados suficientes para que pudéssemos analisá-los tendo em vista as categorias: prática educativa, resistência e resistência cultural.

A utilização de dois campos de estudo foi em decorrência da dificuldade que encontramos na busca por cineclubes com atividades regulares e frequentes, preocupação que permaneceu durante a realização das observações. Devido a isto, preferimos não excluir nenhum dos dois estudos, de modo, também, a fornecer maiores resultados sobre um assunto ainda pouco estudado.

No entanto, mesmo utilizando de dois cineclubes, não pretendemos, pois, cruzar os dados recebidos, uma vez que cada entidade pertence a comunidades com peculiaridades que só se inscrevem de determinada forma e não de outra exatamente por fazerem parte daquele contexto sócio-político-cultural, com razões e objetivos próprios.

Devido a isso, a produção da dissertação encontrou-se norteadas pelas seguintes questões: 1) Quais são as atuações sociais, hoje, promovidas pelo(s) cineclube(s)? 2) Como ocorrem essas ações cineclubistas? 3) Estas ações podem se efetivar como práticas educativas, assim como de resistência cultural? 4) O que buscam os frequentadores do(s) cineclube(s) investigado(s)? Identificar as ações do(s) cineclube(s) investigado(s), de modo a descrevê-las, assim como responder se estas se efetivam em práticas educativas e/ou de resistência – sejam culturais, políticas, religiosas –, atualmente, foram nossos objetivos. A investigação se realizou por meio de entrevistas, questionários e observação participante nos cineclubes “Mate Com Angu” e “Sala Escura”. O levantamento em literatura especializada sobre as práticas cineclubistas deu o subsídio teórico para esta investigação junto aos organizadores e frequentadores dos cineclubes.

Durante a pré-seleção, realizada em *site* cineclubista (PONTO DE ENCONTRO..., 2011) que se intitula como o ponto de encontro cineclubista (por isso a sigla “pec”),

obtivemos endereços e propostas de cineclubes cariocas; um *site* conhecido por seus idealizadores e que também é atualizado pelos cineclubistas que o acessam. Por meio de tais propostas¹, houve a seleção de alguns cineclubes que mais se aproximaram, de acordo com literatura utilizada, das principais características de um cineclubes: associação democrática, sem fins lucrativos e comprometidos com a cultura e a ética (CINECLUBE, 2010). Estes critérios foram, então, utilizados, para uma “primeira” abordagem de campo. Digo, assim entre aspas, porque esta funcionou mesmo como segunda abordagem, porque, primeiramente, devido literatura utilizada sobre o movimento cineclubista da época da ditadura militar, busquei um cineclubes com sede no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ).

Após contato com um funcionário da cinemateca, obtive informações pouco positivas para o meu campo de pesquisa e que logo se concretizaram na segunda busca por cineclubes: dificuldade em encontrar cineclubes com sede fixa e com atuação antiga (a não ser aqueles que passaram a receber patrocínio do governo ou que cobravam taxas de manutenção)². Fiquei preocupada com as informações obtidas e por isso retornei ao *site* de pesquisa e encontrei o cineclubes Cinemaneiro Fora do Eixo, cuja proposta³ chamou atenção por ser o único cineclubes da lista de pré-seleção que fazia referência a não cobrança pelas exibições fílmicas. A busca pelo cineclubes que obedecia ao critério estipulado, de fato, demonstrou tal dificuldade. Entre idas e vindas de um endereço a outro, consegui contato telefônico com um dos organizadores e marquei um encontro ainda informal, apenas para conhecimento pessoal⁴. Marcamos um segundo encontro que não se realizou, pois, quando o busquei novamente, uma vez que seus organizadores encontravam-se voltados para as produções de audiovisual dos alunos de suas oficinas, as quais demandavam tempo e dedicação.

Foi, após as dificuldades encontradas, que passei a buscar os cineclubes: “Mate Com Angu”, de Duque de Caxias, o qual possui atuação militante conhecida por aqueles interessados em exibições pouco convencionais, e o “Sala Escura”, com vinculação com a Universidade Federal Fluminense (UFF), promovendo, além de outras, algumas sessões no

¹ ANEXO A – Lista com as propostas dos cineclubes selecionados.

² O cineclubes buscado, “Tela Brasilis”, infelizmente já não atua mais no MAM e não obtive informação de que havia outro cineclubes utilizando o espaço de exibição fílmica, como o “Sala Escura”. Assim que voltei ao *site* de busca, observei que as informações ali contidas não eram atualizadas com frequência, haviam programações de cineclubes que remontavam aos anos de 2005, 2006 e 2007! Estas constatações alertou-me para o fato que a divulgação dos cineclubes via internet, pelo menos, que é a maior rede de comunicação, atualmente, não funcionava, algo ruim ao movimento, a meu ver.

³ ANEXO A – Lista com as propostas dos cineclubes selecionados.

⁴ A pessoa que me atendeu, por telefone, se prontificou em me receber na sede onde são produzidos os filmes dos jovens atendidos em suas oficinas, as quais, além das exibições, são patrocinadas pela Linha Amarela S/A. O cineclubes não possui mais sede fixa e se encontra em atividades conjuntas com outros cineclubes, inclusive o cineclubes “Beco do Rato” também presente na lista pré-selecionada.

MAM-RJ. Voltei ao museu, como se, desde o início, soubesse que ali seria um dos locais de estudo empírico.

A busca por cineclubes no entorno da cidade carioca pareceu-nos uma opção necessária para ampliar o campo de pesquisa, uma vez que aqueles pré-selecionados não respondiam aos nossos anseios de investigação. Tal ampliação demonstrou que estávamos corretas, pois os cineclubes citados se concretizaram em campos férteis para a pesquisa, principalmente porque possuíam também forte postura ética em relação aos critérios cineclubistas.

Acreditamos que o critério estipulado – não cobrança pelas exhibições fílmicas – devia ser algo buscado, porque é dessa maneira que o cineclubista garante, de certa maneira, uma de suas principais características que é a **democracia, esta entendida como manifestação e participação de todos aqueles que se encontram envolvidos em algum processo coletivo**. Quando esta instituição passa a cobrar pelas exhibições, essa característica se perde, pois já se estabelece, por menor que seja o valor, quem pode ou não participar da leitura fílmica e posterior debate, tradição cineclubista, seja ele formal ou informal. Dessa forma, já se traduz uma seleção.

O cineclubista como um espaço criado para se discutir cinema por meio do texto fílmico, principalmente aqueles fora do circuito comercial, ampliaram e potencializaram a formação do espectador, na medida em que propiciaram diálogos entre este, o texto fílmico e o emissor no processo comunicacional. **Quanto maior a abertura ao público, penso que mais o cineclubista se configura como participante do movimento cineclubista, permitindo acessibilidade a outras representações fílmicas, não somente a cinematografia norte-americana, modelo hegemônico em nosso país.**

Assim, também, foram se constituindo as cinematecas, a partir de espaços cineclubistas, com propósitos político-pedagógicos na disponibilização de cópias para processos de formação e, principalmente, com objetivos técnicos e memoriais de proteção e guarda das produções cinematográficas.

De acordo com Correa Júnior (2010, p.45), autor que nos dá subsídios teóricos para tratar da relação entre cineclubes-cinematecas-textos fílmicos, o conceito de cinemateca se desenvolveu por essas duas vias: os procedimentos técnicos e metodológicos – de cuidado e armazenamento fílmico –, e ideológica – a utilização política e, de certa maneira, democrática desses filmes, porém, nem sempre, pedagógica – “de como e para quem seria feita a difusão. [...]”. Essa falta de critério prático prejudicou o maior acesso aos filmes armazenados pelas cinematecas ao longo de seu desenvolvimento.

Já nos primeiros anos do cinema, o conceito começou a ser construído quando colecionadores passaram a se interessar pela preservação fílmica. Para esses colecionadores, em sua maioria clérigos e militares, o filme documentava uma realidade – e não somente a representava –, de modo que podiam utilizá-lo com fins políticos e/ou pedagógicos, e não estritamente comerciais. Começaram, com esta prática, a instituir um “caráter sociológico” ao filme.

Se apenas o filme “documental” interessava a esses de uma classe social mais abastada, aqueles sob a categoria ficcional ou popular eram desprezados e não mereciam, por isto, a preservação. Muitos desses filmes foram descartados ao longo dos anos, principalmente para as indústrias, por serem altamente combustíveis (CORREA JÚNIOR, 2010).

No entanto, o público não deixou de se divertir com os filmes ficcionais que, por isto, continuaram a ser produzidos, até despertarem o interesse comercial daqueles que os desprezavam. O “Golpe de Estado Pathé” deu o desfecho final para a constituição de uma indústria cinematográfica: a produtora deixava de vender suas produções e passava a alugá-las, algo que foi logo seguido pelas outras produtoras. Com maior acessibilidade às produções fílmicas, devido à possibilidade de locações, salas começaram a ser alugadas de modo a comercializar as exibições desses filmes. Tal prática consolidou o cinema como uma grande indústria e fez o mercado demandar maior aprimoramento das técnicas cinematográficas e a profissionalização dos artistas. Em contrapartida, acabou, de vez, com o cinema ambulante (CORREA JÚNIOR, 2010).

O gradual desenvolvimento do cinema de ficção fez com que este se elevasse à categoria de arte e tornasse mais valorizado por intelectuais que, começavam a se reunir para discutir cinema em locais que ficaram conhecidos como cineclubes e inauguravam críticas na mídia contrárias à mercantilização do cinema. Chaplin e Griffith também foram os responsáveis por essa valorização e aprimoramento dos filmes ficcionais que, de certa forma, consolidaram o conceito que se tem, hoje, de cinemateca moderna, menos afeita à disponibilidade e ao acesso, porém sem exclusão à preservação de qualquer tipo de obra cinematográfica (CORREA JÚNIOR, 2010).

Esses intelectuais foram, principalmente, franceses que, de acordo com revisão literária, abriram os primeiros cineclubes como espaços alternativos àqueles das salas de exibição, no início do século XX. Os cineclubes, como foi dito, surgiram de discussões que questionavam as divisões de classes e a democratização cultural, efetivando-se em espaços que contribuía com as demandas políticas da época, principalmente a expansão do comunismo. Filmes como “O Encouraçado Potemkin” (Eisenstein, 1925) foram proibidos, na

França, em salas de exibição comercial até o ano de 1952, no entanto foi exibido, pela primeira vez, em 1926 no *Ciné-Club de France*, fusão dos primeiros cineclubes *Ciné-Club* e Clube dos Amigos da Sétima Arte (C.A.S.A.), ambos de 1921, cujos fundadores foram Louis Delluc e Riccioto Canudo, respectivamente. (CORREA JÚNIOR, 2010). Com esta prática, o cineclubismo se popularizou e atraiu não só a classe operária como também os intelectuais burgueses, consolidando-se, também desta forma, como espaço democrático e democratizador (CONSELHO Nacional de Cineclubes, 2009).

Todavia, esta popularização do movimento não agradou aos grandes empresários da época que se viram ameaçados com uma nova forma de exibição fílmica dos cineclubes que, além de fornecer filmes proibidos, também não fazia cobrança aos espectadores.

Devido a isso e às questões políticas, dessa e de outras épocas vivenciadas pelo cineclubismo, o movimento foi alvo de muitas perseguições. Em âmbito nacional, podemos citar a fase de ditadura, quando o cineclubismo juntamente com alguns movimentos sociais (como por exemplo: associações de bairro e de favelas) foram repreendidos por serem contrários às censuras e às perseguições políticas. Postura social que consolidou os cineclubes como espaços de acolhida, (re)união e (re)organização de diferentes resistências, tendo os filmes como elo de comunicação com a população (MATELA, 2007). Vínculo entre cultura e política que se tornou indispensável para a formação do público da época.

1. DISCUSSÕES ACERCA DA PRÁTICA EDUCATIVA E DE PROCESSOS DE RESISTÊNCIA

Quando o assunto é prática educativa, automaticamente associa-se a esta uma ação que se direciona para o objetivo de educar. Está implícito nessa ação, que o seu agente, aquele que a exerce, possui a intenção de educar aquele com quem se relaciona. Ou seja, o ato de educar implica, necessariamente, no ato de aprender. Esta ação não existe sem que haja, no mínimo, uma re-lação entre aquele que ensina e o outro que aprende.

No entanto, esse processo, que já foi especificado como uma re-lação, não pode com isso ser tratado de modo linear: somente existe um sujeito que ensina e outro que aprende; há deslocamentos nessa relação: aquele que aprende pode ensinar e o que ensinava pode vir também a ser um aprendiz. É nisso que consiste a prática educativa, pois como Paulo Freire (2002, p.25-26, grifo do autor) bem expressa:

Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender. Quem ensina, ensina alguma coisa a alguém. Por isto é que do ponto de vista gramatical, o verbo ensinar é um verbo transitivo-relativo. Verbo que pede um objeto *direto* – *alguma coisa* – e um objeto *indireto* – *a alguém*. [...] Ensinar inexiste sem aprender e vice-versa [...].

Este agente que educa e ao mesmo tempo aprende não se reduz simplesmente à figura do professor, por exemplo, ou ainda de um indivíduo, propriamente. Assim como existe a escola, instituição formal direcionada para a prática educativa, como é na maioria das sociedades, também existem outras, ditas não-formais, que também podem se destinar à prática de educar, tais como os cineclubes, objeto desta pesquisa. Ou, ainda, as cinematecas, pois, como veremos mais à frente a exemplo de Paulo Emílio, um dos cineclubistas brasileiros que mais contribuiu para o movimento e o entendimento do conceito de cinemateca moderna no Brasil, sua preocupação com a arte cinematográfica não focalizava, apenas, as técnicas de conservação e preservação dos materiais de cinema, mas também as técnicas pedagógicas de ensino que se relacionavam com o projeto político de cinemateca/cineclube que tinha em mente. Isto pode ser percebido no comentário de Correa Júnior (2007, p.183) sobre o currículo do I Curso para Dirigentes de Cineclubes, oferecido pela Cinemateca Brasileira em 1958:

Paulo Emilio fornece-nos subsídios para pensarmos aquele que foi um dos eixos principais dos modernos cursos de cinema no Brasil, ajudando-nos a pensar o desenvolvimento posterior da coisa. Segundo o crítico, o currículo foi pensado de modo que o mesmo fato histórico ou estético fosse abordado por diferentes métodos, ângulos e abordagens de professores de áreas diferentes (história do cinema, história da crítica, estética, etc.).

Nas palavras de Paulo Emílio, objetivava-se com esse método, “que admite uma larga margem de variantes de idéia ou eventualmente contradições sobre o mesmo assunto, dar uma maior vitalidade às noções e evitar o perigo da monotonia escolar”. (GOMES, 1958, p.410 apud CORREA JÚNIOR, 2007, p.183).

Ele desejava que o cabedal cultural do público cinematográfico aumentasse com a oferta de cursos, principalmente para aqueles que se encontravam à frente das formações nessa área. Para tanto, o curso deveria proporcionar abrangência e aprofundamento, porque buscava profissionais de outras áreas, e autonomia de ideias, pois com as contradições argumentativas o aluno deveria articular pensamentos sobre os assuntos tratados.

Ao se debruçar sobre esse exemplo e do intuito de Paulo Emílio com o curso oferecido, tomamos consciência que, implícito nas práticas educativas, sejam elas quais forem, encontra-se presente a ideologia dos envolvidos. No caso de Paulo Emílio, sua concepção de cinemateca era muito diversa da maioria de seus pares. Para ele, o sentido memorial, presente nas cinematecas, não estava calcado somente na preservação do passado com o uso das técnicas de conservação, mas, inclusive, na projeção do futuro por meio da difusão dos materiais cinematográficos. Esta concepção política e pedagógica de Paulo Emílio foi o que permitiu e provocou a realização de: cursos, palestras, oficinas, exposições, exposições e tudo o mais que proporcionava um processo educativo do público da cinemateca e outras instituições com as quais a Cinemateca Brasileira se relacionava, a exemplo, os cineclubes.

Essa conscientização responsável, percebida em Paulo Emílio em um processo de prática educativa, muito tem a ver com o entendimento realizado por Paulo Freire (2002) ao instituir o homem como um ser histórico, capaz de influenciar e ser influenciado por eventos do hoje e do ontem. Esta conscientização, ainda, faz com que a participação de um agente educativo não seja vista simplesmente como natural: seu modo de agir de uma forma e não de outra, o identifica como sujeito histórico, político e social que é.

Conscientizar-se disto, que a prática educativa encontra-se permeada de ideologias próprias das formações dos sujeitos, é “o que nos adverte de suas manhas, das armadilhas em que nos faz cair. É que a ideologia tem que ver diretamente com a ocultação da verdade dos

fatos, com o uso da linguagem para penumbrar ou opacizar a realidade ao mesmo tempo em que nos torna 'míopes'." É perceber que no fundo, "a ideologia tem um poder de persuasão indiscutível. O discurso ideológico nos ameaça de anestésiar a mente, de confundir a curiosidade, de distorcer a percepção dos fatos, das coisas, dos acontecimentos." (FREIRE, 2002, p.142 e 149, grifo do autor).

Por isso que sem responsabilidade não se pode praticar de forma educativa. E sem responsabilidade, a prática se configura em qualquer coisa, com alguma intenção, que não é educar. Responsabilizar-se é tornar-se parte da prática educativa; é assumir que suas ações desencadeiam diversas outras inimagináveis; é preparar-se com respeito a si próprio porque adquiriu algum conhecimento para praticar de forma educativa e ao outro que o busca como referência e formação; é criticizar-se em suas ações e pensamentos; é a incessante busca por aprimoramento e transformação... enfim, é **comprometer-se**. Responsabilidade é compromisso. Quando se compele à prática educativa uma assunção responsável, já se está reconhecendo as suas implicações ideológicas, e em decorrência, a necessidade de inserir, neste processo, a criticização, para que não ocorra o que Paulo Freire chamou de "miopia".

É nesse intenso processo, que poderia ser chamado de educação da prática educativa – a curiosidade que não deixa acomodar e prepara para a prática com criticidade –, que os sujeitos se conscientizam e se comprometem com esta prática. É um ato contínuo, não linear, com início, meio, mas nunca fim. Paulo Freire (2002) denomina esta curiosidade de "curiosidade epistemológica", que faz o sujeito comprometido com a prática de educar "pensar certo". É uma curiosidade, associada ao senso comum que, por se encontrar aberta para o conhecimento (metódico e sensível do outro), se critica, transformando-se. Nas palavras de Paulo Freire (2002, p.151):

No exercício crítico de minha resistência ao poder manhoso da ideologia, vou gerando certas qualidades que vão virando sabedoria indispensável à minha prática docente. A necessidade desta resistência crítica, por exemplo, me predispõe, de um lado, a uma atitude sempre aberta aos demais, aos dados da realidade; de outro, a uma desconfiança metódica que me defende de tornar-me absolutamente certo das certezas. Para me resguardar das artimanhas da ideologia não posso nem devo me fechar aos outros nem tampouco me enclausurar no ciclo de minha verdade. Pelo contrário, o melhor caminho para guardar viva e desperta a minha capacidade de pensar certo, de ver com acuidade, de ouvir com respeito, por isso de forma exigente, é me deixar exposto às diferenças, é recusar posições dogmáticas, em que me admita proprietário da verdade. No fundo, a atitude correta de quem não se sente dono da verdade nem tampouco objeto acomodado do discurso alheio que lhe é autoritariamente feito. [...].

Junta-se a isso a postura ética do ser, comprometido com a prática educativa, pensa certo porque também faz certo, ações e palavras associadas. Dessa forma o ser não só é como também **está sendo**. Um ser, histórico e social, e que, por isto, se encontra no mundo e com o mundo; tem consciência do processo de transformação pelo qual passa em conjunto com o seu redor, processo que é influenciado, mas que também influencia. Afinal, como afirma Paulo Freire (2002, p.60), “minha presença no mundo não é a de quem a ele se adapta, mas a de quem nele se insere.”

Para tanto, o respeito à autonomia se faz imprescindível: como interferir em algo se, ao ser, lhe for castrado o direito de exercer sua curiosidade, impossibilitando-lhe o desenvolvimento para o “ser mais”, autônomo e livre? A licenciabilidade, assim como o autoritarismo caminham, de acordo com Paulo Freire (2002), de forma inversa à prática educativa. Então, como afirmar a presença da prática educativa em época de governos ditatoriais, como o que ocorreu no Brasil, em fase de ditadura militar, entre os anos de 1964 e 1985?

O período da ditadura militar, segundo Rose Matela (2007), foi marcado por incentivos do governo a políticas mercadológicas que objetivavam a eficiência e a preparação para o trabalho. As mensagens veiculadas eram de forte cunho nacionalista e controlador, além de excludente, reforçando desigualdades, inclusive, no sistema educacional, onde os currículos direcionavam de forma diferenciada o ensino das distintas classes sociais: intelectual para os filhos de uma elite e manual para os filhos de operários. A escola, instituição que se destina à prática educativa formal, encontrava-se, portanto, sob o jugo militar, tendo como objetivo “focar o treinar, em detrimento do formar, destituiu as experiências educativas do seu traço mais criativo e inovador [e, privilegiou] o ‘adestramento’ na formação dos sujeitos da escola.” (MATELA, 2007, p.21, grifo da autora).

No entanto, apesar do autoritarismo existente na época, nem todas as instituições⁵ respondiam direta e dependentemente, em conformidade com o governo federal e nem tampouco se preocupavam em se consolidar, de forma lucrativa, no sistema capitalista. Tais instituições, como os cineclubes, conforme Rose Matela (2007, p.64-66), resistiram nesta fase do Brasil, como em muitas, desde o seu surgimento, em comunhão com outros movimentos populares:

⁵ É importante salientar que, mesmo em meio a perseguições, muitos dos professores da época não se deixaram dominar pelo sistema de ditadura. São notórias suas lutas em prol de uma educação pública e de qualidade, que se encontrava privada ou sucateada por este tipo de governo (MATELA, 2007).

Os movimentos – de bairro, das donas de casa, de trabalhadores do campo, da cidade, da construção civil, moradores das periferias, das favelas; feministas, etc. – forjados no período de 1970 reivindicavam serviços públicos de saúde, transporte, habitação, educação, etc. Construíram seu percurso em conexão direta com as necessidades vividas no cotidiano, colocando em xeque a política econômica da ditadura, concorrendo para o seu enfraquecimento [...].

Na esteira dos movimentos de resistência [...] houve uma reorganização dos cineclubes, que surgiam [...] como espaço público alternativo, para estudantes, professores, trabalhadores, já que suas representações políticas tinham sido desmanteladas violentamente pela repressão policial [...].

Apesar das ameaças que sempre pairavam sobre os cineclubes, [...] eles representaram uma possibilidade de escapar de um cotidiano opressivo e banal. Proporcionavam aos seus membros a oportunidade de encontros coletivos que foram se constituindo em espaços [...] de discussão estética e política, e posteriormente [...] de resistência à ditadura militar.

Nesta fase, muitos dos cineclubes passaram a se engajar de forma política, favoráveis aos ideais de esquerda e contrários à ordem instituída. Buscava-se conscientizar a população através dos filmes, principalmente aqueles que denunciavam as opressões das classes trabalhadoras e a total banalização governamental pelo povo brasileiro, quando, ao contrário, o regime militar escamoteava a realidade difundindo ideais nacionalistas. Muitos desses filmes eram do Cinema Novo, modelo cinematográfico que surgiu no início de 1950, em oposição ao cinema hollywoodiano e favorável à conscientização do povo. De acordo com Rose Matela (2007, p.54), muitos “cineastas pertencentes ao Cinema Novo – Silvio Tendler, Leon Hirszman, Marcos Farias, entre outros – vinham do cineclubismo.”

Havia, no entanto, por parte dos organizadores desses cineclubes, uma preocupação em não deixar ideologias políticas tomarem conta das discussões consideradas principais do espaço cineclubista como aquelas relacionadas ao cinema, propriamente. Mesmo que houvesse a utilização de filmes considerados de esquerda, criava-se uma tensão, pensando se eram relevantes para a situação política e denunciadores de uma realidade hegemônica ou, meramente importantes a um agrupamento político-ideológico presente no movimento cineclubista (MATELA, 2007). Apesar desta linha ter sempre se apresentado de forma muito tênue entre os cineclubistas, principalmente em momentos de governo ditatorial, Rose Matela (2007) anuncia que essas tensões e debates de cunho político-ideológico eram geradores de interlocuções, nas sessões cineclubistas, que sobrepujavam não somente a ordem instituída como também provocavam concepções políticas de esquerda.

Tal conjuntura, apesar de não estar diretamente relacionado ao cineclubismo, faz remeter ao conceito de “esfera pública” de Habermas. Segundo Habermas (apud CANCIAN,

2011), a “esfera pública” se constitui como uma dimensão social mediadora entre sociedade e Estado, onde o público se organiza e é portador da opinião pública. Porém ressalta que, a existência de uma dimensão de “esfera pública”, na sociedade, vem posterior à garantia de direitos tais como: liberdade de expressão, de reunião e de associação.

Levando o conceito de “esfera pública” ao espaço de cineclubes, mesmo que imersos em uma realidade dominante e dominadora, como na fase de ditadura militar, percebe-se que, pelo menos ali, seus frequentadores se constituíam como legítimos cidadãos dentro desta concepção de cidadania de Habermas, uma vez que, reunidos em discussões que promoviam uma contra-hegemonia, favoreciam momentos de igualdade e liberdade entre os cineclubistas.

Pensando no aspecto histórico do termo “esfera pública”, pode-se buscar, ainda, outras analogias com a constituição do espaço de cineclubes.

Conforme Renato Cancian (2011), a “esfera pública” constituiu-se contrária à ordem absolutista existente no final do século XVIII e em prol de uma organização de governo representativo com constituição liberal. A burguesia, classe social que se encontrava à frente de manifestações que propiciaram a constituição do que ficou conhecido por “esfera pública”, ao mesmo tempo em que promovia entre seus membros eventos culturais com objetivos de: filantropia, melhoria de instalações públicas, patrocínio às artes e educação, além de recreações, criava espaços alternativos de discussão, onde expressava livremente suas opiniões e padrões políticos. Das discussões surgiram reivindicações para mudanças políticas e culturais que geraram transformações no contexto social, como indica o autor:

[...] mudanças políticas no sentido da democratização emergiram com mais força onde tais processos subjacentes estavam transformando o contexto geral da comunicação social (crescimento da cultura urbana, metropolitana e provinciana), incorporando novos cenários às relações sociais: 1) arena da vida pública organizada (casa de encontro, teatros, museus, livrarias); 2) infra-estrutura de comunicação social (editoras, imprensa e outras mídias literárias); 3) surgimento de um público leitor através de sociedades de língua e leitura, além de bibliotecas; e 4) transportes melhorados e centros adaptados de sociabilidade (cafeterias, tavernas, clubes). (CANCIAN, 2011).

Pode-se dizer que os cineclubes, espaços de cultura, de sociabilidade e de comunicação social podem representar “esferas públicas”, principalmente porque garantiam aos seus frequentadores a liberdade de: expressão, reunião e associação, mesmo em regime de ditadura. E também porque se utilizavam do cinema como ferramenta na promoção de vínculos entre a ficção e a realidade, de modo que os sujeitos, ali presentes, podiam produzir conhecimentos críticos sobre o momento manipulatório que vivenciavam. Esta “prática

cineclubista [conseguia] elaborar metodologias pedagógicas capazes de ir além da mera exibição do filme e inclusive, da mera discussão entretida da narrativa fílmica [...]”, uma vez que o filme se apresentava “como meio para a formação humana no sentido pleno da palavra.” (ALVES; MACEDO, 2010, p.11-12).

Contemporaneamente, as mídias (TV, rádio, revista, jornal e cinema) foram assumindo cada vez mais espaço no campo da difusão de informações, onde antes, ficava restrito à oralidade em reuniões, como as já salientadas, para que pudessem ser difundidas com maior eficácia. No entanto, Habermas, como outros pertencentes à Escola de Frankfurt, não entendia a participação dos meios de comunicação de massa ou *mass media* de forma positiva. Acreditava que esses serviam a uma indústria cultural com o intuito de disseminar a ideologia de uma classe dominante burguesa e incentivar o consumo de bens culturais por meio de propagandas. O uso dos *mass media* ia contra ao que Habermas denominou por “razão emancipatória”, favorecendo o seu inverso, a “razão instrumental”. Ou seja, deixava-se de utilizar os bens culturais em prol da emancipação, visando apenas a sua operacionalização técnica. Esta concepção ficou conhecida por teoria crítica da cultura (CANCIAN, 2011). Servindo à razão instrumental, os meios de comunicação, como por exemplo: o cinema, eram reduzidos a máquinas de entretenimento e, por isto, mais podiam divertir que levar a reflexão crítica de seus espectadores. Um investimento que, de acordo com os frankfurtianos, Alves e Macedo (2010, p.12) acreditam interessar “à ordem burguesa, a desefetivação de sujeitos humanos incapazes de uma intervenção prático-sensível radical.”.

Assim sendo, os bens culturais perdiam a sua aura, pois a reprodução incessante, apesar de proporcionar maior acesso, não promovia conhecimentos aos seus consumidores. Como consequência, ocorria a homogeneização dos padrões de gosto e, com isso, a massificação e alienação (assim entendida em bases marxistas) dos sujeitos.

Por esta razão, a “esfera pública” ao invés de funcionar como espaço democrático e representativo de uma sociedade, se transformava em espetáculo, à medida que apenas um grupo social passava a exercer maior controle argumentativo, além de controlador dos veículos de informações, que deveriam funcionar como mediadores de informações e não como representantes dos ideais de um grupo e possíveis manipuladores da opinião pública.

Porém, em uma posição diferente a da maioria dos frankfurtianos, Benjamin (1985 apud WILKE, 2001) entendia que a reprodutibilidade técnica dos bens culturais, exatamente porque proporcionava maior acesso a esses bens, favoreciam a democratização cultural.

Neste novo modo de produção dos bens culturais, os meios de comunicação de massa tornaram-se mecanismos sócio-pedagógicos para os cidadãos, desenvolvendo-lhes novas

habilidades e percepções, importantes a sua sobrevivência em cidades, a cada dia, mais sofisticadas, técnica e tecnologicamente, de modo mais recente. Como aponta Oliveira (2005 apud MATELA, 2007, p.166):

[... Benjamin] destaca que o cinema [promovia e promove], então, o aprendizado de nossas sensibilidades, incentivando a imaginação criadora, isto é, a capacidade de inventar um mundo imaginário, que dialoga com o mundo concreto. Em toda cultura humana, praticar essa ação criativa tem sido um instrumento para experimentações, realizações, perplexidades e encantamentos fundamentais para o crescimento.

Mesmo que Benjamin partilhasse com os demais pertencentes da Escola de Frankfurt da concepção que os meios de comunicação de massa serviam a uma determinada classe social, ele possibilitou, em contrapartida, pensar em uma democratização cultural e, futuramente, na relação entre emissor e receptor menos alienada e, portanto, mais negociada e reflexiva:

[...] Olhando um filme, observando seus personagens, sua narrativa, seus movimentos, seu tempo e espaço, enfim... nesse momento de admiração e revelação, estabelecemos uma conversa e um encontro que nos proporciona produzir significados a partir de nossas vivências, inquietações, desejos... (MATELA, 2007, p.167).

Não são, portanto, capazes de transformar os espectadores em simples máquinas de manipulação – a não ser que aceitem o pacto estabelecido –, mesmo que a promoção não seja a “a auto-consciência da humanidade”. Esta, indo ao encontro de Alves e Macedo (2010), se efetiva como atividade política do cineclubismo, principalmente em tempos de cerceamento dos direitos civis.

Segundo Rose Matela (2007, p.168, grifo da autora), participar de vivências em espaços como os cineclubes propiciaram aos frequentadores, “no seu fazer cotidiano, [...] uma] relação [...] com o cinema [...] mediada pela **prática coletiva/política**, explicitando que o espaço da recepção é espaço de acordos e desacordos – espaço de recriação – revelando as possíveis interpretações e usos de uma obra.”

Buscava-se, pois, a conscientização e a formação de audiências críticas. Cada cineclubista tinha uma preocupação com a sua programação, algo que os caracterizava perante o público frequentador e permitia acesso aos filmes pouco comercializados. A exibição de filmes com estilos cinematográficos diferenciados ou menos comerciais, como é uma prática do cineclubismo, colaborou, como afirma Rose Matela (2007, p.171, grifo da autora), “para

uma formação estética mais ´reflexiva` dos cineclubistas.” Principalmente em momentos de ditadura, os cineclubes funcionaram

[...] Em contraposição a esta política, [...] o movimento cineclubista, dentre outros, através do trabalho de pesquisa realizado pelas equipes que formavam os cineclubes, constituiu-se num lugar de produção, aquisição e divulgação de conhecimentos, materializados no momento do debate. Momento este de troca, de diálogo entre diferentes sujeitos, instituindo um movimento dialético entre pensar e fazer, que configurou experiências formadoras para os envolvidos neste processo. [...] (MATELA, 2007, p.21).

E o que são experiências formadoras se não práticas educativas, uma vez que se configuram em um “movimento dialético entre pensar e fazer”, como foi descrito pela autora?! Dessa forma, pode-se afirmar que os cineclubes funcionavam como espaços educacionais.

Também porque os cineclubes dessa época (ou desde seu surgimento), como veremos à frente, não se acomodavam diante de uma realidade que negava o desenvolvimento do sujeito à liberdade, que instaurou a censura, e que tolhia sua autonomia. Pelo contrário, os cineclubes comprometidos com a realidade política da época incitavam nos sujeitos cineclubistas a possibilidade da mudança, fosse apresentando regiões oprimidas pelo descaso em exhibições de filmes do Cinema Novo, por exemplo, fosse em debates sobre os filmes que se mesclavam às realidades de cada espectador. Porque, como reforça Paulo Freire (2002, p.85-86, grifos do autor):

[...] O mundo não é. O mundo está sendo. [...] meu papel no mundo não é só o de quem constata o que ocorre, mas também o de quem intervém como sujeito de ocorrências. Não sou apenas objeto da *História*, mas seu sujeito igualmente. No mundo da História, da cultura, da política, *constato* não para me *adaptar*, mas para *mudar*.

E ainda:

É preciso [...] que tenhamos na resistência que nos preserva vivos, na *compreensão* do futuro como *problema* e na vocação para o *ser mais* como expressão da natureza humana em processo de estar sendo, fundamentos para a nossa *rebeldia* e não para a nossa *resignação* em face das ofensas que nos destroem o ser. Não é na resignação, mas na *rebeldia* em face das injustiças que nos afirmamos (FREIRE, 2002, p.87, grifos do autor).

No entanto, “a rebeldia enquanto denúncia precisa se alongar até uma posição mais radical e crítica, a revolucionária, fundamentalmente anunciadora.” (FREIRE, 2002, p.88).

Para que assim ocorra a mudança. Ao constatar, os sujeitos se indignam e se questionam buscando soluções que possam trazer a transformação de fato.

Essa, porém, não veio. Apesar das rebeliões, não se alcançou a revolução almejada, a ditadura decretou o AI-5 e o movimento cineclubista, mesmo menos numeroso, não deixou de se articular.

O importante é salientar como os cineclubes efetivaram-se em espaços alternativos de formação política, cultural e social quando, no seu entorno, o ambiente era de negação à formação do sujeito e, por isso, castrador e cruel.

A participação em um espaço que favorecia identificações proporcionou, por meio de um sentimento de pertencimento, a elaboração de relações políticas e culturais, “germinando vínculos que [permitiram] vislumbrar `horizontes de possibilidades`.” (MATELA, 2007, p.177, grifo da autora). Acreditar na revolução; na transformação utópica de todo um sistema político-sócio-econômico, foi necessário para pensar em um futuro diferente. A produção e o uso das imagens audiovisuais, denunciadoras de uma realidade, nos cineclubes, contribuíram para as lutas e o vislumbramento desse futuro, funcionando como possibilidade ao freqüentador. Ao se ver fora, mas também parte de um sistema capitalista e ditador, este freqüentador, em uma sessão fílmica cineclubista, podia perceber duas opções como formas de atuação naquele sistema: ou colaborando ou se opondo. Essa capacidade *sui generis* do filme, o cineasta João Batista de Andrade (s/d apud MATELA, 2007, p.70) traz um exemplo da época: “Os relatórios (Clube de mães, Igreja, Sindicatos, Sociedades Amigos de Bairro, etc.) mostravam como aqueles filmes ajudavam a libertar o espírito crítico e a vontade de contestar”. Percebe-se, então que, através dos filmes, as pessoas se indignavam diante da situação de exclusão que se viam inseridas, efetivava-se o potencial fílmico: a relação dialógica com o seu público.

Este processo era possível porque os filmes, ao retratarem e também reformularem o retratado – já que não existe emissão e transmissão de ideias, mas interpretações e interesses em conflito dialógico –, suscita lutas políticas, culturais, econômicas, étnicas no campo social, este entendido como “campo de poder”⁶, ensejando mudanças (WHITE, 1998).

Essa prática coletiva/política, possível nos espaços cineclubistas, é o que Rose Matela (2007, p.20) denominou de experiências instituintes, aquelas que: “Se constituem em movimentos que surgem em diferentes tempos e espaços, engendrados por sujeitos históricos, envolvidos em ações coletivas, capazes de trazer mudanças significativas/éticas no processo

⁶ Conceito de Pierre Bourdieu (1989) usado para retratar o contexto social onde as lutas de classe entre dominantes e dominados são exercidas. Lugar que oportuniza transformação social.

político, social e cultural que estão vivendo.” Ao trazer as histórias de vida de cineclubistas na fase da ditadura, a autora explica que essas memórias auxiliam a reforçar movimentos instituintes, tais como as experiências, que acontecem nos movimentos sociais. Dessa forma, podem contribuir para lutas atuais, fortalecendo-as por meio de lembranças das lutas antigas, antes fadadas ao esquecimento, pois uma “sociedade autônoma constitui-se [...] na tensão entre o que se elaborou historicamente e o que se cria cotidianamente [...]” (MATELA, 2007, p.32).

Foi assim que o movimento cineclubista contribuiu para uma formação político-pedagógica de seus atores, criando novas práticas, ocupando o grande “abismo” fomentado pela ditadura na formação dos estudantes cineclubistas e buscando uma sociedade autônoma. Autonomia que, indo ao encontro de Paulo Freire (2002), Rose Matela (2007, p.33, grifo da autora) resume como

[...] um processo de ruptura com as raízes históricas do poder dominante, ensejando práticas políticas que potencializem ações que busquem o diálogo e a emancipação. Autonomia, na sua pluralidade é, portanto, uma construção coletiva. Como tal, não está pronta, acabada, depende de ações conjuntas, em que os indivíduos não se sintam apenas parte da sociedade, mas que a própria sociedade seja sentida neles, conferindo-lhes um processo de “autoria” em que sejam capazes de construir e escrever a sua própria história. Em outras palavras, é a capacidade de leitura de mundo, na perspectiva da construção de novas relações e a capacidade de romper com estruturas sedimentadas que enquadram, insensibilizam e imobilizam os sujeitos. A dificuldade para mudar não se encontra somente nas grandes decisões, mas na nossa prática cotidiana, acomodada, pesada, ferina e insidiosa de pequenos gestos [...].

Ao contrário das impossibilidades vistas por Habermas e outros frankfurtianos, o cineclubismo, em época de ditadura, criou micro-realidades dentro da macro, comum a todos, funcionando como uma oposição implosiva que, apesar de não tê-la “detonado”, constituiu em

tensão entre o que se elaborou historicamente e o que se cria cotidianamente, [... buscaram] a dissolução de dicotomias que [impediam] o surgimento de uma esfera pública, onde os sujeitos sociais exerçam sua autonomia individual e coletiva, deliberem numa relação de igualdade e onde as decisões políticas possam ser constantemente questionadas e reavaliadas, uma vez que o conflito e o poder estarão sempre presentes na reinvenção permanente da sociedade.

[...] hoje, [...] as experiências cineclubistas revelaram que os movimentos de resistência podem ultrapassar a simples reação e oposição a um tempo determinado, gerando, portanto, um processo instituinte. A criação de novas práticas culturais e políticas, que foram se imiscuindo,

fraturando processos instituídos, demonstraram a potencialidade de se elaborar outras formas de agir e viver [...]. (MATELA, 2007, p.32-33).

Esta capacidade inerente ao movimento cineclubista, de acordo com Alves e Macedo (2010), está direta e primeiramente relacionada ao uso de material audiovisual que se constitui, na contemporaneidade, como ferramenta de comunicação essencial à formação de nossa sociedade midiática. Praticamente, todos os meios de comunicação que utilizamos, hoje, com raríssimas exceções, são audiovisuais. E também porque o cineclubismo se estrutura em uma prática de debates que pode ultrapassar as discussões em torno do filme, trazendo-o para as vivências cotidianas; permite o “voltar-se sobre si” que incide em uma reflexão crítica do agir social.

Todavia, não são todos os cineclubes que se organizam sob essa prática. Os cineclubes “Mate Com Angu” e “Sala Escura”, campos empíricos dessa pesquisa, atuam de forma diversificada em suas comunidades, Duque de Caxias e Niterói, respectivamente.

O cineclube “Mate Com Angu”, ou “MateComAngu”, assim tudo junto, como se configurasse uma mensagem subliminar, em homenagem às merendas de uma escola pública de Caxias, após as sessões de curtas-metragens, majoritariamente, favorece o público presente com apresentações musicais: de rock, hip-hop etc. Este cineclube que celebra dez anos de existência, neste ano de 2012, está fazendo história na comunidade, no Rio de Janeiro, no Brasil e até fora dele, como na França, onde produziu doze filmes no subúrbio de Paris (CINECLUBE MATE..., 2012), além de outros premiados em festivais importantes.

Já o cineclube “Sala Escura”, uma entidade criada dentro da Universidade Federal Fluminense, apesar de ter um professor-coordenador que sempre incentiva os debates pós-filmes latino-americanos, sua vertente cinematográfica, não os realiza com a pretensão de relacioná-los com as realidades nas quais foram construídos. Pelo menos nas sessões que foram intituladas de “Até 10”, somente para alunos da Faculdade de Cinema, por se realizar no Laboratório de Investigação de Audiovisual, o LIA, um pequeno espaço de pesquisa que abarca outros profissionais da Pós-Graduação do IACS, os debates são voltados para o conhecimento, especificamente de cinema, como se fosse uma extensão das aulas de sala. Nas sessões do MAM-RJ, o evento ocorre de forma diferenciada. Após as sessões, de filmes latinos, na parte externa do Museu, as pessoas conversam informalmente regadas a aperitivos, rum e músicas latinas, o que é conhecido como “*Tragos y Sonidos*”.

O que dizer, então, sobre as práticas dos cineclubes “Mate Com Angu” e “Sala Escura”? Não se configurariam em novas práticas de agir e viver, mesmo que não se utilizem

de debates pós-filmes?

Conforme os autores, o novo cineclubismo se configura em “dinâmicas de reflexão crítica a partir do filme”. (ALVES; MACEDO, 2010, p.18). Ou seja, uma apropriação significativa do sujeito-espectador, mas também produtor, que sobrepuja o seu primeiro contato com o filme assistido, a exibição inicial. Somando-se a essa, há um trabalho objetivo de re-significação das imagens audiovisuais assistidas, por meio de discussões críticas e categóricas, pois a produção fílmica, como já dissemos, não é neutra, mas sim, ideológica. Este aprofundamento direcionado é, portanto, “capaz de extrair das Imagens Audiovisuais novas significações capazes de produzir nos sujeitos-receptores/sujeitos-produtores, novas percepções e entendimentos da ordem social.” (ALVES; MACEDO, 2010, p.17).

Apesar dos autores respeitarem as atividades de cineclubes que, como abordaram, podem ser “meramente de exibição” ou de “discussão crítica” ou, ainda, de “experiência crítica com densidade formativa”, entendemos que essas atividades podem ir ao encontro do que eles concebem como “constituição de campo de exercícios de democratização radical e auto-reflexividade social” (ALVES; MACEDO, 2010, p.18). À medida que pessoas passam a se organizar para criar uma entidade que não caminha na mesma lógica de um sistema sócio-político-econômico que estão inseridas, já por este motivo inicial todo e qualquer cineclube, a meu ver, se configura em “constituição de campo de exercício de democratização radical”, utilizando-se das palavras dos autores. E que, além disso, fora de suas obrigações sociais, aquelas regradas pelo sistema sócio-político-econômico, essas mesmas pessoas se propõem a planejar atividades ou, “simplesmente”, exibições que podem incitar reflexões que ratificam ou, até mesmo, conflituam o sujeito de modo a lhe produzir novas percepções ou entendimentos acerca de sua realidade, o que, também a meu ver, é uma “auto-reflexividade social”. Não se trata de direcionar mentes para que os espectadores-sujeitos se tornem produtores. Porque, se assim fosse, não entenderíamos o filme como um texto imagético que, por si só, é capaz de dialogar com seu espectador.

Dessa forma, podemos concluir que as práticas dos cineclubes “Mate Com Angu” e “Sala Escura” se configuram em “dinâmicas de reflexão crítica a partir do filme”, como os autores propõem ser as ações cineclubistas comprometidas com uma “dinâmica de análise crítica do filme”, mesmo que não estabeleçam debates formais pós-filmes e/ou não se estruturam em metodologias direcionadas, especificamente, para o intuito de elaborar uma “verdadeira mudança social”. Vejamos um trecho da entrevista – um tanto longo, mas importante para o entendimento que buscamos tecer – realizada com dois integrantes do cineclube “Mate Com Angu” onde eles falaram sobre as atividades do cineclube e suas

intenções com a entidade:

GODÔ: É por aí! Porque é uma **troca de ideias**, que o “Mate Com Angu” nasce com uma forma de popularizar o cinema.

JOSENALDO: E, hoje, o “Mate Com Angu” vai além de um cineclube, é uma **rede**. [...] o “Mate Com Angu” deixou de ser só um cineclube há muito tempo, já, aliás. [...]

PROJETO: [...] porque ele está para além de um cineclube?

JOSENALDO: Houve um **processo de transformação**, né?! Muitos de nós damos **oficinas** em escolas, aqui em Caxias, em Nova Iguaçu também. No Rio de Janeiro, a gente já fez em outros estados também: Ceará, Rondônia, São Paulo, Minas. O processo de transformação, dentro do próprio grupo, é... Até pela gente ter 10 anos, né?! Isso acontece muito organicamente. A gente vai formando. O nosso **espaço de formação** vai além do habitual, que é a escola, que é a faculdade. É efetuar essa troca aqui. Estar vivendo isso.

Fazer o que a gente gosta.

GODÔ: O Mate é **convívio**.

JOSENALDO: A gente fala que o “Mate” é [...] onde a gente se encontra. Porque uma das grandes dificuldades, hoje, eu acho, na Baixada, é o **encontro**. Então, quando a gente se encontra, a gente **confabula** e a gente consegue fazer o que a gente gosta. E aí pode ser um filme, pode ser um lugar, pode ser qualquer coisa. [...]

PROJETO: Vamos dizer que surge uma ideia, no grupo. É isso? [...]

JOSENALDO: Não é assim mecânico. Surge a ideia e vamos produzir. [...] E não necessariamente nessa ordem. Primeiro não surge a ideia. A gente já faz. [...]

PROJETO: [...] E a divulgação? Necessariamente precisa ter um público?

[...] Porque se, às vezes, não surge a ideia e, logo em seguida, a produção, então, pode ser que não haja planejamento. Se não há planejamento, não tem divulgação. [...]

JOSENALDO: Mas aqui a palavra é **conexão**, né?! A gente está conectado. E a gente está circulando. Além da gente está conectado, a gente **circula**. [...]

GODÔ: Nos movimentos. [...] Existe um movimento e a gente está inserido no movimento. E aí cada indivíduo, cada **grupo se organiza com o seu meio**, para que depois a coisa se dê. [riso]

JOSENALDO: [...] **A gente não tem um fim**. A gente sabe que está fazendo um meio, assim. [...] É assim. A gente está **preocupado** [...] **com o processo**. [...]

PROJETO: Mas qual processo?

GODÔ: O **processo da consciência cultural**. [...] Da **tomada de consciência**. [...] O movimento é contínuo. É um 8. Sabe aquele negócio do 8? Que é um contínuo intermitente que não tem fim? Que você não sabe qual o caminho?

JOSENALDO: Mas que ele vai, ele vai.

GODÔ: Vai pra todo lugar.

JOSENALDO: O que move é o **movimento cultural**. [...]

GODÔ: [...] Tem sempre algum pensando nisso. Tem sempre um pensamento, que é um **pensamento social**. Existe uma cultura e existe um **movimento social político**. Político é isso que estamos fazendo. [...] Não é a política oficial. É uma **política popular**. [...]

JOSENALDO: Mas o Mate também está inserido nessa **disputa política** de construção do cineclube pro audiovisual.

GODÔ: Também.

JOSENALDO: Isso aqui é uma discussão infinita, né?! [...]. (Entrevista

concedida à autora, maio de 2012, grifos nossos).

Ou seja, as palavras grifadas tecem o pensamento central dos entrevistados, como concebem o espaço cineclubista e o que pretendem com ele, mesmo que não visualizem um objetivo final – como são as práticas educativas – sabem o que pretendem com as ações que realizam no cineclube “Mate Com Angu”. Uma pretensão que vai ao encontro de uma coletividade que se expressa por meio da arte, seja ela cinematográfica ou não, desde que seja de cunho popular e independente das macro-disputas políticas e sociais; o movimento popular cultural que se inserem possui a construção de um processo contínuo, de conscientização da comunidade do entorno e de outras que se agregam ou se interessam. Dessa forma, trocam ideias, constroem redes, passam por processos de auto-transformação e constituem outros de formação formal – por oficinas – e informais – em um *continuum* cineclubista – e, assim, convivem, promovem encontros, confabulam, se conectam. Na intensa circulação, nos meios sociais dos movimentos de cultura popular, o grupo se organiza e se preocupa com o meio (social e o processo do movimento), promovendo disputas políticas, produções populares, ideias, ideais, conscientização.

Como exemplo de participação e disputa política do cineclube “Mate Com Angu”, podemos citar a presença de um dos entrevistados na plenária “Cineclubes e a democratização do acesso à produção audiovisual”, no dia 12 de dezembro de 2012, na Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ). Uma das reivindicações dos cineclubistas era a necessidade de estarem presentes em espaços escolares públicos como forma de contribuir para a formação e divulgação do cinema e do audiovisual aos alunos que, ainda, ou têm pouco ou nada de acesso direcionado ao conhecimento aprofundado sobre as questões que envolvem a leitura do audiovisual, sem dizer aqueles que vivem fora dos grandes centros urbanos, onde o acesso fica limitado à televisão.

Esse tipo de exemplo vai ao encontro dos conceitos “alternativa histórica” e “subjetividade consciente” discutidos por Macedo (2010). O autor disserta sobre a necessidade de movimentos populares como o cineclubismo se constituírem como meios para incitarem modificações revolucionárias em sociedades modernas, de modo a emancipar classes sociais desprivilegiadas, que não somente possuem menos poder aquisitivo, como também pouco ou nada de acesso a produções simbólicas, como as realizadas pelos meios audiovisuais, por exemplo. De acordo com Macedo (2010, p.41, grifo do autor), isso se torna possível, porque o cineclubismo produz visões de mundo que não se conformam com o sistema capitalista e neoliberal que reproduz as desigualdades sociais e contribui para a

“construção de uma *subjetividade consciente*: a consciência de classe”. No entanto, o autor defende que este conflito de classes realizado por movimentos inconformados com o sistema político-econômico-social, como o cineclubismo, objetiva a emancipação de classes desprivilegiadas socialmente, mas também e de forma contraditória, a acessão “a uma posição hegemônica na sociedade e, justamente, eliminar a reprodução permanente das diferenças sociais.” (MACEDO, 2010, p.37). Mas como seria possível aderir a uma posição hegemônica e, ao mesmo tempo, eliminar as diferenças sociais? Hegemonia é um termo que implica posições verticais e nunca horizontais. Emancipar sim, mas reproduzir diferenças, ou melhor, desigualdades, não faz sentido para grupos que sabem o que é estar em posições menos favorecidas na sociedade.

Todavia, um filósofo contemporâneo, Alain Badiou (1994), dissertou sobre essa ambigüidade do ser que, ao mesmo tempo almeja emancipar-se, mas não rejeita a vontade de assumir a posição do algoz que o domina; quer também dominar. Essa reflexão feita pelo autor esclarece, de forma bastante didática, o que pretendemos formular sobre as práticas cineclubistas em uma ambiência neoliberal e os conflitos existentes entre essas duas realidades com objetivos contrastantes.

Badiou (1994) argumenta sobre uma nova concepção de sujeito a partir dos “direitos do homem”. Segundo ele, a ideologia dos “direitos do homem” foi construída sob uma ótica vitimizada do humano, algo que considera inaceitável, pois o homem em situação de vítima não se torna melhor ou menos animal que o seu algoz; é uma condição natural humana. É como se dissesse que o carrasco, apesar de vil por estar nesta posição, exerceu aquilo que a vítima queria que o fizesse, uma vez que a vítima não cessa com o sofrimento; não traça uma ruptura. O homem, no entanto, que não assume o papel de vítima e resiste a isto, não se conformando com tal situação, Badiou (1994, p.108, grifos do autor) o inscreve como Homem – com “h” maiúsculo –, posto que se diferencia de “um ser-para-a-morte, e, portanto, [...] de *um mortal*.” É, nesse sentido que, na inconformidade, o animal humano, igual a todos em espécie, se apresenta indivíduo, diferente na igualdade do ser, humano. Para Badiou (1994, p.108, grifos nossos), os “direitos do homem” não são para a sobrevivência, mas sim para a imortalidade: “[...] O direito do Homem é primeiramente *o direito da resistência humana*. Ao fim, morremos todos nós e só resta o pó. Há, entretanto, uma identidade do Homem como imortal, no instante em que ele afirma o que é, *contra o querer-ser-um-animal* ao qual a circunstância o expõe.”

A circunstância tratada pelo autor diz respeito a um evento que suplanta a corriqueira realidade e se configura como um *suplemento* para o animal homem, chamando-o para ser

mais: um *sujeito imortal*. Esse suplemento pode ser exemplificado com as grandes revoluções da História (Revolução Francesa, o conceito heliocêntrico de Galileu etc.) ou com revoluções que dizem respeito apenas a um único indivíduo (o espectador que tem seu pensamento capturado por um filme, um amante que reorganiza a vida para vivenciar o amor). É o que Badiou (1994) concebe como *verdade*, não aquela absoluta a todos, mas que é concebida como uma absoluta verdade ao sujeito que nela se inscreve e lhe é fiel. Fidelidade é *estar* no evento; “é mover-se na situação que esse evento suplementou, *pensando* e praticando a situação a partir do evento. Como o evento estava fora de todas as leis regulares da situação, aquele que lhe é fiel é obrigado a *inventar* uma nova maneira de ser e de agir na situação.” (BADIOU, 1994, p.109-110, grifos do autor).

Sendo assim, o sujeito imortal, fiel ao evento (a uma verdade), não pode mais se configurar, apenas, como animal homem, aquela situação anterior ao suplemento não pode ser mais vivida do mesmo modo. Como posso conceber a Terra o centro do universo, após o Heliocentrismo de Galileu? Como posso voltar a uma sala de cinema, da mesma forma ingênua, após entrar em contato com conhecimentos sobre a técnica e estudos cinematográficos? “A fidelidade ao evento é ruptura real (pensada e praticada) na ordem em que o evento teve lugar (política, amorosa, artística, científica...)” (BADIOU, 1994, p.110).

O evento, dessa maneira, se instaura também como um sujeito, passando a existir para além daquele que o criou ou que a ele se agregou, posto que é *ruptura* e *imane*nte à situação e aos sujeitos imortais: nem o sujeito imortal se estabelece tão somente como animal homem, após um processo de verdade, nem uma dada realidade (uma situação) pode voltar a ser a mesma, posteriormente à ocorrência de um evento ou, como o autor denomina, *sujeito de verdade*:

o sujeito de um processo artístico não é o artista [...]. Na verdade, os pontos-sujeito da arte são as obras de arte. E o artista entra na composição desses sujeitos (as obras são as “suas” obras) sem que se possa de nenhuma maneira reduzi-las a ele.

Os eventos são singularidades irreduzíveis, “foras-da-lei” das situações. Os processos fiéis de verdade são rupturas imanentes, a cada vez inteiramente inventadas. Os sujeitos são ocorrências *locais* do processo de verdade (“pontos” de verdade). (BADIOU, 1994, p.111, grifos do autor).

O sujeito imortal, então, tomado pelo processo de verdade, excede-se sobre si mesmo, animal homem, e passa a compor um sujeito de verdade. É, portanto, pela subjetivação que o sujeito imortal rompe com a situação, zona confortável do ser natural, e se torna fiel ao evento. No entanto, Badiou (1994) adverte que há no homem uma ambigüidade que lhe é

inerente: a conservação de si, como animal homem em sua singularidade, e a permanência a uma fidelidade enquanto sujeito imortal. A *consistência subjetiva* seria o paradoxo (ou o equilíbrio) entre ser: animal, condição natural humana (indivíduo de interesses próprios), e sujeito imortal, fiel ao evento e, por isso, desinteressado. O resultado seria um *animal imortal*.

Os conceitos de Badiou (1994) são baseados no que ele chama de *ética das verdades* e sob essa concepção, ser ético é *continuar fiel* àquela fidelidade primeira, ao processo de verdade. Continuar a exceder-se em sua condição natural animal. Continuar a ser o sujeito imortal que se tornou. Ser “alguém”, além de si mesmo. Conflito contínuo...

E o cineclubismo não seria um desses pontos de verdade? Não foi, justamente, a homogeneização das produções fílmicas e os questionamentos em torno da sétima arte que alguns, partindo da inconformidade da real situação, se organizaram? Os primeiros a formarem o que ficou conhecido, posteriormente, por cineclubes, como veremos, deram, somente, um passo inicial para que o cineclubismo se estruturasse em um movimento pelo qual muitos dos animais homens se configuraram, resistentemente, como sujeitos imortais, fosse a favor de um sistema político e econômico de esquerda, fosse contrário à Ditadura Militar Brasileira, fosse, apenas, para demonstrar que é possível realizar formas diferentes daquelas pautadas na lucratividade capitalista. Processos de verdade.

É como verificamos as práticas cineclubistas dos cineclubes “Mate Com Angu” e “Sala Escura”, sempre reinventando ações que são fiéis à tomada de decisão realizada no início dos processos de verdade com os quais se integraram. Cada um ao seu modo, porque são subjetivações diferentes, apesar de estarem inclusos em um mesmo suplemento; evento; movimento. Vemos isso exposto nas entrevistas concedidas por Josenaldo e Godô (2012), integrantes do “Mate Com Angu”, no trecho já apresentado anteriormente, ao tratarem sobre a inserção do cineclubes nos movimentos de cultura popular e a preocupação do grupo com o processo de conscientização da comunidade e deles próprios. Da mesma forma, vemos essa “consistência subjetiva”, discutida por Badiou, nas ações cineclubistas do cineclubes “Sala Escura” ao proporem aos alunos freqüentadores integrações das atividades cineclubistas com as realizadas no Curso de Cinema e em congressos sobre o eixo temático focalizado pelo cineclubes que é o cinema latino-americano. Ações que desencadearam outras em seus freqüentadores, instaurando “pontos de verdade” em locais diferenciados. É o evento que passa e perpassa por cada animal homem tornado, ao mesmo tempo, imortal.

O cineclubes surge, então, como

a primeira clara formulação de um objetivo de organização do público, que

compreende o enfrentamento da questão central da apropriação do imaginário pelo cinema comercial... É a primeira experiência consciente de produção coletiva, do público como autor, com vistas à superação desse estado de coisas. (MACEDO, 2010, p.41-42).

Sendo assim, o cineclube, como uma ruptura que suplanta o estado de coisas relatado por Macedo (2010, p.45, grifos do autor), surge como uma verdade aos sujeitos imortais que a ele se inscrevem, sendo-lhes fiéis porque são tomados por aquela verdade. Desse modo, buscam para si, enquanto evento cineclubista, o direito de representar o público de audiovisual, uma vez que, da

relação interativa do começo do “cinema”, entre o público e o filme, só o cineclube preservou não apenas a oralidade (o debate), mas todo um dispositivo ou protocolo de ações de apropriação crítica, condição essencial para a superação da perspectiva de dominação do cinema comercial e para a construção de uma visão própria e crítica, indispensável para a edificação de *outro cinema*: o cinema do público.

Tal reivindicação encontra-se relatada na Carta de Tabor, redigida em 1987 e, depois, endossada na Campanha pelos Direitos do Público, em 2008. Visto dessa forma, o cineclube se estrutura sobre as dinâmicas de *recepção, resistência e apropriação do cinema*, indo ao encontro dos argumentos de Macedo (2010). *Recepção*, porque foi esta que, na busca por aprofundamentos gnosiológicos acerca do cinema e por insatisfação da apropriação comercial da sétima arte e de um tipo hegemônico cinematográfico, o público se organizou e construiu, pouco a pouco, o que ficou conhecido como cineclube e cineclubismo. *Apropriação do cinema*, porque, negando esta em escala comercial, os cineclubistas, também, apropriando-se do cinema, foram afirmando e reafirmando o movimento como vertente oposta e crítica. E *resistência* pelo mesmo fator: o cineclubismo se configura em defesa do cinema não comercial, principalmente, e como instrumento artístico, histórico, memorial, político, cultural, religioso etc. Por conta disso, o cineclube é o espaço para que a recepção do cinema se aproprie dele de forma mais crítica (heterogênea) e consciente (formação), um resultado de *resistências: cultural* a um modelo hegemônico cinematográfico e *político-social* a um modelo comercial estruturado em um sistema capitalista. Vamos nos ater sobre este aspecto da resistência cineclubista.

De acordo com Dunan (s/d apud LALANDE, 1999), resistência significa aquilo que está fora, que choca e constitui obstáculo. É, também, conforme Bobbio, Matteucci e Pasquino (2000), “um fenômeno espontâneo, de um ato voluntário ou da conscientização de indivíduos e pequenos grupos, dispostos a rebelar-se e a não aceitar a ocupação.”

Resistir seria, então, um ato organizado ou não por indivíduo(s) que não aceita(m) algo instituído pela maioria, sendo esta representada por um grupo ou, de forma mais abrangente, um sistema sócio-político-econômico. Ao resistir à dominação, a resistência torna-se algo estranho e, por isso, marginal, mas também aquilo que não possibilita ou que, pelo menos, freia o processo de ocupação. A resistência torna-se algo a ser abolido pelo sistema, caso consiga se estabelecer como força contrária que, neste caso, precisará ser dominada ou, até mesmo, exterminada. Mas, se a resistência não atinge o seu intento, ameaçar a dominação, pode simplesmente ser desprezada por ela.

Segundo Bobbio, Matteucci e Pasquino (2000), resistir seria, portanto, mais um ato de reação, de defesa, de oposição, que uma ofensiva e/ou uma revolução. Sendo assim, o autor frisa que existem dois tipos de resistência: a passiva e a ativa.

A resistência passiva seria aquela que se limita a exercer atividades de sabotagem, de modo a não colaborar ou não reproduzir os ideais do grupo dominante. Este tipo de resistência pode chegar, a sua máxima, conforme Bobbio, Matteucci e Pasquino (2000), ao ato de guerrilha.

De forma diferente organiza-se a resistência ativa que se utiliza de imprensa clandestina para se comunicar, incidia greves, “sabota a economia [... do] ocupante, desenvolve atividades de espionagem [...], comete atentados [...], tenta destruir as infra-estruturas logísticas do inimigo, cria focos de resistência para comprometer e [desviar-se da ocupação].” (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 2000). Constitui-se, assim, em uma guerra, e não apenas em uma guerrilha, como pode chegar o ato de uma resistência passiva. Uma guerra que, como informa Bobbio, Matteucci e Pasquino (2000), é

conduzida em toda a parte com extrema pobreza de quadros, de armas e de dinheiro, e se desenvolve, a nível tático, no âmbito da estratégia aliada, com o objetivo de paralisar a administração do ocupante e de [desmoralizá-lo]. É uma guerra impiedosa e dura, com custos humanos elevadíssimos. [...].

O Estado, sendo a instituição que deve manter a ordem social, em uma ambiência de resistência ativa não é aquele que sempre consegue exercer esse dever. A partir disso, explica Bobbio, Matteucci e Pasquino (2000), surge a guerra civil, uma nova forma hostil de guerra não controlada, absoluta:

A guerra de guerrilha manifesta-se sempre como luta [...], como resistência armada da população e de setores do exército contra o invasor, sem a intervenção ou o controle direto de um Estado que tenha o monopólio do

direito da guerra e da paz. Desaparecem assim as claras distinções da tradição: a distinção entre guerra e paz, entre militar e civil, entre combatente e não-combatente, entre frente e retaguarda, entre guerra aberta e guerra clandestina. Além disso, a guerra de guerrilha, precisamente por encarnar a hostilidade absoluta, abstrai da distinção entre inimigo e criminoso e a guerra acaba, não com a paz negociada, mas com o extermínio; abstrai igualmente da distinção entre legal e ilegal e a guerra se desenvolve baseada no terrorismo e no antiterrorismo.

A resistência, sob esse ângulo, conforme contextualiza Silva (1987), consiste não só em um ato de oposição de um grupo político específico, como também na própria denominação desse grupo, que assim se configurou, na Segunda Guerra Mundial, em países como a Grécia, França e Itália, contra a dominação socialista ou fascista. Era assim chamado de “A Resistência” e, de acordo com Bobbio, Matteucci e Pasquino (2000), foi “importante para o pensamento político [...]” e, diríamos, histórico mundial.

Apesar de toda a hostilidade e violência que este confronto de guerra pode acarretar, o movimento de resistência, realizado por “A Resistência” – grega, francesa e italiana –, nos anos de 1939 a 1945, ou por outros resistentes no decorrer da história, não é considerado, pois, um movimento revolucionário, uma vez que – como já dissemos antes – resistir é opor-se a uma dada situação. O objetivo de um movimento de resistência é, justamente, combater a mudança social. (JOHNSON, 1997). De forma paradoxal, como um movimento social, o qual também se caracteriza um movimento de resistência, o aspecto de mudança, também, lhe é inerente, mesmo que seja uma mudança de cunho reformadora, que “tenta melhorar condições em um sistema social, [...] sem [contudo] modificar o seu caráter fundamental [...], características estruturais ou culturais básicas de um sistema [...]” (JOHNSON, 1997).

Visto dessa maneira, resistir, especificamente, por meio da cultura, ou seja, a chamada resistência cultural seria a organização de pessoas que vêem sua cultura local invadida por outra dominante e passam a se utilizar de meios simbólicos para resistir ao domínio cultural exterior. Conforme Coelho (1999), resistir culturalmente também se aproxima da defesa da identidade cultural do grupo que se vê subjugado pela cultura dominante, uma vez que seu *modus vivendi* – sua maneira como lida com os bens simbólicos que representam sua realidade – encontra-se ameaçado. Como o processo de resistência nunca será o retorno ao modo cultural anterior à dominação – mesmo que seja esta a luta do grupo que resiste –, invariavelmente, este processo passa por trocas simbólicas, que modificam a concepção de mundo não só do grupo dominado, como também do grupo dominante, acarretando o que chamamos, hoje, de hibridismo cultural. Em um mundo globalizado como vivemos, estas trocas são muito comuns, motivadas pelos meios de comunicação de massa como o cinema e,

principalmente, a internet. No entanto, não é sempre que estes hibridismos ocorrem de modo amistoso ou licencioso, resultando em resistência cultural do grupo em desvantagem.

No movimento social cineclubista, a resistência cultural se deu por muitas vias e algumas delas serão abordadas aqui – como a relação com os movimentos políticos de esquerda –, mas essencialmente, a principal delas, foi em defesa do cinema como arte, em oposição ao cinema comercial que, nas culturas ocidentais, a entrada foi esmagadora.

A invasão cinematográfica industrial, de maioria hollywoodiana, em países com menos força econômica, política e cultural, como o Brasil dos anos de 1950 a 1970, ganhou terreno no processo de derrocada de projetos políticos de esquerda. A resistência cultural – no bojo, também, a cineclubista – se manifestou através do que ficou conhecido por contracultura. A contracultura foi um movimento social que legitimou uma forma de viver marginal, como alternativa para se tolerar, apesar de não aceitar, a situação capitalista instituída.

De acordo com Ramos (1986, p.82, grifo do autor), a contracultura “teve seu embasamento ideológico retirado de propostas gerais do movimento *hippie*, em voga, então, em países do primeiro mundo. [...]”. Foi nesta conjuntura que parte das produções do Cinema Novo e as do Cinema Marginal, principalmente, foram veiculadas por locais alternativos de exibição fílmica, como os cineclubes, onde nasceram e tiveram escoamento.

Todavia, o cineclubismo, apesar de se constituir, ao longo de sua trajetória histórica, como um movimento popular – e veremos isso de forma aprofundada no capítulo posterior – não alcançava a todos, exatamente por possuir um caráter de entidade oposta ao que se efetivava em um sistema capitalista, como as salas comerciais. Por ter a vertente de não lucratividade, esta, paradoxalmente, não lhe favorecia a abrangência almejada, tal qual é o intento de qualquer movimento de resistência. Isso não se constituía como problema aos adeptos da contracultura cinematográfica, a não ser aos cinemanovistas, acostumados com um tipo de contestação mais ativa, advinda da época de consolidação da ditadura militar brasileira.

Nesta época, a resistência cultural, também cineclubista, teve papel preponderante em fase de despotismo político e social, como na ditadura militar. Os cineclubes foram espaço de formação, de contestação, de organização para professores, estudantes e trabalhadores que se viam sem espaços públicos para reivindicarem com liberdade a oposição frente à situação política brasileira dos anos de 1964 a 1985. (MATELA, 2007).

Foi diante dessa realidade, muitas vezes beirando as guerras ou guerrilhas mencionadas acima por Bobbio, Matteucci e Pasquino (2000) em movimentos de resistência

ativa ou passiva, que “os resistentes”⁷ se constituíram como força contestadora e, junto ao cineclubismo, reestruturaram federações e o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), antes desmantelados pelos militares, funcionando como espaços para congregar e manter todos os cineclubes – a nível estadual, as federações, e a nível federal, o CNC –, além de orientar política e culturalmente os cineclubistas de modo autônomo “frente ao Estado e aos seus interlocutores mais imediatos como o MEC.” (MATELA, 2007, p.67).

Como resistência cultural, o cineclubismo utilizou-se de filmes, principalmente aqueles com dificuldade de circulação no circuito comercial, para ampliar o olhar, a visão crítica daqueles que o buscavam como contestação, para além da cultura.

Visto dessa forma, apesar das arbitrariedades e violências físicas, morais e sociais cometidas pela ditadura militar, os anos de 1960, 1970 e 1980 foram riquíssimos por conta de grupos que agiram de forma resistente, produzindo meios para modificarem aquela realidade brasileira. Como informa Schwarz (2001 apud CZAJKA, 2010, p.101), isto foi possível porque, no Brasil daquela época, existia uma “hegemonia cultural de esquerda”, a qual não foi extinta pelos militares e permaneceu crescente, ao longo dos anos.

O conceito talhado por Schwarz (2001), segundo Czajka (2010, p.102), não só vai ao encontro do conceito de resistência e, especificamente, de resistência cultural, como também, torna-se mais abrangente, de modo que hegemonia cultural de esquerda pode ser

definida a partir de um amplo imaginário, compartilhado por intelectuais e artistas de esquerda no questionamento do imperialismo, no enfrentamento do autoritarismo dos governos militares e em favor do desenvolvimento da cultura nacional. Ao passo que as resistências estariam submetidas a disputas específicas de setores, também específicos da produção cultural de esquerda.

Ou seja, para estes autores, considerar a organização das esquerdas brasileiras, em fase de ditadura, sob o conceito de hegemonia cultural é o mesmo que perceber as resistências de esquerda, unificadas pelo mercado de bens culturais e simbólicos realizado pelos produtos do: cinema, teatro, literatura, música etc. Para Schwarz (2001 apud CZAJKA, 2010), o domínio desse processo, de hegemonia cultural de esquerda, se dava diretamente pelos grupos produtores dos bens culturais e simbólicos (ideológicos), como os de: professores, jornalistas, estudantes, artistas, sociólogos, intelectuais do clero etc. Por isso a utilização do termo hegemonia, havia uma dominância desses grupos na produção ideológica de esquerda, que eram veiculadas entre eles de forma marginal. Quando houve a repressão militar, o formato

⁷ Refiro-me aos cidadãos que não foram “levados pela corrente”, ou pelo medo ou pela acomodação, e se fizeram Homens ou Mulheres, conforme a definição de Badiou (1994).

dessas produções precisou ser modificado para não sofrer sanção e ocorrer sua veiculação na sociedade. Tal modificação teve boa acolhida do mercado consumidor e, de forma aparentemente ambígua – dado que a censura tanto é repressão, quanto é também disciplina⁸, também recebeu a aceitação da indústria cultural e do Estado capitalista:

se, antes, a “hegemonia cultural de esquerda” era apenas uma intenção a compor o amplo e diversificado leque ideológico da Frente Ampla das oposições, a partir de então, o cenário político e cultural sofreu transformações importantes. Ocorreria, pois, uma intensificação da produção cultural em todos os níveis, que favorecia a relação entre produtores culturais de esquerda e organizações comerciais e de difusão cultural – estas, em expansão comercial nunca antes vista. O teatro, o cinema, as artes plásticas, a música, a literatura foram não somente alimentados por novas idéias e novos projetos políticos, frente à aparente distensão do governo instaurado em 1964, mas foram favorecidos pela formação de novos públicos consumidores de cultura, devotados à questão do nacional popular por meio do filtro da indústria cultural (NAPOLITANO, 2001 apud CZAJKA, 2010, p.103).

Tal entendimento sobre as resistências culturais de esquerda, nos anos de ditadura, possui elo com aquela realizada por Macedo (2010), anteriormente, e que encontra substrato teórico nos conceitos de hegemonia e/ou de hegemonia cultural discutidos por Gramsci (1982 apud SILVA, 2010).

Silva (2010) explicita que, para Gramsci, a emancipação de camadas populares da sociedade se efetiva através da hegemonia e, especificamente, da hegemonia cultural desses, de modo a garantir uma sociedade menos pautada no capital. Este processo, no entanto, precisa de lideranças pensantes que vão coordenar e orientar a maioria. Faz-se necessário, então, o conhecimento teórico-prático do grupo societário que se quer revolucionar, modificar a estrutura (economia) pela superestrutura (filosofia, política, educação, cultura etc.), formando outra organização social com “justiça social e qualificação da vida [...] acima da lógica capitalista do mercado.” (SILVA, 2010, p.103).

Marilena Chauí (1987, p.25), utilizando-se da vertente gramsciana, também percebe a hegemonia cultural das classes populares possível através de um grupo de pessoas com maior domínio dos códigos legais, políticos e culturais, na sociedade, sendo este aquele que seria o “encarregado de apresentar e defender direitos na cena pública” – os intelectuais orgânicos –, mesmo que todos sejam capazes de “organizar-se, reivindicar direitos tácitos e preparar-se

⁸ Aparência ambígua porque, como informa Ortiz (1988 apud CZAJKA, 2010, p.103-104), a censura tanto é repressora quanto é disciplinadora, e apesar de vetar alguns produtos culturais, ela não impossibilita a produção cultural em si, mas a emersão de um tipo de pensamento ou ideologia.

para penetrar no universo dos direitos políticos e culturais explícitos.” Entende as diversas manifestações de Cultura Popular e, dentre elas, aquela de resistência, como práticas com lógicas próprias e até mesmo ambíguas – como veremos em alguns momentos o movimento histórico cineclubista –, para além da simples oposição.

Esse entendimento realizado por Chauí (1987) sob a ótica de Gramsci, mas também de Espinosa e Thompson, autores utilizados por ela em “Conformismo e resistência”, é perceptível em falas dos organizadores e fundadores do cineclube “Mate Com Angu”, ao tratarem sobre as atividades que expressam os objetivos do grupo. De acordo com eles, interessa ao cineclube modificar a visão estigmatizada que a população carioca possui com relação à Baixada Fluminense, demonstrando que suas produções têm algo de próprio, uma identidade caxiense, que está para além de um local de reação ou de violência explícita:

HB: [...] O Esquadrão da Morte, que é associado à Baixada Fluminense, à Caxias, ele era um processo de extermínio político, também, político-moral. O conceito do “mal-encarado”, por exemplo, na Ditadura, botavam um carimbo-moral no cara, o cara é perigoso moralmente, politicamente. [...]

IGOR: A gente quer reverter essa imagem. [...]

HB: Trabalhar o território da imagem simbólica.

MANEL: Tem uma coisa, aqui, importante, que é frisar que o “Mate” mudou, nesse aspecto, uma coisa. Se, antes, a gente tinha uma migração pro Rio, daqui pro Rio, o “Mate” provocou uma coisa, o inverso. De sair o ônibus lotado da Cinelândia pra vir pra cá. Isso aí... [...] Esse movimento mostrou que existe em Duque de Caxias... Esse lugar não é tão perigoso, horrendo. Calma aí. Lá tem gente que ama, que entende, faz cinema, tem artista.

HB: Um lugar como outro qualquer [...]. Que pensa [...]. Aliás, pensa... Eu falo isso o tempo todo. A ideia de poder... Que pensam a Baixada [...] só como um lugar de reação, nunca como um lugar de pensamento. [...]. (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012).

Como chamou atenção Macedo (2010) e, resumidamente Silva (2010), precisa-se de “consciência teórica e cultural dos sujeitos envolvidos”. Se não de todos, que pelo menos de alguns, que entendam dos mecanismos sociais e se utilizem deles para exercerem a hegemonia cultural. Seriam, pois, os integrantes do cineclube “Mate Com Angu” e, também, do cineclube “Sala Escura”, umas das lideranças que empreendem ações conscientizadoras em busca, senão de uma nova ordem social, mas de relações mais igualitárias e tolerantes? Sendo esses cineclubes representantes de classes desprivilegiadas, a ocupação de escolas públicas seria uma estratégia para alcançar a hegemonia cultural construída por Gramsci?

Com o pensamento de Alan Badiou (1994) e Marilena Chauí (1987) em mente e as ambigüidades que fazem parte dos partícipes dos processos de mudança, vamos conhecer um

pouco o histórico cineclubista e, mais especificamente, as realidades dos cineclubes de estudo e perceberemos seus objetivos e práticas dentro do movimento cineclubista.

Sem pensamentos hegemônicos e sem práticas de tutela, que comecemos pensando pela conscientização de todos, e nunca, apenas, de alguns.

2. O QUE É CINECLUBISMO?

Para que possamos dissertar sobre cineclube e também cineclubismo faz-se necessário que haja, primeiramente, a definição dos termos, uma vez que, se tratando de uma instituição e de um movimento que caminham contra correntes hegemônicas, como o capitalismo e o cinema norte-americano, não são conhecidos por todos, o que pode acarretar, de acordo com Felipe Macedo (2007), para aberturas de diversas significações desvinculadas de seus sentidos reais.

Como o autor expressa, alguns podem pensar que cineclube está relacionado a um clube elitista e excludente que focaliza assuntos relativos ao cinema e que possui apenas associados cinéfilos, entendidos e apaixonados por esta sétima arte. No entanto, afirma ele, que a palavra “clube” significa exatamente o oposto do que se pode pensar de antemão, designa

o espírito associativo [... com] uma conotação democrática, participativa, como os clubes operários ou de imigrantes do começo do século passado. Depois disso, 80 e tantos anos de atuação consagraram o termo cineclube [...]. Mas isso não impede que outros interesses, [...] tentem conferir outros sentidos a [este...] com claras implicações ideológicas. À guisa de curiosidade: nos anos 90 [...] as empresas Globo haviam requisitado o registro de marca da palavra cineclube. (MACEDO, 2007, p.1).

Ou seja, o autor atenta para as confusões que se possam fazer sobre o sentido real da palavra cineclube, confundindo a instituição com outras como cinematecas ou até mesmo salas de arte, deixando de conferir a ela seu caráter de resistência, próprio do cineclubismo, como veremos. De acordo com ele,

[...] Os cineclubes surgiram nitidamente em resposta a necessidades que o cinema comercial não atendia, num momento histórico preciso; assumiram diferentes práticas conforme o desenvolvimento das sociedades em que se instalaram; mas assumiram uma forma de organização institucional única que os distingue de qualquer outra (MACEDO, 2007, p.1).

Por isso pode-se conferir aos cineclubes o significado de Organização Não-Governamental (ONG), pois se constituem como *sociedade civil* que, de acordo com uma das definições mais simples e claras encontradas sobre o termo, difere do estado, da família e do mercado e se organizam em torno de *ações coletivas voluntárias* com interesses, propósitos e valores determinados (SOCIEDADE..., 2011). Diante disto e conforme documentação mais

recente que se refere aos cineclubes, a Instrução Normativa de nº 63 de 2007: os cineclubes devem constituir-se sob a forma de sociedade civil, sendo-lhe facultado o registro jurídico (ANCINE..., 2007). Porém, Felipe Macedo (2007) atenta para o fato de que eles são mais do que ONG's.

Segundo ele, os cineclubes possuem três características básicas que os distinguem das demais organizações institucionais:

[...] Duas delas [...] só se encontram juntas num cineclube, e não existe cineclube onde essas características não estiverem presentes. A terceira, menos objetiva, varia bastante de entidade para entidade, conforme a orientação ideológica predominante, mas é o que imprime direção à base organizacional definida pelas outras duas “regras” e o que dá conteúdo e objetivo, atualidade e personalidade ao trabalho do cineclube. (MACEDO, 2007, p.1, grifo do autor).

As duas primeiras dizem respeito: à estrutura democrática do cineclube e à não lucrativamente como fim, esta totalmente dependente da primeira. A terceira, que diferencia um cineclube do outro, é a que proporciona liberdade e criatividade as suas atividades: devem estar comprometidos com a cultura e a ética (MACEDO, 2007).

Conforme o autor, instituições como: educacionais, assistenciais, museus e quaisquer outras que exibam filmes contratam ou nomeiam responsáveis não são a rigor democráticas, pois, geralmente possuem dono e podem objetivar o lucro. Dessa forma, não podem se caracterizar como cineclubes (MACEDO, 2007). É preciso que haja eleição com certa regularidade, e assim nomeação de seus dirigentes, bem como a abertura de suas portas sem a seleção econômica, para que a instituição se efetive, de fato, como democrática. Macedo (2007) explicita, como exemplo no Brasil, o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), que até 1974 recebia votos indiretos das federações, passando a possuir representação direta a partir desta data, “onde todos os cineclubes democrática e legalmente constituídos votavam. [...]”. Assim como a gestão da Dinafilme, distribuidora de filmes do movimento cineclubista e órgão do CNC, “eleita diretamente nas jornadas de cineclubes [... assim como seu] conselho administrativo com representantes de cada Estado ou federação.” (MACEDO, 2007, p.3).

Com relação a não ter fins lucrativos é o que garante ao cineclube a não manutenção do *status quo*, uma vez que não se preocupa em lucrar com atividades comerciais; a repetição de experiências consagradas, não é o seu foco. Isto é, mesmo que o cineclube receba de seus associados uma quantia, esta deve ser revertida para eles próprios, como garante legislação que rege os cineclubes do Brasil. Seus dirigentes, sócios ou mantenedores não podem usufruir

dos recursos materiais dos cineclubes:

Art. 5º - A obra cinematográfica poderá ser exibida em versão integral, apenas com censura classificatória de idade, nas cinematecas e nos cineclubes, de finalidades culturais.

Parágrafo único - 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 (LEI 5.536..., 1968).

Esta lei, 5.536 de 21 de novembro de 1968, juntamente com a Resolução Normativa nº 64 do Conselho Nacional de Cinema (Concine), de 1981, além de outras mais recentes, como a Instrução Normativa nº 63 da Ancine, de 2007, validam as anteriores, principalmente a Resolução nº 64, pois trata da definição e do registro dos cineclubes.

A Lei 5.536/68, por exemplo, sancionada pelo Ministro da Justiça Gama e Silva, dispõe sobre as novas regras de censura às obras teatrais e cinematográficas, também em espaço cineclubista, além de definir, em parágrafo único, o que é cineclubista. Nesta, apesar do artigo 5º garantir em cinematecas e cineclubes a exibição integral de filmes e, o artigo 12º garantir a exibição, nesses espaços, de filmes já censurados, ressalva, contraditoriamente, que a obra cinematográfica não pode ir contra a censura classificatória de idade, nem tampouco “contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático, à ordem e ao decoro públicos, aos bons costumes, [...] ou capazes de incentivar [...] lutas de classes.” (LEI 5.536..., 1968). Contudo, as “observações” não estão totalmente explícitas nos referidos artigos, mas nos anteriores, 3º e 4º, que fazem menção às aprovações das obras cinematográficas para a devida exibição. Além de tudo, institui, também, o Conselho Superior de Censura (CSC), órgão que representa aparente avanço às leis anteriores, uma vez que se configurava em uma instância de recurso às entidades que se sentiam lesadas pela censura.

No entanto, o CSC devia subordinação ao Ministério da Justiça, além de ser composto por 50% de membros do governo. Mesmo que a outra metade fosse composta por membros da sociedade civil (Academia Brasileira de Letras; Associação Brasileira de Imprensa, dos Autores Teatrais, dos Autores de Filmes, dos Produtores Cinematográficos, dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão Pública, dos Autores de Radiodifusão), estes eram designados pelo próprio Ministro da Justiça, o qual, também, escolhia aquele que presidia o Conselho, que, por sua vez, tinha poder de voz e voto de qualidade sobre os outros membros. Ao Ministro ainda devia solucionar as decisões não unânimes realizadas pelo Conselho.

Ou seja, apesar da existência do Conselho, o Ministro da Justiça centralizava todo o processo de solicitação de recurso das entidades solicitantes, inclusive as próprias deliberações podiam ser por ele manipuladas, principalmente devido à possibilidade de escolha do Presidente do Conselho. Ainda assim, há autores que vêem como avanço a criação de tal órgão que, à primeira vista, aparentava possuir algum poder de descentralização do governo militar, dissimulado nas seguintes palavras em lei:

Art. 17º - Ao Conselho Superior de Censura compete rever, em grau de recurso, as decisões finais, relativas à censura de espetáculos e diversões públicas, proferidas pelo Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal e elaborar normas de critérios que orientem o exercício da censura, submetendo-se à aprovação do Ministério da Justiça. (LEI 5.536..., 1968).

Um mês após a sanção da lei, o Ato Institucional nº 5 foi decretado, sobrepondo-se à lei. Hoje, porém, encontra-se em vigor.

Sobre a possibilidade de remuneração, há uma legislação recente que sanciona aos envolvidos com atividades no cineclube a sua possível remuneração, desde que haja trabalho prestado, e estejam “de acordo com os padrões regionais similares e são sujeitas as verificações.” (CINECLUBE, 2010). E não são mesmo estimuladas pelo próprio CNC.

A última característica dos cineclubes, diferentemente das outras duas que os congrega, aponta a distinção entre estas associações, pois se relaciona com os objetivos específicos que cada uma possui, sejam direcionadas para questões culturais, políticas, estéticas ou religiosas. Esta atribui ao cineclube a mobilização que lhe é inerente, fazendo-o produzir “fatos novos, [interferir] em suas comunidades, [contribuir] para mudar consciências e formar opiniões, [mobilizar]” (MACEDO, 2007, p.2). O histórico do cineclubismo está repleto de cineclubistas que se desenvolveram em cineastas e artistas, além de se transformarem em instituições como: museus, cinematecas e centros de produção.

Veremos, então, um pouco deste histórico cineclubista em âmbitos: internacional, principalmente na França, onde há maiores referências sobre o movimento e; nacional, sobretudo nas cidades localizadas mais ao sul do país.

2.1 O CINECLUBISMO NO CONTEXTO INTERNACIONAL

Os primeiros cineclubes que se têm registro, com as características que lhe são

próprias, datam de 1920, na França.

Antes desta data, em 1907, Edmond Benoît-Levy inaugurou um local chamado *ciné-club* no cinema Omnia, primeira sala fixa de Paris, instalada um ano antes, especificamente 14 de dezembro de 1906, no Boulevard Montmartre, número 5. (O MOVIMENTO..., 2012) No entanto,

esse clube se inscrevia justamente no empenho que tanto teóricos como comerciantes dedicavam à valorização do cinema, uns principalmente como forma de expressão que buscava autonomia, outros principalmente para obter rendimentos, para o que era necessário valorizar o novo meio. O cinema Omnia era parte do vasto empreendimento comercial da firma Pathé, um local luxuoso que procurava fundamentalmente sucesso financeiro. (MANUAL do Cineclube, 2011, p.51-52).

Tanto assim era, que Benoît-Levy, diferenciando-se dos cinemas ambulantes, majoritariamente em feiras, a sala, confortável e luxuosa, atraía um público com maior *status* financeiro, a burguesia. (O MOVIMENTO..., 2012).

Por isso que, além das projeções, o “*cine-club*” de Benoît-Levy “oferecia aos seus sócios um local de reunião, uma biblioteca, um boletim oficial do cine-clube, e propunha-se, muito particularmente, ‘*travailler au développement et au progrès du cinématographe à tous les points de vue*’⁹, proibindo-se, no entanto, todo o tipo de discussão política ou religiosa” (MANNONI, 1994, p.170 apud O MOVIMENTO..., 2012). A seguir, uma imagem do cinema Omnia, com data de outubro de 1907:

Imagem 02 – Cinema Omnia, em 1907, França



Fonte: O MOVIMENTO..., 2012.

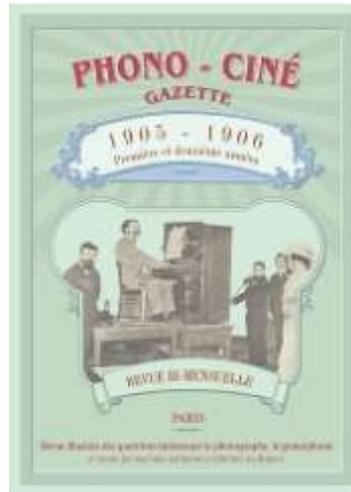
Apesar da iniciativa de Benoît-Levy, que além de ter sido “um propagador infatigável dos valores republicanos e laicos, do cinema e do conhecimento científico”, como informa o

⁹ “Trabalhar no desenvolvimento e no avanço da cinematografia em todos os pontos de vista”

site, o cineclube não se concretizou como desejava e se transformou em uma associação corporativa, *Association Française du Cinématographe*, em fevereiro de 1911 (GAUTHIER, 1999, p.25 apud O MOVIMENTO..., 2012).

Edmond Benoît-Levy também desenvolveu uma revista, em 1905, chamada *Phono-Ciné-Gazette* onde era diretor e que, “poucos meses depois, passaria a incluir a referência ao cinema no seu título” (O MOVIMENTO..., 2012). Como se verifica na imagem abaixo:

Imagem 03 – Capa da revista *Phono-Ciné-Gazette*, de 1905



Fonte: O MOVIMENTO..., 2012.

Foi, inclusive, nesta revista que, em 14 de abril de 1907, Benoît-Levy anunciou a criação de seu “*ciné-club*”.

Assim como o caso francês, Jorge Alcaide, em 1909, também adotou o nome *cine club* – agora em espanhol – para sua sala de cinema que, igualmente, valorizava a sétima arte como um negócio financeiro (MANUAL do Cineclube, 2011).

Pode ser que nessa época, antes de 1920, alguns cineclubes tenham existido com as características próximas das atuais, porém não se tem registro desses, dada a carência de pesquisas mais aprofundadas sobre o assunto. Foi, então, na década de 1920, como se tem registro, que os cineclubes ganharam o direito, especificado em legislação, para exibirem filmes sem autorização da censura. É também, nesta época, que o cineclubismo se expandiu por toda a Europa (MANUAL do Cineclube, 2011).

Segundo o Manual do Cineclube (2011) e Jean Mitry (1963 apud GUSMÃO, 2006), foi após o surgimento da “Tribuna Livre do Cinema”, cineclube fundado por Charles Léger, que se inaugurou a tradição cineclubista de sessões semanais seguidas de debate,

especificamente em 1925, ano em que a legislação francesa reconheceu os cineclubes e também quando foi criada a *Film Society of London* com associados importantes como: H. G. Wells, George Bernard Shaw, John Maynard Keynes e Ivor Montagu, além de outros, expandindo o cineclubismo. Aponta, ainda, o manual, a nível de curiosidade, que: “Luís Buñuel, [...foi] uma espécie de correspondente e programador do *Cineclub de la Residência de Estudiantes*, em Madri, e depois, do *Cineclub Español* (1927).” (MANUAL do Cineclub, 2011, p. 54).

O surgimento dos cineclubes provém da necessidade de uma classe mais abastada socialmente, críticos e artistas da época, em compreender o cinema em todos os seus aspectos, a relação com o público e sua democratização só vieram após sua difusão:

Assim, em certos círculos, esses primeiros cineclubes eram vistos como excessivamente burgueses, uma vez que a intelectualidade que os prestigiava não se confundia com um público mais popular, que não tinha recursos, morava longe dessas salas, entre outras dificuldades. Aliás, a própria crítica ao caráter “burguês” dos cineclubes vinha, em grande parte, da mesma intelectualidade que os freqüentava. No entanto, foram esses primeiros cineclubes que trouxeram para a França, por exemplo, os filmes soviéticos – que divulgavam e promoviam a Revolução – proibidos para as salas comerciais [...] (CONSELHO Nacional de Cineclubes, 2009, p.9).

No entanto, o contexto sócio-político demonstrava imbricamentos entre o político e o artístico que favoreceram aproximações de classes sociais que se opunham em lutas político-econômicas. Passava-se, assim, a questionar, uma ordem instituída por uma parcela da população intelectualizada que até aquele momento se usufruía e se interessava em mantê-la. Com os cineclubes a crítica não foi diferente: seus próprios frequentadores, críticos e artistas, grupos diferenciados da população, questionaram o caráter burguês desses espaços. Foram esses grupos que iniciaram exhibições com filmes proibidos no circuito comercial com forte apelo comunista, porém como possuíam uma brecha legal, podiam exibi-los sem precisar de permissão. Isso possibilitou ao público dos cineclubes terem contato com filmes diferenciados daqueles exibidos em salas de exibição comercial. Essa relação dialética entre a vanguarda e a popularização tornou um dos elementos dinâmicos de mobilização do cineclubismo (CONSELHO Nacional de Cineclubes, 2009).

Percebe-se, assim, que as primeiras práticas cineclubistas advêm da necessidade de um público interessado em aprofundar seu conhecimento sobre cinema que vai para além do texto fílmico: suas técnicas, maquinário etc. Com a expansão do comunismo pelo mundo, os cineclubes foram palcos de divulgação e debates políticos que, não só envolviam questões

sobre a cinematografia em geral, como inclusive, sobre a nova ordem política, social e econômica que ganhava, a cada dia, mais adeptos.

Segundo Correa Júnior (2010), a história do cineclubismo francês pode ser dividida, pois, em dois momentos: o de seus pioneiros, que consolidaram os cineclubes como entidades civis ou agremiações voltadas para a crítica e as produções fílmicas e, o do cineclubismo engajado nas questões e debates da sociedade aliados a grupos políticos, onde passou a ocorrer a relação mais estreita entre a vanguarda e a popularização dos cineclubes. Os nomes que se destacam entre os pioneiros do cineclubismo são: o escritor e cineasta Louis Delluc (1890-1924) e o italiano radicado na França, Riccioto Canudo (1879-1923). Apesar das diferenças de atuação entre os dois, de acordo com o autor, ambos se completaram. Já no segundo momento, a figura marcante é Leon Moussinac.

2.1.1 A Primeira Fase do Cineclubismo

Correa Júnior (2010) explicita que as ações pioneiras tanto de Delluc quanto de Canudo foram através de críticas jornalísticas sobre cinema e discussões acerca da temática em revistas especializadas criadas por eles mesmos.

Delluc foi o precursor nessa atuação, escrevendo não só em suas próprias revistas, como em outras, a partir do final da década de 1910. Suas contribuições sobre cinema foram decisivas “para um novo tipo de entendimento e debate em torno do filme e de seu lugar social. [...] Delluc procurava discernir e precisar as novas vias que se [abriam] ao cinema visando, desde então, a uma educação do público.” (CORREA JÚNIOR, 2010, p.38). Ou seja, começava-se uma discussão envolvendo a importância em se conscientizar o público nas questões relativas à leitura de imagens audiovisuais. Delluc não se contentou apenas em teorizar sobre cinema, ele também queria entender como se dava a produção de filmes na prática; tudo que envolvesse a técnica, passando, então, a realizar vários filmes, como salienta o autor.

Foi Delluc quem primeiro fundou um cineclube, conforme declaração do próprio:

Não há que se confundir, o *Journal du Ciné-club* não é o órgão interno de uma associação importante, com atividades regulares. Sem dúvida os estatutos do cineclube foram publicados no número um da revista, sem dúvida *o manifesto de Charles de Vesme propõe múltiplos projetos para o*

clube, no entanto há que constatar que esses projetos não parecem muito maduros. *O único que será levado a cabo é o de “conferências acompanhadas de projeções ambulantes”*, mas será preciso esperar seis meses para a primeira dessas sessões, no dia 12 de junho de 1920, no cinema La Pépinière: uma conferência de Antoine sobre o “cinema de ontem, hoje e amanhã”, demonstrações de Émile Cohl sobre “os desenhos animados e as películas com truques” e uma apresentação “das associações” por Georges Denola. (MANUAL do Cineclube, 2011, p. 53, grifos nossos).

Dava-se início ao que conhecemos, tradicionalmente, por cineclube: sessões que, na época, ocorriam, majoritariamente, de modo ambulante – e que ainda hoje acontecem – seguidas por debates ou discussões sobre a cinematografia.

De acordo com o *site* foi Delluc quem proferiu a frase: “Existe um Touring Club, é preciso haver também o Cine Club”, porque, para Delluc,

era [...] necessário fazer com o cinema o que já se tinha feito com o desporto, o velocipedismo, o automóvel, a fotografia ou o turismo; tratava-se de ‘reunir em volta de uma elite e de profissionais servindo de quadros, todo um exército constituído pelo grande público apaixonado pelo cinema, numa época em que as massas têm um papel tão considerável e exercem em todas as áreas uma tão grande influência’. (VESME, Charle, 1920, p. 2-3 apud O MOVIMENTO..., 2012).

Era o início do que ficou conhecido, também, por “cultura de massa”. Delluc, Vesme e outros envolvidos com o cinema preocupavam-se em educar o grande público de cinema que se fazia cada vez mais presentes às sessões e que pouco conheciam sobre a nova arte, guiados pelas grandes empresas cinematográficas que se consolidavam. Foi assim que o cineclube surgiu como espaço educativo, que preencheu a brecha que se fazia necessária a esse novo público.

A primeira projeção, mencionada para o dia 12 de junho de 1920, segundo Tosi (1999 apud MANUAL do Cineclube, 2011, p.52), somente aconteceu em 14 de novembro de 1921, no cinema Colisée – ao invés do cinema La Pépinière –, também em Paris, com a projeção do filme “O Gabinete do Doutor Caligari”, de Robert Wiene, considerado o descobridor da Escola Expressionista Alemã (CORREA JÚNIOR, 2010).

Foram encontradas informações em *site* cineclubista que aponta o *Journal du Ciné-club* como o principal divulgador e responsável por consolidar a ideia de um clube voltado para as discussões sobre cinema. No entanto, observa-se com a citação que, embora houvesse uma divulgação do cineclube na primeira edição da revista, esta já se fazia presente no Manifesto de Charles de Vesme, conseqüência provável de anseios não só individual, do

autor, como de outros que careciam e se interessavam em debruçar-se sobre a nova arte que se consolidava.

A novidade do *Journal du Ciné-club* estava pautada no direcionamento de suas publicações, seus responsáveis – Delluc, Vesme e, também, Moussinac – faziam a “questão de sublinhar que [tinham] a ambição de dirigir-se não aos distribuidores e exibidores, mas sim, pela primeira vez, aos espectadores.” (O MOVIMENTO...,2012). Tal inovação consistia, dentre outras informações, em divulgar para os espectadores as programações dos cinemas – que atingiam um contingente de aproximadamente 60 na cidade de Paris –, uma vez que os exibidores não as divulgavam previamente, assim como as modificavam a cada semana, para evitarem a concorrência. Segundo Tariol (1965 apud O MOVIMENTO..., 2012), isso se configurava em uma estratégia de seus autores, para conquistarem “a fidelização dos leitores a uma publicação que pretendia defender e legitimar o cinema como arte, já não junto dos profissionais do cinema, mas antes junto do público.” Diríamos que, para além de uma estratégia, a revista consolidou os anseios dos espectadores de cinema, conferindo-lhes autonomia quando lhes garantiu a possibilidade de escolha.

As outras informações publicadas na revista, salientadas anteriormente, diziam respeito à divulgação da programação do clube de cinema que se iniciava pelo *Journal du Ciné-club*, que como observamos, são ações executadas em cineclubes ainda hoje, como por exemplo, oficinas de produção audiovisual. O cineclube surge com o objetivo de aprimoramento intelectual e prático sobre o cinema e, portanto, assume práticas educativas que, hoje, continuamos a vislumbrar nas ações de entidades cineclubistas:

As outras estratégias de fidelização dos leitores passariam, entre outras iniciativas, pela organização de conferências acompanhadas de projecções de excertos de filmes, tratando da história do cinema, do seu aperfeiçoamento, dos seus aspectos artísticos e dos seus fins sociais e educativos, pela *promoção de cursos de aprendizagem da técnica cinematográfica* onde se realizariam filmes de amadores, e pela criação de uma secção de correio dos leitores (O MOVIMENTO..., 2012, grifos nossos).

A associação de Delluc e outros levaram o nome da revista, *Ciné-Club*, que, de acordo com Correa Júnior (2010, p.38-39, grifos nossos), estava mais voltada para os debates “em um âmbito profissional (e nesse sentido um tanto quanto restrito a esse meio profissional), os caminhos para *o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, por meio de conferências e debates* entre cineastas e a crítica.” Tal análise não exclui propriamente as informações obtidas no *site* cineclubista que, apesar de frisar mais o lado da revista voltado para o público

de cinema, percebemos que esta também não deixava de salientar as discussões mais técnicas, fossem voltadas para os profissionais da área, fossem para os espectadores de cinema, como observamos nas últimas citações de ambas as fontes, em destaque.

De acordo com *site*, o último número publicado pela revista foi em 11 de fevereiro de 1921, onde seus responsáveis informaram que as sessões cineclubistas passariam a ocorrer com maior frequência e seriam publicadas em uma nova série de revista, a *Cinéa*, também promovida por Louis Delluc. (O MOVIMENTO..., 2012). A seguir imagem do *Journal du Ciné-club*, de Delluc:

Imagem 04 – Primeira Capa do *Journal Du Ciné-club*, de 28 de janeiro de 1920



Fonte: O MOVIMENTO..., 2012.

A contribuição de Riccioto Canudo foi um pouco diferente da contribuição de Delluc, levando para o cinema outras áreas artísticas para o maior enriquecimento do que ele chamou de “Sétima Arte”, em seu “Manifesto das Sete Artes”. Riccioto buscou o melhoramento da técnica e da estética da linguagem cinematográfica na comunhão do cinema com as outras áreas do campo artístico: escritores, pintores, escultores e músicos que, de acordo com o autor, foi uma iniciativa que encorajou “dezenas de outras lideradas por críticos, cineastas e artistas em geral que foram decisivos para esse tipo de cinema (experimental, autoral, de vanguarda), e não só na França.” (CORREA JÚNIOR, 2010, p.40).

Foi por isso que, em 18 de abril de 1921 (antes da primeira exibição do cineclube de Delluc), Canudo criou o *Club des Amis du Septième Art* (Clube dos Amigos da Sétima Arte – CASA), onde promovia conferências e debates, semanalmente, e também jantares mundanos em sua casa ou em outros locais de Paris, uma vez por mês, conhecidos como “Ceia do CASA”. Ali congregava vários representantes de segmentos artísticos e intelectuais;

“realizadores de filmes comerciais, cineastas de vanguarda, escritores e críticos de arte em geral (dentre eles o brasileiro Alberto Cavalcanti).” (MANNONI, 1994, p.171 apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.39).

Em 1924, surge o *Ciné-Club de France* da fusão entre o *Ciné-Club* e o *Club des Amis du Septième Art*, antes mencionados e fundados por Delluc e Canudo, respectivamente (CONSELHO Nacional de Cineclubes, 2009).

Este cineclubes foi animado, inicialmente, pela cineasta francesa Germaine Dulac (1882-1942), mas muitos cineastas da vanguarda francesa passaram pela direção desse cineclubes. É nesta fase, salienta o autor, que se consolida o modelo de cineclubes como o conhecemos hoje: “[...] Apresentação do filme, projeção e debates. E não apenas debates sobre o filme exibido. Eram organizadas paralelamente séries de conferências sobre os mais diversos aspectos do cinema e artes [...], retomando a tradição do CASA de Canudo e levando-a adiante.” (CORREA JÚNIOR, 2010, p.41).

Algo também inovador desta fase foi a exibição de filmes antigos ou censurados como o “Encouraçado Potemkin” (1925), de Eisenstein, exibido, pela primeira vez, em 1926, no *Ciné-Club de France*, proibido no país até 1952 (CONSELHO Nacional de Cineclubes, 2009). Para Correa Júnior (2010), foi com essa prática que se iniciou o segundo momento da história do cineclubismo: o engajamento nas questões e debates da sociedade, onde os cineclubes passaram a se aliar a grupos políticos, partidos e movimentos populares. De acordo com o autor, tal inovação foi fundamental para que se formasse o conceito de cinemateca praticado por Henri Langlois, na Cinemateca Francesa, e Paulo Emílio Sales Gomes, na Cinemateca Brasileira, que abordaremos em outro item.

Percebemos, então, que a primeira fase do cineclubismo já dava indícios para um movimento que se desenvolvia engajado com as preocupações voltadas para as questões do cinema, seu entendimento mais aprofundado e o rumo industrial que tomava, e para aquelas que envolviam o seu entorno, que abarcavam a sociedade de uma forma geral, fossem diretamente relacionadas com os direitos de público de cinema, fossem relacionadas com questões de cidadania que cerceavam seu direito.

2.1.2 A Segunda Fase do Cineclubismo

Nesta segunda fase, o cineclubismo se popularizou, principalmente devido à

contribuição de Leon Moussinac – escritor, jornalista e crítico de cinema –, que fundou entidade para as discussões com os profissionais da área de cinema e promoveu esforços de base sindical, também com artistas de outras áreas. Foi nesse momento que as questões contrárias ao cinema mais comercial ficaram mais acirradas e a entidade cineclubista se firmou sob a estrutura artística do cinema com capacidade de confluir e abarcar um grande público em prol de mudanças políticas, sociais e, quiçá, econômicas.

A entidade de Moussinac recebeu o nome *Club Français du Cinéma* e foi fundada em 1923. As principais novidades no programa do cineclube, salienta Correa Júnior (2010, p.40), foram as reivindicações encontradas “em defesa do diretor (como autor) e contra o cinema comercial [... além da referência] ao caráter memorialístico e pedagógico do conceito [de cineclube...]”.

Ainda mais de acordo com este segundo momento histórico do cineclubismo, foi outro cineclube chamado *Les Amis de Spartacus* (Os Amigos de Spartacus), também criado por Leon Moussinac, mas em conjunto com os comunistas (representantes da associação operária Bellevilloise), em 9 de março de 1928. Leon, como crítico de cinema de um jornal francês do Partido Comunista, “*L’Humanité*”, passou a se preocupar, também, em levar ao público, filmes de qualidade e com teor crítico, este entendido como divulgador dos ideais comunistas (CONSELHO Nacional de Cineclubes, 2009). Leon visitou a União Soviética em 1927, um ano antes da criação d’Os Amigos de Spartacus e como as atividades da Internacional Comunista e das organizações operárias internacionais de ajuda mútua estavam em crescimento, percebeu que precisava criar um espaço de propaganda fílmica do comunismo para as classes populares, onde não fossem proibidos; um local que tivesse uma legislação própria e diferente das salas do circuito cinematográfico: os cineclubes (MANUAL do Cineclube, 2011). Pois, como aponta Correa Júnior (2010, p.41, grifo do autor) e já salientado anteriormente, até este momento:

os cineclubes voltavam-se para um público de elite e não escondiam isso em seus programas e manifestos. Aqueles que reconheciam no cinema uma arte eram considerados por eles mesmos uma elite do público cinematográfico. O ensejo dos “esparquistas” era criar um movimento de cultura cinematográfica verdadeiramente popular.

De acordo com Manual do Cineclube (2011), existia, nesta época, uma apropriação e valorização do cinema pelo movimento dos trabalhadores que foram muito importantes para o cineclubismo, pois repercutiu mundialmente, após a Revolução Soviética e a criação da III Internacional Comunista. Tal movimento passou a ocorrer em 1921, devido à seca e à fome

que se instalavam na União Soviética em decorrência das várias invasões sofridas de diversos países. Por isso Lênin recomendou que se criasse uma seção na Internacional Comunista que se dedicasse a ajudar solidariamente os atingidos pelas invasões. Esta seção ficou conhecida como “*Internationale Arbeiterhilfe*” (Socorro Internacional dos Trabalhadores), sediada na Alemanha com direção de Clara Zetkin e Willi Mürzenberg. Com o desenvolvimento do cinema soviético e a percepção de seu caráter propagandístico, a seção passou a abarcar o cinema revolucionário em suas ações internacionais, o qual era, de forma geral, proibido em quase todos os países. As exposições, primeiramente, eram promovidas em ambientes sindicais, em decorrência do sucesso de público, depois tornaram-se independentes, recebendo organizações próprias para o cinema. A partir de 1928, ano de criação do cineclubes de Moussinac, outras organizações foram criadas em diversos países. Foram conhecidas como: Ligas de Cinema e Fotografia dos Trabalhadores, criadas não só na França, como também: na Holanda, a “VVVC” (1928); na Alemanha, a “*Volksfilmverband*” (1928); na Inglaterra, a “*Federation of Workers` Film Societies*” (1929); na Dinamarca, a “*Foreningen for Filmskultur*” (1930); no Japão, a “Prokino” (1930) e; nos Estados Unidos, a “*Workers Film and Photo League*” (1930), estas duas últimas muito ativas em suas produções fílmicas locais.

Estreita-se, assim, a relação entre a vanguarda e o popular em espaços cineclubistas, configurando o cineclubismo como um movimento de resistência cultural, porque voltado para as questões de público e da comercialização da arte cinematográfica, além de um movimento de resistências social e política, pois preocupado em modificar uma ordem social, política e econômica que impossibilitava, dentre outras coisas mais genéricas, a afirmação do cinema como arte.

A primeira exibição do cineclubes aconteceu em 15 de março de 1928, em uma sala alugada do Cassino de Grenelle, em Paris, e mostrou “A Mãe”, de Pudovkin (1926). O sucesso foi extraordinário! Em um espaço que recebia apenas 2.500 pessoas, suportou 4.000! De acordo com Pinel (1964, p.31, grifo do autor, apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.42), a experiência “provou que o *grande público* estava pronto a esperar do cinema mais do que um ópio. Era preciso então lhes oferecer outra coisa.”. Lê-se “outra coisa”: oferecer discussões para engajamentos políticos e sociais contra a ordem instituída.

O evento repercutiu por toda a cidade, atraindo os diferentes segmentos da sociedade. Receberam 15.000 associados até o dia 1º de maio, ao invés dos 10.000 esperados por Moussinac e demais fundadores, como Jean Lods, em nota do próprio Moussinac. De acordo com ele, uma credencial simples e uma pequena taxa foram criadas para que houvesse a

associação das pessoas e acesso ao cineclube, visto que era uma obrigação da legislação que os regia. “Quase imediatamente o cineclube tornou-se uma verdadeira ‘organização de massa’.” (MANUAL do Cineclube, 2011, p.57, grifo no documento).

Talvez devido ao rumo que o cineclubismo tomou nesta segunda fase – a necessidade em disseminar uma ordem política e social comunista que, de certa forma, tinha a ver com os anseios e insatisfações de uma parcela grande da sociedade – que o cineclube se desenvolveu como uma entidade menos preocupada com a lucratividade, uma vez que o fator econômico dessa parcela, menos abastada, seria um entrave para os objetivos dos envolvidos com as questões políticas e cinematográficas.

Muitas outras exhibições ocorreram, como as sessões do já citado “Encouraçado Potemkin” (Eisenstein, 1925) que, **foi visto por** 30 mil pessoas no cineclube. Após seis meses de existência, o cineclube “Os Amigos de Spartacus” ampliou-se pelos subúrbios da cidade e pelo interior da França, onde mesclavam-se pessoas de diferentes classes sociais: “gente da sociedade”, que lotava a Avenida Émile Zola com seus automóveis, e operários, empregados de escritórios e funcionários públicos, que ficavam após o fechamento do metrô, deslocando-se a pé, em multidões, para bairros distantes. As sessões davam destaque aos

filmes soviéticos, mas a programação era bastante ampla, incluindo os filmes franceses, alemães, suecos – enfim, reunindo os avanços da linguagem cinematográfica e a divulgação da organização operária, eliminando a aparente contradição entre “cinema de minorias e cinema de maiorias”. Filmes educativos e de vulgarização científica foram também exibidos (CONSELHO Nacional de Cineclubes, 2009, p.10).

Tudo isto passou a causar insatisfações por parte, tanto de autoridades políticas e policiais, quanto de empresários de cinema, uma vez que o cineclube realizava sessões especiais para a imprensa com o propósito de cativar um número maior de associados. As insatisfações estavam de acordo com o contexto sócio-político-econômico de uma classe social que buscava enfrentar e perseguir o comunismo. Para exemplificar este momento: em maio do mesmo ano, 1928, comunistas e polícia haviam se enfrentado, em Ivry, o que ocasionou 1.300 prisões; em outubro, Henri Barbusse, intelectual do Partido Comunista, foi acusado de espião após lideranças de o partido terem sido presas e “*L’Humanité*” apreendido; um jornal da época chamava as sessões de “intoleráveis”, lembrava Moussinac (apud no MANUAL do Cineclube, 2011) e no “*Le Quotidien*”, François Coty pedia que o cineclube fosse proibido. Por conta disso, já em outubro de 1928, o cineclube, após receber o chefe de polícia de Paris, Jean Chiappe, teve suspensas as exhibições de filmes sem visto, os soviéticos,

principal procura do público frequentador (CONSELHO Nacional de Cineclubes, 2009). O cineclube, então, teve suas atividades encerradas, mas não imediatamente, pois, conforme Manual do Cineclube (2011), há registro da exibição de três filmes do Chaplin em uma sessão do dia 25 de outubro, mesmo sem a comprovação da última reunião da direção do cineclube, realizada, provavelmente, no mês seguinte da exibição.

O encerramento das atividades do cineclube “Os Amigos de Spartacus” ainda se dá em meio a muitas interpretações diferenciadas pelos poucos que se dedicam à pesquisa do assunto. Uns acreditam que o cineclube foi fechado por causa de uma preocupação com os custos advinda da parte burocrática do partido, uma vez que os maiores sucessos haviam sido proibidos. Outros pensam que foi uma decisão tomada pela Internacional Comunista que estava interessada, exclusivamente, em fazer propaganda da revolução soviética (MANUAL do Cineclube, 2011). O fato é que a proibição aos filmes soviéticos acarretaria na provável diminuição de público e que tal exigência não cessaria as perseguições à entidade cineclubista. Porém, o que se contesta, abrindo brechas para essas diversas interpretações, é que não houve, na época, nenhuma forma de resistência pelo Partido Comunista ou Internacional Comunista; nenhuma contestação jurídica. O próprio Moussinac fez tal questionamento no jornal do partido, três anos após o fechamento d’Os Amigos de Spartacus, quando um cineclube de Strasburgo conquistou, na justiça, o direito de exibir os filmes soviéticos (CONSELHO Nacional de Cineclubes, 2009).

Sabe-se, também que, nesta época, a situação soviética não era das mais favoráveis. Stálin aumentava sua influência e disseminava a “teoria” do “socialismo em um só país”, onde ocorria a progressiva desvalorização da Internacional Comunista. Tal contexto proporcionou o afastamento das Ligas de Cinema das organizações comunistas internacionais, as quais foram se afirmando de modo independente do público anterior. Em 1933, com a ascensão do Nazismo, na Alemanha, a sede do “Socorro Internacional dos Trabalhadores” foi desestruturada e seus dirigentes alemães exilados. Em 1934, algumas Ligas retiraram de seu nome a palavra “Trabalhadores”, como exemplo a inglesa em ano decorrente. Até mesmo a “*Workers Film and Photo League*”, dos Estados Unidos, importante em produções do cinema independente e de documentários, resistente ao cinema comercial americano, foi se desligando do movimento operário (baseava-se, inicialmente, em documentar as mobilizações dos trabalhadores). Essa organização passou a universalizar suas produções, porém continua sendo referência, até hoje, para o cinema independente americano. Teve transformada, em 1936, sua razão social para uma produtora privada e sem fins lucrativos (MANUAL do Cineclube, 2011).

Mesmo com esse contexto pouco favorável¹⁰ – de ascensão de regimes fascistas e de perseguições ao comunismo –, outros cineclubes, aproveitando-se dos governos de Frentes Populares¹¹, continuaram surgindo, resistentemente, e seguindo a mesma linha de atuação d’Os Amigos de Spartacus. Foram criados, em 1936: o *Ciné-Club de Paris*, de Jacques Loew e Jacques Aubin; o *Club des Cinq*, de Jean Nery e Robert Chazal e; o *Ciné-Liberté*, com participação de Henri Jeason, Leon Moussinac, Claude Aveline e Louis Cheronnet, o qual financiou o filme *La Marseillaise* (Renoir, 1938). Algumas dessas reivindicações Mannoni (1994, p.172 apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.42) cita:

União pelas atualidades populares; união por produções de cooperativas livres e independentes; união pela livre distribuição dos melhores filmes sociais e dos filmes proibidos (interditados); união contra a censura burocrática; união pela defesa e pela renovação do cinema francês.

Segundo Correa Júnior (2010), este movimento editou não só um jornal, como fez lembrar a Cooperativa do Cinema do Povo criada por anarquistas em 1913.

Antes ainda, em 1929, entre os dias 2 e 7 de setembro, aconteceu o 1º Congresso Internacional do Cinema Independente, organizado por Robert Aron com ajuda de Hélène de Moandrot, pertencente à nobreza suíça, apoiadora da arte e dona do castelo de *La Sarraz*, sede do congresso. Este evento foi de suma importância à sétima arte, pois promoveu discussões quanto à definição do papel do cinema na sociedade. O Brasil fez-se representar pela figura de Alberto Cavalcanti que, segundo Alvarez (s/d apud MANUAL do Cineclube, 2011), poucos sabiam que era brasileiro.

O congresso aprovou a criação: da Liga Mundial de Cineclubes, com sede em Genebra, e da Cooperativa Internacional do Filme Independente. Tinham como principal ideal a luta contra o cinema comercial e o desenvolvimento do cinema independente, livres das pressões mercantis (CONSELHO Nacional de Cineclubes, 2009). Apesar das deliberações pelas criações das instituições não terem se realizado, o ideário cineclubista permaneceu e, somente, em 1947, foi construída a Federação Internacional de Cineclubes, durante o Festival de Cannes.

¹⁰ Ainda nesta época, a Igreja Católica também tomava uma posição de controle em relação ao cinema, lançando diretrizes para os católicos e instituindo classificação moral dos filmes em uma mesma obra lançada em 1936 pelo Papa Pio XI, intitulada de “Encíclica *Vigilanti Cura*”. Em mesma década, 1934, uma tentativa de cineclube de cunho fascista e atrelado ao governo italiano foi formado com o intuito de disseminar, assim como aqueles vinculados ao partido comunista, sua ideologia sócio-política. Recebeu o nome de “Cineguif” (Cineclube de Grupos Universitários Fascistas). (MANUAL do Cineclube, 2011).

¹¹ Os governos da Frente Popular foram formados nos anos de 1930, na França, Espanha e Chile. E o espaço onde os cineclubes tiveram maior atuação, neste momento sócio-político, foi na França, criando circuitos de cinema e fazendo destacar cineastas como Jean Renoir e Marcel Carné (MANUAL do Cineclube, 2011).

O Congresso ficou marcado pelas divisões ideológicas do movimento cineclubista. Encontravam-se presentes três vertentes diferenciadas, como salientou Eisenstein, também presente: “[...] os ‘estetas apolíticos’, os fascistas e toda a ala esquerdista, em torno dos delegados soviéticos, os alemães Walter Ruttmann e Hans Richter e, obviamente, Moussinac. [...]” (GAUTHIER, s/d apud CONSELHO Nacional de Cineclubes, 2009, p.12). Eisenstein produziu um filme sobre o encontro, intitulado de “Tempestade sobre La Sarraz”, o qual foi perdido (MANUAL do Cineclube, 2011).

Também, em 1929, foi fundada a primeira federação nacional cineclubista, a Federação de Cineclubes da França, sob a presidência de Germaine Dulac, que fazia frente ao cinema comercial, sua característica mais marcante (TOSI, 1999 apud MANUAL do Cineclube, 2011). E outros tantos cineclubes foram criados em diversos países, como por exemplo: “Cineclube Amigos do Cinema”, onde Jean Vigo (diretor da federação francesa em 1931) realizou “*À Propos de Nice*”, em 1930; “*Ciné Club de la Femme*”, fundado por Lucie Derian, em 1934; “Círculo do Cinema”, criado por Henri Langlois (futuro criador da Cinemateca Francesa), em 1934; “*Cineclub Mexicano*”, em 1931; “*Chaplin Club*”, no Rio de Janeiro, em 1928 e, também em mesmo ano, “*Cine Club Buenos Aires*” (CONSELHO Nacional de Cineclubes, 2009).

Foi no ano de 1929 que ocorreu o colapso econômico capitalista, levando também para a crise financeira a indústria cinematográfica norte-americana. Por conta disso, essa indústria – e outras logo a seguiram – apostou na novidade do cinema falado, o *talkie*, que passou a cair no gosto popular após a venda de sucessos fílmicos, antes mudos, editados com sonoridade. Essa feitura, que levou a produção de vanguarda ao esquecimento – filme mudo¹² –, foi realizada pelos irmãos Warner que, à beira da falência, acabaram por consolidar o modelo narrativo-dramático na produção industrial do cinema (CORREA JÚNIOR, 2010).

Nesta perspectiva, os esforços cineclubistas voltaram-se para a defesa do cinema como arte, uma vez que se encontravam diante da destruição e do desaparecimento da tradição fílmica. Afinal,

a aceleração histórica/técnica do *talkie* colocava em perigo (e em xeque) os projetos daqueles que não caminhavam no sentido mesmo da mais simples e pura mercantilização da cultura, representada sempre em maior medida pela grande indústria. [...] Ameaçava a memória do cinema, e em razão de sua

¹² Muitos cineclubes da época, desconfiados com o advento do cinema falado, dedicavam-se única e exclusivamente aos filmes mudos, como por exemplo, o *Chaplin Club*, localizado no Rio de Janeiro. A atitude desses cineclubes, de acordo com Correa Júnior (2010, p.42-43), levou essas entidades a um “esnobismo sectário”. Tal desconfiança foi, enfim, justificada, quando a lógica mercantilista acabou com a “convivência harmoniosa” entre os filmes mudos e falados, determinando a morte dos primeiros.

parafernália publicitária e ideológica, ajudava a ofuscar as destruições já em curso muito antes de *O cantor do jazz* (*The jazz singer* de Alan Crosland, EUA, 1927) – tradicionalmente considerado o primeiro filme totalmente falado (CORREA JÚNIOR, 2010, p.44, grifos do autor).

Durante a Segunda Guerra Mundial, as atividades cineclubistas quase paralisaram, mas foi um momento de maturação, no qual ideias fervilhavam, colaborando, inclusive, com o desenvolvimento de cinematecas. Como o presente era complicado, porque conflituoso, retornavam ao passado com o intuito de preparar o futuro, buscando e agrupando filmes de um passado que levava os cineclubistas ao conhecimento e ao debate (CORREA JÚNIOR, 2010).

Após a guerra e a libertação de Paris, seis cineclubes (*Cercle Technique de l'Écran*, um clube de profissionais do cinema, *Ciné-Club Universitaire*, *Cercle du Cinéma*, *Ciné-Club Cendrillon*, *Ciné-Jeunes*, *Club Français du Cinéma*) se agruparam na Federação Francesa de Cineclubes (FFCC), criada já em 1945, sob a presidência de Jean Painlevé, especialista em cinema documentário científico. Georges Sadoul (apud MANUAL do Cineclubes, 2011, p.65; CORREA JÚNIOR, 2010), no encontro em Nervi, onde sugeriram a criação da federação italiana de cineclubes, citou como exemplo o sucesso da federação francesa: no ano de sua criação, 20 cineclubes associados; um ano depois, 80 cineclubes e 50.000 associados e; em 1947, 130 cineclubes e 100.000 associados!

Portanto, o cineclubismo continuou a se movimentar mesmo com a guerra, funcionando como um motivador em resistência. Muitos países se utilizaram do cinema, e outras formas artísticas, como modo de reafirmação nacional. Há o depoimento de quem vivenciou este momento na Itália:

Vi, com meus próprios olhos, mudar a cara de uma cidade quando nascia um cineclubes: jovens e velhos se organizavam meio improvisadamente e começavam a discutir. Vi essa gente esperar ansiosamente a chegada de um novo filme, e esse novo filme deixar atrás de si uma idéia, um sentimento, alguma coisa que não havia antes dele. E centenas de habitantes daquela cidadezinha, que antes assistiam um filme como um vício, passavam a ver um filme com a vontade de entrarem na roda de entendimento do mundo, de se sentirem membros de uma comunidade... de afirmar, enfim, sua própria responsabilidade (ZAVATINI, s/d apud CONSELHO Nacional de Cineclubes, 2009, p.15).

Após a segunda guerra, o cineclubismo se desenvolveu extraordinariamente. Muitos cineclubes e federações foram criadas. Como por exemplo, a Federação Italiana de Círculos de Cinema, sugerida no encontro de Nervi, fundada no ano de 1947, durante a Mostra de

Veneza, fazendo “surgir” um movimento de renovação conhecido por Neo-Realismo, e que tanto influenciou o cinema mundial, inclusive e, fortemente, o cinema brasileiro (CONSELHO Nacional de Cineclubes, 2009).

Na França, com o “espírito” cineclubista revigorado não só pelos cineclubes já citados e por outros importantes da época, como o *Objectif 49* e o *Ciné-club du Quartier Latin*, com cineastas renomados hoje – Robert Bresson, Jean-Luc Godard, François Truffaut¹³ – também iniciaram um novo movimento que serviu de modelo para a cinematografia mundial, chamado *Nouvelle Vague* (Nova Onda). Estes cineclubes unidos à revista “*Revue du Cinema*” e aos críticos de cinema: André Bazin¹⁴, Lo Duca, Jacques Doriol-Valcroze e Leónide Keigel deram origem aos famosos “*Cahiers du Cinema*”, uma revista considerada a “bíblia” do “cinema de autor”, base da *Nouvelle Vague*. Esta revista, editada na França, foi criada em março de 1951 (AUMONT; MARIE, 2003).

Tanto o Neo-Realismo quanto a *Nouvelle Vague*, foram originários do cineclubismo e revigoraram o cinema na segunda metade do século passado, além de influenciarem outros movimentos, em países latinos de língua hispânica e no Brasil, como o *Nuevo Cine* ou Cinema Novo. Tais modelos funcionaram de forma incisiva nas décadas seguintes, principalmente nos anos de 1960, 70 e 80, em fase de regimes autoritários, naqueles países. Em Cuba, por exemplo, acontecia o famoso Festival do Novo Cinema Latino-americano de Havana, onde se estabeleciam relações importantes de intercâmbio entre os cineclubes latinos. No Brasil, percebe-se, pelas palavras de Ramos e Miranda (2000, p.144), as confluências que possibilitaram a eclosão e o amadurecimento do Cinema Novo:

a formação de um significativo número de profissionais nas escolas de cinema da Europa; o auge da cultura cinematográfica, com o movimento de cineclubes disputado e polarizado por comunistas e católicos; o surgimento de novas tecnologias com sua contribuição à renovação do documentário e à transformação da linguagem da ficção [...] o movimento estudantil e o Centro Popular de Cultura imprimem ao Cinema Novo uma sintonia perfeita com a efervescência intelectual do momento, com destaque para a música, a literatura, as artes plásticas, a arquitetura. Nunca como antes o entrosamento entre o cinema brasileiro e as demais expressões da cultura nacional é tão íntimo [...].

O Neo-Realismo e a *Nouvelle Vague* também influenciaram outros países, como: do

¹³ No futuro, assumiria a presidência da FICC.

¹⁴ Bazin, cineclubista ativo, foi um dos principais motivadores da *Nouvelle Vague*, pois levou figuras importantes para este novo movimento, como: Cocteau, da vanguarda francesa e os jovens turcos, Rivette, Godard e Truffaut, por meio de mostras exibidas durante o Festival dos Filmes Malditos, no ano de 1949, em Biarritz, e de seu livro sobre o cinema francês de ocupação e resistência. Também foi aquele que junto com Alexandre Astruc “articulou um conceito-chave do cinema moderno: o diretor do filme como autor.” (ADRIANO, 2009, p.1).

leste europeu, a antiga Tchecoslováquia, a Hungria e a Polônia; da África árabe, principalmente o Egito e outros do Magreb; do sul da África, as ex-colônias europeias e; alguns asiáticos (MANUAL do Cineclube, 2011).

No entanto, Correa Júnior (2010, p.53) salienta que muitos produtores da vanguarda cinematográfica dos anos de 1920 haviam deixado de produzir ou produziam pouco na época da guerra e os substitutos da nova geração passaram a se aproximar do cinema comercial, ou por necessidade econômica ou, como expressa o autor, por “vocação artística”.

Para Pinel (1964 apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.53), foi nesse momento em que ocorreu o que ele chama de “aproxima o de forças”, entre arte e comércio. Ou seja, Pinel explicita que os cineclubes deixavam “cair por terra” o seu objetivo maior, a luta contra o cinema comercial: “O cineclube não busca se opor a ele, o substituir, nem mesmo fazer-lhe concorrência. Suas finalidades são mais sutis: que continuemos a frequentar as salas comerciais, se possível até mais, mas com um outro olhar e com uma sensibilidade afinada, mais lúcida e mais aguda.” (PINEL, 1964 apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.54).

É claro que as discussões realizadas em cineclubes têm como objetivo a conscientiza o do público – para o conteúdo fílmico que é passado por meio das imagens audiovisuais, como aponta Pinel –, e o conhecimento da linguagem e técnica cinematográficas. Só por conta disso, tais objetivos já funcionam   contraposi o de uma indústria cinematográfica que visa, principalmente, a lucrativamente. Em se tratando da época a que Pinel se refere, o pós-guerra, muitos movimentos (como os já citados e esquecidos pelo autor: *Nouvelle Vague*, *Nuevo Cine* ou Cinema Novo e Neo-Realismo) foram iniciados em diversas partes do mundo, trazendo modelos de cinematografia que denunciavam o padrão de cinema industrial e comercial. E os espaços de luta e resistência de produtores de filmes feitos sob esses modelos eram os cineclubes.

Pinel devia estar se referindo aos cineclubes localizados mais ao norte do continente americano, propriamente nos Estados Unidos e Canadá. Nesses territórios, mesmo antes da Segunda Guerra quando se ampliou por todo o mundo as Ligas de Cinema, inclusive nos Estados Unidos, a força do movimento cineclubista já não era tão forte; a produ o fílmica encontrava-se mais independente e focada no documentário e no filme experimental. Ou seja, de acordo com o Manual do Cineclube (2011, p.70, grifo no documento), a produ o estava “cada vez menos ‘cineclubista’ e mais de produtores e realizadores individuais ou organizados em empresas comerciais ou independentes. Uns poucos cineclubes atuam [hoje] com destaque em algumas cidades, mas constituem casos mais ou menos isolados.” Consta ainda em manual que, no Canadá, a situa o é mais ou menos a mesma que nos Estados

Unidos, talvez por conta da forte presença do Estado Britânico¹⁵ naquela antiga colônia que, paralelamente, fez difundir o cinema e a produção não comercial, o que não fez aumentar a participação da única associação nacional de cineclubes e cinema sem fins lucrativos do país e do movimento internacional.

No entanto, felizmente e de forma contrária, em outros países do mundo, a primeira época de expansão do cineclubismo, do pós-guerra, fez consolidar um modelo de cineclubes com caráter social e educativo, baseado, fundamentalmente, na experiência francesa. Não deixava, por isso, de ser paternalista e, também, influenciado pela igreja católica, fosse de forma negativa e moralista, fosse positivamente, disseminando o movimento cineclubista pelo Brasil. O fato é que, os cineclubes se consolidaram como espaços onde as discussões eram fomentadas em torno do cinema, renovando e influenciando a cinematografia mundial. Mesmo quando o foco cineclubista era, pura e simplesmente, o culto ao cinema¹⁶, os cineclubes não deixavam de assumir,

igualmente uma importância política, na defesa do pluralismo, dos cinemas nacionais, na luta contra o colonialismo cultural, pela renovação da linguagem, contra a padronização dos produtos comerciais.

[...] difundia] uma visão mais ampla e generosa da expressão audiovisual do que aquela com que Hollywood nivelava o imaginário mundial (MANUAL do Cineclubes, 2011, p.67).

Ou seja, ao contrário do que Pinel aponta, o movimento não se caracterizava da mesma forma em todos os locais onde estavam presentes os cineclubes, apesar da confluência majoritária em torno da experiência francesa.

A exemplo desta fase, uma importantíssima federação foi criada em Paris, no ano de 1947, a Federação Internacional de Cineclubes (FICC). Órgão consultivo da United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization¹⁷ (UNESCO), a FICC é uma grande conquista do movimento cineclubista, pois confluem, em nível mundial, os diversos cineclubes, fomentando discussões em torno do cineclubismo e do cinema. Faz parte da federação o Clube de Cinema de São Paulo, que teve como representante, na época de filiação, Paulo Emílio Sales Gomes.

A FICC surgiu de um encontro realizado nos dias 15 a 19 de setembro, durante o

¹⁵ A exemplo da presença do Estado Britânico, no Canadá, o manual traz o *National Film Board* que produzia propagandas de guerra, nos anos de 1940 (MANUAL do Cineclubes, 2011).

¹⁶ Foi nesta época que se originou o termo “cinefilia”, caracterizando o amor ao cinema. Paris era a capital da cinefilia e muitos cineclubistas, futuros críticos e cineastas de renome – Bresson, Truffaut, entre outros – assistiam até 4 filmes por dia em sessões da Cinemateca. Foram aqueles que iniciaram o movimento, tratado acima, “*Nouvelle Vague*” (MANUAL do Cineclubes, 2011).

¹⁷ “Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura” (UNESCO).

Festival de Cannes. Participaram representantes de diversos países, como: Argentina, Bélgica, Egito, Inglaterra, Holanda, Irlanda, Itália, Polônia, Portugal, Suíça, Tchecoslováquia e França. Outros aderiram à Federação, mas não puderam comparecer ao evento, como: Áustria, Brasil, Bulgária, Dinamarca, Hungria, Palestina, Suécia, Uruguai e Iugoslávia. Neste encontro, foi aprovada uma moção em homenagem à Federação Francesa de Cineclubes devido a sua dedicação, que tanto serviu de exemplo para o surgimento de outros cineclubes. Também foram estabelecidos os princípios gerais da FICC, dentre eles: manter o caráter não comercial dos cineclubes, comprometer-se com o cinema independente e de experimentação e criar uma rede internacional de filmes, a qual foi dificultada por uma falta de acordo com a Federação Internacional de Arquivos de Filmes – FIAF (MANUAL do Cineclube, 2011).

A FIAF, nesse momento, “não via possibilidade de ceder filmes de forma sistemática para os cineclubes [e exigia] uma *cláusula pétrea* internacional: a criação de uma taxa elevada de associação para os cineclubes. [...]” (MANUAL do Cineclube, 2011, p.66, grifo no documento). A resposta de Georges Sadoul foi imediata, em repúdio à postura da FIAF. Em texto onde anunciou a criação da FICC, Sadoul (apud em MANUAL do Cineclube, 2011, p.66, grifo no documento) se pronunciou a respeito:

(A FICC) resolveu não criar internacionalmente uma *regra de ouro* que estabeleceria como primeira condição de uma sessão privada o pagamento de uma cotização muito elevada, excluindo automaticamente os cineclubes de estudantes e das classes trabalhadoras. Os cineclubes que em toda parte são amigos da liberdade e que não querem reservar sua ação a uma suposta “elite”, não poderiam adotar essa *regra de ouro* e estão convencidos de que a Federação Internacional de Arquivo de Filmes compreenderá esse sentimento.

No entanto, o que talvez Sadoul não soubesse, é que também eram exigidas, das cinematecas, elevadas taxas para que os filmes circulassem entre elas¹⁸. E, apesar da dura crítica feita à FIAF, “às penas” de “não reservar a ação cineclubista a uma suposta elite”, o futuro reservou à FICC, justamente a acusação que fez à FIAF.

A FICC, nesta sua fase inicial, foi muito criticada pelos cineclubistas de todo o mundo. Pautada no modelo francês de cineclubismo, a FICC ganhou “ares” elitistas, uma vez que se encontrava presa às fronteiras européias, realizando reuniões somente no continente europeu e, principalmente na cidade de Paris. Como afirma texto encontrado no Conselho Nacional de Cineclubes (2009, p.17, grifo no texto):

¹⁸ A esse respeito trato, especificamente, no item “As Primeiras Cinematecas Modernas”.

[...] esse modelo “francês” de cineclubismo continha uma espécie de auto-satisfação “cultura”, certamente eurocêntrica, até elitista. Como também se vê desde a fundação da FICC, os movimentos de cineclubes de fora da Europa tinham dificuldade, falta de recursos, para participar da entidade com sede em Paris, que só fazia reuniões na Europa. [...] A entidade mundial dos cineclubes tornou-se logo uma organização essencialmente européia. Mesmo a presença de federações nacionais de outros continentes em suas assembleias pouco mais significavam que o referendo de uma situação de apatia em termos realmente internacionais, já que nunca tinham continuidade. A entidade [...] acomodou-se na confortável administração dos intercâmbios de países muito próximos, semelhantes e ricos. Dentro da Europa, uma ampla rede de cineclubes se estabeleceu, cada vez mais consolidando, e mesmo formalizando, um cineclubismo regrado, enquadrado, culto, mas um tanto conformista. [...].

Alguns fatores contribuíram para isso. Como por exemplo, a proximidade espacial entre os países europeus com situações econômicas e culturais similares e, principalmente, a Guerra Fria, algo que impossibilitava reuniões em países socialistas, somente, vindo a ocorrer, em 1976, em Potsdam. Mas, também, porque faltavam recursos aos cineclubes, fora deste espaço, para implementarem reuniões de cunho internacional, afinal vivia-se sob os resquícios da Segunda Guerra Mundial. Por conta mesmo dessas restrições, a FICC ficou restrita ao âmbito do continente europeu, acomodando-se frente às implicações desfavoráveis históricas, deixando de pensar em estratégias para diminuir as distâncias tanto espaciais quanto econômicas com os países periféricos do movimento. Porém, no âmbito europeu, o movimento cresceu e se estendeu às redes escolares:

na França criaram-se federações só de cineclubes de escolas –, propiciando uma qualidade de formação muito superior com o emprego dos meios audiovisuais; nas pequenas vilas e comunidades, por toda parte, as municipalidades compreendem, incorporam e sustentam cineclubes, dotando os países de uma sólida rede onde se pratica um tratamento mais plural e democrático da informação e da cultura. Mas, de certa forma, aquele impulso renovador, transformador, pareceu acomodar-se durante as últimas três décadas do século passado (CONSELHO Nacional de Cineclubes, 2009, p.18).

Com o enfraquecimento e queda de países socialistas mais a ampliação da globalização, o processo se agravou. Passou-se a valorizar o indivíduo em detrimento do coletivo, processo contrário ao do cineclubismo, além da competitividade, o que fez enfraquecer a FICC e também o movimento. Como aponta Rose Matela (2007, p.74, grifo da autora), o liberalismo e depois sua “nova” roupagem, o neoliberalismo

soube captar várias das reivindicações dos trabalhadores, utilizando-as de

forma a aprofundar o individualismo e a indiferença. A introdução da idéia de “flexibilidade” associada à liberdade e mudança para um trabalhador mais “autônomo” e livre, “dono” do seu tempo e trabalho, apresenta-se na verdade como uma nova forma de poder e controle, contribuindo para a perda de valores que antes permitiam a elaboração de vínculos mais solidários e afetivos. [...] No neoliberalismo, podemos agregar à alienação, a indiferença que propaga o desdém, o desinteresse que vamos estabelecendo em relação ao “outro”. Assim, vamos introjetando atitudes que cada vez mais dispensam a idéia de responsabilidade e confiança entre “nós”, abdicando de sermos necessários uns aos outros.

Apesar das dificuldades, o movimento cineclubista e a FICC continuaram com suas atividades quando, em 1979, ano de eleição na FICC, foi reeleito Felipe Macedo para o cargo de Secretário Latino-americano, algo importante para os cineclubistas latino-americanos e, principalmente, brasileiros, pois continuaram com um representante do Brasil em um cargo de direção, nesta federação. (MANUAL do Cineclube, 2011).

Em meados dos anos de 1980, o movimento, como explica Rose Matela (2007, p.179), sofreu mais um descenso, principalmente após a queda da ditadura, uma vez que não se tinha mais um “inimigo personificado” a combater, fazendo com que alguns dos cineclubistas deixassem um pouco o papel de resistência dos cineclubes de lado, profissionalizando-se e servindo, de certa forma, à comercialização.

Outros acontecimentos também contribuíram para esse descenso salientado pela autora: a maior popularização da televisão, que já vinha ocorrendo há algum tempo, e a afirmação do videocassete, mesmo que depois tenha sido usado em prol do movimento, dando acessibilidade a filmes somente disponíveis em película.

Todavia, o cineclubismo se caracterizou, historicamente, por ser um movimento de resistência e nessa conjuntura liberal ou neoliberal não se apresentou majoritariamente de forma diferente. Continuou, por isso, reivindicando os direitos do público, consolidados com a construção da Carta de Tabor, em 18 de setembro de 1987, durante congresso realizado pela FICC em Tabor, República Tcheca. Nesta Carta, aprovada por unanimidade pelos cineclubes representantes dos 75 países, estão especificadas dez reivindicações dos cineclubistas ao poder públicos de suas nações, de modo a se fazer representantes dos espectadores de audiovisual, única sem representação no processo cinematográfico¹⁹ e nas deliberações sobre os audiovisuais (CARTA de Tabor, 1987).

A FICC, então, no final dos anos de 1980 e início dos anos de 1990, ganhou fôlego e,

¹⁹ A Carta, no entanto, não ganhou notoriedade, ainda, junto aos governantes e foi recuperada em Campanha Pelos Direitos do Público no ano de 2008, durante a 1ª Conferência de Cineclubismo (CAMPANHA pelos Direitos do Público, 2008).

desta vez, buscou novos espaços fora da Europa, principalmente, Argentina e México, onde o movimento encontrava-se forte, porém desorganizado, além de criar estratégias que facilitaram participações de outras nações às suas reuniões e atividades. Sendo assim, em 2003, o cineclubismo brasileiro retomou suas atividades, antes isoladas, e reergueu o Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros, 14 anos extinto. Teve como presidente eleito Antonio Claudino de Jesus, durante a XXV Jornada de Cineclubes, também retomada neste ano e assumindo, em 2006, a vice-presidência da FICC. Bem como o México e a Catalunha, se articulando com a FICC, criaram uma distribuidora internacional de filmes para cineclubes, a Cine Sud, a qual já reuniu um importante catálogo de filmes de todos os continentes e mantém o movimento até hoje, que, apesar de se encontrar com maior diversidade de interesses, ainda possui em seu cerne a ânsia em dar acesso aos textos fílmicos menos comerciais e promover discussões fílmicas, comprometendo-se com a não-lucrativamente e a conscientização de seu público (MANUAL do Cineclubes, 2011).

2.2 O CINECLUBISMO NO ÂMBITO NACIONAL

Conforme Ramos e Miranda (2000), parte da história dos cineclubes e do cineclubismo carece de documentação que comprove o surgimento de suas atividades no Brasil. Muitas das obras sobre o assunto abordam mais o processo de exibição fílmica (produção e estilos), do que a formação de público, como salienta Manual do Cineclubes (2011). Paulo Emílio, por exemplo, salientou o interesse do público com relação a filmes que retratavam crimes famosos, além de paródias relativas à política e aos musicais.

De acordo com relatos de: Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha, Paulo Vanderley, Luís Aranha, Herculino Cascardo e Pedro Lima, eles foram os primeiros a formar um grupo de jovens interessados em cinema, na então capital do Brasil, a cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1917, antes dos cineclubes de Delluc e Canudo, apesar da inexistência de documentação (RAMOS; MIRANDA, 2000).

Seriam os pioneiros a realizar atividades cineclubistas no Rio de Janeiro e também no Brasil, uma vez que se utilizavam de “métodos cineclubistas consagrados, como assistir a filmes e, após a sessão, promover um debate entre os integrantes.” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p.128). Além disso, “misturado com outras influências, [deram] origem a polêmicas, leis, filmes – e até a um estúdio, a Cinédia – que não apenas marcaram o desenvolvimento do

cinema no Brasil, mas, principalmente, tiveram uma influência decisiva na trajetória do cinema brasileiro daquela época.” (MANUAL do Cineclube, 2011, p.74).

As sessões aconteciam nos antigos cinemas Íris e Pátria e depois os integrantes do grupo caminhavam ou para a casa do colecionador de filmes, Álvaro Rocha, ou para um local chamado Paredão. Por isso ficaram conhecidos como Cineclube Paredão, apesar de não terem se constituído legalmente. Foram os integrantes do Paredão, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, os responsáveis pela criação da seção de cinema nas revistas “Paratodos” e “Selecta”, respectivamente, “inaugurando a discussão e a reflexão sobre cinema – e cinema brasileiro – no Brasil.” (MANUAL do Cineclube, 2011, p.74).

Em 1926, Adhemar Gonzaga e Mário Behring, reunindo o grupo do Paredão, lançaram a revista “Cinearte”, que tratava especificamente sobre cinema. A revista teve seu último número lançado em 1942. Conforme encontrado, a revista, apesar de defender a realização de filmes nacionais, estava mais voltada para as produções hollywoodianas, promovendo a vida de astros e estrelas do cinema, além dos ideais de beleza, higiene, luxo e juventude que estavam presentes nas produções fílmicas. A postura da revista não era por acaso, uma vez que a influência norte-americana no Brasil, principalmente na época, era bastante forte. Dessa forma, “não havia lugar para a sujeira das ruas retratada nos filmes europeus, e muito menos para os cenários brasileiros do cotidiano. [...]” (CINÉDIA, 2011).

No entanto, foi a reprodução deste modelo norte-americano nos filmes nacionais que fez, ironicamente, o cinema brasileiro resistir à plena dominação hollywoodiana, pois, como informa Ramos e Miranda (2000, p.130), a fundação da Cinédia por Adhemar Gonzaga, então diretor da revista Cinearte, foi “fruto das campanhas por uma indústria cinematográfica nacional [...] que pregava uma atualização técnica e estética para equiparar o filme brasileiro à produção internacional.” Apesar de aumentar a dependência tecnológica aos Estados Unidos, com a importação dos maquinários para a sonorização das salas de exibição, o modelo de cinema hollywoodiano não fez, porém, a produção nacional esgotar, tornando possível, nos anos de 1930, 1940 e 1950, a união do cinema à música, quando os diretores de cinema passaram a se utilizar de cantores e cantoras famosas do rádio e discos, nas suas produções. Os temas eram de preferência relacionados ao carnaval (CINÉDIA, 2011).

No ano de 1926, a revista publicou fotos de um “*Cine-club* de São Paulo” com ampla sala de projeção, sala de leitura e salão de chá, que havia, inclusive, produzido dois filmes: “Passei Toda Minha Vida Num Sonho”²⁰ e “O Diabo do Pano Verde”. Consta ainda, em

²⁰ Em busca *on line* do referido filme, consta que este se trata, não só de uma produção de Jaime Redondo e com direção de Francesco de Rosa, como identifica o “*Cine-club* de São Paulo” como companhia produtora, além de

revista, que o produtor dos filmes, Jaime Redondo, foi quem utilizou, pela primeira vez, o termo “*cine-club*” ao se referir a este espaço, durante explanação na Rádio Educadora Paulista, em 1925. Mas, segundo Rudá de Andrade (apud MANUAL do Cineclub, 2011), não se tratava de um cineclub, de fato, e sim de um clube de jogos com exibições cinematográficas, localizado em São Paulo.

Somente em 13 de junho de 1928 que o primeiro cineclub brasileiro, o *Chaplin Club*, foi implantado no Rio de Janeiro, instituindo o movimento cineclubista no país. É considerado dessa forma, porque foi o primeiro a estabelecer estatutos e se manter com atividades sistemáticas e coerentes, conforme consta em Manual do Cineclub (2011). Tal empreendimento se deveu aos interesses de jovens burgueses universitários – Plínio Sussekind Rocha, Octávio de Farias, Almir Castro, Cláudio Mello e Mário Peixoto – com a cinematografia muda e após contato com filmes europeus, principalmente os expressionistas alemães distribuídos no Brasil pela Urânia. As exibições fílmicas se davam pela locação de cópias da Urânia e da sala de cinema. Foi o primeiro a exhibir, no “imponente” Capitólio, de Francisco Serrador, um dos filmes brasileiros mais importantes do período, “Limite” (1931), de Mário Peixoto (RAMOS; MIRANDA, 2000).

Segundo Ramos e Miranda (2000, p.119), no final da década de 1920, “existia [...] um clima favorável para o exercício de uma cinefilia diversificada, num mercado já completamente dominado pela hegemonia de Hollywood.” No mesmo ano, o cineclub lançou o primeiro número do jornal “O Fan”, que se constituiu como órgão oficial do cineclub e sobreviveu por dois anos após a publicação de nove números. Ao contrário da revista *Cinearte*, mais popular, “O Fan” voltava-se para temas relacionados à estética cinematográfica (fotogenia, montagem, ...), com discussões mais sofisticadas e dirigidas a um público intelectualizado, além de divulgar as exibições de filmes internacionais, pouco acessíveis, que ocorriam no cineclub, contribuindo, dessa forma, para a formação cinematográfica do carioca.

Com a chegada dos filmes falados, o *Chaplin Club* deixou de existir, assim como a publicação de “O Fan”, uma vez que eram apaixonados pelos filmes de Chaplin, além de resistentes fervorosos à novidade cinematográfica, materializada, de fato, na produção de “O Cantor de Jazz” (1927). De acordo com Saulo Pereira de Mello (s/d apud RAMOS;

local de exibição, em 1926, com produção em 1925. O filme teria sido protagonizado pelos próprios integrantes do “*cine-club*” que, também, realizaram o acompanhamento musical, possuindo algumas músicas com composição de Jaime Redondo. Consta, ainda, em *site*, que o filme seria o primeiro de uma série, cujo o título era “Retalhos de Arte”. Hoje, o filme está desaparecido (PASSEI..., 2011). Já o filme “O Diabo do Pano Verde” não foi encontrado em pesquisa pela internet. A meu ver, com as informações obtidas, este espaço se constituiu em uma primeira experiência cineclubista, mesmo que incipiente.

MIRANDA, 2000), foi após a realização e exibição de o “Limite” que os membros do cineclubes constataram a superação do cinema mudo pelo cinema falado, levando à autodissolução do *Chaplin Club*.

Conforme Rose Matela (2007, p.53), o *Chaplin Club* foi um exemplo de cineclubes brasileiro que importou o modelo organizacional e de discussão franceses e, onde Paulo Emílio Sales Gomes foi iniciado por Plínio Sussekind Rocha nos “mistérios da arte muda”.

Como salienta Correa Júnior (2010), a experiência vivida por Paulo Emílio no *Chaplin Club* tornou-se importante para que, em 1940, ele e mais alguns amigos criassem o Clube de Cinema que, apesar da vida breve (mais pormenorizada no item “As Cinematecas Brasileiras”), continuou suas exibições, de forma clandestina, nas residências de seus integrantes, durante um ano. Tal insistência dos integrantes (e porquê também não dizer resistência – política, social e cultural – ao controle policial), possibilitou a reabertura do cineclubes, desta vez, sob o nome Clube de Cinema de São Paulo e, mais futuramente, servisse de modelo para a construção da Cinemateca Brasileira, a qual influenciou outros tantos cineclubes e toda uma geração de cineclubistas.

Assim como Paulo Emílio, outros também foram influenciados pelos integrantes do *Chaplin Club*, como: Paulo César Saraceni e Vinícius de Moraes, sendo este último não só frequentador do Clube de Cinema, como também organizador de outro, em 1942, ao mesmo tempo em que assumia a crítica cinematográfica do jornal “A Manhã”, não permitindo que a ideia morresse após interdição do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) nas atividades do Clube de Cinema de Paulo Emílio (RAMOS; MIRANDA, 2000).

Entre 1928 e 1940, observa-se um hiato nas atividades cineclubistas no Brasil. O Manual do Cineclubes (2011, p.76) aponta que existiam “Clubes de Fans”, nesta época, relacionados ao cinema, os quais, provavelmente, voltavam-se para produções amadoras. Citou a fundação de um cineclubes chamado “*Cine-Club* do Brasil”, no ano de 1931, que teria como propósito “o estímulo e o incentivo pelo Cinema Brasileiro”, dando referência a uma nota isolada da revista *Cinearte*. Em uma outra edição, de 1939, a revista noticiou atividades e adesões de pessoas de diversos locais do país ao “*Cine-Fan-Club*”, de Porto Alegre. Entre as atividades do “*Cine-Fan-Club*”, a revista citou a produção de um filme intitulado “Produção nº1” e a pretensa continuidade deste, a ficção “Produção nº2”. Além disso, a revista salientou que, assim como o *clubes de amadores de cinema* – como identificou o “*Cine-Fan-Club*” –, existiam dezenas nos Estados Unidos. Na revista ainda constava o endereço do local para aqueles que se interessavam por suas atividades.

Somente após a Segunda Guerra Mundial, que as atividades cineclubistas voltaram

com maior vigor, e com elas, a oficialização do Clube de Cinema, agora chamado Clube de Cinema de São Paulo, em 1946, sob a direção de: Almeida Sales (presidente), Múcio Porphyrio Ferreira (secretário) e Rubem Biáfara (tesoureiro), além de Paulo Emílio. Nesta segunda fase do clube, as exhibições passaram a acontecer no auditório do consulado americano, em São Paulo. Em mesmo ano, Plínio Sussekind Rocha orientou a fundação do Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia (RAMOS; MIRANDA, 2000). Somente em 1949 o cineclube se uniria ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e se transformaria em Filmoteca do MAM, que viria a ser a primeira cinemateca brasileira, em 1954.

O ano anterior, 1948, foi particularmente significativo para o cineclubismo, pois foi neste ano que surgiram inúmeras atividades e cineclubes importantes. Como por exemplo: o Círculo de Estudos Cinematográficos (CECRJ), no Rio de Janeiro, pelos críticos de cinema Alex Viany, Moniz Vianna e Luiz Alípio Barros, os quais também lançaram a revista “Filme”; o Clube de Cinema de Porto Alegre, fundado pelo crítico P. F. Gastal, sendo, inclusive, um dos responsáveis pela criação do Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, no início dos anos de 1970; além de outros clubes de cinema em Santos, Salvador, Belo Horizonte, Fortaleza e Rio de Janeiro, este último fundado apenas em 1950 por Paulo Brandão e Pedro Gouveia Filho. (LEÃO; BENFICA, 2011).

Em 1951, cursos sobre a cultura cinematográfica foram instituídos pela Ação Social Arquidiocesana (ASA), no Rio de Janeiro, marcando o início de um forte movimento de orientação católica cineclubista. Em 1952, o “*Office Catholique International du Cinéma*”, chamada no Brasil de “Organização Católica Internacional do Cinema e do Audiovisual” (OCIC) chegou no território nacional²¹ com a missão de ministrar cursos e seminários, buscando estimular a formação de cineclubes e cineclubistas em instituições ligadas à Igreja, que, desde a “Encíclica *Vigilanti Cura*” (1936) e a “Encíclica *Miranda Prorsus*” (1957)²², vinha determinando ações relativas ao cinema. Foi assim que, em 1953, criaram o Centro de Orientação Cinematográfica pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB)²³,

²¹ De acordo com documento presente em *site* oficial do Vaticano, a igreja católica também contou, até 2001, com outra organização católica de controle dos meios de comunicação chamada Associação Católica Internacional para a Rádio e a Televisão (UNDA) que, unindo-se a OCIC, formaram a Associação Católica Internacional de Comunicação (SIGNIS), uma nova organização católica internacional para os audiovisuais, inclusive internet. Porém no Brasil, a SIGNIS somente foi instituída em 2010. (CARTA..., 1957).

²² Esta segunda encíclica, escrita pelo Papa Pio XII, foi publicada no dia 8 de setembro de 1957 e marcou a maior preocupação da Igreja Católica com as atividades cinematográficas, desde o espectador até o exibidor (MALUSÁ, 2011). Tradução das encíclicas em latim: *Vigilanti Cura* significa, em português, “Cuidados de Vigilante” e *Miranda Prorsus*, “Absolutamente Maravilhoso”, classificação dirigida ao cinema.

²³ Um dos responsáveis por implantar o Cinema e Educação (CINEDUC), ponte de ligação entre o cinema e a escola, no Brasil, no ano de 1970, após trazer o professor e antropólogo equatoriano, Luiz Campos Martinez, um

objetivando o mesmo propósito. Este movimento ficou conhecido pelos padres que o lideraram: Padre Guido Logger, sendo, inclusive, presidente do Centro de Orientação Cinematográfica, Padre Edeimar Massote Lopes, Humberto Didonet e Hélio Furtado do Amaral (MALUSÁ, 2011).

Padre Guido Logger foi o responsável por publicar o livro “Elementos de Cinestética”, em 1959, que apresentou o método cineclubista católico e que, também, orientou este movimento. Em quê consistia este método? O Manual do Cineclube (2011, p.81, grifos no documento) nos dá uma rápida noção:

O “método” do cineclubismo católico baseava-se na promoção dos princípios cristãos e a sua observância na sua aplicação ao cinema e na “educação” do público. Assim, em alguns centros mais importantes, editava-se periodicamente boletins de avaliação dos filmes em circulação, recomendando os mais consentâneos com os referidos princípios e vedando a exibição dos que, pelo contrário, atentavam de alguma maneira contra o cristianismo e a Igreja. Na condução da atividade cineclubista, havia um sistema a seguir: a programação, de acordo com a orientação descrita acima, e a exibição seguida de debate, chamado de *cinéforum*. Os itens que deveriam ser abordados são sugeridos em algumas publicações, principalmente de Irene Tavares de Sá.

Observa-se, até então com as referências utilizadas, que os cineclubes católicos preocupavam-se, principalmente, em direcionar os espectadores de audiovisuais (e não somente de cinema, como vimos antes com as associações católicas relativas aos audiovisuais de modo geral) para as produções consideradas mais próximas da doutrina cristã.

Se as referências anteriores não são suficientes para constatar o que analisamos, temos como exemplo as categorias de censura difundidas por um cineclube da época, anos de 1960, chamado de “Cine Clube Novo Hamburgo” (CCNH), ligado à igreja católica e instituído na cidade de Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul. Este cineclube era responsável por redigir a cotação moral dos filmes, nas colunas “Cinema – Orientação” e “Cotação dos Filmes”, do jornal impresso local, o Jornal Novo Hamburgo, a qual estava de acordo com a OCIC. (PUHL; SILVA, 2012, p.7).

Os filmes eram cotados segundo as seguintes categorias:

ano antes, para ministrar um curso para professores sobre a Pedagogia da Linguagem Total, que se baseava na “importância do cinema e da televisão como forma de expressão e comunicação e no papel que tais meios desempenhavam na gestação de uma nova pedagogia.” (MONTEIRO; MACHADO, 2010, p.99-100). Um dos cineclubes de atuação do CINEDUC foi o cineclube “Glauber Rocha”, importante divulgador dos ideais cinemanovistas, cuja sede era na Igreja São Francisco Xavier, no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, onde o padre de ideais “de esquerda”, segundo as autoras, atuava. Ao CINEDUC foram incorporados princípios cineclubistas como a democratização da linguagem cinematográfica e a formação de platéias que muito contribuíram para o ensino-aprendizagem nas escolas onde o CINEDUC atuou.

1 – PARA TODOS – ou sem objeção; 2 – ADOLESCENTES – ou sem objeção à crianças – filme sem inconvenientes para crianças devidamente advertidas ou adolescentes; 3 – A – ADULTOS – ou com objeção a menores – filme sem inconvenientes para adolescentes devidamente advertidos e adultos; 3 – B – ADULTOS COM RESERVAS – ou: PARA ADULTOS COM RESTRIÇÕES – filme que embora não seja formalmente desaconselhado, se destina a público adulto bem formado, visto apresentar restrições morais mais ou menos sérias; C – PREJUDICIAL – ou: DESACONSELHADO – filme que traz prejuízos para a maioria do público, mesmo adulto, e só poderá ser visto por razões sérias; 4 – CONDENÁVEL – filmes que não deve ser visto, por ninguém, ao menos por disciplina religiosa. (JORNAL Novo Hamburgo, 1960, p.2 apud PUHL; SILVA, 2012, p.7).

Essas classificações viam ao encontro de outras presentes no “Guia Cultural de Filmes” produzido por Humberto Didonet em 6 edições, na cidade de Porto Alegre, até o ano de 1965. Este guia era utilizado como orientação em todos os cineclubes brasileiros, e consistia em “um complemento dos catálogos gerais das cotações morais editados pela Divisão Arquidiocesana de Cinema” (BRUM; CARVALHO JÚNIOR, 2009, p.23). Além deste, Didonet juntamente com outros militantes católicos do apostolado, como Padre Guido Logger e leigos, publicaram alguns livros sobre técnicas cinematográficas que ampliaram e divulgaram o conhecimento sobre o cinema. Um exemplo foi a publicação do “Curso de Cinema”, onde Didonet suscita, de forma bastante atual, a necessidade de todos (pais, sacerdotes, professores) participarem da formação cinematográfica da juventude, pois “proibir completamente o cinema da Juventude é perder sua confiança.” (MALUSÁ, 2011, p.3). Este pensamento de Didonet vai ao encontro das recomendações presentes na última encíclica, a “*Miranda Prorsus*”, que indica no item “Educação das Massas”, algo específico para a educação dos jovens e dos adultos:

É claro que **tal preparação** [educação relacionado aos meios audiovisuais] *não pode de maneira nenhuma servir de pretexto para ir ver espetáculos moralmente inferiores, mas deve levar sempre a escolher programas em conformidade com a doutrina da Igreja e a indicações relativas ao seu valor moral e religioso*, publicadas pelas Entidades competentes da Igreja.

Estas iniciativas, seguindo as normas da educação cristã e sendo dadas com competência didática e cultural, não só merecem a Nossa aprovação, mas também o Nosso decisivo encorajamento para, que sejam expostas e explicadas nas escolas e nas universidades, nas Associações Católicas e nas paróquias. (CARTA..., 1957, grifos nossos).

Humberto Didonet, como militante cineclubista católico, também fazia críticas de cinema no “Jornal do Dia”, jornal católico de Porto Alegre, cidade onde dirigia o cineclub

“*Pro Deo*”, importante no movimento cineclubista, principalmente, católico, que deixou de existir após 12 anos de atividades, juntamente com o jornal, no ano de 1966. (BRUM; CARVALHO JÚNIOR, 2009).

O uso da denominação “movimento cineclubista católico” é tão somente para distinguir este, de característica mais religiosa, com outro mais genérico, nacional ou internacional, apresentando as diferenças e conflitos existentes dentro do movimento cineclubista e esta vertente católica, em época que se configurou com muita força em muitos países.

Por conta disso, gostaria de expor que, a meu ver, o método católico, dito cineclubista, deixou de se efetivar dessa forma por ter ferido duas características básicas cineclubistas: o caráter democrático e o compromisso ético e cultural com as comunidades onde os cineclubes estavam inseridos. O não acesso a determinados filmes era contrário aos princípios democráticos, assim como o controle comportamental de seus cineclubistas, por meio de avaliações e recomendações próprias que, inclusive, contrapunham-se ao comprometimento ético e cultural das entidades. No entanto e, apesar dessa orientação, muitos locais desse cunho não seguiam à risca as doutrinações católicas, o que, penso, ter favorecido maior abrangência e formação de seus frequentadores.

Sobre essa fase cineclubista, Ramos e Miranda (2000, p.129) definem essa expansão ocorrida no final dos anos de 1950 e prolongamento dos anos de 1960, como “artificial”, devido ao monopólio das atividades cineclubistas pela Igreja Católica, mesmo que o movimento tenha se organizado, também, em torno de outras entidades, como: as federativas, os museus, as escolas e as faculdades. Aponta o Manual do Cineclube (2011), que a influência católica estava presente em praticamente a metade dos cineclubes brasileiros – estima-se que chegou a mais de 100, nos anos de 1960 – e federações como as do Rio Grande do Sul e Minas Gerais, que incluíam artigos em seus estatutos definindo seu santo padroeiro. Segundo Puhl e Silva (2012), a interferência católica se fazia representar, inclusive, nas primeiras Jornadas de Cineclubes, onde a presença era maciça.

De acordo com Almeida (2002, p.37-38 apud CHAVES, 2012, p.1), a influência católica na Sétima Arte passou a vigorar em decorrência da consagração do cinema como principal meio de diversão das massas, espaço antes reservado apenas aos ícones, pessoas famosas ou líderes políticos “que tentariam substituir Jesus Cristo e outras divindades como objetos de veneração popular”. O cinema tornou-se um incômodo, principalmente, para a classe mais abastada socialmente: eclesiástica, média e alta. Foi devido a isso que surgiu, no final dos anos de 1920, a OCIC e outras associações como a Legião da Decência, nos Estados

Unidos. Preocupados em divulgar seus pareceres religiosos no que tange o cinema para toda a população, inclusive para as grandes empresas cinematográficas, estas passaram a dar importância aos pareceres de censura, após os católicos conseguirem a adesão de judeus e protestantes, angariando “onze milhões de assinaturas em dez semanas, forçando os produtores [de cinema] a cederem às suas reivindicações”. (ALMEIDA, 2002, p. 223 apud CHAVES, 2012, p.3).

Para a redação das encíclicas, o Vaticano não tardou muito, as quais foram referências para os atos cineclubistas brasileiros durante as décadas de grande influência católica. A necessidade católica em educar o público de cinema teve, no cineclubismo, a difusão pretendida, corroboradas também pelas diretrizes do “*Institute des Hautes Études Cinématographiques*” (IDHEC)²⁴. (CHAVES, 2012).

Porém, como informa Gatti (2000 apud GUSMÃO, 2012), não podemos deixar de considerar a contribuição católica no movimento cineclubista, principalmente por seu quantitativo e inúmeros estudos cinematográficos, nem todos voltados para as recomendações eclesiais, apesar da presença ideológica e de educação religiosa implícita.

O cineclubismo católico também teve uma parcela de sua comunidade que foi avessa aos autoritarismos políticos e religiosos da época (como o grupo da Teologia da Libertação, por exemplo), não deixando de servir, inclusive, aos pressupostos didáticos da cinematografia e às questões polêmicas sociais e políticas do seu entorno.

Exemplificamos esta influência positiva católica com a experiência de um espectador da época que deve toda a sua formação e entendimento de cinematografia ao “Cine Santo Antônio” com sede na Paróquia da Igreja do Rosário, na Paraíba. O crítico de cinema e ex-professor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Batista de Brito, auto-denominado cinéfilo, identifica o cineclubista como um local que não se limitava a exibir filmes religiosos e que este, assim como o cineclubista “João Pessoa” – primeiro da capital paraibana –, mesmo seguindo, parcialmente, os desígnios papais influenciaram muitas produções em seus frequentadores, pessoas religiosas como: o professor José Rafael de Menezes, primeiro paraibano a lançar livro sobre cinema, e os padres, Antônio Frago e Luis Gonzaga Fernandes. (GRAÇAS..., 2012).

Segundo o historiador Wills Leal, em relato para João Batista de Brito, o cineclubismo católico:

[...] foi decisivo para os cinéfilos de então – católicos ou não – o acesso a

²⁴ “Instituto dos Altos Estudos Cinematográficos” (IDHEC).

toda uma rica bibliografia sobre cinema, trazida da Itália e da França pelos padres que encabeçavam esses estudos filmicos. “Padre Fragoso – conta Leal – era dono de uma enorme biblioteca privada de cinema, que líamos com voracidade.”.

Que essa orientação católica sobre o estudo da sétima arte não era propriamente castradora comprova o programa da primeira mostra do “Cineclube de João Pessoa”, acontecida nas dependências da Rádio Tabajara, em outubro de 1953: desse programa fazia parte, por exemplo, o filme “Desencanto” (“Brief encounter”, 1945), como se sabe, um pesado e – para a época – ousado melodrama sobre relações conjugais em que uma mulher casada se apaixonava por um homem também casado. (GRAÇAS..., 2012).

Foi assim que, por influência do cineclube “João Pessoa”, um grupo dissidente formou a Associação de Críticos Cinematográficos da Paraíba (ACCP), local frequentado pelo ex-professor paraibano. Segundo João Batista de Brito, na época, muitos intelectuais marxistas dos meios de comunicação ou não, quiseram negar a influência da igreja católica em suas formações cinéfilas, ao contrário dele “que, por incrível que possa parecer, [deve], indiretamente que seja, à Igreja Católica, não apenas a [...] condição de espectador, mas também a de crítico.” (GRAÇAS..., 2012).

Vemos, portanto, que a participação católica, no cineclubismo brasileiro, teve suas contribuições, principalmente se levarmos em conta as publicações de livros e apostilas referentes à temática cineclubista que muitos dos envolvidos com o cineclubismo católico implementaram, como bem informou o historiador em entrevista para João Batista de Brito. Abaixo vemos um exemplo: a publicação do “Cine Clube Novo Hamburgo”, cineclube católico do Rio Grande do Sul, sob o título “Como apreciar um filme”, em matéria para o Jornal NH, no mês de novembro de 1960:

Por ter proveito de um filme deve-se atender:

I – ELEMENTOS ESTÉTICOS VISUAIS:

1. Elementos dramáticos:

a – O décor; b – A iluminação; c – O ator.

2. Elementos plásticos:

a – O plano; b – A angulação; c – O enquadramento.

3. Movimentos de câmera:

a – “Travelling”; b – “Panning” ou Panorâmica.

II – ELEMENTOS ESTÉTICOS AUDITIVOS:

1. O som;

2. O diálogo;

3. A música.

Algumas breves palavras sobre o Décor:

O décor é a fotografia [...] é o cenário teatral.

[...] O décor em si, não tem sentido nenhum se não ligado à ação dramática. O aparecimento de uma nuvem, de um rosto de criança, de uma gota de chuva, de uma faca [...] não representam como um ator; mas, o nexó

que estabelecem com a ação dramática impressionam profundamente o espectador. [...] (PUHL; SILVA, 2012, p.8).

Indiretamente, os cineclubes católicos, por mais que visassem uma doutrinação dos fiéis e frequentadores de cinema, tornavam-os mais do que meros espectadores, à medida que os educavam a entender as técnicas cinematográficas de modo relacionado com o conteúdo fílmico.

No entanto, para Ramos e Miranda (2000, p.128), esta fase cineclubista se configurou de forma muito diferente da anterior, anos de 1940 e início dos anos de 1950, demonstrando certo melancolismo ao se referirem a estes anos. Segundo eles, naquela época, o cineclubismo recebeu as “melhores cabeças pensantes do meio cinematográfico brasileiro, [possuidoras] de uma visão universalista e com profundo engajamento estético.”

Diversamente de Ramos e Miranda (2000), Leão e Benfica (2011, p.10) possuem uma perspectiva diferente sobre o cineclubismo dos anos de 1940, principalmente. Para eles, os cineclubes, dessa época, tinham

uma visão universalista do cinema, com profundo engajamento estético, e diante da dominação monopolista do mercado exibidor pela produção hollywoodiana, passaram a ocupar-se do cinema europeu e da discussão dos seus problemas estéticos. [...] Com uma visão culturalista do cinema [...] os cineclubistas de primeira hora ficavam cada vez mais distantes da realidade brasileira.

Ou seja, mesmo que a retomada das atividades cineclubistas, após a Segunda Guerra Mundial, tenha se voltado para as questões próprias da cinematografia, a discussão ficou mais a nível intelectual e se apartou dos acontecimentos que envolviam a cinematografia brasileira, como por exemplo a dominação do mercado cinematográfico pelas indústrias hollywoodianas.

Porém, não foi o que ocorreu na transição dos anos de 1950 e, depois, em 1960, quando não só o catolicismo se voltou para o seu “rebanho”, buscando controlar a incidência da cinematografia em seus cotidianos, mas também Plínio de Arruda Sampaio liderou o movimento pela fundação de cineclubes universitários, a partir de 1952, incitando diversos destes cineclubes em muitos centros urbanos do Brasil, como nas cidades de: Porto Alegre, Curitiba, Salvador, Recife, Natal, João Pessoa, Belo Horizonte, Goiânia e Brasília. Outras frentes também surgiram nesse momento, insufladas pelas mesmas ideias nacionalistas do pós-guerra, tais como: as organizações populares e o movimento estudantil. O cineclubismo, então, passou a se voltar para a realidade brasileira e a se preocupar em procurar “uma linguagem própria para o cinema nacional, desvinculada dos modelos estrangeiros,

notadamente do cinema hollywoodiano.” (LEÃO; BENFICA, 2011, p.10).

Percebe-se, então, que os anos de 1950 marcaram duas fases distintas do movimento cineclubista: uma ainda voltada para o cinema europeu e pouco preocupada com a realidade brasileira e outra, incentivada pelo pós-guerra, que fazia a direção inversa, a afirmação nacional em favor de uma cinematografia própria. Esta última fase fez nascer modelos cinematográficos diversos que influenciaram atitudes e pensamentos em diferentes países do ocidente.

No Brasil, mesmo que o caráter elitista do movimento conservasse, ainda, discussões incipientes sobre a cultura popular, como denunciam Leão e Benfica (2011, p.11), o Cinema Novo e os Centros Populares de Cultura (CPC`s) reivindicaram uma cinematografia menos industrial, ao contrário do que realizava a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que funcionou de 1949 a 1954. Segundo os autores:

[...] Os novos cineclubistas deram então enorme peso em suas programações para filmes italianos neo-realistas (Antonioni, Fellini, Rossellini, Visconti, Zavattini, entre outros) e [...mantiveram] uma atitude crítica em relação a determinadas tentativas de implantação de uma indústria de cinema no Brasil, como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz [...].

Como buscava-se uma afirmação nacional por meio de produções fílmicas que mostravam as mazelas do povo, não se podia admitir uma companhia de cinema que almejava fazer exatamente o oposto do que se desejava, e nem tampouco reproduzir as chanchadas que acreditavam ser “alienações culturais”, produzidas pela Atlântida (CINEMA Novo, 2011).

Estes conflitos refletem o que se vivenciava dentro do movimento cineclubista e no contexto brasileiro: tanto existiam cineclubes voltados para a prática de desmascarar uma realidade contraditória que difundia o nacionalismo ao mesmo tempo em que reforçava desigualdades com políticas assistenciais e uma economia aberta para o mercado estrangeiro, quanto cineclubes que optaram por fazer uma programação comercial, assim como as salas de cinema, sem contudo, obterem a mesma estrutura. Esta prática desagradou alguns dos exibidores cinematográficos, fazendo as distribuidoras norte-americanas suspenderem a locação de filmes para cineclubes e entidades recreativas. Esta reação, que pareceu negativa a priori, trouxe como consequência a solução para o problema que já afetava a rotina de muitos cineclubes: o acesso a filmes para as suas exhibições. Criou-se, então, o departamento de cinema pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP), que se tornou referência das atividades cineclubistas. Em 1955, a Fimoteca do MAM-SP assumiu esta responsabilidade, passando a distribuir com regularidade filmes clássicos para os cineclubes brasileiros, um ano antes de

mudar sua razão social para Cinemateca Brasileira (RAMOS; MIRANDA, 2000).

As décadas de 1950 e 1960 apresentaram uma diversidade grande de entidades cineclubistas envolvidas em diferentes propósitos, como foi informado anteriormente: grande parte voltada para os dogmas religiosos, outras para a política e mais nacionalistas, algumas mais dependentes de distribuidoras comerciais. Mas todas contribuíram para a permanência do movimento cineclubista mundial e, especialmente, brasileiro, principalmente nesta fase que houve o maior expansionismo cineclubista em nossa história.

A partir da década de 1960, o processo cineclubista passou a ocorrer em sentido contrário a do expansionismo, por conta das ditaduras (militar e varguista) e das censuras que vinham forçando o fechamento, principalmente a partir de 1969, de muitos cineclubes, federações e do CNC. Apesar disso, o movimento cineclubista não deixou de existir e resistiu aos regimes de ditadura manifestando-se resistentemente às arbitrariedades militares, inclusive fora do país, principalmente em apoio à movimentação estudantil francesa, e não só, tinha como propósito lutar

contra as injustiças, as guerras, os colonialismos e ditaduras presentes em várias partes do mundo. Exemplos deste espírito eram as manifestações de apoio à Revolução Cubana, à luta pela libertação do Vietnã, às guerras de independência dos países africanos, o apoio e acolhida aos presos políticos do Brasil, entre outros (MATELA, 2007, p.156).

Rose Matela (2007), autora que se utiliza de histórias de vida de militantes cineclubistas dessa época, confirma, com os relatos, a oposição do movimento ao regime militar. Afirma que as histórias, ao serem lembradas, desvelam um saber instituído – homogeneizador, que propalava ideais nacionalistas ao invés de sua promoção –, ao mesmo tempo em que revelam outro, pouco conhecido, como a luta em movimentos de resistência, como no cineclubismo. Ao trazer à tona tais revelações, a autora confirma que seus relatores revigoram o presente através de suas memórias, pois o “futuro pode reabrir dossiês históricos ‘fechados’, ‘reabilitar’ vítimas caluniadas, reatualizar esperanças e aspirações vencidas...” (LOWY, 2005, p.158 apud MATELA, 2007, p.39, grifos do autor).

É mostrar que, ao contrário do que se instituiu, também seus relatores cineclubistas, a década de 1970 não foi perdida. A repressão cultural não imobilizou os militantes da época, continuaram produzindo materiais de denúncia e resistência. Como, por exemplo, os filmes documentários produzidos na primeira metade daquela década, que demonstraram a intervenção do cineasta na escolha das imagens filmadas, fazendo romper com a visão de neutralidade neste gênero cinematográfico.

O Cinema Novo com a estética da fome, desenvolvido na década de 1950, assim como o Cinema Marginal com a estética do lixo, contribuíram com produções fílmicas, que não só trouxeram alternativas contrárias ao cinema hollywoodiano, como denunciaram as mazelas brasileiras, de diversas formas. Propunham a conscientização em detrimento da alienação expressa pelas imagens luxuosas do cinema americano, expondo a realidade social, diferentemente da visão conformista veiculada na época: de um povo pacífico e ordeiro.

É nessa conjuntura que ressurgem os cineclubes brasileiros: implementados por estudantes e localizados, principalmente, em espaços universitários, as discussões pós-filmes eram prioritariamente de cunho político. Tinha-se a preocupação, como afirma Rose Matela (2007, p.54), de estar

ligado à trajetória do cinema brasileiro de diferentes formas, como nos estudos da cinematografia brasileira e estrangeira, na crítica às formas de produção e distribuição do filme nacional, na necessidade de se criar um público para o cinema brasileiro, além de ter sido sempre um espaço de formação de futuros cineastas.

As primeiras iniciativas derivam de Marco Aurélio Marcondes e outros que fundaram, em 11 de agosto de 1972, o cineclube “Glauber Rocha”, principal reorganizador da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro (FCCRJ), que havia desaparecido em 1969 (VALANSI, 2002).

Assim como os cineclubes, a ABD (Associação Brasileira de Documentaristas e Curtas-Metragistas), entidade com ênfase no gênero documental mas também aberta aos curtas-metragens, também não tardou a se reorganizar (MANUAL do Cineclube, 2011).

De acordo com Ramos e Miranda (2000), foi nesse momento – anos de 1970 e início de 1980 – que o movimento iniciou uma nova fase, relacionando-se mais profundamente com a política, retomando suas atividades em quase todos os estados e principais capitais brasileiras. Como, por exemplo, a reorganização do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), em 1973, e a presença cineclubista em escolas, faculdades, sindicatos e associações, porém, como salientam os autores, “sem o brilho e a qualidade intelectual dos cineclubes dos anos 50, mais preocupados com a cultura cinematográfica propriamente dita. [...]” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p.130).

Foi uma fase diferenciada e com novos engajamentos de luta e resistência cultural, política e social. Foi dessa época, especificamente de 1976, uma das maiores implementações do cineclubismo: a criação da Dinafilme, uma Distribuidora Nacional de Filmes só para cineclubes. A distribuidora, criada a partir do CNC e implementada durante a X Jornada

Nacional, foi sugerida em jornada anterior pelos cineclubistas que viam a necessidade de centralizar as ações de distribuição, realizadas, até aquele momento, pelos próprios cineclubes. Existia, por exemplo, circuitos organizados entre o Norte, Nordeste e Sul, mas nem todos os cineclubes tinham a possibilidade de participar de modo organizado como aqueles que faziam parte desses circuitos (MACEDO, 2011).

A Dinafilme, sob a direção do presidente da federação paulista, Felipe Macedo, teve como primeira exibição um filme em 16mm sobre futebol, “Passe Livre” (de Oswaldo Caldeira), distribuído para os cineclubes de todo o Brasil (RAMOS; MIRANDA, 2000). O interesse com a exibição de filmes como o “Passe Livre”, que discute as relações de trabalho de jogadores de futebol, era revigorar o mercado nacional, levando outros olhares e visões cinematográficas diferenciadas ao público cineclubista, e também desnudar relações sociais e políticas, promovendo conhecimento, informação, discussões, pensamentos.

Seu acervo, pois, foi iniciado com clássicos em 16mm doados por Paulo Emílio do acervo da Cinemateca. Durante os anos, a distribuidora recebeu, principalmente, documentários brasileiros e produções “clandestinas” (não submetidas à censura) que documentaram as dificuldades da população mais simples do Brasil, assim como as lutas de movimentos sociais que lhe garantiram um caráter ainda mais mobilizador contra a ditadura e a censura.

Esses documentários relacionavam-se com o chamado “Cinema de Rua”, que a distribuidora também produzia. Em 1978, com a retomada dos movimentos grevistas e apoio de alguns cineclubes sindicais, a Dinafilme montou equipes móveis para documentar as greves do ABC paulista, exibindo as produções nas grandes assembleias sindicais do meio operário. Nessa época, a maioria dos cineclubes localizava-se em periferias das grandes cidades, chegando ao total aproximado de 600 filiações no CNC e de mais de 2.000 pontos de exibição fílmica realizada com as produções da distribuidora em associações, igrejas, sindicatos e movimentos populares. Como aponta o próprio Manual (2011, p.87):

Vários cineastas, que acompanham de perto a distribuição de seus filmes pela Dinafilme nesse circuito popular, são influenciados por esse contato com o público e, de resto, pelo próprio clima de resistência que já é muito nítido no Brasil; seus filmes – e até uma certa estética – refletem o convívio com uma realidade em parte criada pelo movimento cineclubista [...].

No ano de 1977, Marco Aurélio criou o “Setor 16mm da Embrafilme”, que ajudou a abastecer, em conjunto com a Dinafilme, as atividades cineclubistas. Após algum tempo de

existência, a Dinafilme também começou a fornecer filmes de outros países da América Latina para os cineclubes brasileiros. Fora do território nacional, a distribuidora atuava com outra mexicana, a Zafra, veiculando filmes proibidos por regimes políticos autoritários, “através de grandes redes de exibição junto a movimentos populares, capitaneadas pelos cineclubes.” (MANUAL do Cineclube, 2011, p.71).

Durante a sua existência, a distribuidora passou por diversas apreensões do governo militar que, dentre outras que ocorreram durante a década de 1970, duas merecem destaque. Uma delas foi a realizada em 1977, quando a Polícia Federal levou cerca de 77 filmes (clássicos, documentários britânicos, desenhos de Émile Cohl, etc.), assim como deteve toda a diretoria da Federação Nordeste enquanto exibia “Passe Livre”, na cidade de Natal (MACEDO, 2011). A outra, no ano de 1979, mereceu retratação pública do Ministro da Justiça, Petrônio Portela, que foi obrigado a devolver os filmes apreendidos. Isso ocorreu porque a censura, nesta época, não mais se estendia à imprensa, possibilitando que esta noticiasse o acontecimento e o levasse ao conhecimento de todos, o que favoreceu a articulação do CNC e das federações cineclubistas junto à mobilização dos segmentos da sociedade brasileira (MANUAL do Cineclube, 2011).

Como afirmam Rose Matela (2007) e Felipe Macedo (2011), mesmo após a invasão na Dinafilme pela Polícia Federal, que apreendeu quase 200 filmes até 1980, outros ainda eram exibidos em cineclubes de todo o país, como alguns das guerrilhas de El Salvador, Peru, Organização para Libertação da Palestina (OLP) etc.

Além disso, a Dinafilme não se tornou viável econômica e logisticamente como superestimaram seus dirigentes no chamado “mercado alternativo”, pois não chegou a se configurar como um mercado concorrente. Uma dessas inviabilizações foi a falta de remuneração no custeio de suas produções, que dificultou a continuidade de sua relação com os realizadores dos filmes e fez gerar duas consequências desastrosas para a distribuidora: a criação de uma concorrente e a prática de experiências pouco relacionadas ao movimento para rentabilizar suas atividades. A concorrente, Cinema Distribuição Independente (CDI), era ligada a realizadores de São Paulo e se mostrou mais eficiente e profissional que a Dinafilme que, por sua vez, na falta de recursos financeiros, buscou atividades rentáveis que lhe fugiram ao controle e lhe renderam críticas como a relacionada com a comercialização de filmes junto à Embrafilme (MATELA, 2007; MACEDO, 2011). Juntando-se a isso, a ambiência do entorno não era favorável: o mercado cinematográfico²⁵ passava por dificuldades, neste início

²⁵ Segundo Felipe Macedo (2011), 70% dos cinemas foram fechados no Brasil, nos anos de 1980, devido à queda de público e ao aparecimento das novas tecnologias.

dos anos de 1980, e a disponibilidade de produções na bitola 16mm continuava enfraquecida.

A indisponível produção de filmes em 16mm sempre foi uma das maiores dificuldades de manutenção dos cineclubes e, por consequência, do próprio movimento, fosse antes, durante ou depois da criação da distribuidora Dinafilme. Rocha (2010, p.3) expõe sobre isso ao citar trecho de relatório entregue pelo cineclubista “Glauber Rocha” na VIII Jornada de Cineclubes:

[...] O mercado consumidor de 16mm, como o de 35mm, está voltado essencialmente para a produção comercial. Por opção do consumidor ou imposição das distribuidoras, o fato é que apenas os filmes com sucesso de bilheteria são copiados em 16mm. Isto garante o ridículo investimento que a cópia representa para as distribuidoras, e também ridículas opções para os cineclubes. Filmes nacionais, nem pensar – se não rendem em 35mm, imaginem em 16mm. Graças a essa extraordinária visão empresarial das distribuidoras, que também é responsável pelo péssimo estado de algumas cópias e o mau estado da maioria, pelos preços flutuantes e absurdos, pelos “furos” na reserva de filmes, qualquer cineclubista pode ter certeza de que não conseguirá uma programação decente [...]. (VIII JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, 1974, p.2 apud ROCHA, 2010, p.3, grifo no documento).

Essas dificuldades estruturais e de divulgação, sempre presentes nos históricos cineclubistas, foram ainda maiores depois da extinção da Dinafilme, deixando os cineclubes nas mãos: ou de distribuidoras comerciais com locações caras e/ou de exibidoras comerciais com projetores de 35mm e seus acordos de programação ou, ainda, de consulados que possuíam maior quantidade de produções estrangeiras.

Por isso que, em 1981, durante a XV Jornada, foi aprovada a criação de salas de exibição cineclubistas em 35mm, ideia já discutida na Dinafilme. Assim, alguns cineclubes passaram a montar salas que operavam com este tipo de equipamento profissional, na tentativa de solucionar esta deficiência estrutural (MANUAL do Cineclubista, 2011). No entanto, esta mudança levou alguns desses cineclubes à gradual comercialização de suas atividades, fazendo-os esbarrar em questões de definição dessas entidades, como a principal delas: não ter fins lucrativos, que perpassa pelas outras duas, o caráter democrático e o compromisso ético e cultural.

Esta mudança, como apontam Ramos e Miranda (2000), se mostrou válida para alguns, após a bem-sucedida experiência do Cineclubista Bixiga, localizado em São Paulo e vigente a partir daquele ano. A ideia de Antônio Gouveia Júnior, um dos fundadores do cineclubista, e de outros (Arnaldo Vuolo e Frank Ferreira) foi aceita pelo público cinéfilo e logo copiada pelos cineclubes: “Estação Botafogo”, no Rio de Janeiro, “Oscarito” e “Elétrico”, em

São Paulo, “Cauim”, em Ribeirão Preto, “Barão”, em Campinas, “Porta Aberta”, em Brasília e “Savassi”, em Belo Horizonte, assim como em outras cidades do Brasil (Salvador, Curitiba, Porto Alegre etc.).

Segundo Felipe Macedo (2011), esses cineclubes souberam se adaptar às novas conjunturas sociais, uma vez que: atendia às necessidades de uma comunidade, fornecia material alternativo e contrário à alienação produzida por uma indústria cultural, possuía cobertura da imprensa, reconhecimento do Estado e de toda a classe cinematográfica. Além disso, como funcionavam todos os dias, a forma de se organizar desses cineclubes era ainda de maior qualidade porque também formavam cineclubistas e podiam garantir, pela captação de recursos financeiros (como patrocínios, por exemplo), a manutenção de cineclubes com bitola em 16mm. Pelas palavras do autor:

[...] estatutos de cineclubes tipicamente sem fins lucrativos os tornam pouco fiáveis e até pouco compreensíveis para a mentalidade do mundo dos negócios. Outras operações, empréstimos e outras formas de investimento praticamente não podem ser feitas com segurança com entidades em que ninguém “responde pelos compromissos materiais da entidade”, como são os cineclubes.

O sucesso e o crescimento de alguns desses cineclubes, [...] fazendo lançamentos de filmes e estabelecendo, claro, contratos estritamente comerciais. É uma espécie de “bolha” lucrativa (para as distribuidoras) dentro da estrutura do cineclubes. Esse período, aliás, também deu origem a uma série de novas distribuidoras “independentes” [...]. (MACEDO, 2011, grifos do autor).

Dessa forma, Felipe Macedo (2011) vê com legitimidade a atuação de cineclubes que se transformaram em entidades comerciais: que faziam acordos com distribuidoras e realizavam “uma espécie de ‘bolha’ lucrativa”. Esse tipo de empreendimento, que fez surgir, inclusive, novas distribuidoras “independentes” (assim entre aspas, como aponta o autor), passou a se estruturar, após alguns anos, de 1990, como salas comerciais. Ocuparam, segundo ele, um “nicho comercial”, realizando “importantes mostras anuais [...], além da ligação com o cinema brasileiro e várias atividades educacionais [...]” (MACEDO, 2011).

Sem dúvida, essas entidades comerciais possuem sua importância dentro da conjuntura cinematográfica, porém deixaram de se configurar como cineclubes a partir do momento em que passaram a fazer parte de acordos lucrativos – fosse para elas e/ou para as distribuidoras – definidas dessa forma por Felipe Macedo (2011) apenas quando se transformaram em salas, estritamente, comerciais.

A transformação de estrutura física, infelizmente, só veio consolidar um processo

difícil que vinha acontecendo, há algum tempo, no movimento cineclubista, que era a manutenção fílmica dos cineclubes. A opção pela “profissionalização”, de acordo com Ramos e Miranda (2000, p.130), descaracterizou por completo esses cineclubes, que perderam “os ideais básicos do cineclubismo”.

O próprio Felipe Macedo (2011), em texto onde trata sobre a definição de cineclubes, deixa claro que a instituição, além de ser democrática e possuir compromisso cultural e ético, *não pode ter fins lucrativos*. Ou seja, os cineclubes podem gerar e gerir recursos, mas *não podem remunerar* sócios, dirigentes ou *mantenedores*. E o que quer dizer “bolha lucrativa” ao se referir às atividades realizadas pelos “cineclubes” com as distribuidoras comerciais? E os patrocínios? Não seriam remunerações a mantenedores?

É notório que os cineclubes tenham uma forma de gerar recursos financeiros para a sua própria *manutenção* sem vislumbrar com esta algum sucesso ou empreendedorismo financeiro como adaptação aos “novos tempos” neocapitalistas. O cineclubismo não faz parte dessa “nova onda” – a não ser aquela da *Nouvelle Vague!* – pelo contrário, seu caráter mobilizador e de resistência combate os ideais de lucro como o autor indica em seu último texto citado. Felizmente – e não infelizmente, como opinou o autor –, a direção da Dinafilme combateu os cineclubes 35mm, em 1984, quando os identificou como “burgueses” (MACEDO, 2011).

Não estamos, com isso, sendo contrárias às melhores: estruturação, manutenção e divulgação das produções cineclubistas ou dos cineclubes, mas favorável à utilização de um material alternativo, que os viabilize de modo independente, como devem ser. A mudança para a bitola Super-8, como pretendiam os cineclubistas, desde o reerguimento do movimento – início da década de 1970 – era uma possibilidade ainda mais viável do que a 16mm e a 35mm, como informa Rocha (2010, p.11):

[...] Esta bitola [Super-8], entre outras coisas, barateava o custo da produção em consequência dos preços de seus equipamentos como: câmeras, projetores, filmes, etc., em relação a outros suportes de cinema (16mm, 35mm). Isto fez com que um número bem maior de pessoas tivesse acesso a produção cinematográfica.

O autor cita, inclusive, um trecho do documento construído na IX Jornada, onde os cineclubistas demonstraram perspectivas acerca da Super-8:

Hoje deparamos com uma perspectiva inédita: a difusão do cinema amador, resultante da larga aceitação do Super 8, ocorre num momento em que o

cineclubismo é retomado como proposta de ação em prol da cultura cinematográfica e em defesa do cinema brasileiro em particular, o que permite entrever uma conjugação fértil das duas manifestações. Se, por um lado, as oportunidades de veiculação assim mesmo restrita do Super 8 estiveram, até agora, inevitavelmente condicionadas às mostras e festivais esporádicos, por outro já se presencia a articulação, em escala nacional, dos cineclubes como mercado alternativo para filmes marginalizados pelas vias tradicionais de exibição. O Mercado Paralelo (grifo do autor), como foi denominado, já obtém resultados concretos na bitola de 16mm e não parece inviável uma variante em Super 8, levadas em consideração todas as características e restrições desta bitola. Em face da necessidade de transmitir o conhecimento básico de cinema, no que tange à expressão através de sua linguagem e aos aspectos técnicos e econômicos da sua realização (grifo nosso), os cineclubes podem e devem atuar como núcleos geradores, desse conhecimento. Se efetivadas essas possibilidades de distribuição, nada poderá impedir que os cineclubes possam exercer também uma função de realização, ajudando a transformar o Super 8 de simples aparato tecnológico em instrumento a serviço da comunicação e expressão humanas. A Jornada recomenda aos cineclubes que encarem a possibilidade de substituir os cursos tradicionais de cinema por formas ativas de transmissão de conhecimento, que incorporam a utilização do Super 8 (...). (ROCHA, 2010, p.12, grifos no documento).

Ou seja, a bitola Super-8 além de se constituir como material mais acessível ao cineclubista por ser mais barata, também se configurava como uma maneira livre de fazer cinema, pois

não exigia nenhum processo rígido de produção, exibição e comercialização, como em filmes de bitolas comerciais. No Super-8 o realizador é o responsável por quase todas as funções [...]. O realizador é dono do filme. Este tipo de produção tornou-se viável para aqueles que queriam criar um ritmo de trabalho. (SELIGMAN, 2011).

As reivindicações cineclubistas chegaram a ser aceitas pela diretoria do Conselho Nacional Cineclubista, ao qual fazia parte a Dinafilme, pelo menos em teoria, como afirma Rocha (2010), presentes no documento da XII Jornada, que aconteceu próxima das eleições para este cargo do CNC.

Porém, a diretoria do CNC era alvo de críticas de cineclubistas, que a acusavam de ser retrógrada e favoráveis apenas às produções do Cinema Novo, gravadas em 16mm. É uma fase de muitos conflitos dentro do cineclubismo, dificultando ainda mais a viabilização e veiculação das produções nacionais (ROCHA, 2010).

Com a progressiva retomada da democracia, o cineclubismo foi tomando novos caminhos, alguns contraditórios, marcando uma fase de readaptações. Muitos cineclubes, majoritariamente aqueles que funcionavam com bitola em 16mm, e entidades representativas

do cineclubismo fecharam. Isso se realizou em decorrência não só da crise vivida pelo mercado cinematográfico, como também pela crescente inflação que aumentava seus custos e a transformação tecnológica (MANUAL do Cineclube, 2011). Outros fatores igualmente importantes foram: a divisão entre cineclubes “populares” e “burgueses”, caracterizados dessa forma pelo CNC e, a falta de um “inimigo personificado”, como salientou um dos militantes cineclubistas à Rose Matela (2007, p.180), após a queda da ditadura. Esses cineclubes, que tinham como principal foco a mobilização partidária de esquerda (comunistas, socialistas ou anarquistas), eram conhecidos como “cineclubes-biombo”, pois veiculavam os ideais dos partidos, sem serem “incomodados” pela ditadura, uma vez que funcionavam sob a égide de movimento cultural (RAMOS; MIRANDA, 2000, p.130). Continuaram os cineclubes que tiveram o maior interesse pela cultura cinematográfica, mesmo que se mobilizassem politicamente, *também*, de forma partidária. De acordo com Adriana Precioso e outros (2011, p.5), os cineclubes-biombo:

[...] viram-se órfãos de seus organizadores que, equivocadamente, pensavam não necessitarem mais desses espaços [...]. O resultado desse equívoco foi um retrocesso histórico no movimento cineclubista, de forma que os anos de 1987 até 1989, quando aconteceu a 23ª Jornada Nacional de Cineclubes, registram um declínio progressivo que leva as Jornadas Nacionais de Cineclubes a um silêncio total de 14 anos, só retomando seus encontros em 2003, na cidade de Brasília, quando aconteceu a 24ª Jornada Nacional de Cineclubes.

A divisão iniciada no princípio dos anos de 1980 entre os cineclubes, marcada pela disputa de poder e por formas diferentes de dar prosseguimento ao movimento, foram fortemente esboçadas na jornada de 1982, em Piracicaba, assim como nas seguintes: XVII e XVIII jornadas que aconteceram em Petrópolis e Curitiba, respectivamente, nos anos de 1983 e 1984. Esta última dividiu de vez o movimento, reforçando o fim de um período e o início de uma fase desastrosa do cineclubismo. Não por ter sido derrotada a ideia de “relançar o movimento em torno da atividade de 35mm [...] nas eleições da Jornada de Curitiba [...]”, como está explicitado no Manual do Cineclubismo (2011, p.90). Mas, acreditamos, que pelo processo inverso: a opção em profissionalizar os cineclubes, levando às contradições com a maioria de seus princípios de base (não lucrativamente, democracia e compromissos com a ética e a cultura).

Apesar dos porquês que levaram ao declínio das atividades cineclubistas, estas continuaram sendo solucionadas com a transformação profissional dos cineclubes, novamente enfatizada na XIX Jornada de 1985, em Ouro Preto, onde surgiu a maioria dos cineclubes em

35mm. Esta continuou a ser combatida pela gestão do CNC, representada por Diogo Gomes dos Santos, naquele ano, que também denominou de “burgueses” os cineclubes favoráveis à transformação (MANUAL do Cineclube, 2011, p.90).

O declínio cineclubista alcançou o seu auge nas eleições de 1986, em Brasília, durante a XX Jornada. Foi eleito um grupo fundamentalista do Paraná que, não só se orgulhava por ser financiado pelo governo libanês, como pregava o combate aos cineclubes judeus e às mulheres, consideradas inferiores por seus integrantes. Esse grupo, depois de alguns anos e já fora do movimento e da gestão, teve alguns de seus membros processados por racismo. A gestão, destituída um ano após a sua posse, na jornada de Curitiba, foi substituída por um colegiado constituído por antigos dirigentes do movimento com um mandato tampão (MANUAL do Cineclube, 2011).

Buscou-se, por isso e por causa das dificuldades salientadas, revigorar o movimento com a comemoração dos seus 60 anos de atuação social e cultural, na XXII Jornada, no ano de 1988, em Campinas. (PONTO DE CULTURA..., 2011). Assim permaneceram no ano seguinte, durante a XXIII Jornada em Vitória, buscando, em vão, eleger uma nova diretoria para o CNC. No entanto, o cineclubismo, enfraquecido, não conseguiu se rearticular após tantas divisões e deserções, de modo que esta jornada se constituiu na última daquele período, retornando, somente, 14 anos depois. Poucos cineclubes, isoladamente, continuaram existindo durante esta fase. Como já tratado, alguns foram “devorados” pelo mercado ou se tornaram empresas, como afirma o Manual do Cineclube (2011, p.91-92, grifo nosso):

[...] até meados da década [de 1990] esses *cineclubes* - e os que os haviam antecedido – *morrerão ou terão que se adaptar a uma forma de gestão e funcionamento propriamente comercial. As salas que conseguem se adequar à nova realidade do mercado e do País obtém sucesso crescente e se expandem pelo Brasil. Em particular o agora Grupo Estação [...].*

Nesta citação, verificamos um pensamento oposto ao que promove à constituição de entidades, como as cineclubistas, preocupadas com uma difusão fílmica alternativa e que, caminham em favor da formação crítica e consciente de seu público. Ou seja, percebemos nas frases grifadas, que seu autor não vislumbrava caminhos alternativos que não fossem aqueles que levassem: ou para o término dos cineclubes ou para a adaptação desses à nova realidade de mercado que se apresentava, na época relatada. Não só podemos caracterizar tal pensamento como fatalista, por não conceber como possível a manutenção de cineclubes, mesmo em dificuldade, dentro do princípio de não lucratividade, como também conformista, por dar ênfase à adequação dos cineclubes, como o Grupo Estação, à realidade

de mercado e ao “sucesso crescente” obtido por essa adequação. É como se aqueles que resistiram à mudança, não tivessem outro fim se não o fracasso, por não terem se adaptado ao modelo comercial e profissional de cineclubes.

Não é possível corroborar com tal pensamento principalmente porque aquilo que se configura em sucesso para alguns pode se constituir em fracasso para outros, os objetivos e finalidades têm vertentes opostas. Talvez aqueles que resistiram ao chamamento lucrativo podiam continuar acreditando nos critérios que os constituíram como cineclubes.

Pensamentos como esses vão de encontro ao discurso delatador de Paulo Freire, teórico com o qual reforçamos o caráter educativo dos cineclubes, diante da realidade neoliberal.

Paulo Freire combatia discursos que concebiam a realidade como algo estável e não como um contínuo fazer histórico. Ferrenho combatedor das exigências perversas de um sistema capitalista e neoliberal, acreditava que pensamentos favoráveis à realidade de mercado culpabiliza os resistentes ou aqueles à margem desse sistema por seu “fracasso”. De acordo com Paulo Freire (2002, p.143-144), a lógica neoliberal consiste no seguinte:

[...] Se a globalização implica [...] a abertura sem restrições ao livre comércio, acabe-se então quem não puder resistir. [...] Uma das eficácias de sua ideologia fatalista é convencer os prejudicados das economias submetidas de que a realidade é assim mesmo, de que não há nada a fazer mas seguir a ordem natural dos fatos. Pois é como algo natural ou quase natural que a ideologia neoliberal se esforça por nos fazer entender a globalização e não como uma produção histórica.

A meu ver, é a aceitação em se adaptar à nova realidade que se configura em fracasso diante dos ideais cineclubistas de um passado e como resistência aqueles muitos cineclubes que se mantiveram na estrutura de constituição, sem fins lucrativos.

A citação fatalista que apenas apresentou dois caminhos possíveis aos cineclubes da época relatada: ou para o fim das entidades, ou para a adaptação ao modelo comercial de difusão fílmica, não corrobora e exclui alguns dos cineclubes que continuaram existindo após o “boom” profissionalizante cineclubista. Assim como Paulo Freire (2002, p.146-147): “Insisto, com a força que tenho e que posso juntar na minha veemente recusa a determinismos que reduzem a nossa presença na realidade histórico-social à pura adaptação a ela.”

Penso que foi por conta da resistência à sedução de mercado de alguns cineclubistas, que o movimento pôde ser retomado após os 14 anos de presença desarticulada. Assim como, Leopoldo Nunes, antigo cineclubista e atuante no Ministério da Cultura, ao promover a

organização, em 2003, da Jornada de Reorganização do Movimento Cineclubista, que aconteceu em Brasília, onde tiveram como propósitos: preparar a XIV Jornada e congregar os cineclubes ainda existente, que se revelaram quantitativamente e com atuação, “principalmente, nas capitais e algumas cidades importantes de muitos Estados, particularmente no Rio de Janeiro.” (MANUAL do Cineclubista, 2011, p.92).

Desse encontro saiu a constituição de uma Comissão de Reorganização do Movimento Cineclubista com representantes de várias regiões do país, que começaram a preparar a jornada para o ano seguinte. Ainda em meados de 2003, os cineclubistas voltaram a se reunir em uma Pré-Jornada²⁶, na cidade de Rio Claro, São Paulo, que refletiu a antiga divisão dos anos de 1980 realizada pelos mesmos grupos e dirigentes, pré-anunciando os conflitos individualistas que ocorreram na jornada. Mas também se efetivou em grande sucesso, recebendo mais de 100 participantes (MANUAL do Cineclubista, 2011).

De acordo com Gusmão (2012), o 36º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro também foi um evento que funcionou para a rearticulação do movimento, congregando muitos cineclubistas de todo o território nacional. O evento contou com a presença dos cineclubes, apresentando suas produções em 16mm e discutindo a criação de outros mais, graças ao chamamento de um cineclubista nato, Orlando Senna, na época Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura. Para ele se fazia necessário resgatar o cineclubismo brasileiro, pois “um bom cineclubista é um espaço de educação do olhar.” (SENNA, 2004 apud GUSMÃO, 2012, p.54). Afinal, Orlando Senna teve toda sua formação, inclusive como cineasta, no Clube de Cinema da Bahia e nos cine-fóruns seguidos de debates realizados em instituições religiosas de Salvador.

Mais uma vez o cineclubista é ratificado, por aqueles que vivenciaram a experiência cineclubista – seja em espaços religiosos ou laicos –, como local de divulgação e discussão do cinema, o qual transforma o mero espectador em sujeito capacitado para olhar e entender o filme para além da ficção que se propõe. Ou seja, um espaço de formação para seus frequentadores de modo a fazer articulações com o cotidiano, enxergando a realidade com maior nitidez e como algo mutável.

É como bem expressam alguns dos frequentadores do cineclubista “Sala Escura”, ao responderem a questão sobre a importância do cineclubista. Suas respostas vão ao encontro das palavras de Orlando Senna e de outros já relatadas aqui:

²⁶ Tradição do movimento cineclubista desde os anos de 1970 que, de princípio, congregava apenas os delegados de federações, responsáveis por organizar a jornada que aconteceria seis meses depois (MANUAL do Cineclubista, 2011).

Socialização entre os frequentadores, difusão de cultura, **conhecimento do mundo**. (João Luiz Leocadio, professor universitário, 54 anos, grifo nosso).

Creio que é o fato de contribuir para a formação de público e também a promoção do debate tendo o audiovisual como ponte de partida e **provocação de reflexões**. (Kátia Augusta Maciel, professora, 38 anos, grifo nosso).

Possibilitam ainda, aos seus participantes, viver uma **experiência cultural e educativa diversa** daquelas que são em geral oferecidas pela indústria cultural. (Rose Clair Pouchain Matela, professora, 57 anos, grifo nosso).

Percebemos, com as opiniões dos frequentadores, que não há como deixar de analisar o cineclube como espaço de formação audiovisual do sujeito, principalmente se estamos inseridos em uma sociedade imagética como a nossa. A relação com os audiovisuais tornam-se mais conscientes e menos manipuladas.

Por conta disso, hoje a demanda cineclubista é levar o cineclube, com seus fundadores, às escolas, primando por essa educação voltada para o audiovisual, tão rara em instituições escolares, especialmente as públicas.

Isto foi possível de constatar, graças à participação em plenária realizada na Alerj, no dia doze de dezembro de dois mil e onze – primeira audiência pública que tratou, especificamente, sobre as questões relativas ao cineclubismo –, a qual foi divulgada em página de relacionamento social do cineclube “Mate Com Angu”. Durante a plenária, intitulada “Cineclubes e a democratização do acesso à produção audiovisual”, foi recorrente nas falas dos cineclubistas presentes a necessidade das escolas municipais serem locais de divulgação do cinema e de formação audiovisual, tornarem-se, portanto, espaços cineclubistas. Esta reivindicação foi direcionada aos representantes da Ascine e das Secretarias Municipais de Cultura e de Educação do Rio de Janeiro que estavam presentes.

Na época, tal solicitação incomodou-me muito, porque, como professora, percebo que as escolas, principalmente as públicas, são alvo de muitas outras instituições como forma de escoamento de informações e treinamento, assoberbando os profissionais da educação com tantas solicitações. E, também, porque não vejo a educação (e ela não é!) presente apenas na escola, instituição formal, mas também em espaços como os próprios cineclubes.

Recebi contra-argumentações de um conhecido cineclubista, um dos organizadores do cineclube “Beco do Rato”, após o término da plenária, informando, porém, que a escola é reconhecidamente o espaço de formação, além de ser “carente” de formadores educativos em audiovisual, como são os professores (o que não deixa de ser verdade!). E que a intenção com a “ocupação” do espaço escolar não era – como estava percebendo naquele momento –,

depositar o conhecimento unicamente na escola ou sobrecarregar os professores de mais uma tarefa, além de os culpabilizar por não serem detentores desse saber. Mas objetivam, com isso, utilizar a escola como espaço de divulgação do conhecimento audiovisual, por meio de pessoas experientes nesta formação, como os cineclubistas responsáveis pela organização de cineclubes, e implantar, talvez, cineclubes com os próprios alunos e professores. Sendo assim, a escola não iria ao cinema, nem ao cineclube, mas o cineclube iria à escola com o “cinema”, como muitas já o integram! Seria uma forma, segundo os cineclubistas Macedo e Alves (2010, p.9), de “desenvolver um modelo próprio, democrático, cidadão, de integração entre educação formal e informal, entre aprendizado e vivência, entre escola e comunidade. [...] Entre cultura e política.”.

Esta pretensão dos cineclubistas vai ao encontro do intento de outro militante cineclubista que, desde os anos de 1930, reivindicava parcerias entre cineclubes e cinematecas com instituições pedagógicas, como as escolas, além daquelas responsáveis pela memória social, como os museus. De acordo com este militante, Paulo Emílio (s/d apud CORREA JÚNIOR, 2007, p.180), um dos principiantes na organização do movimento brasileiro:

[...] “Não se faz bom cinema sem cultura cinematográfica, e uma cultura viva exige simultaneamente o conhecimento do passado, a compreensão do presente e uma perspectiva para o futuro [...]”. Era preciso produzir para dar prosseguimento ao processo, mas produzir por meio de uma formação previamente oferecida. E isso deveria ocorrer em parceria de toda a sociedade, particularmente com as já tradicionais instituições culturais, como escolas e museus.

Percebe-se, portanto, que este é um anseio antigo cineclubista, apesar das reformulações que este possa ter sofrido ao longo do tempo. Tal necessidade de parcerias, na época de Paulo Emílio, objetivava a melhor difusão do conhecimento sobre o cineclubismo e o audiovisual, processo que foi iniciado pelos cineclubes e cinematecas. Como relembra Correa Júnior (2007), este acesso foi o que mais garantiu investimento para as cinematecas, no Brasil, e foi um dos meios para aumentar a conscientização do público de audiovisual.

Dando prosseguimento ao reerguimento do cineclubismo nacional neste novo milênio, foi realizada a XXV Jornada Nacional de Cineclubes, em 2005, mesmo em meio a muitas dificuldades de organização, facilitada pela antiga divisão dentro do movimento, presente também na comissão constituída durante a pré-jornada, que aconteceu em São Paulo, no final de 2004.

Por conta das dificuldades, parte do programa do evento não pode ser realizada. Outro

problema ocorrido, foi a presença de mais de 40 cineclubes ligados ao Centro Cineclubista de São Paulo que reivindicava o direito de voto nas eleições para gestão do CNC, que se reergueria a partir desta jornada. Porém, este total de cineclubes correspondia ao mesmo quantitativo de cineclubes existentes nas demais localidades do país, igualmente presentes no evento! De acordo com o Manual do Cineclube (2011, p.93, grifo no documento), “a maioria desses ‘cineclubes’ não existia e se tratava de uma manobra para conquistar a direção da entidade [CNC], que seria eleita nessa Jornada [...]”. Por conta disto, muitos dos cineclubes paulistas ficaram impedidos de votar e, em repúdio às suas ações, 10 Estados diferentes formaram uma chapa liderada pelo capixaba Antonio Claudino de Jesus (hoje, presidente da FICC), que excluiu os representantes de São Paulo. Estes, por sua vez, se retiraram formalmente da jornada, prometendo criar uma outra entidade cineclubista representativa.

Sobre esta situação problemática em termos democráticos, um dos princípios básicos cineclubistas, um critério deve ser questionado na decisão realizada pelo grupo que se opôs aos cineclubes paulistas: Em quê consistiria, para um cineclube, existir ou não, nesta época, quando as federações e o próprio Conselho Nacional haviam sido extintos ou estavam sendo reorganizados? Seria a inexistência de um endereço para a entidade e/ou falta de atividades freqüentes? Ou, ainda, não ter reconhecimento jurídico? Como isto seria, de fato, conhecido, após um momento de desorganização do movimento? Nem mesmo junto à Embrafilme, onde o registro de cineclubes era obrigatório – conforme previa a Resolução nº 64 que os regia – seria possível saber com exatidão, uma vez que estava extinta desde 1990.

Finalmente, um documento, sob a forma de ata, pode responder a decisão tomada pelos opositoristas. Redigido durante a jornada, o documento apresenta os critérios que embasaram a atitude tomada frente aos cineclubes paulistas. Os cineclubistas presentes estruturaram-se na definição de cineclube, a qual é reconhecida, internacional e nacionalmente, por todos os envolvidos com o cineclubismo – “não ter fins lucrativos” e “possuir estrutura e direção democráticas” –, e no tempo de existência da entidade, que deveria “comprovar atividade por um período mínimo de seis meses anteriores ao Encontro em São Paulo” (JORNADA..., 2005).

No entanto, uma questão ainda é cabível: Este último critério já era conhecimento compartilhado por todos antes da redação do documento, ou uma medida tomada naquele momento para evitar o comando paulista nas deliberações da jornada?

Dentre as deliberações da XXV Jornada, três aspectos principais fizeram parte como pontos de pauta: jurídico-institucional; social, cultural e audiovisual e; relação com o Estado. Dentre estas estavam: a criação de projetos para fomentar a construção de novos cineclubes;

atendimento aos cineclubes existentes e apoio às suas atividades, principalmente as relacionadas à formação de público e à produção audiovisual independente; realização de encontros nacionais e internacionais previstos para o ano seguinte (XXVI Jornada Nacional de Cineclubes, 2º Encontro Ibero-Americano de Cineclubes e Assembléia Geral da Federação Internacional de Cineclubes, a primeira realizada na América do Sul); posicionamentos favoráveis à criação da Agência Nacional do Audiovisual (Ancinav), ao reconhecimento e à regulamentação da atividade cineclubista (propostas já enviadas aos órgãos competentes) e; reorganização do Conselho Nacional, iniciada com a formação de chapa, eleita, por unanimidade, durante a Jornada (MANUAL do Cineclube, 2011).

Sobre a regulamentação cineclubista, pode-se questionar sobre a necessidade dos cineclubistas em se posicionar diante de realizações já conquistadas, haja vista a Lei 5.536/68 e a Resolução nº 64 do extinto Concine, em vigor na época e validada pela Instrução Normativa nº 63 da Ancine, em vigor, a partir de 2007. Porém, este questionamento não pode ser sustentado quando observamos a Lei 5.536 na íntegra, percebendo que a mesma possui algumas contradições, como observamos no início deste capítulo.

Uma das justificativas para algumas destas contradições pode ser a época em que foi construída, fase de ditadura militar, mesmo momento político de criação da Resolução nº 64, ano de 1981. Apesar de ambas representarem conquistas do movimento, no que tange a definição e o registro da entidade cineclubista, não garantem a sua manutenção através de resoluções referentes às taxas de cobrança de locação, distribuição e exibição, que devem ser diferenciadas das exigidas para as salas de exibição, por motivos óbvios: são entidades sem fins lucrativos, com “objetivo exclusivamente cultural [e que, por isto,] merecem um tratamento normativo diferenciado, no tocante e sua constituição e registro.” (RESOLUÇÃO..., 1981).

Além disso, os cineclubistas reivindicam o direito de representar o espectador em deliberações referentes ao audiovisual, pois o

público [...] é o único segmento da equação do audiovisual que não está representado na maioria dos organismos públicos [...] e os cineclubes são, desde a segunda década do século passado, as únicas instituições que se propuseram a organizar o público e defender seus direitos, que incluem o pleno acesso a toda a produção cultural. (CAMPANHA..., 2008).

Dessa forma, os cineclubistas defendem, através da Carta de Tabor (1987) – antes salientada –, recuperando-a e endossando-a por meio da Campanha pelos Direitos do Público, a regulamentação desses direitos presentes em textos constitucionais, assim como a

representação desse setor, de modo a fomentar o mercado nacional com produções e exibições nacionais, dominado por produções norte-americanas, além de pretender diminuir a distância entre o público e o cinema, ausente em 92% dos municípios brasileiros.

Tais reivindicações, ratificadas nesta Campanha, ocorreu durante a 1ª Conferência de Cineclubismo, realizada em 2008, na Cidade do México (CAMPANHA..., 2008).

Além desses documentos, existem outros que implementam, ratificam ou reivindicam necessidades percebidas pelo cineclubismo, como por exemplo: a Carta de Brasília, de 2003; a Carta da Teia Cineclubista, de 2006 e; a Carta de Vitória, de 2007.

No entanto, até o movimento chegar às tais conquistas, muitas dificuldades de organização foram sentidas por falta de investimento público. Foi possível, ainda, a realização da Pré-Jornada, em Ribeirão Preto, no ano de 2005, ao invés da XXVI Jornada prevista, que somente veio a acontecer em 2006 na cidade de Santa Maria, Rio Grande do Sul, onde foi decidido que estas passariam a ocorrer de dois em dois anos. (MANUAL do Cineclube, 2011).

As esperanças cineclubistas brasileiras começaram a ser renovadas com a eleição de Antonio Claudino de Jesus para a vice-presidência da FICC, ainda em 2006, quando passaram a ganhar visibilidade internacional. O Brasil, então, sediou três Encontros Ibero-Americanos de Cineclubes: o primeiro, em 2004, na cidade de Rio Claro, São Paulo, e os outros dois em 2006 e 2007, ambos na cidade de Santa Maria, Rio Grande do Sul (MANUAL do Cineclube, 2011).

Em 2007, ano que também aconteceu a Pré-Jornada de Cineclubes em Vitória, onde estiveram presentes mais de 60 cineclubes representando a maioria dos estados brasileiros, o cineclubismo brasileiro conquistou a aprovação da proposta original do movimento – feita na jornada de 2006 – pela Ancine, órgão que ratificou a Resolução número 64 do Concine, através da Instrução Normativa número 63, reconhecendo e regulamentando os cineclubes (MANUAL do Cineclube, 2011).

Esta aprovação, no entanto, não aconteceu de pronto durante a pré-jornada, pois o órgão federal não aceitava a promulgação da proposta cineclubista e, por isso, se organizaram com antecedência através de um canal aberto criado em 2004, onde todos podiam participar. Este canal era uma lista, que permitia cerca de 1.200 participantes promoverem quaisquer tipos de informações sobre o cineclubismo, como por exemplo: divulgação das programações dos cineclubes brasileiros, reprodução de documentos governamentais e da imprensa sobre o cinema, acesso a filmes, comunicados do CNC, denúncias de cerceamento de atividades cineclubistas, além de “coleta de assinaturas em abaixo-assinado que foi decisivo no

convencimento da Agência Federal.” (MACEDO; ALVES, 2010, p.7). Tal prática, hoje, não possui a mesma credibilidade de antes, a partir do momento em que o CNC passou a se utilizar dessas assinaturas, em documentos posteriores, sem a consulta e o debate dos assinantes. Uma ação contraditória, tendo em vista seus ideais de democracia.

Foi, então, que se iniciou um novo processo de desenvolvimento do cineclubismo, reorganizando-se em várias regiões do Brasil: Rio de Janeiro com a criação da Associação de Cineclubes (Ascine); São Paulo, Pernambuco e Espírito Santo com as suas federações cineclubistas; Vila Velha com uma associação municipal; Ceará com um Conselho de Cineclubes e assim sucessivamente. O movimento continua crescendo e desde de 2006, o cineclubismo, mantendo-se firme aos seus objetivos, aproxima-se do governo federal e consegue programas de ação cultural junto ao Ministério da Cultura, como: o edital de distribuição de equipamentos de projeção, em 2006, e a criação da distribuidora Programadora Brasil, em 2007 (MANUAL do Cineclubes, 2011). Esta distribuidora possui, em *site* oficial (PROGRAMADORA..., 2011), o discurso cineclubista, próprio de seus gestores advindos do movimento:

A Programadora Brasil é um programa da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura realizado pela Sociedade Amigos da Cinemateca sob a coordenação da Cinemateca Brasileira. Seu objetivo primordial é ampliar o acesso às produções recentes e aos filmes representativos da nossa cinematografia e que estão fora do circuito de exibição. Assim, a difusão em espaços não comerciais – cineclubes, pontos de cultura, centros culturais, escolas e universidades públicas e privadas – de todo o país é fortalecida, contribuindo para promover o encontro do público com o cinema brasileiro, formar plateias e fomentar o pensamento crítico em torno da produção nacional. E, em paralelo, para fortalecer iniciativas de difusão cultural similares e/ou complementares à Programadora.

O *site* continua informando que o objetivo da distribuidora tem sido alcançado, conforme mostra dados de 2010 com relação ao acesso de suas produções. Seus filmes atingem 13% dos municípios brasileiros, enquanto que as salas comerciais estão presentes em apenas 8,5% dos municípios. Uma diferença de 4,5% a mais para o acesso a filmes nacionais, graças, inclusive, a sua parceria com o Conselho Nacional de Cineclubes, firmada em janeiro de 2008. (PROGRAMADORA..., 2011).

A criação da distribuidora Programadora Brasil faz parte do Programa Cine Mais Cultura, do mesmo ano de sua criação, e vem, pouco a pouco, modificando dados referentes ao acesso fílmico, principalmente de produções nacionais e de espectadores residentes fora dos grandes centros urbanos (ANGERAMI, 2010). Como informa Luís Angerami (2010,

p.75-76): “o ano de 2009 registrou o maior público dos últimos cinco anos, [...] quase 112,7 milhões de espectadores e renda de R\$ 970 milhões [...] só não [superando os dados] de 2004 [...]”. No entanto, dos 319 filmes lançados nas salas de exibição, naquele ano, apenas 84 eram brasileiros e 235 estrangeiros, uma proporção de 26,3% para 73,7%, respectivamente. Afunilando mais, dentre estas 84 produções nacionais, somente 12 (14,3%) receberam mais de 100 mil espectadores e apenas 4 tiveram mais de 1 milhão de público (“Se Eu Fosse Você 2”, de Daniel Filho; “A Mulher Invisível”, de Claudio Torres; “Os Normais 2” e “Divã”, ambos de José de Alvarenga Júnior), curiosamente com protagonistas que atuam em uma das maiores e mais assistidas redes de televisão do país, a Rede Globo.

Ainda com relação aos dados de 2009, o autor indica que a relação ingressos de filmes vendidos com o total da população brasileira chega ao absurdo índice de 0,6 ingresso por habitante ao ano que, no caso dos filmes brasileiros, é ainda mais irrisório: 0,08 ingresso por habitante ao ano! O quadro fica ainda pior quando ele acrescenta que as salas de exibição estão concentradas nos grandes centros urbanos e o público predominante é de jovens das classes A e B com alto grau de escolaridade. A maioria da população, porém, fica sem acesso à cultura cinematográfica. Não é à toa que o Brasil ocupa o 60º lugar na relação mundial de habitantes por sala, presentes em apenas 8% dos municípios brasileiros! Podendo chegar a 8,5%, conforme apresenta *site* da Programadora Brasil. (PROGRAMADORA..., 2011).

Estes dados evidenciam os problemas que venho relatando no decorrer do texto, relacionados com a falta de uma política de proteção e incentivo ao filme nacional desde a “invasão” hollywoodiana, além de outras que podem ser consideradas suas consequências: alto preço dos ingressos, forte concorrência da televisão, pirataria de filmes e insuficiente número de salas de exibição (ANGERAMI, 2010, p.77). É uma realidade que reforça a perpetuação desse quadro ou sua piora. Afinal, quanto menor é a oferta de filmes, nacionais ou estrangeiros, menor é o acesso da população brasileira a eles.

Pensando assim, a solução proposta pelos cineclubistas, Sociedade Amigos da Cinemateca, em conjunto com o governo federal, Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, busca diminuir, assim, o abismo existente entre a maioria dos brasileiros com o cinema e, principalmente com as produções nacionais, à medida em que leva o cinema até aos municípios sem acesso, por meio, inclusive, de cineclubes. Além disso, as exibições são garantidas ao espectador, portanto, não lhe trazem custos, assim como amplia seu conhecimento acerca das imagens audiovisuais, tão presentes no seu cotidiano. O programa também caminha na valorização das entidades envolvidas, pois

cumprir resgatar, valorizar e apoiar o trabalho de cineclubes, cinematecas e associações culturais, que vêm desenvolvendo, historicamente, um trabalho alternativo e de resistência ao modelo comercial predominante, estimulando o acesso a produções diversificadas e incorporando o público como sujeito ativo na experiência cinematográfica (ANGERAMI, 2010, p.79).

O Programa Cine Mais Cultura inspira-se “no modelo de atuação do cineclubismo [...] prevê a implantação, o treinamento e o acompanhamento das atividades de salas de exibição audiovisual alternativas, chamadas de *Cines*.” (ANGERAMI, 2010, p.80, grifo do autor). O objetivo, como informa o autor, é atender as pequenas, médias e periféricas comunidades que não têm acesso às salas de exibição comerciais, com possibilidade de chegar, até agosto de 2011, à implantação de 1.900 Cines e investimento de R\$ 25 milhões. Outro dado importante deste programa é a parceria com o Conselho Nacional de Cineclubes que realiza a etapa de treinamento e indica os instrutores das oficinas.

Dessa forma, programas como esses são

uma conquista de alcance incomparável, tanto pelos efeitos que gerará no processo cultural brasileiro, propiciando a criação de uma verdadeira rede de cineclubes atuando junto a uma população que não tem acesso e participação no processo cinematográfico, quanto pelo exemplo internacional que estará criando, num momento em que o cineclubismo brasileiro é objeto da atenção internacional – especialmente latino-americana – e lidera o processo de organização de um movimento continental.

Apenas a França, antes, criou um cineclubismo capaz de influenciar culturalmente grande parte do mundo. [...] (MANUAL do Cineclube, 2011, p.94-95).

Portanto, como se vê, o cineclubismo, apesar da fase neoliberal que vivencia e contrário ao modelo de homem idealizado, individualista e consumista, continua forte e firme às suas lutas em prol da cinematografia brasileira e da conscientização do público. Resistem, porque, como salienta Rose Matela (2007), ainda é possível promover a coletividade nesta ambiência, posto que o cineclubismo chama a população a não se conformar a uma ordem instituída; homogeneizadora e ao mesmo tempo desigual. Traz para o debate as representações da vida cotidiana e possibilita “pensar sobre” e não apenas a mecânica reprodução.

Os cineclubes comprometidos com a sua prática educativa compartilham da afirmação de Paulo Freire (2002, p.60, grifo do autor) quando salienta que a “presença no mundo não [deve ser...] a de quem a ele se adapta, mas a de quem nele se insere. É a posição de quem luta para não ser apenas *objeto*, mas sujeito também da História.” Pois, a “[...] grande força

sobre que alicerçar-se a nova rebeldia é a ética universal do ser humano e não a do mercado, insensível a todo reclamo das gentes e apenas aberta à gulodice do lucro. [...]” (FREIRE, 2002, p.145-146).

Um exemplo de coletividade forte e resistente podemos vislumbrar no grupo que constitui o “Mate Com Angu”, cineclube da Baixada Fluminense que viu na falta de oferta de instituições culturais no município de Duque de Caxias uma forma de atuar na comunidade, seja com atuação política, cultural, econômica e/ou social, algo também percebido no grupo orientado pelo professor Tunico Amâncio, no cineclube “Sala Escura”, de Niterói, que, acreditando na experiência cineclubista vivenciada na época de estudante, re-criou, há oito anos, o cineclube de modo a ajudar na formação de seus alunos da Faculdade de Cinema da UFF e do público de audiovisual, como somos todos nós. Veremos essas experiências de forma mais aprofundada no capítulo exclusivo aos campos de estudo dessa pesquisa.

3. RELAÇÕES ENTRE CINECLUBES E CINEMATECAS

Ao pensar em resistência por parte dos cineclubes não há como deixar de dar importância ao papel das cinematecas neste processo.

Por isso abordaremos um breve histórico desses espaços de memória e preservação fílmica, como são as cinematecas, em âmbitos mundial e nacional, relatando as relações entre os espaços de preservação – cinematecas – e de exibição e discussão – cineclubes –, que em muitos locais e momentos históricos tornaram-se apenas um, e em outros, nem mesmo puderam se mostrar como tais, por conta das perseguições de um poder público autoritário.

De acordo com Correa Júnior (2010), deve-se considerar dois precursores na historiografia política da preservação fílmica e, portanto, na construção do próprio conceito de cinemateca: os textos do polonês Matuszewski e Raymond Borge (defensor da “objetividade técnica”, contrário ao que ele denominou de “subjetividade técnica” realizada por Langlois, como veremos), além da experiência da Biblioteca do Congresso de Washington²⁷.

Segundo esses precursores, era necessário que existissem leis que previssem o depósito legal dos filmes nos arquivos e que também definissem os tipos de materiais cinematográficos que deveriam ser preservados. O depósito legal consiste na proteção aos direitos legais dos produtores de filmes, guardados pelas cinematecas, locais públicos que recebem as cópias fornecidas ao Estado pelos produtores. Com relação aos tipos de materiais cinematográficos que seriam preservados, acreditava-se, especificamente Matuszewski, como aponta o autor que, diferentemente do que se concebe hoje, o filme se constituía como um documento, “um dos mais verídicos testemunhos de um fato, talvez mesmo o mais verídico, uma prova viva da passagem humana por um determinado momento, num determinado espaço.” (CORREA JÚNIOR, 2010, p.29). Por conta disso, o filme devia ser preservado com o maior cuidado, em estojos, com etiquetagem e catalogação, sem jamais mexê-lo novamente, a não ser em sua cópia. Matuszewski concebia o filme desta forma, porque acreditava que havia dificuldade em se falsificar as imagens filmadas, algo inconcebível para os dias de hoje devido aos aparatos tecnológicos existentes e concepções atuais, o ato de filmar já

²⁷ Primeiro arquivo de filmes com cópias em papel. Deixou de arquivar os *copyrights*, após lei reconhecer apenas aqueles em nitrato de celulose, material altamente combustível que poderia prejudicar, em caso de incêndio, o acervo de documentação histórica que preservavam (CORREA JÚNIOR, 2010, p.31). Conforme *site* oficial do governo americano: “*Copyright is a form of protection provided by the laws [...] to the authors of 'original works of authorship', including literary, dramatic, musical, artistic, and certain other intellectual works. This protection is available to both published and unpublished works. [...]*” (COPYRIGHT Basics, 2011). Tradução: Copyright é uma forma de proteção prevista por leis... para os autores de “obras originais de autoria”, incluindo literária, dramaturgia, musical, artístico e outros trabalhos intelectuais determinados. Esta proteção está disponível para ambos os trabalhos: publicados e não publicados.

corresponde, por si, uma seleção do olhar de quem filma, sobre o quê e quem filmar, por isso uma representação.

Devido a essa concepção da época (final do século XIX e início do XX), os filmes que não se enquadravam na categoria “utilidade”, ou seja, não revelassem alguma experiência cultural, *ipsis literis* como se dava na realidade, deviam ser descartados, tais como os filmes voltados para a diversão de público, os ficcionais. Como aponta Correa Júnior (2010, p.30-31), “as primeiras coleções de filmes, que começaram a surgir já nos primeiros anos do cinema se formavam por motivos e interesses pedagógicos ou finalidades políticas com temáticas bastante pontuais.” Muitos dos primeiros colecionadores eram militares e clérigos, o que demonstrava que não havia uma preocupação apenas com a preservação do documento histórico, mas também se ele prestava a um fim determinado: catequese, ensino ou doutrinação. No Brasil tivemos a experiência de Roquette-Pinto, que visava a coleção e o arquivo de filmes para um fim pedagógico dos mesmos, pretendendo, durante a sua permanência no Museu Nacional (1910-1936), criar uma filmoteca científica com filmes naturais ou documentais, tal como a concepção de Matuszewski. No entanto há controvérsias sobre a existência da filmoteca, apesar da evidência da preocupação de Roquette-Pinto com a temática.

Mesmo que a seleção fílmica da época tenha somente privilegiado um tipo de filme em detrimento de outro, segundo o autor, esta concepção deu consequência à outra que formou o próprio conceito de cinemateca que se tem hoje: o caráter em se preservar filme para um fim, que ultrapassava o interesse estritamente comercial. Subjaz sob essa concepção de preservação o interesse sociológico pelo filme. Passou-se a perceber o filme não só como produto, mas também como produção de um meio desejável; um material capaz de influenciar ações políticas e culturais.

Pode-se perceber, então, que os filmes de “utilidade” preservados demarcavam um interesse ideológico de privilegiada classe social, tal como a burguesia. Filmes que retratavam espetáculos populares e que atraíam públicos cada vez maiores não eram considerados “úteis” socialmente. Os filmes ficcionais eram desprezados pela classe burguesa, exatamente porque eram agradáveis às classes populares. A burguesia detinha o poder de determinar as imagens que permaneciam para a posteridade e as que deviam ser descartadas, demonstrava com isso, segundo Vincent Pinel, a auto-imagem que queriam preservar e a previsão de que “o monopólio da cultura [poderia] escapar a sua classe social” (PINEL, 1964, p.22 apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.35).

Como já se previa, filmes de cunho popular ou ficcionais continuaram a ser

produzidos e comercializados, devido o interesse de público, como salientado anteriormente. Foi, devido a isso que, em 1907, a produtora Pathé deixou de vender os filmes produzidos e passou a alugá-los, algo que foi logo seguido pelas outras produtoras. Esta iniciativa ficou conhecida como o “Golpe de Estado Pathé”.

Este acontecimento aumentou ainda mais o descarte de filmes ficcionais, agravado pelo fato de serem constituídos por material inflamável, como sais de prata e nitrocelulose, valorizado pelas indústrias em geral: entre 1895 e 1915, a perda mundial chegou a 80% dos filmes produzidos. Como o acesso fílmico se tornou mais barato, aqueles que viviam do comércio do cinema passaram, também, a alugar salas fixas para as exibições, diminuindo a oferta de cinema ambulante e transformando-o em uma grande indústria. Com o processo industrial, o mercado passou a demandar uma profissionalização dos artistas e um aprimoramento das técnicas cinematográficas devido, também, ao desenvolvimento tecnológico que começava a ocorrer, é nessa época que se dá a movimentação da câmera. (CORREA JÚNIOR, 2010).

Com o aprimoramento dos filmes de ficção e o desenvolvimento de uma indústria cultural, grupos de intelectuais, sobretudo na França e Rússia, passaram a se reunir, a partir de 1920, para discutir sobre cinema e a criticar a lógica mercantilista pela qual o cinema estava sendo encaminhado. Foram com essas discussões que surgiram os cineclubes e propriamente um movimento contrário à lógica do consumo de filmes – o consumo pelo consumo e a sua banalização levada ao descarte –, elevando o cinema à categoria de arte e, com isso, à maior valorização da filmografia de ficção (CORREA JÚNIOR, 2010).

A valorização dos filmes de ficção encontrou caminho, segundo o autor, com o aparecimento de duas grandes personalidades do cinema: Charles Chaplin e Griffith. Chaplin se apresentou aos olhos do público e, principalmente, da crítica, como uma revelação, e Griffith foi o responsável por instaurar o que hoje é conhecido por cinema narrativo clássico.

Paralelamente à valorização do cinema e da expansão dos cineclubes, dava-se o desenvolvimento dos arquivos de filmes que, de acordo com Correa Júnior (2010), já eram chamados de cinematecas.

Com a iminência em ver protegida a vanguarda cinematográfica, devido o advento do cinema falado, Lucienne Escoubé, em 1932, escreveu um programa que definia o conceito de cinemateca moderna. Nele encontrava-se:

a criação de um grupo de pesquisa que se proponha a prospectar filmes quaisquer que sejam suas proveniências, suas tendências e suas épocas, o

armazenamento desse material original e a feitura de cópias deles, a criação de arquivos de *não filmes* (biblioteca, acervo fotográfico, cartazes etc.) e uma sala de repertório para o arquivo. Finalmente, era preciso trabalhar para facilitar o acesso a todo o material do arquivo a especialista, técnico e pesquisadores (BORDE, 1983, p.55, grifos do autor, apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.45).

No entanto, Correa Júnior (2010, p.45) salienta que o programa de Escoubé, apesar da democratização proposta, “não trata da parte pedagógica da difusão, de como e para quem seria feita”. O conceito de cinemateca moderna se desenvolveu em torno do procedimento técnico/metodológico fílmico e sua utilização para fins políticos/ideológicos que, a meu ver, não deixam de ser também pedagógicos.

3.1 AS PRIMEIRAS CINEMATECAS MODERNAS

A primeira cinemateca moderna foi a de Estocolmo, em 1933, onde dois personagens foram essenciais para que ocorresse o desenvolvimento desta Cinemateca Sueca e das posteriores: um crítico de cinema, Bengt Idestam-Almquist, cujo pseudônimo era Hobin Hood e, Frank Hensel, figura importante durante a Primeira Guerra Mundial na preservação da cinematografia mundial. O primeiro impediu o desaparecimento da Cinemateca Sueca por falta de dinheiro, algo conseguido por meio do diretor do Museu de Tecnologia de Estocolmo, uma vez que o Estado mostrava-se indiferente às questões relativas ao cinema, acreditando ser arte da plebe e de intelectuais. Tal postura e pensamento acerca do cinema fez desencadear um posicionamento dos curadores de cinematecas não só para a preservação e difusão da cultura cinematográfica, como também para as questões políticas e sociais que as envolviam (CORREA JÚNIOR, 2010).

A experiência alemã trouxe contribuições importantes a esse respeito. Como já abordamos, os filmes e os cineclubes em determinado momento histórico serviram para fins políticos e ideológicos, na Alemanha não foi diferente com a implantação do regime nazista.

O *Reichfilmarchiv*, cinemateca criada em 1934 e cujo diretor foi Frank Hensel, possuía uma legislação que “proibia a destruição de negativos, cópias ou quaisquer outros materiais fílmicos sem a [sua prévia] autorização [...]” (CORREA JÚNIOR, 2010, p.47). Esse posicionamento que o autor aponta como paradoxal, por conta mesmo da postura nazista da época, serviu para que um imenso material patrimonial cinematográfico fosse salvaguardado e

conservado, pois a estrutura física do *Reichfilmarchiv* era muito superior a qualquer outra cinemateca existente. Para Hensel, a preservação de filmes funcionava como estímulo à produção artística nacional.

O entendimento de Hensel com relação à cultura cinematográfica e, por isso, à primazia técnica do arquivo alemão, tem a ver com a “tradição teórica embrionária advinda dos primeiros arquivos e coleções de filmes [...]” (CORREA JÚNIOR, 2010, p.47). O método utilizado por Hensel incluía 20 funcionários, classificação de filmes por número de entradas, gênero, título, datas de filmagens (realização) e cineastas, além da identificação fílmica produzida antes de 1920.

Outra contribuição alemã foi sediar o Congresso Internacional de Cinema que aconteceu em 1935, onde foram reunidos mais de 20 países, abrangendo todas as áreas do campo cinematográfico. Neste evento, ficou aprovada uma moção relativa ao investimento na preservação, criação e manutenção de filmes em cinematecas e arquivos. Para o autor, o congresso foi um marco histórico no desenvolvimento teórico e metodológico das cinematecas. No entanto, como não houve aprovação de uma das mais poderosas instituições envolvidas no assunto, a “*Motion Picture Association of America*” (MPAA), a moção não seguiu adiante.

Após a Segunda Guerra Mundial, os alemães perderam espaço político junto à Federação Internacional de Arquivo de Filmes (FIAF), criada em 1938 que, durante a guerra, recebeu a direção de Frank Hensel. Os pólos passaram a ser: Londres–Nova Iorque, com Ernest Lindgren e Iris Barry, respectivamente e, Milão-Paris-Bruxelas, com a figura central de Henri Langlois, da Cinemateca Francesa e de perspectivas diferenciadas sobre a preservação fílmica (CORREA JÚNIOR, 2010).

As cinematecas do pólo anglo-saxão, assim chamado pelo autor, possuía uma especificidade: recebiam bons recursos financeiros e eram financiadas por instituições importantes em seus países. Eram cinematecas de cunho legalista davam ênfase à proteção dos direitos autorais. A cinemateca de Londres recebia financiamento do governo inglês, principalmente, porque encontrava-se ligada a um projeto maior, o *British Film Institute*, modelo que serviu ao brasileiro Alberto Cavalcanti no Instituto Nacional de Cinema (INC).

Lindgren, além de ter sido personagem essencial do *National Film Archive* de Londres (1935), foi aquele que desenvolveu metodologias para a arquivística fílmica, referências até hoje. Foi seu legado que serviu, posteriormente, “como justificativa para a derrota final de outros projetos de cinemateca, como a francesa, de Henri Langlois, e a brasileira, de Paulo Emílio, obliterando o sentido político dos projetos em questão (dentre outros).” (CORREA

JÚNIOR, 2010, p.49).

Em Nova Iorque, sob a direção de Iris Barry, o *Department of Film*, criado em 1935, do *The Museum of Modern Art* (MoMA), de 1929, recebia recursos financeiros de grandes companhias cinematográficas americanas, bem como de parte da alta burguesia, representada, principalmente, pela figura de Nelson Rockefeller. Os financiamentos conquistados por Barry foram graças à sólida estrutura museológica do MoMA e a própria Barry, por sua “impressionante capacidade de articulação política.” (CORREA JÚNIOR, 2010, p.50). A sólida estrutura do MoMA advinha, inclusive, de financiamentos da *Motion Pictures Producers and Distributors of America*, da MPAA, instituição que votou contra moção pela defesa de cinematecas e arquivos de filmes, apesar de ter criada, em mesmo ano, 1935, a *Film Library* do MoMA. Barry foi uma personalidade feminina importante para o campo cinematográfico, sendo aquela que incentivou a criação de arquivos e cinematecas por todo o mundo e uma das primeiras a realizar sessões públicas dos filmes arquivados, além de incentivar novas filiações para a FIAF.

O pólo Milão-Paris-Bruxelas diferenciava-se do pólo Londres-Nova Iorque, principalmente, porque foram cinematecas que se originaram de cineclubes e cultivavam essa herança, ainda mais a Cinemateca Francesa de Paris, uma vez que permaneceu como um organismo “autônomo” (criada no mesmo ano da criação do Gosfilmfond, na União Soviética, 1936). Este pólo contrapunha-se ao pólo Londres-Nova Iorque no que dizia respeito ao conceito de cinemateca, promovendo debates tensos na FIAF sobre a preservação e difusão dos filmes e a cultura cinematográfica como um todo (CORREA JÚNIOR, 2010).

Com o advento da Segunda Guerra Mundial, os debates da FIAF ficaram prejudicados, assim como a preservação dos filmes pelas cinematecas. Neste aspecto, Lindgren foi essencial, responsabilizando-se por transferir o acervo fílmico da Região Metropolitana de Londres – algo exigido pelo governo inglês –, para uma fazenda, isolando-o e protegendo-o. Foi devido a isso que Lindgren “iniciou o desenvolvimento de muitos dos procedimentos de estocagem de nitrato e de catalogação de filmes que seriam a base dos manuais de Preservação e Catalogação da FIAF anos depois.” (FRANCIS, 2006 apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.51-52).

Tal exigência também foi realizada pelo governo francês, pois, como já salientamos, o material fílmico era de alta combustão. Quando isto ocorreu, Langlois, diretor da Cinemateca Francesa, encontrava-se no I Congresso da FIAF, em Nova Iorque, que ocorreu em 1939. Ao chegar à França, sabendo da evacuação e da apreensão de parte dos filmes por Frank Hensel, além da perseguição de sua colaboradora, a judia e historiadora Lotte Eisner, Langlois

dispersou a coleção da cinemateca pelo mundo. O brasileiro Alberto Cavalcanti, membro do primeiro Conselho Administrativo da Cinemateca Francesa, foi um dos guardiões que salvaguardou parte do acervo francês no Brasil²⁸ (CORREA JÚNIOR, 2010).

Com o fim da Segunda Guerra, conforme o autor, as discussões se voltaram para a função das cinematecas, oscilando entre a preservação ou a difusão dos filmes arquivados ou, ainda, para a junção das duas funções.

A Cinemateca de Nova Iorque era a mais cogitada como exemplo para as demais, sendo as principais delas, em todo o mundo, as cinematecas de: Paris, Londres e Berlim (durante a guerra). No entanto, a cinemateca de Nova Iorque possuía especificidades, principalmente no que tange as questões econômicas, que a colocavam em patamar avançado na conservação e difusão fílmica. Todavia, “não era exatamente o desenvolvimento da cultura cinematográfica o objetivo da rede institucional norte-americana, e sim a proteção ao *copyright*.”. E mesmo que houvessem instituições preocupadas com uma formação crítica do público, de acordo com o autor, o “que pesou mais [...] foi mesmo uma política de expansão do mercado cinematográfico (unindo alta cultura e indústria cultural, educação e mercado) [...]” (CORREA JÚNIOR, 2010, p.55).

A abertura de fronteiras, proporcionada pelo fim da guerra, fez alavancar a comunicação entre as cinematecas e os arquivos, possibilitando a ocorrência de dois congressos: um na Basileia, Suíça, em setembro de 1945, e outro em Paris, III Congresso da FIAF, que aconteceu em 1946. Esses congressos serviram para definir as diretrizes das cinematecas na segunda metade do século XX (em vigor até os dias de hoje). (CORREA JÚNIOR, 2010).

O ponto mais importante decidido nos congressos, segundo o autor, foi a utilização de meios políticos para derrubar as taxas aduaneiras para filmes de arquivos da FIAF. Até aquele momento, a tarifa para expedições comerciais de filmes novos era a mesma cobrada às cinematecas para fazer intercâmbio de cópias entre elas, o que dificultava muito esses intercâmbios.

A diferença de tarifas na transação fílmica de instituições que possuíam finalidades diferenciadas no uso do filme – as grandes empresas primando o lucro e, portanto, com finalidade privada, e as cinematecas, a memória e a cultura cinematográficas e, por isso, com finalidade pública – denunciava medidas injustas de tarifação. Por conta disso, o “Congresso

²⁸ Uma curiosidade trazida por Mannoni (2006 apud CORREA JÚNIOR, 2010) sobre essa época, diz respeito a uma prática da Cinemateca Francesa, que continuou a exibir filmes proibidos pelo *Reich*, circulando-os até em carrinhos de bebê! Algo não só inusitado, como também muito perigoso.

preparou uma dupla estratégia: cada arquivo solicitaria a suas aduanas uma taxa mínima, alegando que se tratavam de películas usadas, e a FIAF interviria junto à Unesco para obter a livre circulação dos filmes de arquivo” (BORDE, 1983, p.101 apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.57).

Os anos seguintes do pós-guerra, 1946 a 1968, foram cruciais para o debate histórico sobre o conceito de cinemateca, fenômeno ainda recente naquele momento. Foi um período que, como salientado, demarcou disputas teórico-práticas sobre a função dessa instituição, na FIAF: se devia servir à difusão da cultura cinematográfica e/ou à conservação fílmica. As discussões oscilaram entre duas figuras-chave: Henri Langlois e Ernest Lindgren, respectivamente.

Henri Langlois, voltado para a experiência histórica de cinemateca e a militância cineclubista, foi criador da Cinemateca Francesa, onde funcionava o Cineclube Círculo do Cinema, também criado por ele, George Franju e Jean Mitry, em 1935, e que funcionou por algum tempo como “a vitrine oficial” da cinemateca. Nas sessões cineclubistas, Langlois não permitia os debates pós-filmes, pois, segundo ele, tais debates podiam “forçar o julgamento do público” que seria formado por ele próprio ao frequentar assiduamente as sessões, possibilitando-o uma “visão de conjunto e abrangente da história e do espetáculo cinematográfico” (CORREA JÚNIOR, 2010, p.62-63). Estes aconteciam, informalmente, em cafés, logo após os filmes assistidos, ou, como salienta o Manual do Cineclube (2011), na própria casa de Langlois, graças aos convites de sua mãe.

Como podemos concluir, Langlois acreditava no cineclube como um espaço de formação e, portanto, de práticas educativas, onde a cinemateca atuava como uma instituição de memória no seu sentido mais amplo: conservando o passado histórico de películas antigas, mas também com responsabilidade de trazer esse passado sempre para o presente, renovando e reatualizando as visões contemporâneas através das cinematografias exibidas pelo cineclube. Dessa forma, Langlois colaborava por difundir o cinema como uma arte capaz de transformar o meio social, muito próprio de concepções cineclubistas, possibilitando com a fusão cinemateca-cineclube algo para além da conservação e proteção fílmica.

Como informa um artigo do *Beaux-Arts* (1938 apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.66), Langlois transformou a Cinemateca Francesa em “um organismo de combate”, mesmo que isso lhe custasse ir contra um pensamento majoritário, além de duras críticas dos demais associados da FIAF. Uma delas, corrida durante o Congresso Anual da FIAF, em 1959, foi referente a uma acusação de não cumprimento do dever na preservação do acervo da cinemateca, apesar de ter recebido recursos estatais para tanto, além de ter negligenciado e

violado os direitos dos detentores das coleções fílmicas do acervo. Diante da crítica, Langlois se ausentou do congresso.

Apesar da concepção da época, base funcional das outras três principais cinematecas – *Film Library* de Nova Iorque, *National Film Archive* de Londres e *Reichfilmarchiv* da Alemanha – todas custeadas, porém controladas por alguma instituição estatal ou privada, a *Cinémathèque Française* de Langlois, apesar de não possuir muitos recursos, era livre, autônoma e original, fundindo com a cinemateca e o cineclube as quatro noções necessárias aos cursos dos anos de 1920: “o interesse pela história da sétima arte, a cinefilia, os cineclubes, a preservação dos filmes e dos arquivos.” (MANNONI, 2006 apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.63).

O acervo francês também não ficava atrás das demais cinematecas, era um dos mais ricos e diversos, constituindo-se não só de filmes do mundo inteiro, como também de objetos e aparelhos. De acordo com o autor, Langlois foi inovador, inclusive, na forma de obtenção desse acervo: enquanto todos os arquivistas se preocupavam com o depósito legal, ele se valia, igualmente, em adquirir cópias e negativos de produtoras, como a inglesa Albatroz, além dos direitos legais de todo o material, garantindo-lhe, por exemplo, o direito de exibí-los sem a necessidade de autorização.

Mesmo que os debates não estivessem presentes na dinâmica do cineclube/cinemateca, Langlois, com todo o cuidado nas programações, proporcionava aos seus espectadores exposições com costuras fílmicas sem cortes, que os formavam criticamente de forma única e criativa, através, inclusive, dos cursos ministrados por professores como: André Bazin, George Sadoul, Jean Mitry, dentre outros. As atividades da cinemateca e do cineclube ultrapassavam as paredes da instituição e alcançavam universidades como a Sorbonne, onde realizavam conferências sobre as diversas cinematografias, franqueadas para muitos jovens cinéfilos que não podiam custear suas entradas. Muitos deles, mais tarde, tornaram-se cineastas da *Nouvelle Vague*. Como informa um dos frequentadores da cinemateca/cineclube de Langlois, Jacques Doniol-Valcroze: “O movimento se fez, a armadilha fechou, Langlois fez mais uma vítima, nós não poderíamos retornar, pela vida iríamos errar pelas delícias do labirinto da Cinemateca Francesa” (VALCROZE, s/d apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.63).

Na contramão estava Lindgren, mesmo que este também tenha se voltado para a difusão fílmica, esteve mais preocupado com a técnica de catalogação, conservação e preservação dos filmes. Lindgren caminhava em conformidade com a concepção da época no que tange a função de uma cinemateca e desenvolveu diversas técnicas de catalogação e de preservação modernas realizadas hoje. Seguiu o raciocínio de Raymond Borde, acreditando

que a cinemateca deve funcionar de forma objetiva – voltada para as técnicas de conservação fílmica –, ao invés de se prestar à “subjetividade técnica”, que segundo Borde, era realizada por Langlois, o qual entendia a cinemateca como um local de transformação social; uma instituição de formação cinematográfica. A objetividade de Borde e amplamente desenvolvido por Lindgren acerca da funcionalidade de uma cinemateca muito homogeneizou os arquivos, privilegiando uma cinematografia valorizada por uma indústria cultural. Escamoteada por uma “neutralidade política”, esse ideal de cinemateca tornou-se altamente burocrática e mercantil, pouco difundindo ou democratizando seus acervos, apesar do notório modelo de preservação que mantinham. Sem querer justificar as ações de Lindgren, como informa Francis (2006, p. 31 apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.78), o *National Film Archive* estava vinculado ao controle do *British Film Institute*, muito subordinado aos interesses da indústria.

O embate entre Lindgren e Langlois “cessou” – assim entre aspas porque as discussões entre a necessidade de democratização e difusão fílmicas sempre estiveram e estão em voga, fortemente defendidas pelo cineclubismo, principalmente – quando o último se retirou da FIAF, em 1959 – apesar dos muitos protestos de uma comunidade cinéfila –, e Joerzy Toeplitz, um dos adeptos à objetividade técnica, assumiu a presidência da federação. Apesar da grande amizade de Paulo Emílio com Langlois, este permaneceu na FIAF devido o bom relacionamento que mantinha também com Toeplitz. (CORREA JÚNIOR, 2010).

No entanto, o modelo de cinemateca importado ao Brasil não poderia ser outro se não o francês e veremos o porquê adiante, apesar da objetividade técnica ter sido triunfante nas bases estruturais das principais cinematecas ao redor do mundo.

Mas o que vale enfatizar, antes de especificarmos o histórico brasileiro no desenvolvimento de instituições como as cinematecas, é o conceito que foi sendo talhado, ao longo daquelas discussões, até a concepção que se tem, hoje, de cinemateca moderna. Primeiramente lembrar o interesse sociológico que passaram a remeter ao filme, antes somente o documental, e o desenvolvimento de teorias arquivísticas para a sua guarda. E, num segundo momento, por contribuição do movimento cineclubista crescente dos anos de 1920, a inclusão dos filmes de ficção na seleção para os acervos, por meio de críticas especializadas e a concepção política e pedagógica do cineclubismo relacionada ao cinema.

Veremos que a relação de cinematecas com os cineclubes contribuiu para o sucesso de ambas e a sociedade foi a vitoriosa com esses ganhos.

3.2 AS CINEMATECAS BRASILEIRAS

Superado, em parte, o problema conceitual e, portanto, funcional de cinemateca, outro passou a ocupar as discussões no âmbito da FIAF, relacionando-se à manutenção de mais de um arquivo ou cinemateca por país. O Brasil e países como a Itália, a Argentina e os Estados Unidos, a partir de 1959, já haviam admitido a pluralidade, como por exemplo, no Brasil, com a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do MAM-RJ (CORREA JÚNIOR, 2010).

As cinematecas brasileiras passaram por dificuldades muito próximas às ocorridas com outras pertencentes a países subdesenvolvidos e, também, similaridades com aquelas francesas no que tange a falta de responsabilidade do Estado com a manutenção de financiamentos. Este fator foi decisivo na implantação de um modelo de cinemateca, no Brasil, liderada por Paulo Emílio Sales Gomes, mesmo que este idealizasse o projeto de conservação moderno realizado por Lindgren no *British Film Institute* e, mais especificamente, no *National Film Archive*. Por conta disso – a falta de recursos estatais voltados para a cinematografia brasileira – e por sua estreita amizade com Langlois, o modelo importado para o Brasil na construção da Cinemateca Brasileira por Paulo Emílio e outros foi, basicamente, o francês. Isso também se deveu ao entendimento sobre cinema que o grupo de Paulo Emílio compartilhava com Langlois, visto como importante “ferramenta de transformação da sociedade”. (CORREA JÚNIOR, 2010, p.59).

Dessa forma, não importava selecionar o que devia ser conservado ou não pela cinemateca/cineclube/museu de Langlois e Paulo Emílio, como o que ocorria de forma meticulosa por Lindgren e outros, o qual mantinha comitês definidos por categorias tais como: filmes históricos, filmes científicos e filmes artísticos, esta última por influência cineclubista (afinal, foi com esta concepção que os primeiros cineclubes foram criados). Langlois e Paulo Emílio acreditavam, muito bem exposto por Gomes (1982 apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.77, grifos do autor), no:

imenso manancial memorialístico [dos filmes] sob a guarda do tempo, esperando que os homens lhes dessem atenção, “ligando”, sim, o presente ao passado, tentando restabelecer os elos perdidos da historicidade, bem na linha da definição de Paulo Emílio do que é, de fato, uma *cultura viva*: aquela que só se constitui com o conhecimento do passado, a compreensão do presente e de perspectivas de futuro. [...].

Tal entendimento, que se juntou ao conceito técnico inicial de Matuszewski, somente

foi possível, como salienta Correa Júnior (2010, p.59), graças ao

movimento cineclubista francês [...], [que promoveu] uma valorização do filme de ficção, da defesa do cinema como arte contra o cinema puramente comercial, do desenvolvimento de práticas de difusão, do desenvolvimento da crítica cinematográfica, e um engajamento político mais aberto, levando a um conseqüente entendimento do cinema como um fenômeno social, influenciando as ações no meio político e cultural em geral.

Veremos, pelo pequeno histórico que será relatado das duas principais cinematecas brasileiras (Cinemateca Brasileira e Cinemateca do MAM-RJ), o quão estreita é a relação entre cineclube e cinemateca, assim como a influência do primeiro na própria estrutura da última, configurando a forma política com que é concebida por aqueles que a dirigem. Essa relação vai dar a medida entre a(s) instituição(ões) e o público, permitindo sua maior aproximação ou distanciamento: caso esteja mais voltada para a difusão de seu acervo, é possível que o público da cinemateca/cineclube encontre-se mais próximo, caso esteja voltada mais para as técnicas de conservação e proteção, é bem provável que a preocupação dos dirigentes não seja a vinculação com o público cinéfilo.

No entanto, a experiência cineclubista de muitos dos organizadores de cinematecas não foi a essência para a configuração estrutural das mesmas. Muitos fatores influenciaram na formação das cinematecas brasileiras, principalmente a (pouca) importância que a memória e, por conseguinte, o cinema assumem em nossa sociedade ou, mais especificamente, a uma determinada classe social que os institucionalizam como espaços arquivísticos, como neste caso, as cinematecas, e determinam o que deve ou não ser memorável. O interesse político, econômico e social daquela classe e do Estado é o foco para essa questão e é este que vai direcionar, em grande medida, a constituição histórica das cinematecas brasileiras: se não havia o apoio estatal como ocorria na Inglaterra, por exemplo, os esforços particulares dos interessados em preservar a memória do cinema foram cabais para a existência de arquivos cinematográficos em nosso país.

De acordo com Nazário (2009, p.175-176), a experiência inicial da Cinemateca Brasileira, ao contrário do que aconteceu no Uruguai, não se aproximou do público cinéfilo (diga-se, também, cineclubista) como uma “política de sobrevivência”, “permaneceu, até recentemente, uma instituição de acesso restrito, raramente promovendo seminários e encontros entre estudantes, professores e especialistas na área.” Passou por dois incêndios e parte da documentação que retratava suas origens foi consumida pelo fogo.

Antes mesmo da constituição da Cinemateca Brasileira, Ramos e Miranda (2000,

p.146) salientam a preocupação de alguns críticos e cineastas, nos anos de 1930, em preservar os filmes de vanguarda que estavam sendo esquecidos e destruídos com a novidade do cinema sonoro. Adhemar Gonzaga e Jurandyr Passos Noronha defendiam nas revistas “Cinearte” e “*Scena Muda*”, respectivamente, “a criação de entidades especializadas na conservação das películas.” E o crítico Pedro Lima recolhia, por conta própria, os filmes brasileiros da fase muda e os guardava na Filmoteca do Serviço de Informação Agrícola, a qual sofreu incêndio em 1951.

Foi devido a essa preocupação e aos entusiasmos de alguns, como Paulo Emílio Sales Gomes que, no final dos anos de 1940, foi fundada a Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Mas antes, devemos lembrar como esta se constituiu.

Em agosto de 1940, além de Paulo Emílio, Almeida Salles (presidente) Décio de Almeida Prado e Antonio Candido de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza, ainda estudantes do curso de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), fundaram o Clube de Cinema, realizando as sessões de modo informal na própria faculdade ou nas casas dos integrantes do cineclubes. Encontravam-se empolgados com as ideias dos cineclubes e cinematecas da Europa e dos Estados Unidos. De acordo com o que consta no Manual do Cineclubes (2011), foi Plínio Sussekind, um dos fundadores do “Chaplin Club”, o primeiro cineclubes do Brasil, quem despertou o interesse pelo cinema e cineclubismo em Paulo Emílio, pouco tempo antes da fundação do Clube de Cinema, na França, onde se conheceram.

A principal finalidade do cineclubes era despertar o interesse do público pelo cinema – que já era pouco –, para além do “simples divertimento, segundo a fórmula corrente no nosso meio”, conforme aponta Correa Júnior (2007, p.86) ao citar Paulo Emílio em um boletim datilografado por este. O objetivo “era promover uma significativa melhoria do nível crítico das platéias, e aproximar esse público de algumas das obras-primas da história do cinema, por meio da divulgação da teoria cinematográfica [...]”. Nesta medida, o cineclubes possuía grandes ambições, como por exemplo, “estreitar laços com o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (por intermédio de Mário Schemberg) e com Buenos Aires via Cine-Arte. Ao final da Guerra, esses contatos deveriam se estender à Europa: Londres, Berlin e Paris.”

Porém, com a implantação do Estado Novo, o clube logo foi fechado pela polícia, após infiltração de um agente do Departamento Nacional de Imprensa e Propaganda²⁹ (DIP),

²⁹ Ou, como consta em item anterior “O Cineclubismo no Âmbito Nacional”, Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), ou, ainda, Departamento Estadual de Imprensa (DEI), como veremos mais à frente, ambos funcionando de forma subordinada ao DIP, órgão de nível nacional com ligação direta ao governo varguista. Os departamentos funcionavam para divulgar o governo, manipular e controlar informações de forma

identificado como “R-7”, nas atividades do cineclube, muitas vezes com debates na língua francesa, dada a presença de professores estrangeiros. Segue o relato do agente: “um cineclube de cinema (um fundado nesta capital, em franca atividade, funcionando em locais diferentes), doutrinam, exibindo, periodicamente filmes, isto é, de modo bastante útil e atraente.” (SOUZA, 2002, p.140-149 apud MANUAL do Cineclube, 2011, p.79).

Após o fechamento do cineclube, as sessões continuaram de forma clandestina até a sua reabertura em 7 de outubro de 1946 com nova nomenclatura, Clube de Cinema de São Paulo. A reabertura contou com a participação de dezenas de intelectuais, dentre eles: Francisco Luiz de Almeida Sales (NAZÁRIO, 2009). Mas não só. Paulo Emílio, de volta à França, constituía-se em correspondente direto do cineclube e do cineclubismo brasileiro, de forma geral, com o continente europeu:

[...] Através principalmente dessa ligação, o Clube de São Paulo, e outros cineclubes que começaram a surgir, mantinham-se informados do que se passava nos meios cultos e de vanguarda do cinema europeu. Mas, além disso, Paulo Emílio se tornava, ele mesmo, cada vez mais um nome importante no ambiente cinematográfico e cinéfilo europeu [...] Assim pôde agir muito no estabelecimento de relações com pessoas e instituições da Europa e também dos EUA, conseguindo igualmente cópias de filmes que iriam enriquecendo muito o acervo do Clube de Cinema (MANUAL do Cineclube, 2011, p.78-79).

Foi graças à presença de Paulo Emílio no I Congresso Internacional de Clubes de Cinema (vinculado ao Festival de Cannes, ocorrido em junho de 1947) como representante do Clube de Cinema de São Paulo, que conseguiu a filiação na recém criada FICC. Não se vislumbrava, na época, que a bolsa de estudos no *Institut d’Hautes Études Cinématographiques*, ganha pelo governo francês, iria ser tão importante ao futuro do cineclubismo brasileiro – posto que o cineclube se tornou exemplo e incentivo para a criação de outros no Brasil – e para a constituição de cinematecas brasileiras. No entanto, tal oportunidade já se configurava, aos integrantes do cineclube, como uma forma de militância política em prol do cinema brasileiro e do retorno a uma democracia no país: se a militância interna estava difícil, por que não tentá-la, no exterior?! (CORREA JÚNIOR, 2007).

Paulo Emílio conseguiu vincular-se a diversas instituições na França e demais países da Europa, como a Itália, com forte movimento cinematográfico (e cineclubista) naquele

coercitiva, no âmbito social. Como consta em *site* oficial, os departamentos se apresentavam como um “Organismo onipresente, procurava penetrar por todos os poros da sociedade, construindo uma ideologia que começava pelas cartilhas infantis e terminava nos ‘jornais nacionais’ e filmes informativos de projeção obrigatória.” (FUNDO..., 2011).

tempo de pós-guerra, como por exemplo: o *Institut d'Hautes Études Brésiliennes* (Instituto dos Altos Estudos Brasileiros), departamento do Museu do Homem em Paris, o qual foi incorporado ao Instituto de Altos Estudos da América Latina (influência de Paulo Emílio?) e, também, à Federação Italiana de Cineclubes.

Mas, como informa Correa Júnior (2007), os acontecimentos ainda se encontravam em processo inicial, principalmente no Brasil. A guerra estava recém terminada e os países envolvidos, apesar do histórico anterior, se reorganizavam em novos movimentos que trariam as referências cinematográficas modernas, assim como a institucionalização da cultura, que passariam a ocorrer a partir de 1950, no Brasil. Distingões entre FICC e FIAF, por exemplo, precisavam ser realizadas por Paulo Emílio aos seus correspondentes brasileiros, as quais também estavam em processo de entendimento pelo próprio. A FIAF, apesar dos 10 anos de existência, ainda buscava confiança entre os detentores dos direitos legais dos filmes para adquirir o depósito legal e assim formar seu acervo. Nada era fácil e tudo ainda encontrava-se em processo de desenvolvimento, especialmente questões relativas à relação entre cineclubes e cinematecas, ou melhor, entre difusão e conservação de filmes.

Enquanto isso, a primeira exibição cinematográfica do Clube de Cinema ocorria em São Paulo: “O Águia” (*The Eagle*, de Clarence Brown, 1925), exibido no auditório de 45 lugares do consulado americano, localizado no Largo de São Francisco. O filme, de acordo com Nazário (2009, p.176), precisava ser interrompido de 10 em 10 minutos para a troca de rolo, o maior desejo dos associados era “assistir aos clássicos dos quais só ouviam falar nos livros.”

Foi por conta disso e por “ambição difusora” dos integrantes do cineclubes, que este conquistou seu acervo fílmico e uma biblioteca especializada através de intercâmbios com o MoMA. Pretendia-se acordos com a Universidade de São Paulo, mas “havia um grande desprezo da intelectualidade pelo cinema.” (NAZÁRIO, 2009, p.176). Mas é preciso chamar a atenção, como faz Correa Júnior (2007), para qual intelectualidade estamos tratando, pois como aponta também Nazário, alguns intelectuais como B. J. Duarte era um grande divulgador dos cursos e conferências, assim como um reprodutor das discussões pós-filmes realizadas pelo clube, no Estado de São Paulo.

É interessante a relação feita por Correa Júnior (2007) sobre a aproximação, a priori contraditória, entre os idealizadores do Clube de Cinema de São Paulo e a burguesia paulista da época. De acordo com ele, Paulo Emílio e os demais, ao criarem o Clube de Cinema, funcionaram, em certa medida, a favor dos interesses políticos e sociais da burguesia paulista, mas também em prol de seus próprios ideais políticos e sociais que mantinham por meio do

cinema. O autor explica que a burguesia conservadora paulista, encontrando-se “falida” e descontente com o Estado Novo, buscava aproximar-se de projetos culturais como o do Clube de Cinema e de revistas que divulgavam sua programação ou temática, como a revista “Clima”, com o propósito de angariar financiamento e obtenção de “*status* social por meio do mercado de arte”. Isto se configurou como um progresso a todo custo por parte dessa burguesia e também, porque não dizer, por parte dos idealizadores do Clube de Cinema, no que tange o desenvolvimento e maior interesse do público brasileiro com relação ao cinema. Cada um com seus ideais, o “financiamento da burguesia foi então um meio para esses intelectuais e os intelectuais foram um meio de obtenção de capital simbólico e cultural para essa burguesia.” (CORREA JÚNIOR, 2007, p.92-93).

Foi, a partir daí, que se deu a institucionalização da cultura, meados de 1950, com projetos como o da Cinemateca Brasileira. Foi, também, neste momento, que os interesses mercadológicos com uma indústria cultural mudaram de foco: da Europa passou para os Estados Unidos, dado o medo antinazista e anticomunista representado por figuras como Assis Chateaubriand e Cicillo Matarazzo, no Brasil, sendo o último aquele quem convidou o Clube de Cinema de São Paulo a fazer parte do quadro cultural do MAM-SP. Mas, não seria também uma forma dessa burguesia estar mais próxima de entidades marginais na sociedade, como o Clube de Cinema, com o propósito de estar mais atenta às atividades e obter maior controle em suas ações?

No entanto, mesmo dependentes, projetos como o do cineclube e, posteriormente, cinemateca, fizeram surgir “elementos contestadores de sua lógica” (CORREA JÚNIOR, 2007, p.91).

A relação do cineclube com o MAM-SP foi também uma estratégia de Paulo Emílio para adquirir filmes para o cineclube, pois percebeu que isto estava diretamente relacionado com a vinculação dele a uma cinemateca ou filmoteca, sendo a última a melhor opção à vista de Paulo Emílio, acreditando que a constituição desta encontrava-se no meio do que se configurava como cineclube e cinemateca. Vejamos o trecho trazido por Correa Júnior (2007, p.102) escrito por Paulo Emílio a um correspondente no Brasil:

A Filmoteca prevista naquela Academia de Arte Moderna da herança do Penteado não sai? E no Museu de Arte Moderna não há Filmoteca? Então seria preciso criar oficialmente um troço chamado Filmoteca Brasileira, ou Filmoteca de São Paulo, ou coisa que o valha para aderirmos à FIAF. É melhor criarmos um organismo separado do Clube de Cinema. Se for impossível então me passem um telegrama em nome da Filmoteca, provisoriamente ligada organicamente ao Clube de Cinema de São Paulo me

autorizando a pedir nossa inscrição na FIAF. E ao mesmo tempo peço que arranjem uma quantia inicial correspondente a 60.000 francos (sobre a maneira de mandar, conversem com Maria Eugenia) para a preparação de 4 programas clássicos (2 horas cada um) que irão para aí e ficarão nossa propriedade, e com os quais poderemos iniciar intercâmbio com os uruguaiois [*Archive Nacional de la Imagem*] (S.O.D.R.E.) que tem muita cousa.

Neste trecho, Paulo Emílio apresenta as formas de atuação política realizadas por ele e seu grupo junto à burguesia brasileira – no momento em que trata sobre a herança de Penteadó e a possibilidade de vínculo com o MAM-SP – e também a concepção de filмотeca que se configuraria no Brasil por influência de Langlois – no trecho que trata sobre os programas clássicos –, pois, segundo o autor, os programas foram realizados com filmes emprestados pela Cinemateca Francesa, hábito comum a Langlois e pelo qual foi alvo de críticas feitas por seus pares opositores e lhe provocou a queda, mais tarde.

E assim, antes de se configurar como filмотeca – nome fantasia dado ao, ainda, Clube de Cinema de São Paulo, pelo menos para se filiar à FIAF e conquistar os filmes almejados –, o Clube de Cinema de São Paulo ia exibindo os filmes recebidos da melhor maneira que podia, muitas vezes em locais diferentes, até conseguir um local fixo em um auditório localizado na Rua Antônio de Godoy. Os acordos políticos não se configuravam apenas com um grupo social mais abastado, se faziam essenciais também junto ao Estado. Para se conquistar o auditório, por exemplo, os integrantes realizaram acordo com o Departamento Estadual de Imprensa (DEI). Porém, como nada era fácil, nem dentro, nem fora do Brasil, dada a fase de ditadura do Estado Novo, o acordo durou menos de um ano, após troca de diretor do DEI, fazendo o cineclube, novamente, suspender suas atividades. Foi o momento em que o público deu, também, sua contribuição, protestando em jornais, em Assembléia Legislativa e no II Congresso de Escritores de Belo Horizonte, apesar de não terem obtido êxito de pronto. Somente no ano seguinte, 1948, os protestos foram ouvidos, e o clube instalou-se no auditório do Ciclo Esotérico da Comunhão do Pensamento, na Rua Almeida Júnior. A instalação da cabine de projeção veio da colaboração de Francisco Matarazzo Sobrinho, que começava a se interessar, junto com Cicillo Matarazzo, “na possibilidade da transferência da sede do Clube de Cinema [de São Paulo] para o Museu de Arte Moderna.” (NAZÁRIO, 2009, p.176).

Graças aos acordos, em 1949, o Clube de Cinema transferiu-se para o MAM-SP, quando, aí sim, fez a troca do nome para filмотeca e se tornou membro permanente da FIAF. Permanente porque, em 1947, o cineclube já havia se tornado membro provisório, muito por

conta da amizade que Paulo Emílio nutria com Langlois, o qual possuía influência junto à federação, constituindo o cineclubes em membro do Comitê Diretor da Federação, em 1948. Este acordo também interessava muito Langlois, pois almejava ver difundido seus ideais de cinemateca pelo mundo. (NAZÁRIO, 2009; CORREA JÚNIOR, 2007).

No processo de troca de Clube de Cinema de São Paulo para Filmoteca do MAM-SP, a confusão entre cineclubes e cinemateca não deixou, pois, de existir, principalmente no entendimento do presidente do cineclubes, Almeida Salles, e principal correspondente de Paulo Emílio que, no Brasil, fazia as coisas acontecerem. Almeida Salles não conseguia conceber a coexistência das duas entidades, pensava que a troca de nome, faria desaparecer o cineclubes, algo muito penoso aos olhos do presidente, uma vez que já se tornava exemplo para a criação de outros clubes de cinema em todo o Brasil. Apesar de parecer estranha, hoje em dia, a dificuldade de entendimento de Almeida Salles e a possibilidade de existir em uma mesma instituição, cineclubes e filmoteca ou cinemateca, como aponta Correa Júnior (2007, p.107), Paulo Emílio mandou uma solução ao presidente, a qual foi acatada por todos:

O Clube de Cinema seria ligado ao Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna (Filmoteca do MAM). O primeiro cuidaria das exposições, o segundo do acervo. O clube seria subordinado ao primeiro [departamento], mas com um mínimo de autonomia para que continuasse existindo como tal (inclusive como membro da F.I.C.C)

Essas recomendações não deixaram de vir explicitadas com aquela que se relaciona ao fim não comercial da instituição quanto ao empréstimo de filmes para os demais clubes de cinema que iam se constituindo pelo Brasil, mesmo que tivesse uma arrecadação de fundos para a própria manutenção do “Departamento-Filmoteca”, como Paulo Emílio (1947 apud CORREA JÚNIOR, 2007, p.107) designou as instituições que se fundiam.

Resolvidas as questões teóricas, funcionais e políticas, a Filmoteca do MAM-SP pode, enfim, ser inaugurada com as projeções de: *Drame chez les fantoches*, *Little Moritz*, *Enlève Rosalie* e *La passion de Jeanne D`Arc*, em março de 1949. Regularmente eram exibidos “três programas de filmes antigos e modernos por semana, às vezes em forma de ciclos [...]” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p.128) e, em sua maioria, filmes franceses.

Neste mesmo ano, foi criado um projeto inovador na época, uma escola para futuros cineastas, o Seminário do Museu de Arte de São Paulo (SMASP), devido às iniciativas de Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi e Carlos Ortiz, “onde Alberto Cavalcanti realizou importantes palestras, logo antes de ser convidado pelo governo federal para propor um projeto global para o cinema brasileiro.” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p.128). Este projeto, citado pelos

autores, dizia respeito à criação do Instituto Nacional de Cinema, o INC, que funcionaria como um órgão oficial do governo varguista com forte intuito doutrinador, o que causou muita tensão na classe cinematográfica da época e fez com que as discussões mais importantes deixassem de ganhar espaço, como aquelas voltadas, por exemplo, para “a regulamentação dos direitos autorais [...] e do exercício de censura com orientação qualitativa [...]”, salientadas por Correa Júnior (2007, p.110), e ainda vistas como preocupações menores pelos envolvidos.

Apesar da confusão inicial que se referiam às funções da Fimoteca do MAM-SP, representada pela figura de Alberto Cavalcanti, entre os demais do meio cinematográfico brasileiro a realidade não era diferente, como apontamos acima. Ainda havia muitas dúvidas sobre as funções/papéis de uma fimoteca ou cinemateca. No projeto mencionado, previa-se a criação de uma cinemateca e de uma fototeca, sem perceberem, portanto, que a criação da primeira já abarcava a inclusão da segunda.

Além da previsão de criação de uma cinemateca, o projeto também trazia outras medidas essenciais para a realidade cinematográfica brasileira, como por exemplo: a criação de mais uma escola de formação de cineastas; a proteção aos direitos autorais dos detentores dos filmes difundidos e a proteção, também, às produções dos alunos do curso criado e; construção de um arquivo documental para as atividades pedagógicas das referidas escolas e de quaisquer outras entidades e pessoas interessadas.

Todas as possibilidades político-pedagógicas engendradas com a criação da cinemateca, por fim, não surtiram total efeito e foram parcialmente soterradas pelos problemas que envolviam as questões econômicas; de financiamento dos projetos (CORREA JÚNIOR, 2007). Parcialmente porque os projetos político-pedagógicos não foram totalmente deixados de lado pelos dirigentes da cinemateca, por conta do intuito que pretendiam com a instituição. Para eles, as cinematecas, consequência de um movimento cineclubista, carregavam em sua organicidade, a responsabilidade pela conservação, proteção e difusão do material fílmico que salvaguardavam, como veremos em alguns exemplos de mostras e eventos que se seguirão abaixo, realizados pelas cinematecas em conjunto com os cineclubes.

Em 1952, o Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro e o Clube de Cinema de Porto Alegre com um ciclo de dez programas primitivos e clássicos da Fimoteca do MAM-SP realizaram uma “Retrospectiva do Cinema Silencioso”.

Neste mesmo ano, Benedito J. Duarte, Adhemar Gonzaga e Caio Scheiby (então diretor da Fimoteca) organizaram a “I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro” (NAZÁRIO, 2009), com iniciativas não só da fimoteca, como também do Centro de Estudos

Cinematográficos de São Paulo e, novamente, do Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro (LEÃO; BENFICA, 2011). Esta aconteceu entre os meses de novembro e dezembro e abrigou 19 programas com palestras. Buscava-se, como apresentam os textos publicados no catálogo da retrospectiva, “fazer um cinema de qualidade no Brasil” (SCHEIBY, 1952 apud CORREA JÚNIOR, 2007, p.120), mesmo que, ainda, com uma visão meio turva dos principais problemas do cinema brasileiro, voltada para o projeto de construção do INC. Como afirmam Ramos e Miranda (2000, p.128), foi a “primeira vez no país [que se realizava] uma mostra retrospectiva do cinema brasileiro de maneira didática, exibindo-se para as novas gerações filmes de difícil acesso.” Isto, porque, como informa Correa Júnior (2007, p.117),

Para essas pessoas, rever filmes do passado cinematográfico brasileiro era tão ou mais importante do que debater os problemas do mercado brasileiro. Tratava-se de um interesse em problemas culturais em geral (estruturais), interesse na preservação da memória de maneira geral, mas também de um ato político.

O fato é que tal viés colaborou muito para o entendimento, e a busca de soluções dos problemas mais pontuais, ou “objetivos” do cinema brasileiro; incluindo aqueles de ordem econômica.

Um desses problemas salientados por Alberto Cavalcanti – cineasta formado no âmbito cineclubista do “Clube dos Amigos da Sétima Arte,” de Riccioto Canudo – e que estavam de acordo com a visão de Paulo Emílio, era a ausência de formação profissional, que uma cinemateca – defendida por ele no projeto do INC, inclusive – poderia suprir neste meio cinematográfico brasileiro, ainda deficiente. Além desses problemas, a mostra trouxe, para a sociedade, outras preocupações, como: a necessidade em se buscar o passado cinematográfico brasileiro e a conservação dessa memória, de modo que esta fosse transformada em um meio de difusão e de estudo para as novas gerações, talvez, futuras produtoras de filmes de qualidade. A própria mostra foi realizada graças à doação de fitas históricas do cinema brasileiro, para a Filmoteca do MAM-SP, por Adhemar Gonzaga, preocupado, desde os anos de 1930, com a conservação dos filmes. Tudo pareceu confluír para que as discussões acerca da preservação e conservação memorial ganhassem maior vigor. Justamente naquele ano, 1952, um dos filmes mais importantes da história da cinematografia brasileira desapareceu, “Barro Humano”, dirigido por Adhemar Gonzaga em 1929. (CORREA JÚNIOR, 2007).

No ano de 1954, em decorrência da chegada de Paulo Emílio e Rudá de Andrade³⁰ ao

³⁰ Correa Júnior (2007, p.134) traz uma curiosidade acerca da realidade francesa na formação cinematográfica que contradiz o imaginário brasileiro sobre este país, principalmente no campo do cinema. Diz o autor que o

Brasil, aconteceu o I Festival Internacional de Cinema que, de acordo com Correa Júnior (2007, p.133-134), consolidou “a instituição no panorama cultural brasileiro” e colaborou para o projeto de Cinemateca Brasileira, efetivado dois anos depois.

Paulo Emílio, após 14 anos na Europa, entre idas e vindas, para sua formação no campo cinematográfico, voltava, dessa vez, para assumir a direção da Filmoteca do MAM-SP. Assim como ele, Rudá de Andrade, depois do término de sua formação, voltava a pedido do amigo, para auxiliá-lo na organização do festival.

Relembrando a relação da burguesia paulista com os meios culturais da época, o festival somente foi possível graças à parceria que o museu, pela figura de Cicillo Matarazo, estabeleceu com o Estado através do Itamaraty, em decorrência da comemoração ao IV Centenário da Cidade de São Paulo. Foi com esta parceria, também, que os “mecenas paulistas” (conforme o autor chama a elite da época) financiaram a compra de um grande acervo, via FIAF, incentivados pelas ações pedagógicas de Paulo Emílio. Este acervo – além de outros em colaboração com as cinematecas de: Londres, Nova Iorque, Bruxelas, Milão, Roma, Laussane (Suíça), Rochester (EUA) e Amsterdan – foi exibido durante todo o ano de 1954, não só nas duas semanas do festival, mas, inclusive, em mostras nacionais. Tais exibições foram muito bem aceitas pelas críticas interna e externa, comprovando, mais uma vez, as intenções pedagógicas de Paulo Emílio ao realizar um festival sem premiações, contrário à lógica mercantil da indústria cultural cinematográfica, como expressou Jean de Baroncelli (s/d apud CORREA JÚNIOR, 2007, p.138), o crítico francês do *Le Monde*: “Finalmente um Festival sem prêmios”. O evento, que aconteceu no centro da cidade de São Paulo, no Palácio de Cinema (ou Cine Marrocos, como era conhecido), foi, de fato, repercutido nacional e internacionalmente³¹, graças: ao ideal educativo do evento, à filmografia apresentada e à aceitação do público que atingiu média de 2.000 pessoas por sessão, nas mostras de Stroheim (cineasta austríaco que causou polêmica na indústria hollywoodiana).

A aceitação aos filmes clássicos revelava a necessidade de um público por filmes deste tipo que, apesar de comerciais, não correspondiam ao formato da indústria cultural. Por parte de seus realizadores, a mostra foi uma referência do compromisso que cinemateca e

“intuito inicial [de Rudá] era cursar o IDECH – *Institut D’Hautes Études Cinématographiques*, mas a instituição francesa [... passava por] penúria material (equipamentos cinematográficos), [...] os alunos faziam exercícios de enquadramento, de movimentos de câmera, etc., sem poder contar com filme nas filmadoras.” Encontrou melhores condições na Itália, na efervescência do Neo-Realismo, onde chegou “a ser primeiro assistente de direção de Victorio de Sica em *Stazione Termini*.”

³¹ Estavam presentes, além de Lindgren, representando a *National Film Library* e Langlois (claro!), da *Cinémathèque Française*: Giani Comencini da *Cineteca Italiana*, Alsina Thevenet e José Maria Podestà, da Cinemateca Uruguáia.

cineclubes deviam assumir com o público brasileiro: “educar e formar cidadãos”, na cultura cinematográfica, conforme palavras dos críticos que vivenciaram este evento histórico, para o cinema e para o cineclubismo em geral. Ou seja, o festival apresentou necessidades de um estreitamento entre o clássico e o popular; um diálogo com o público, articulando filmes da indústria cultural, base de formação do público brasileiro, com filmografias que apuraram essa formação.

A “II Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro”, que aconteceu durante o festival e, por isso, no ano de 1954, veio consolidar as intenções do festival e da primeira retrospectiva ocorrida em 1952: prospectar, conservar e difundir os materiais cinematográficos, que não incluíam somente filmes. Foi, nesta mostra, que Humberto Mauro foi revelado com o filme “Ganga Bruta” (RAMOS; MIRANDA, 2000).

A crítica positiva ao festival também veio de Lindgren, mesmo que avesso à prática incentivada por Langlois – a compra de acervos –, que elegeu a retrospectiva cinematográfica como sendo pioneira no histórico das cinematecas – apesar de já ter sido realizada por Bruxelas, a qual serviu de exemplo ao Brasil –, como explicita Correa Júnior (2007, p.137-138):

[...] Para o inglês, o Festival de São Paulo era o primeiro do mundo a dar esse tipo de peso aos programas retrospectivos. Ele lembra que, apesar de jovem, o cinema já tinha uma história importante a ser contada e estudada, mas que infelizmente a indústria cinematográfica tendia a concentrar suas atenções apenas na produção do presente, privando não só o público, mas também seus próprios técnicos de se valerem da oportunidade de conhecê-las e estudá-las.

[...] foi providenciada para o festival de São Paulo uma longa série de programas destinados a permitir aos visitantes aprenderem alguma coisa sobre a história do cinema no Brasil, e aos brasileiros conhecerem a história do filme norte-americano e europeu.

Seria isso uma comprovação de que Lindgren nutria alguma simpatia aos ideais educativos propostos por Langlois em uma cinemateca? Se lhe causava simpatia, Lindgren não a demonstrou em seu trabalho na cinemateca de Londres, pelo contrário, devotou seus esforços em projetos opostos ao de Langlois.

Enquanto isso, em 1955, no Rio de Janeiro era criado o Departamento de Cinema do futuro Museu de Arte Moderna, pelo crítico Antônio Muniz Viana e Ruy Pereira da Silva com o mesmo intuito do festival, exibir clássicos do passado ao público da época que, ocupava o auditório da Associação Brasileira de Imprensa, durante as exhibições. Dois anos depois, o departamento se transformou em Cinemateca do MAM-RJ. Até a entrada de José Sanz na

direção da cinemateca, em 1959, a instituição fez algumas mostras temáticas em salas comerciais da cidade, inclusive a “História do Cinema Americano”, como meio de divulgação. Mostras como essas, realizadas tanto por esta cinemateca como pela Filмотeca do MAM-SP, salienta Correa Júnior (2007, p.116-117), funcionavam, também, para assegurar os donos de salas comerciais que a relação das cinematecas com o cinema não era a mesma realizada por eles, estritamente comercial, e que, portanto, não agiam como concorrentes. E, por outro lado, de modo um tanto sarcástico do autor, tais mostras ajudavam “a melhorar o padrão dos programas dessas salas”!

Com José Sanz, a Cinemateca do MAM-RJ tomou novos rumos: adquiriu um lote de filmes que deu início à coleção filmográfica, doado pelo seu amigo Langlois (Cinémathèque Française); ocupou algumas instalações do prédio do museu; ofereceu cursos de formação cinematográfica, entre eles o “Seminário de Cinema”, ministrado por Arne Sucksdorff, de onde originaram os cinemanovistas da segunda e terceira gerações e; criou o Setor de Documentação. Com o seu sucessor, o ex-cineclubista Cosme Alves Netto, a cinemateca inaugurou o seu auditório (RAMOS; MIRANDA, 2000).

Nos anos de 1960, particularmente, na segunda metade, a Cinemateca do MAM-RJ: buscou consolidar seu prestígio na comunidade cinematográfica e recebeu a participação do grande público, empolgado com os movimentos dos cinemas de arte (Exemplo: Cinema Novo e cinematografias do antigo Leste Europeu). Além disso, incorporou infra-estrutura de produção, principalmente à fase final dos filmes do novo cinema brasileiro; se adequou às normas de preservação da FIAF (após o incêndio sofrido em 1978, momento em que realizava a Mostra “Nosso Cinema 80 anos” de filmes mudos restaurados por ela); introduziu técnicas arquivísticas na organização das coleções; construiu nova sala de projeções; climatizou os depósitos de filmes e; desenvolveu o Projeto “Filho Pródigo”, com o qual resgatou “dezenas de títulos nacionais, ou relacionados com o Brasil, dispersos em cinematecas estrangeiras.” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p.146-147). No início de 1980, a cinemateca, financiada pela Embrafilme, começou a catalogar seu acervo fílmico e documental, o qual recebeu mais um depósito, do crítico, cineasta e historiador Alex Vianny (MUSEU..., 2011).

No entanto, em meados dos anos de 1980, o ritmo de atividades da instituição começou a cair, em decorrência das dificuldades financeiras do museu (RAMOS; MIRANDA, 2000). Por isso que em 1984, a exemplo da Cinemateca Brasileira, como veremos a seguir, a Cinemateca do MAM-RJ criou a Sociedade de Amigos da Cinemateca (SACIM), de modo a angariar fundos para a sua manutenção (MUSEU..., 2011).

Em São Paulo, ainda em 1956, a Filmoteca dava lugar à sociedade civil Fundação Cinemateca Brasileira, tal qual deveria ser, pelo menos em tese, uma cinemateca moderna, que não só conservava ou arquivava filmes, mas, inclusive, todo e qualquer material relacionado ao audiovisual: televisão, vídeo e cinema. (CORREA JÚNIOR, 2007). Passava, portanto, a ter em seu ideal – porque um trabalho desse porte necessita de verbas freqüentes – maior responsabilidade documental e, por isso, memorial com a história do audiovisual nacional e mundial.

Um ano depois de sua mudança jurídica, em 1957, a cinemateca sofreu seu primeiro incêndio, que destruiu toda a documentação dos primeiros tempos da instituição, além dos “80% das cópias em 16mm de difusão entre os cineclubes” (CORREA JÚNIOR, 2007, p.150). A difusão fílmica realizada pelos cineclubes, que antes contava com, pelo menos, aquela instituição, ficou reduzida a nada, contando apenas com seus próprios acervos, quando tinham. O incêndio foi o ápice da precariedade nas condições de trabalho vivenciadas pelos funcionários da cinemateca, tornando impossível a continuidade no trabalho de pesquisa e conservação iniciado logo depois do I Festival Internacional de Cinema, já no ano de 1955. (NAZÁRIO, 2009).

O incêndio não poderia ter ocorrido em pior ocasião, justamente quando os críticos, cineastas e intelectuais envolvidos com os problemas do cinema brasileiro, assim como a Comissão Municipal de Cinema³² (criada em 1955) haviam obtido sucesso junto ao governo municipal na aprovação de Lei nº 4.854, de 30 de dezembro de 1955. Esta lei remetia das produtoras e distribuidoras estrangeiras, inclusive, uma taxa adicional às cinematecas, taxa criada sobre o imposto de diversões públicas aos melhores filmes do ano, como uma premiação por porcentagens: filme considerado de qualidade normal, 15% da renda bruta e filme de reconhecido valor técnico e artístico, 25% da renda. De acordo Correa Júnior (2007, p.148-149, grifos do autor), “esta lei municipal [somente em vigor em São Paulo, portanto...] *Foi o primeiro diploma legal brasileiro a fazer referência e tratar da preservação de filmes. [...]*”. Além desse incentivo financeiro, a lei possibilitava convênios entre o Município e entidades que mantinham cursos e seminários sobre a técnica e arte cinematográficas, além de garantir, também, o depósito legal às instituições que se dedicavam à conservação fílmica.

³² Acho importante ressaltar, como o faz o autor em referência, que o exemplo dessa comissão foi imitado por outros que criaram: a Comissão Estadual de São Paulo, a Comissão Federal de Cinema (ambas em 1956), o Grupo de Estudo da Indústria Cinematográfica (1958) e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (1961). Todas com o mesmo propósito de pressionar o governo com a criação de leis de incentivo ao cinema nacional, apesar das artimanhas estatais com interesses financeiros, burlando e favorecendo a abertura ao mercado estrangeiro.

O incêndio foi um “passo atrás” para a cinemateca, pois, com ele, vieram os proprietários de coleções fílmicas que começaram a requerer suas propriedades, antes depositadas na instituição. Após o incêndio, a cinemateca mudou de endereço, não só por conta do incêndio, mas também pelo corte de verba realizado pelo museu, reduzindo o número de funcionários de 7 para apenas 1, Rudá de Andrade. (CORREA JÚNIOR, 2007).

No entanto, estas dificuldades foram, gradativamente, encontrando melhores suportes no início dos anos de 1960, com: a eleição de Paulo Emílio à vice-presidência da FIAF, a criação da Sociedade de Amigos da Cinemateca, e alguns poucos contatos junto à imprensa, que acarretou em um convênio assinado entre a cinemateca e a Prefeitura de São Paulo com base no artigo 15 da Lei nº 4.854, a lei aprovada em 1955. (CORREA JÚNIOR, 2007). Foi nesta conjuntura que Paulo Emílio recebeu a ajuda da Federação na contratipagem de cópias raras, procedimento comum entre instituições que dispunham de orçamento desfavorável com outra em melhores condições financeiras.

As realizações da Cinemateca Brasileira evidenciavam a responsabilidade de Paulo Emílio em sua direção – responsabilidade esta que muito tem a ver com o compromisso que tinha com a cultura e a formação cinematográficas – que, não deixando se abater diante da difícil realidade, permanecia com o desejo utópico “em adequar o trabalho de organização aos modernos conceitos arquivísticos e dotar a entidade de infra-estrutura completa para tratamento, conservação e restauração das obras” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p.146), a exemplo da cinemateca inglesa.

Foi neste contexto favorável que a Cinemateca Brasileira ganhou novo fôlego. Recebendo uma verba da prefeitura, mesmo que parcelada e vagarosa, pôde se dedicar à melhor: preservação, conservação e instalação dos filmes, assim como à difusão dos mesmos, conforme os ideais dos dirigentes da instituição que foram ao encontro do texto redigido pelo convênio firmado: “o trabalho de difusão cultural a ser empreendido pela Cinemateca Brasileira compreenderá o restabelecimento e a ampliação das sessões cinematográficas gratuitas dedicadas ao público infantil e juvenil da capital.” (THOMPSON, 1964 apud CORREA JÚNIOR, 2007, p.155). Porém, ao contrário do que poderíamos pressupor acerca do principal foco de Paulo Emílio para a cinemateca, Correa Júnior adverte que, a difusão fílmica não era o mais importante para ele. Apesar de não descuidar dessa função, Paulo Emílio precisava dar maior atenção à conservação e ao restauro dos filmes, até porque, sem essa preocupação, a exibição dos mesmos não seria possível.

Paulo Emílio buscava, portanto, trabalhar em paralelo com os dois eixos estruturais na instituição: a conservação e a difusão, tanto que, após conseguir novo espaço e adquirir

melhores condições de estocagem e conservação, em um galpão na Avenida VI Centenário, continuava com o trabalho junto aos cineclubes, de modo que, em 1958, colaborou para a criação jurídica do Centro de Cineclubes de São Paulo e realizou o I Curso para Dirigentes de Cineclubes, “um protótipo dos modelos de cursos universitários de cinema, nos quais Paulo Emilio tomou parte na criação, como os da ECA e o da UNB (para não falarmos do seminário de cinema da Escola São Luiz).” (CORREA JÚNIOR, 2007, p.182-183).

O projeto de cinemateca idealizado por Paulo Emílio era para além de um projeto técnico, apesar de incluí-lo, e se constituía, também, em um projeto político; um projeto político-pedagógico, como Correa Júnior (2007, p.182) afirma:

O projeto visava a democratização do acesso à cultura, ao patrimônio cultural, e poderíamos dizer também, em última análise, que o projeto visava também a democratização do acesso aos meios de produção. Mas a tarefa não era fácil. Tratava-se de um projeto político-pedagógico de amplo escopo social, o que quer dizer fundamentalmente que deveria envolver diversas áreas de atuação, sobretudo aquelas ligadas às ciências humanas.

Uma cinemateca para Paulo Emílio se prestava às funções técnicas, de conservação e preservação, e às funções políticas e pedagógicas, de conscientização histórico-cultural por meio da difusão fílmica e da oferta de cursos e palestras à comunidade.

Muitos, porém, podem contradizer Paulo Emílio e argumentarem que à cinemateca cabe, primordialmente, o papel técnico e aos cineclubes, a função pedagógica e militante, o que, de fato, coincide com as funções específicas de cada instituição. No entanto, os limites entre cinemateca e cineclubes, historicamente, não são tão marcados, mesmo porque, uma se originou do outro, apesar de terem sido pensados em proximidade, coexistindo-se, muitas vezes, em um único local. Conforme expressa Paulo Emílio (1957 apud CORREA JÚNIOR, 2007), no projeto da Cinemateca Brasileira, os papéis de cinemateca e de cineclubes se confundiram, muitas vezes, apesar das funções próprias de cada um na sociedade.

O que realmente importa nessas definições de papéis não é tanto aquilo que as diferencia, mas o que as aproxima: a alternativa *sui generis* dentro de um sistema mercadológico de uma indústria cultural.

De acordo com Paulo Emílio (1959 apud CORREA JÚNIOR, 2007, p. 186 e 188), era preciso “vencer o analfabetismo Cinematográfico”; vencer “a resistência daqueles que ainda relutavam em compreender a ligação das obras produzidas pela indústria cinematográfica com as demais produções culturais da história de um país ou de um período da história [...]”. Demonstrar – ou ensinar, ou ainda, formar a sociedade – que o cinema está para além do

entretenimento, se constitui como uma produção artística inserida em um determinado contexto histórico de uma cultura e de um tempo específicos, e que, por isso, se insere em uma cultura que é universal.

Para ele, tanto os cineclubes quanto as cinematecas e filmotecas tinham esse papel comum, desde que ambos tivessem o que ele chamava de “espírito de cinemateca”, que se traduz em uma associação entre as instituições, de modo que não houvesse embaraços entre seus objetivos e atuações principais: que a cinemateca e a filmoteca se vissem também como cineclubes, não deixando de trabalhar no campo da difusão e que, os cineclubes tivessem as cinematecas como referências no trabalho com a sociedade. Isto porque os cineclubes e as cinematecas trabalham como medida de contrapeso na balança entre arte e indústria, ocupando o espaço da primeira:

é um processo de luta contra o monopólio dos meios de produção [devendo] cumprir [...] um papel determinante na formação da cultura cinematográfica no Brasil [...]. Por meio dos cursos, palestras, exposições, publicações, dentre outras coisas levadas a cabo por estas entidades, deveriam sair pessoas capacitadas criticamente para uma luta que procurava distância das fofocas do *star system* e dos desconhecidos lucros dos majores, constituindo assim um circuito que de início tinha características mesmo de um circuito alternativo, embora uma estranha simbiose com o comércio estivesse sempre presente em alguma medida. (CORREA JÚNIOR, 2007, p.178, grifos do autor).

O que o autor chama de simbiose, associação que se caracteriza no mundo animal como benéfica aos indivíduos de espécies diferentes e que os unifica de modo que a existência de um dependa da existência do outro, ou simplesmente, uma mistura que, ao final, não é possível vislumbrar mais um e outro elemento, senão um terceiro resultado da união, nós, no entanto, não a entendemos da mesma forma. Apesar da ausência de um Estado mediador que, deixando de exercer seu papel, pendeu mais para o lado da indústria, a constituição da Cinemateca Brasileira não se deu única e exclusivamente por meio da relação com os interessados no mercado cinematográfico, nem tampouco se estabeleceu de forma que se constituísse em um grupo homogêneo e se confundisse um com o outro, como aquela existente entre cinemateca e cineclube. Como o próprio Correa Júnior (2007, p.178) salientou e expomos, anteriormente, a categoria cinematográfica lutava por seus direitos junto ao governo e teve ganhos com a Lei 4854/55 em convênio com a Prefeitura de São Paulo (apesar de ter entrado em vigor apenas 2 anos depois). Ambos, o grupo de Paulo Emílio e os interessados no mercado de cinema, tinham interesses diferentes e assim permaneceram, apesar da relação existente entre eles. Ou seja, a concretização de uma instituição segundo os

ideais de Paulo Emílio e outros precisou trabalhar em paralelo com os ideais de mercado daqueles interessados na industrialização cinematográfica.

Esta relação, lembrada pelo autor, que se apresentava, inicialmente, como uma discrepância, quiçá loucura, para os grandes produtores cinematográficos dos anos de 1930, logo foi vislumbrada como possível ao perceberem a lucratividade que poderiam obter com os direitos autorais fílmicos, auxiliada pelos depósitos legais instituídos às cinematecas, assim como o uso político através de filmes que disseminavam ideais favoráveis a uma forma de governo autocrático. Ajudar a constituição de locais que salvaguardavam filmes, fossem documentais ou não, passou a ser algo aceitável e estimulado pelos grupos sociais dominantes.

Tal jogo de poder se apresenta muito interessante e, aparentemente, contraditório à primeira vista, uma vez que os objetivos de alguns podiam ser alcançados por meio de instituições que não primavam pelos mesmos: as alianças que se constituíam entre Paulo Emílio e seu grupo com a elite burguesa interessada em se projetar socialmente para derrubar o governo Vargas e também lucrar com uma indústria cultural que ganhava terreno brasileiro, como tratamos antes.

Era assim que os esquerdistas mais radicais, da época, viam a relação de Paulo Emílio com a burguesia. Opositores dessa relação pressupunham, apressadamente, segundo Correa Júnior (2007) – e devemos concordar –, que Paulo Emílio e seu grupo eram coniventes com os ideais mercadológicos daqueles com os quais mantinham acordos, não percebiam que lutar contra o mercado cinematográfico era o mesmo que lutar contra algo, praticamente, inevitável. O que importava para Paulo Emílio era a promoção de espaços que difundissem, entendessem, conservassem e elevassem o cinema à categoria de arte e, ao mesmo tempo, promovessem a conscientização do público cinematográfico. De acordo com Correa Júnior (2007, p.179, grifos do autor):

Paulo Emilio lembra o papel de formação fundamental que as centenas de milhares de pessoas estavam tendo no Brasil ao visitar as Bienais promovidas pelo MAM, por meio das quais o país estava se integrando às grandes correntes da arte moderna. Ele vai além, destacando o papel que o cinema estava cumprindo nesses eventos, não apenas na supracitada integração do Brasil nas correntes artísticas de seu tempo, bem como ajudando o público a obter níveis satisfatórios de formação de cultura história pelas retrospectivas de cinema, mas também por meio da utilização do filme como material didático/pedagógico de cursos e exposições de história da arte. O crítico argumenta que sejam quais fossem os limites dos *filmes sobre arte*, eles poderiam ajudar a preencher lacunas importantes,

existentes devido à ausência nos museus brasileiros de obras de importantes períodos e artistas da história.

O caminho, todavia, não era fácil e se apresentava mesmo tortuoso que, ainda assim, não livrou Paulo Emílio das dificuldades financeiras que mantinham a instituição no vermelho. Se ao primeiro incêndio teria sido difícil sobreviver, imagina quando, doze anos mais tarde, em 1969, a cinemateca teve seu segundo incêndio que consumiu cerca de 40% do acervo restante?! Antes já faltavam recursos para a melhor conservação dos filmes em material inflamável, neste segundo incêndio, quando os filmes precisavam ficar expostos em pleno parque do Ibirapuera, além de um andar improvisado do prédio da Bienal, a conservação e a proteção ficaram ainda piores. Relata Correa Júnior (2007, p.152) sobre as condições da cinemateca, naquele momento:

Havia goteiras em um dos depósitos, fogueiras feitas pelo pessoal da limpeza do parque perto dos filmes, e até pontas de cigarro foram encontradas nos depósitos [...] A situação era tão precária que a aquisição de uma bicicleta para o transporte de filmes dos depósitos para a sede foi quase uma revolução.

Foi um longo período de crise que, segundo Nazário (2009), foi a pior fase da Cinemateca Brasileira. Isso ocorreu, explicam Ramos e Miranda (2000), devido não só à falta de recursos financeiros, que fez dispersar os setores da entidade por vários bairros da cidade, como também à falta de apoio público direto, que muito tem a ver com o pouco interesse deste no cinema, principalmente brasileiro, e na pouca cultura de preservação da memória.

Acerca deste desinteresse pelo cinema brasileiro e de sua preservação memorialística, Correa Júnior (2007, p.125) traz a argumentação de Paulo Emílio que, de certa forma, expõe o próprio meio cinematográfico da época, explicitando que “a cultura cinematográfica das elites incluindo a dos próprios cineastas [...] precisava ser promovida, a fim de que se [elevassem] as exigências e o gosto do povo em matéria de cinema”. As notas nos jornais da maioria dos Estados brasileiros com relação às mostras realizadas por cinematecas e cineclubes – com exceção, por exemplo, de Porto Alegre³³ – sobre a história da cinematografia brasileira são

³³ Criado em 1948, o Clube de Cinema de Porto Alegre (CCPOA), foi uma exceção dentro do movimento cineclubista. Tendo sido idealizado por um jornalista, Paulo Fontoura Gastal, o CCPOA, segundo Brum e Carvalho Júnior (2009, p.3), recebia a participação de muitos intelectuais da época que se tornaram críticos de cinema e, posteriormente, precursores na direção de curtas ou longas-metragens, além de produtores de filmes. Mas não foi por isto que se tornou uma exceção e sim pela presença da mídia impressa em suas programações. Conforme argumenta, a existência ininterrupta do cineclubes, 64 anos, se deveu “a sua triangulação entre o nível da crítica cinematográfica dos jornais locais e as relações pessoais [de] Paulo Fontoura Gastal [...] aliados aos interesses dos representantes das distribuidoras dos grandes estúdios de cinema e dos proprietários de cinema.”

quase inexistentes, expõe o autor. As existentes, pelo menos sua maioria, vão girar em torno da vida de celebridades ou filmes norte-americanos.

Com a ditadura militar, a situação da Cinemateca Brasileira não ficou em melhor condição e, apesar disso, não deixou de se constituir como “um centro de abastecimento de cineclubes. Tarefa importante realizada naqueles anos tenebrosos da história do país [...]”. (CORREA JÚNIOR, 2007, p.216).

Em 1978, a Cinemateca, após tantas perdas, pôde inaugurar seu Laboratório de Restauração (das obras queimadas nos incêndios), que foi seguido pela catalogação do acervo e o levantamento de toda a filmografia brasileira, graças aos conhecimentos atualizados sobre a preservação de películas em nitrato, adquiridos junto à FIAF por Carlos Augusto Machado Calil (NAZÁRIO, 2009).

Em 1979, realizou o Simpósio sobre o “Cinema e a Memória”, onde surgiram ideias de pesquisadores ligados à Cinemateca Brasileira para se construir um arquivo nacional de matrizes cinematográficas com técnicas e tecnologia para preservação e restauração das películas. De acordo com Nazário (2009), desse simpósio resultou o “Projeto de Modelo de Filmoteca”, construído em 1980 por Augusto Calil e outros, que diferenciava dois conceitos para os arquivos de filmes: o de *cinemateca*, próprio de um arquivo nacional, onde se deveriam conservar as matrizes cinematográficas de forma bem condicionada e; o de *filmoteca*, como um subconjunto da cinemateca, constituindo-se em local para a prospecção, pesquisa e divulgação de uma coleção de cópias de filmes para a comunidade. Este projeto garantiu à cinemateca a centralização dos acervos cinematográficos.

As coisas começavam a caminhar e as confusões entre o que consistia uma e outra instituição deixavam de ser recorrentes ou tão necessárias. A comunidade cinematográfica se instruía com maior profundidade e, com isso, podia proporcionar intercâmbios mais eficazes junto aos grupos mais leigos.

Foi assim que a Cinemateca Brasileira assumiu o papel de Arquivo Nacional de Cinema, sendo os demais arquivos de filmes brasileiros chamados filmotecas, até porque a FIAF somente exigia uma cinemateca filiada em cada país, e era a Cinemateca Brasileira que mais se aproximava de seus critérios, próximos do conceito brasileiro estabelecido. No entanto, como aponta Nazário (2009, p.178), “a realidade da Cinemateca Brasileira nunca foi a de um Arquivo Nacional de Cinema (que de fato existe, ao lado da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, mas que nunca assumiu efetivamente esse papel em nosso meio

Ou seja, havia, na época, uma ambiência cultural e uma imprensa local que favoreceram a longevidade do CCPOA.

cinematográfico).”

Pelo visto, de acordo com o autor, a Cinemateca do MAM-RJ encontrava-se em melhores condições de se constituir como representante nacional na preservação e conservação cinematográficas. No entanto, como o próprio autor salienta, o *status* da Cinemateca Brasileira, como Arquivo Nacional, não foi à toa e temos, no decorrer deste capítulo, um pouco de seu histórico como pioneira na preservação fílmica, na preocupação com o acervo e difusão cinematográficas e na filiação com a FIAF, essencial para que ocorressem atualizações acerca do restauro e conservação de filmes, em reuniões anuais ocorridas na Europa e, que puderam servir de exemplo a outras instituições como à cinemateca carioca.

A Cinemateca do MAM-RJ também se constituía membro da FIAF desde 1959, porém apenas como membro observador. O título permanente veio 20 anos mais tarde, em 1979, no mesmo ano em que sofreu um incêndio na sala de exibição, fazendo paralisar suas atividades. Tal fato, fez com que a cinemateca firmasse um convênio com a Embrafilme, o que proporcionou a realização da 2ª Mostra Internacional de Arte Cinematográfica e o Festival História do Cinema Francês (NAZÁRIO, 2009).

Ainda em 1980, financiadas pela Embrafilme, as Cinematecas Brasileira e a do MAM-RJ receberam sedes novas. A Cinemateca Brasileira, após a transferência para o Parque da Conceição, teve o primeiro depósito climatizado para acervo cinematográfico, no Brasil. A possibilidade do funcionário técnico Francisco Sérgio Moreira adquirir conhecimentos em Berlim Oriental e no *Ucla Film and Television Archive* por dois anos, um ano em cada local, foi imprescindível para que se implantasse a climatização do acervo e criasse equipamentos de sucatas³⁴ como suportes (NAZÁRIO, 2009).

Em 1984, a Cinemateca Brasileira foi encampada pelo Estado e converteu-se em autarquia federal, órgão do atual Ministério de Educação e Cultura (MEC) e subordinada à Secretaria do Audiovisual, passando a possuir autonomia administrativa. Devido a isto, recebeu vários recursos materiais e financeiros que possibilitaram a criação do Centro de Apoio Técnico à Produção e a Sala Cinemateca. A primeira desenvolveu, em 1985, o Arquivo de Matrizes³⁵, setor da Fundação do Cinema Brasileiro (hoje, Funarte), para a guarda de filmes no Brasil, seguindo as normas da FIAF. E a segunda, inaugurada em 1989, serviu como

³⁴ Os equipamentos criados também eram utilizados pela Cinemateca Brasileira e, por isso, reconhecidos pela FIAF, a qual devia servir de modelo às cinematecas da América Latina (NAZÁRIO, 2009).

³⁵ De acordo com Nazário (2009), o desenvolvimento do Arquivo de Matrizes, que até o ano de 2009 ainda não havia sido concluído, contou com apenas 10% de financiamento do governo, os outros 90% foram conseguidos junto a empresas estatais, bancos e fundações.

sala de exibição do “cinema alternativo”, por influência de Leon Cakoff, o qual a operava e realizava mostras internacionais de cinema (NAZÁRIO, 2009, p.179).

Também em 1985 até início de 1990, logo após a paralisação das atividades e de atendimento ao público por causa de problemas estruturais no prédio do museu, a Cinemateca do MAM-RJ estabeleceu convênio de restauração fílmica com o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e recebeu alguns acervos, como: do cineasta Ruy Guerra, do Centro Técnico Audiovisual (CTAv) e da Embrafilme. Além disso, a instituição realizou mostras importantes, como a intitulada de “Cem Anos de Cinema – Cem Filmes Nacionais” e, nos primeiros anos do século XXI, foi declarada pela Lei Municipal nº 3.531/03 de Patrimônio Cultural da Cidade do Rio de Janeiro, quando foi interrompida a transferência do seu acervo de matrizes fílmicas e reaberta sua sala de exibições com novos projetores 35mm e som *Dolby Digital*. Ainda nesta nova e boa fase da cinemateca, os depósitos de matrizes e cópias de filmes nacionais e estrangeiros voltaram a acontecer, bem como o apoio de patrocínio, realizado em 2005, pelo Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDES) para a reforma de reserva técnica de matrizes de filmes brasileiros (MUSEU..., 2011).

Enquanto isso, em São Paulo, a Cinemateca Brasileira passava por mais uma mudança, em 1992, porém, desta vez, definitiva. O novo prédio, antigo Matadouro da Vila Mariana, recebeu todas as instalações da cinemateca, transferidas para esta única e nova sede localizada na Vila Mariana, projetada “para ser um grande centro cultural dedicado ao audiovisual [...]” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p.147).

Em 2000, a cinemateca passou por maiores transformações quando recebeu do Estado a quantia de R\$ 1 milhão que, segundo Nazário (2009, p.179), se destinou à “catalogação do acervo, [à] melhoria das condições de guarda e [à] duplicação emergencial de títulos em vias de desaparecimento”, apesar da ressalva do autor sobre a falta de compromisso efetivo do governo com a Cinemateca Brasileira ou qualquer outra do Brasil. Foi nesta mesma época, também, que a instituição recebeu arquivos particulares de Paulo Emílio e de Glauber Rocha.

Em 2003, algumas melhorias foram possíveis à Cinemateca Brasileira devido ao patrocínio recebido pela BR Distribuidora e à captação de recursos por meio da Sociedade Amigos da Cinemateca, dentre estas: a aquisição de uma sala equipada com *Dolby Digital* e novos projetores; a organização de manuais informativos; o levantamento dos arquivos de filmes latino-americanos e; a inauguração do Centro de Documentação e Pesquisa, que abrigou a biblioteca Paulo Emílio Sales Gomes e outros arquivos especiais. (NAZÁRIO, 2009).

Ao realizar o primeiro Censo Cinematográfico Brasileiro, a Cinemateca Brasileira,

com financiamento da Petrobrás, assinou convênio com a Cinemateca do MAM-RJ, repassando-lhe parte dos recursos, para que fizesse, também, a revisão de seu acervo, uma vez que era o segundo maior arquivo do país. Segundo Nazário (2009), foi a primeira vez que a Cinemateca Brasileira abriu suas portas à comunidade (estagiários da UFF, Estácio de Sá e Senac) para que aprendessem suas técnicas de restauro e fizessem o trato de seu material fílmico. Foi percebido que 50% do material tratado encontrava-se com problemas de menor (40%) a maior gravidade (10%), índice alto perto do limite de tolerância estabelecido internacionalmente, de 3% do volume total do acervo. Por conta disso, a Cinemateca do MAM-RJ, em 2001, distribuiu seu acervo de matrizes fílmicas brasileiras para outros arquivos do Brasil, quando o MAM se declarou incapaz de guardá-lo adequadamente (MUSEU..., 2011). No entanto, protestos da classe intelectual e artística impediram o fechamento definitivo da Cinemateca do MAM-RJ.

Após a conclusão do censo, a Cinemateca Brasileira disponibilizou:

pela rede 21.300 registros com informações sobre longas-metragens de 1909 a 1970; curtas-metragens de 1897 a 1960; e de longas e curtas de 1990 a 1994. E pretende agora localizar núcleos de produção universitária, enviando técnicos para o exame do estado de guarda e do conhecimento que as instituições têm desses acervos, aconselhando melhores condições de guarda ou seu encaminhamento para São Paulo ou Rio de Janeiro. [...] (NAZÁRIO, 2009, p.182).

Este procedimento teve a ver com a centralização dos acervos cinematográficos na Cinemateca Brasileira. Ou seja, a abertura das portas da cinemateca aos futuros ou já profissionais da área para a aprendizagem de suas técnicas de restauração e conservação de acervos fílmicos, não contribuiu, contudo, para que houvesse uma descentralização desses acervos. A cinemateca continuou a receber, durante os anos, as matrizes de filmes de outros arquivos que passavam por dificuldades, apenas algumas filmotecas resistem à centralização, como a Filmoteca do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Estes locais, segundo o autor, são exemplos de conservação de filmes que funcionam bem em pequena escala, algo que poderia ser feito em cada cidade do Brasil; cada cidade possuir sua filmoteca³⁶, “já que custa menos construir e manter pequenas salas climatizadas [...]” (NAZÁRIO, 2009, p.184).

Mas não é somente a centralização dos acervos ou a sua pouca acessibilidade que pôs

³⁶ Este modelo foi seguido pela Europa, que abandonou o velho conceito de cinemateca única e cria, cada vez mais, *cinematecas* (e não, filmotecas) regionais, responsáveis por guardar, preservar e difundir a cultura audiovisual da região. Possui, inclusive, um catálogo que informa a localização dos arquivos e o que contêm (NAZÁRIO, 2009).

a Cinemateca Brasileira como a principal instituição de guarda e conservação. Há não só uma infra-estrutura própria para recebê-los, apesar da necessidade de melhorias, como também o desinteresse de algumas instituições em preservar acervos cinematográficos, dando-lhes pouca importância e, principalmente, “lutas internas e externas pelo poder, travadas em meio à inconsciência dos verdadeiros valores em jogo. [...]” (NAZÁRIO, 2009, p.182). Sobre isso, o autor traz o exemplo do acervo doado à Escola de Belas-Artes da UFMG pela família do cineasta Iginio Bonfioli, um dos pioneiros italianos do cinema brasileiro e radicado em Minas Gerais. A Escola, seguindo as orientações do “Projeto de Modelo de Fimoteca”, depositou todo o acervo de películas de Bonfioli na Cinemateca Brasileira, permanecendo com: as cópias; o acervo documental, chamado de Fundo Imagens de Minas e; os equipamentos construídos por Bonfioli. Porém estes materiais não foram bem preservados pela Escola e o Fundo Imagens de Minas encontrava-se espalhado pela instituição e em estado de abandono. Após a reunião do Fundo, feita em regime de segredo, pelo Centro de Referência Audiovisual de Belo Horizonte (CRAV), a Escola realizou uma investigação interna para reavê-lo e, hoje, permanece reunido e inacessível aos pesquisadores.

Além das disputas na aquisição de acervos, há outras dificuldades que precisam ser superadas, como por exemplo: a marginalização do papel dos colecionadores, no Brasil, que não possui legislação própria (mesmo sendo eles os que mais preservam filmes no país, mais até que o Estado e os produtores); a falta de:

legislação específica de proteção ao bem cinematográfico; as cópias de exibição, brasileiras e estrangeiras, são destruídas após a exploração comercial; a lei de depósito legal de títulos brasileiros raramente é cumprida; não há lei de depósito legal para títulos estrangeiros; não há legislação prevendo repatriamento de matrizes de filmes brasileiros no exterior; o filme virgem preto e branco está cada vez mais caro e raro, e sua importação para preservação não tem redução de tarifa ou imposto, implicando o uso de filme colorido para obras realizadas em tons de cinza; o Brasil não restaura filmes coloridos, que têm problemas ainda mais graves por causa do desbotamento dos corantes, etc., etc. (NAZÁRIO, 2009, p.183).

Por isso que, em 1992, foi fundada a Associação Brasileira de Colecionadores de Filmes em 16mm, que reuniu colecionadores de todo o Brasil e catalogou seus acervos que, hoje, somam mais de 5.000 títulos, de maioria americano e europeu. Diferentemente desta maioria, também existem aqueles que se interessam mais por filmes nacionais, como Antônio Leão que, desde criança (1969, aproximadamente), coleciona filmes em 16mm, mesmo os incompletos. Este interesse o fez desenvolver um *software* para catalogação dos filmes e seus dados, e construiu ambiente climatizado para a conservação de seus filmes (NAZÁRIO,

2009).

Os problemas relacionados à preservação do audiovisual estão longe de se esgotarem, ampliando-se às técnicas de conservação da película. Como já foi comentado aqui, o material de produção da película (nitrato de celulose) é auto-inflamável, por isso acreditava-se (e era recomendado pela FIAF) que os filmes produzidos com este material deveriam ser copiados em acetato, pensando ser menos perigoso e mais durável. Devido a isto, muitas películas, após serem copiadas, eram destruídas. No entanto, hoje, sabe-se que o nitrato conserva por mais tempo a película que o acetato e que, tanto um, quanto o outro liberam gases tóxicos e contaminantes. Tais crenças aumentaram ainda mais as perdas já existentes do acervo cinematográfico. Além disso, existem questões que envolvem a temperatura e os cuidados na guarda e na restauração do filme: as imperfeições também são dados reveladores de uma época, por exemplo. Nazário (2009) explica que as soluções para os problemas relativos, não só à preservação, mas também à difusão do acervo cinematográfico devem ser buscadas junto ao governo, chamando-o à responsabilidade de principal mantenedor dos arquivos, e junto à comunidade, instrumentalizando-a com conhecimentos técnicos para o tratamento apropriado das películas.

Esta última solução pode se realizar ao incluir disciplinas sobre conservação e restauro de audiovisuais nos currículos de universidades. Esta oportunidade de aprendizagem das técnicas pode, inclusive, abolir, gradativamente, o modelo antigo que centraliza, em uma única cinemateca, todo o acervo de um país, como se comentou antes. Com o conhecimento apropriado e sua disponibilização, abre-se possibilidades para que sejam realizadas reivindicações regionais para a criação de suas filmotecas. O Nazário (2009, p.186) cita como argumentação para efetivar esta necessidade, os pioneiros mineiros e “a geração cineclubista do CEC³⁷, [...que produziram] reflexões críticas e filmes experimentais, [e abriram] caminho para o surgimento de cineastas e atores mineiros [...]”.

No entanto, não é possível ser feito algo se não houver financiamento governamental para a implantação de medidas ideais para a preservação e difusão da cultura audiovisual brasileira, ainda marginal no Brasil, opostamente diferente do que ocorre no resto do mundo. Ainda há muito por fazer pela cultura audiovisual, no Brasil, como vimos, e as cinematecas são os locais primordiais para que o trabalho de pesquisa se efetive de forma mais sistemática e em conjunto com os outros responsáveis pela difusão, conservação e aprofundamento desta cultura, como são: os cineclubes, universidades, filmotecas e colecionadores. Todavia, há uma

³⁷ O autor, apesar de não especificar, deve estar se referindo ao Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), de Minas Gerais.

acomodação por parte dos brasileiros que não possibilita uma mudança revolucionária para o melhor desenvolvimento deste processo em nosso país. Paulo Emílio já salientava, nas primeiras décadas do século XX, o pouco interesse da sociedade na preservação da memória cinematográfica, algo que está diretamente relacionado com o pequeno conhecimento sobre a cultura cinematográfica geral e, principalmente, brasileira. Tudo isto incide em uma baixa formação audiovisual que o povo brasileiro, ainda hoje, está submetido, majoritariamente voltada, para um único padrão de linguagem cinematográfica, o norte-americano.

Como haver uma cobrança social, quando falta o cuidado do Estado com a memória e a difusão do cinema em nosso país se, por sua vez, não há interesse da sociedade na cultura cinematográfica e não há um trabalho de formação educativa mais enraizada nessa sociedade?

Como já apontava Paulo Emílio (1982, p. 290 apud CORREA JÚNIOR, 2007, p. 219):

a verdadeira tarefa educativa impõe a sua extensão, horizontal e vertical, a toda a comunidade brasileira, através de escolas, bibliotecas, museus, sindicatos, e órgãos espontâneos de cultura como os clubes de cinema. O cinema é, no nosso tempo, a única arte democrática e popular; é escandaloso que as oportunidades de elevar o nível de apreciação estejam exclusivamente reservadas a uma minoria geográfica e cultural da comunidade brasileira. As cinematecas têm a desculpa de precisarem conciliar o trabalho cultural de difusão com os problemas de manutenção, enquanto não entrarem em vigor os acordos previstos com os poderes públicos. Essa explicação revela por si só até que ponto ainda não obteve reconhecimento a função das cinematecas no panorama geral de nosso subdesenvolvimento.

O discurso, mesmo após 30 anos e até antes desta citação, como vimos, permanece o mesmo e se faz notório, quando relacionado com o interesse de cineclubistas em promover aproximações com as escolas públicas.

Este pode ser um dos caminhos para a quebra da acomodação brasileira frente os audiovisuais. Os cineclubes e as cinematecas, apesar de serem uma parcela pequena de nossa sociedade, possuem pessoal atento e preocupado com o desenvolvimento progressivo na formação do público brasileiro de audiovisual, caminhando contra a corrente mercantil com práticas educativas críticas e conscientizadoras. Se não há o interesse da maioria, que esta se faça representar através dos cineclubes.

4. AS PRÁTICAS EDUCATIVAS DOS CINECLUBES “MATE COM ANGU” E “SALA ESCURA”: RESISTÊNCIAS CULTURAIS

Neste capítulo, apresentamos o trabalho de campo realizado nos dois cineclubes que serviram de estudo de caso para a pesquisa em questão: observamos as práticas dos cineclubes “Mate Com Angu” e “Sala Escura”, por meio das entrevistas, e as relacionamos com as respostas de seus freqüentadores feitas por meio de questionário, com o propósito de responder se estas práticas se efetivam ou não como ações educativas e, também, de resistência.

Sabemos, no entanto, com as discussões promovidas ao longo dos três capítulos anteriores, que as práticas cineclubistas se efetivaram, muitas vezes em determinados períodos históricos, como ações educativas e, inclusive, de resistência, sendo estas, principalmente, de resistência cultural. O que nos propusemos a perceber é se essas ações assim se permanecem ou como se caracterizam nos dois dos ambientes cineclubistas presentes em municípios diferentes do Estado do Rio de Janeiro, como são o “Mate Com Angu”, em Duque de Caxias, e o “Sala Escura”, em Niterói. Como já explicitamos, não foi nossa pretensão o cruzamento dos dados de ambos os ambientes, mesmo utilizando dois cineclubes como estudo de caso que, só se realizou dessa forma, por conta da dificuldade em encontrar cineclubes com atividades regulares e freqüentes. Devido a isto, preferimos não excluir nenhum dos dois estudos, de modo, também, a fornecer maiores resultados sobre um assunto ainda pouco estudado.

Buscamos promover análises em torno do que foi colhido, não só através dos questionários enviados aos freqüentadores que, apesar de poucos – totalizando 11, 4 dos freqüentadores do “Mate Com Angu” e 7 dos freqüentadores do “Sala Escura”, incluindo bolsista –, deram uma noção de suas expectativas, como também e, especialmente, das entrevistas realizadas com os organizadores de ambos os cineclubes, buscando analisar os dados a luz das categorias: prática educativa, resistência e resistência cultural.

No entanto, antes da efetiva análise, as entrevistas – com duração média aproximada de 1 hora e 30 minutos para cada cineclubista ou 30 minutos para cada organizador ou estagiário – passaram por demarcações que auxiliaram a promover relações entre elas, pois, apesar de terem sido estruturadas de forma diretiva, não obedeceram a uma ordem rígida, sendo os entrevistados questionados quando o assunto se esgotava.

Nas três entrevistas realizadas com os integrantes do “Mate Com Angu”, totalizando

dez entrevistados – cada uma com três ou quatro organizadores ou colaboradores –, identificamos cinco assuntos tratados por eles: atividades, histórico, manutenção e características, sendo esta última subdividida em identidade cultural – perspectivas de mudanças sociais, posto que algumas falas especificavam a relação do cineclubes com a comunidade caxiense e podiam tanto pertencer ao histórico do “Mate”, quanto às suas características. Já as entrevistas com dois dos organizadores e uma bolsista do “Sala Escura”, com perguntas específicas para cada tipo de integrante, a divisão foi realizada pelos seguintes assuntos recorrentes nas falas dos entrevistados: fase estudante (época em que Tunico fundou o primeiro “Sala Escura”) e fase atual, sendo esta subdividida em: MAM-RJ, CineArte UFF, divulgação, definição, manutenção e reestruturação (DCE, Sessão “Até 10” e Aliança Francesa). Estas divisões por assuntos foi algo que ajudou muito no momento de análise dos campos, pois trouxe maior organização e facilidade para encontrar uma determinada fala.

As respostas recebidas dos freqüentadores, por sua vez, foram expostas em uma tabela, para que, no momento da análise, esta proporcionasse a visualização, em apenas uma folha, todas as respostas de um freqüentador. Tal organização possibilitou o cruzamento das respostas e o melhor entendimento quanto ao desenvolvimento lógico de cada freqüentador sobre os assuntos tratados. Cada cineclubes foi identificado por cores diferentes na tabela, para que, posteriormente, soubesse a qual cineclubes o freqüentador fazia parte.

Primeiro apresentamos uma descrição prévia de nossa introdução no campo, o que já anunciou algumas dificuldades passadas pelo cineclubismo, comentadas anteriormente, e hipóteses que se confirmaram, posteriormente, na práxis cotidiana dos dois cineclubes.

A primeira busca por cineclubes foi feita a partir de *sites* oficiais cineclubistas, com os quais realizamos uma pré-seleção de dez cineclubes cariocas, tendo em vista suas propostas, critério que estabelecemos em comunhão com os pilares do cineclubismo: estrutura democrática, atividades éticas, culturais e sem fins lucrativos. Ou seja, as sessões precisariam ser gratuitas, preferencialmente em comunidades desprivilegiadas socialmente e voltadas para o aprimoramento da linguagem cinematográfica e/ou audiovisual de seus freqüentadores.

Todavia, foi percebido algo recorrente em todas as divulgações das sessões dos cineclubes presentes nos *sites*: havia uma grande defasagem temporal nessas divulgações com o tempo presente de, pelo menos, quatro anos atrás (2005, 2006 e 2007); as sessões não obedeciam um *continuum*. Ao quê se devia essa defasagem? Possíveis hipóteses nos ocorreram, por exemplo: falta de tempo para lidar com as divulgações em *sites* do coletivo (do movimento cineclubista), além dos próprios, como alguns tinham? O cineclubes deixou de existir, uma vez que não encontrávamos atualizações do cineclubes pela *web*? Dedicção a

outras atividades que não fossem as sessões cineclubistas?

Os primeiros cineclubes selecionados (Cineclubes ABD Et C, Cineclubes Digital Vídeo Fundação, Cineclubes Sobrado Cultural, Cineclubes Cinemaneiro Fora do Eixo, Cineclubes Beco do Rato, Cineclubes Cinecirco, Cineclubes Olho na Cena, Tela Brasilis Cineclubes, Cine Clubes Nós do Morro e Cine Arte-UFF), nove da cidade do Rio de Janeiro e um de Niterói, nos deram, pois, as primeiras respostas às questões iniciais: duas das hipóteses poderiam se confirmar como fatos, ou seja, a resposta pela defasagem temporal na divulgação das sessões ocorriam pelos seguintes fatores: 1) inexistência do cineclubes; 2) dedicação a outra atividade que não mais as sessões cineclubistas e; 3) parada temporária por conta de obras no local de exibição. Nem todos os cineclubes puderam ser contactados para nos garantir a exatidão de tais respostas, pois não só as divulgações eram antigas, mas também os contatos. Veremos as respostas obtidas de cada cineclubes que encontramos contatos e buscamos uma aproximação:

- Cineclubes ABD Et C: recebemos resposta via e-mail com as atividades da Fundação Casa de Rui Barbosa, onde seria a sede do cineclubes, porém não foram encontradas as atividades, propriamente, do cineclubes em questão;
- Cineclubes Sobrado Cultural: após algumas tentativas de contato, inclusive buscando-o por *sites* onde encontrávamos alguma informação, finalmente verificamos que a sede no bairro carioca de Vila Isabel não estava mais sendo usada e que as atividades ficaram voltadas para outras relacionadas ao meio ambiente, em uma área longínqua no interior do estado;
- Cine Arte-UFF: ao contrário do que informava sua proposta, o local não se efetivava como um cineclubes, mas em sala de exibição para o cineclubes “Sala Escura” e da Aliança Francesa que, posteriormente, tomamos conhecimento ao entrar em contato com o professor Tunico, coordenador do primeiro cineclubes, o qual serviu como estudo de caso. De qualquer forma, o cinema encontrava-se fechado para obras;
- Cineclubes Olho na Cena: realizado por alunos e professores do Ensino Médio de uma Escola Estadual, muito nos interessou, em princípio, mas não nos apresentou, naquele momento, como um cineclubes ativo, pois os contatos eram falhos, além da defasagem temporal nas divulgações. Hoje, no entanto, o cineclubes se apresenta de forma contrária há de um ano e meio atrás, encontra-se em plena atividade e, inclusive, com artigo publicado;
- Cineclubes Nós do Morro: por ser um nome conhecido e, também, trazer uma proposta político-pedagógica embasada no critério estabelecido, logo percebemos, em *site* próprio, que havia cobrança pelas sessões, além de receberem patrocínios privados. Tendo em vista tais cobranças, descartamos o cineclubes dessa primeira seleção, preferindo aqueles que não

realizam as mesmas, pois acreditamos que o pagamento pelas sessões não viabiliza o critério de democracia, um dos quais sustentam o conceito de cineclube;

- Cineclubes CineCirco, Cinemaneiro Fora do Eixo, Digital Vídeo Fundição, Beco do Rato e Tela Brasilis: fomos até eles, sendo o único localizado fora da área central da cidade, o cineclube “Tela Brasilis”, apresentando sessões no MAM-RJ. Este, portanto, por sua localização, foi o primeiro a ser buscado, pois nos remeteu à lembrança do tempo áureo do cineclubismo brasileiro, quando ali, o Centro de Cultura Cinematográfica do Rio de Janeiro fincou raízes, sendo, posteriormente, integrado ao MAM e dando origem à Cinemateca, vigente até hoje como referência memorial do país. No entanto, ao chegar no MAM-RJ, recebemos a notícia de que o “Tela Brasilis” não fazia mais exhibições ali, e que, talvez, não se efetivasse mais em uma entidade cineclubista comum, mas em associação civil, informação que, depois, foi confirmada ao participar de plenária que reuniu alguns dos cineclubistas integrantes desses cineclubes citados.

Foi, retornando à lista, que a proposta do cineclube “Cinemaneiro Fora do Eixo” nos chamou atenção, não só pelo trabalho junto a comunidades pobres, como também pelo sucesso desse trabalho junto aos jovens dessas comunidades, os quais participavam das oficinas de produção audiovisual ofertadas pelo cineclube. Ao buscar a entidade, em endereço fornecido pelos *sites* cineclubistas, constatamos, após bater em algumas portas do bairro boêmio carioca, a Lapa, que a sede do cineclube não se localizava mais ali. Conseguimos, porém, telefones que nos fizeram ir até o bairro Laranjeiras, zona sul do Rio de Janeiro, onde os integrantes mantêm, em conjunto com os cineclubes “Beco do Rato” e outros, uma produtora de vídeo para as edições de audiovisuais junto aos alunos, participantes das oficinas. Os integrantes foram muito receptivos e nos informaram que as sessões, naquele momento, eram realizadas de forma itinerante, em várias comunidades da cidade, convidando-nos a participar de uma que se realizaria na Cidade de Deus. A conversa, muito profícua, nos fez notar o quanto necessitávamos, ainda, de maior conhecimento sobre a historicidade do cineclubismo até a efetiva entrada em campo empírico.

Todavia, continuamos a busca por outros cineclubes e chegamos a ir: na Fundição Progresso, sede do Cineclube Digital Vídeo Fundição, e no Circo Voador, sede de exibição para o próprio cineclube, o CineCirco. No Digital Vídeo Fundição, nos informaram que as exhibições encontravam-se com baixo quórum e que, por isso, davam maior ênfase para a formação desses participantes, como podemos observar pelo folder recebido.

Imagem 05 – Folder do Cineclube Digital Vídeo Fundação



Legenda: Frente e verso do folder.
 Fonte: Fundação Progresso.

No CineCirco, ao contrário do cineclube da Fundação, o quórum não era problema, a sessão para o longa “Cortina de Fumaça” (NIVEN, 2010) esteve lotada.

Durante a sessão, toda a ambiência criada e realizada pelo público, nos fizeram notar relações com o histórico cineclubista e com as categorias resistência e prática educativa, mesmo que de forma inicial e superficial, por ter se tratado, apenas, de um primeiro contato e não ter se constituído em um cineclube para estudo aprofundado.

A sessão foi, de fato, especial. Assim que o público entrava, éramos recebidos por uma verdadeira cortina de fumaça feita por gelo seco ou outro material, além de um DJ que tocava música orquestrada com som misterioso, já nos introduzindo a ambiência fílmica que se anunciava... O filme trata sobre a maconha, com depoimentos de pessoas que são beneficiadas pela erva e outros contrários à droga, relacionando-a com a criminalização, por exemplo. A todo o momento, principalmente aqueles que depunham sobre as *benesses* da maconha, no filme, grande parte do público se manifestava favoravelmente, o que não poderia ser diferente porque muitos que ali estavam, inclusive durante a sessão, eram usuários. As manifestações continuaram mesmo após a sessão, quando houve um debate promovido com diferentes representantes da sociedade: um político, um neurocirurgião, um músico, um delegado advogado e outro advogado. Houve um espectador que se localizou em lugar estratégico, logo

abaixo do telão, onde retirou toda a roupa e gritou a palavra “hipocrisia” por diversas vezes. Os demais, a maioria, o ridicularizaram, não compartilhando, assim, de sua manifestação.

Todos esses acontecimentos, em uma única sessão, muito têm a ver com o histórico cineclubista, salvaguardando as devidas proporções. Há, hoje em dia, algum tempo, diríamos, grupos que defendem e militam em favor da legalização da erva *Cannabis sativa*, nome científico da maconha.

A presença de sessões cineclubistas como aquela com o filme “Cortina de Fumaça” realizada pelo Circo Voador, localizado no bairro da Lapa, não foi por acaso e tenta consagrar, o que já dissemos antes com as palavras de Rose Matela (2007), as experiências instituintes que são revitalizadas pelo fazer recorrente de ações coletivas que buscam mudanças no processo sócio-político-cultural. Ao revitalizar as experiências, a resistência cultural fortalece a lembrança de antigas lutas que poderiam esmorecer com o esquecimento, como uma realizada pelo Circo Voador, em 1995, pela descriminalização do usuário de maconha, a qual parecia ser rememorada pelos organizadores do CineCirco com a promoção daquela sessão e legitimada pelo seu público. Abaixo imagem de panfleto recebido ao entrar na sessão:

Imagem 06 – Panfleto do CineCirco



Legenda: Frente e verso do panfleto.

Fonte: Circo Voador.

A participação em sessão cineclubista – como informou em *site* – apresentou-nos uma sessão fílmica diferenciada e poderia ter sido o CineCirco um campo empírico proveitoso, caso nos tivessem dado certeza de sua constituição, ser ou não uma sessão cineclubista?! No

entanto, como argumentado anteriormente, precisávamos de maior suporte teórico e, somente, voltamos a campo, após alguns meses de estudos.

Foi assim que recebemos informações e receptividade dos cineclubes “Mate Com Angu” e “Sala Escura” e, com os quais, começamos, efetivamente, o trabalho de campo.

Depois de alguns contatos via *e-mails* e amizades em *site* de relacionamento social com os integrantes de ambos os cineclubes, obtivemos conhecimento, através de informação exposta em página *on line* do “Mate Com Angu”, sobre plenária relacionada ao movimento cineclubista no Estado do Rio de Janeiro, cujo tema foi “Cineclubes e a democratização do acesso à produção audiovisual”, que se realizou na Alerj, às dezesseis horas do dia doze de dezembro de dois mil e onze.

Foi a primeira audiência pública que tratou, exclusivamente, sobre assuntos referentes ao cineclubismo, onde estiveram presentes não só alguns integrantes do “Mate Com Angu” que divulgaram a plenária, ao vivo, pela *web*, como também integrantes de cineclubes de outras cidades do Rio de Janeiro, como Paraty, Nova Iguaçu e Niterói, além de representantes da Ascine e das Secretarias Municipais de Cultura e de Educação do Rio de Janeiro que buscaram responder aos antigos anseios daqueles cineclubistas.

Algumas reivindicações explicitadas pelos presentes encontravam-se em texto entregue pelos cineclubistas assim que o público adentrava à sala de audiência e estas se referiram: ao reconhecimento do Conselho Nacional de Cineclubes pelo governo estadual; à elaboração ou aceitação de políticas públicas voltadas para o cineclubismo (incentivo com verba pública; disponibilização de filmes, inclusive do circuito comercial, dois anos após os lançamentos; parcerias com escolas municipais; poder de decisão ao público de audiovisual, tendo os cineclubes como representantes legais; etc.); à construção de projetos que possibilitem o acesso a filmes de pessoas moradoras fora do perímetro metropolitano; ao controle da sociedade do orçamento destinado à cultura, realizado através de impostos; etc.

A recorrência das falas foi em torno, principalmente, da disponibilização de verbas pelo poder público carioca e parcerias do cineclubismo com escolas municipais, algo que causou discussão particular com um dos integrantes do cineclube “Beco do Rato”, presente na plenária e que o conheci ao visitar produtora que mantém junto com outros cineclubes. A discussão, já relatada anteriormente, e que se relacionou sobre o porquê de reivindicarem parcerias com escolas, uma vez que os cineclubes se constituem, também, como espaços de formação, revela uma necessidade, em voga entre os cineclubistas engajados em questões de políticas públicas, como o “Mate Com Angu”, mas não o “Sala Escura” – e veremos depois o porquê –, que diz respeito à notoriedade e à legitimação que o cineclubismo vem buscando

junto aos governos para representar o público de audiovisual. Como essa relação não foi percebida de pronto, cessamos a discussão naquele momento, e fui apresentada aos integrantes do “Mate Com Angu”, os quais me convidaram a fazer parte do encerramento das atividades da oficina de produção fílmica do cineclubes, que aconteceu no dia dezessete de dezembro de dois mil e onze, na Lira de Ouro Ponto de Cultura, sede do cineclubes no centro de Duque de Caxias, às treze horas. Voltaremos a este encontro mais a frente.

A discussão realizada com o integrante do “Beco do Rato” e reincidente nas falas dos cineclubistas presentes tinha sido o primeiro contato com o assunto. A perplexidade sentida, de início, tinha a ver com as leituras realizadas acerca das práticas cineclubistas, principalmente aquelas referentes aos momentos de ditadura militar brasileira, quando essas entidades se faziam espaços de formação, independentes e militantes socialmente. E também a prática profissional como professora de escola pública que vê, algumas vezes, a escola como alvo fértil para projetos exteriores. No entanto, hoje, percebo que é notória a ocupação das escolas públicas pelo cineclubismo, tendo em vista, principalmente, a carência de formação sobre o audiovisual que, tanto alunos, quanto professores possuem. Ao comparar as reivindicações cineclubistas atuais, como esta em realizar parcerias com instituições públicas, cometia uma distorção temporal e não conseguia perceber o quê, de fato, tal reivindicação trazia ao cineclubismo, especificamente, neste século XXI.

Sabemos que, há muito – mais propriamente, desde 1987 – o movimento cineclubista reivindica o direito de representar o público de audiovisual em deliberações legais a esse respeito. A Carta de Tabor (1987) é um exemplo disto, a qual foi lembrada, em 2008, na Campanha pelos Direitos do Público e se cruzarmos os itens presentes em carta com as falas dos cineclubistas em plenária, vislumbramos o mesmo discurso sob o viés de ocuparem espaços escolares, na atualidade. Vejamos.

Na Carta de Tabor (1987, grifos nossos), ou Carta dos Direitos do Público, explicita, em seis dos dez itens existentes, as reivindicações dos cineclubistas em plenária:

1. Toda **pessoa tem direito a receber todas as informações e comunicações audiovisuais**. Para tanto **deve possuir os meios para expressar-se** e tornar públicos seus próprios juízos e opiniões.
Não pode haver humanização sem uma verdadeira comunicação.
2. O **direito à arte, ao enriquecimento cultural** e à capacidade de comunicação, fontes de toda a transformação cultural e social, são direitos inalienáveis. [...]
3. A **formação do público** é a condição fundamental, inclusive para os autores, para a criação de obras de qualidade. Só ela permite a expressão do indivíduo e da comunidade social. [...]
4. Os direitos do público correspondem às aspirações e possibilidades de um

desenvolvimento geral das faculdades criativas. As novas tecnologias devem ser utilizadas com este fim e não para a alienação dos espectadores.

5. Os espectadores têm o direito de organizar-se de maneira autônoma para a defesa de seus interesses. Com o fim de alcançar este objetivo, e de **sensibilizar o maior número de pessoas** para as novas formas de expressão audiovisual, **as associações de espectadores** [leia-se, cineclubes, inclusive] **devem poder dispor de estruturas e meios postos à sua disposição pelas instituições públicas.**
6. **As associações de espectadores** [cineclubes, inseridos] **têm direito de estar associadas à gestão e de participar na nomeação de responsáveis pelos organismos públicos** de produção e distribuição de espetáculos, assim como dos meios de informação públicos.

Ou seja, os itens de 1 a 5 referem-se ao acesso e à formação audiovisual a toda sociedade, sendo o último relativo, também, à disponibilização de verba ou material para garantir, plenamente, o acesso e, o 6 à garantia de representação desse público. Não foram essas as reivindicações presentes nas falas dos cineclubistas em plenária? E qual instituição social garante maior acesso à formação geral, inclusive “à arte e ao enriquecimento cultural” se não a escola? Ao garantir o espaço escolar como parte do movimento cineclubista, maior adesão vão conquistar os cineclubistas e ganhar a notoriedade que precisam diante do poder público, uma vez que, nem mesmo a maior organização do cineclubismo brasileiro, o CNC, encontra-se reconhecida pelo governo estatal. E mais: contribuir para o aumento de público para os filmes nacionais, ratificada e frisada por um representante da Ascine presente na plenária, o qual se utilizou da recepção brasileira a filmes norte-americanos como justificativa para o domínio comercial dessa indústria cinematográfica, “esquecendo-se” ele, que esta recepção não é causa, mas sim consequência de um processo de dominação cultural, como vimos em capítulos anteriores.

Sabemos que o cineclubismo nasceu do intuito de pessoas interessadas pelo cinema e insatisfeitas com o rumo mercantil que a sétima arte – assim reconhecida, posteriormente – estava sendo estruturada. Por esse objetivo, o cineclubismo tornou-se fiel às propostas de contribuir para o cinema enquanto arte, na proporção em que a indústria cultural se consolidava. Nesta medida, foi assumindo um posicionamento contrário ao sistema sócio-político-econômico-cultural capitalista e, sua recente versão, neoliberal. Estruturando-se sobre os pilares de democracia, ética, cultura e não lucratividade priorizou, desde seu nascimento, pela difusão e formação cinematográfica do público, por acreditar que o filme, bem simbólico, deve ser, prioritariamente, voltado para vias de conscientização holística do ser, possibilitando ao espectador um olhar de fora, questionamentos sobre sua práxis cotidiana. Dessa forma, o poder de negociação do espectador sobre esse bem, simbólico e vendável,

umenta, na mesma proporção que a ele é garantido maior acesso e formação sobre esse bem. Assumindo essa postura, o cineclubismo também foi se configurando em uma resistência, especificamente cultural, posto que a dominação mercantil cinematográfica se sobrepôs a artística, ou ainda, a cinematografia hollywoodiana dominou espaços onde a cinematografia local não havia se consolidado efetivamente, como no caso brasileiro, por exemplo.

Percebemos, portanto, que ocupar o espaço escolar com o cineclubismo é uma boa estratégia, tendo em vista que não são todas as pessoas que, em uma sociedade, freqüentam um cineclube, nem mesmo uma maioria, algumas sequer sabem de sua existência ou significado. Os cineclubes buscam diminuir essa distância com a sociedade. Possibilidades surgem com os projetos de incentivo à cultura conseguidos junto aos governos federal e estadual, principalmente. Chegar às escolas, como, efetivamente, já se realiza em alguns locais³⁸, o cineclubismo garante maior acessibilidade e conhecimento de suas propostas, além de expansão e amparo legal, como também uma formação mais ampla aos estudantes de classes menos privilegiadas socialmente, estreitando as desigualdades, ainda presentes, no sistema educacional brasileiro. Tais possibilidades vão ao encontro do conceito de “hegemonia cultural” proposto por Gramsci (apud SILVA, 2010) como forma de emancipação das classes desprivilegiadas. Mesmo que se utilize de um termo que, ao invés de horizontalizar o processo de mudança, continua perpetuando o modelo vertical de sociedade e, portanto, com hierarquias, o autor, primando pela formação de intelectuais orgânicos, aqueles que vão liderar o processo de emancipação, propõe, também, a conscientização crítica do homem em desvantagem social, e enxerga, assim como o cineclubismo, a escola como “o instrumento para elaborar os intelectuais dos diversos níveis.” (GRAMSCI, 1982, p.09 apud SILVA, 2010, p.100). Afinal,

o papel da cultura na mídia, incluindo o poder dos meios de comunicação de massa, com seus massivos aparatos de representação e sua mediação do conhecimento, é central para compreender como a dinâmica do poder, do privilégio e do desejo social estrutura a vida cotidiana de uma sociedade. [...]. (GIROUX, 1995, 90 apud JESUS; SÁ, 2010, p.61).

Mas, de acordo com Jesus e Sá (2010, p.59), não é só a instituição escolar que o cineclubismo quer alcançar, “os outros espaços de Educação não escolares” também são alvo de formação ou prática educativa dos cineclubistas. Este compromisso do cineclubismo

³⁸ No Estado do Rio de Janeiro, existe o Programa “Cinema para todos”, com o qual o governo estadual, em parceria com alguns cineclubes, buscam diminuir a distância de estudantes de escolas públicas do interior fluminense com o cinema brasileiro. (CINEMA PARA TODOS, 2012).

caminha, paralelamente, com as palavras de Paulo Freire (2002), quando o educador enfatizava a presença da ideologia nos processos linguísticos, de conhecimento, de poder; quando abordava a assunção de uma postura ética; quando sublinhava o respeito à autonomia. Como afirmam Jesus e Sá (2010, p.61-62):

Perceber o caminho histórico de formação de subjetivações é perceber até que ponto estamos inseridos nesta rede e também como podemos romper com esse processo. Processo que está relacionado a saber o que “sou-no-mundo”, como posso fazer para “deixar de ser” e o que fazer para me tornar o que “quero ser”, qual é o limite entre um e outro é o ponto que deve ser focado para encontrar brechas para as experiências em Educação que buscam a construção de uma narrativa própria como uma invenção de si no mundo e para a organização do público com vistas à transformação social.

Esta prática educativa, inerente à práxis do cineclubismo – seja sob qualquer vertente ético-cultural que um cineclube assuma; seja na promoção de debates pós-filmes ou não; e seja com objetivos outros que não estejam relacionados diretamente com essa prática –, pretende a conscientização do estar no mundo, tão frisado por Paulo Freire (1980; 2002), como sendo momentos de constantes construções históricas. Cineclube não é somente exibição de filmes alternativos, senão seria cinema. Cineclubismo está para além das exibições, implica processo educativo, realiza: oficinas de produção, reflexão sobre cinematografias, interações com as comunidades, valorização de identidades culturais locais.

Nas práticas dos cineclubes estudados, “Sala Escura” e, principalmente, “Mate Com Angu”, foi possível, também, vislumbrar o que a pesquisadora Saskia Sá percebeu com os participantes de oficinas produzidas por cineclubistas em escolas capixabas:

ao entrar em contato com os **meios de produção e difusão audiovisual**, [os] participantes podem **quebrar barreiras** no trato com a técnica e a linguagem propiciando um **diálogo teórico-prático** e a **reflexão** sobre a construção de uma **auto-imagem transformadora**, assim como a **descoberta** e a **valorização das diferenças** na **construção** de suas **identidades culturais** no seu **meio social**, além das possibilidades de **interferência na realidade**, através de **produtos culturais oriundos de suas experiências de vida**. (JESUS; SÁ, 2010, p.62-63, grifos nossos).

Utilizamo-nos das palavras dos autores acima citados, para ratificar as análises, a seguir, realizadas sobre os cineclubes “Mate Com Angu” e “Sala Escura”. Vislumbramos, nas práticas cineclubistas, o uso do audiovisual como forma de *quebrar barreiras*, a partir de um *diálogo teórico-prático* realizado por meio de oficinas, como as que acontecem com os participantes do “Mate”, ou de conversas informais como ocorrem no “Sala Escura”,

promovendo possibilidades de *transformação*, de *reflexão*, de *descoberta(s)* e de *(re)construções* de *identidades culturais* daqueles que se encontram em experiências cineclubistas. Verifiquemos, a seguir, as práticas educativas dos cineclubes estudados, de modo mais aprofundado.

4.1 O CINECLUBE “MATE COM ANGU”

O Cineclube “Mate Com Angu”, localizado na área central do município carioca de Duque de Caxias, utiliza-se como sede o “Lira de Ouro Ponto Cultural”, espaço que realiza diversas apresentações culturais e que se intitula um lugar de resistência cultural. (LIRA DE OURO, 2012).

A relação do “Mate Com Angu” e o Lira de Ouro se complementam, como são ou devem ser toda e qualquer relação que se pretendam duradouras. Pelo breve histórico apresentado em *site*, o Lira, como é conhecido, somente tornou-se Ponto Cultural a partir de 2007 e o cineclube, além dos demais eventos (de dança, música, artes plásticas) realizados ao longo dos seus 54 anos de existência, contribuíram para a concretude desta atual posição. Da mesma maneira, esta posição do Lira auxilia nas atividades do “Mate”, como é chamado o cineclube, para conquistar mais espaços, como por exemplo: a integração ao projeto federal “Cine Mais Cultura”, o qual já comentados aqui. (LIRA DE OURO, 2012).

A história do “Mate”, como percebemos através das entrevistas dos três fundadores do cineclube, concedidas em conjunto, se confunde um pouco com a breve trajetória do Lira: ambos buscam fortalecer a identidade cultural do município de Duque de Caxias, apresentando-a por uma face menos negativa (de violência, analfabetismo, pobreza), conhecida e veiculada pelas mídias locais sobre a Baixada Fluminense, área geográfica a qual faz parte o município.

O Lira iniciou sua história em 12 de março de 1957 com o trombonista Acácio de Araújo, completados 100 anos de vida em 2011, e mais 18 pessoas que fundaram a “Sociedade Artística e Musical Lira de Ouro”. Após ter lido em uma revista da época, que a Baixada Fluminense era analfabeta e não tinha cultura, Seu Acácio e alguns amigos que tocavam algum instrumento musical organizaram uma banda para o município de Duque de Caxias que, na época, não tinha a sua e sempre que precisava, alugava uma da cidade vizinha, o Rio de Janeiro, afinal, estas eram muito valorizadas pela sociedade, principalmente em

comemorações importantes. (LIRA DE OURO, 2012).

Seguindo a iniciativa de Seu Acácio, os integrantes do “Mate Com Angu” também percebiam que o município carecia de locais de exibição fílmica, os cinemas que tinha eram em pouca quantidade, sem dizer, cineclubes. Sem muita consciência de princípio, os três fundadores – Igor, HB e Manel (2012) – foram moldando o cineclube de acordo com os anseios de sua comunidade e dos demais integrantes que foram se agregando ao cineclube e passaram a engrossar o “cerol³⁹ fininho da Baixada”, *slogan* do “Mate Com Angu”.

Segundo os fundadores, o maior responsável pela fundação do “Mate” foi Manel, na época estudante de História da Fundação Educacional de Duque de Caxias (Feuduc), que chamou Igor e HB, mais afeitos na arte da cinematografia – Igor, inclusive, já possuía uma produção fílmica, “Provérbio Primavera” –, para organizar com ele uma sessão de filmes para o Primeiro Congresso de História da Baixada Fluminense, tarefa universitária. A partir dessa experiência, tiveram a ideia de continuar com mostras de cinema que evoluiu para sessões permanentes cineclubistas. Depois de algumas reuniões, para organizar o cineclube, começaram a pensar em seu nome que, conforme Manel (2012), foi a reunião mais profícua daquele momento. Vejamos as palavras do integrante:

MANEL: Porque foram várias as possibilidades, [...] tentando batizar, é sempre algo tão complicado! E aí o HB, sem a menor pretensão falou: – Ah, “Mate Com Angu”. Quando ele falou isso, fez-se um silêncio. – “Mate Com Angu”, é esse! É esse! – Não, eu estava brincando! (Entrevista concedida à autora, maio de 2012).

HB (2012) pensou nesse nome por conta de algo que faz parte da história do município, onde identificamos, mais uma vez, o enaltecimento da identidade cultural da cidade, além do fortalecimento de experiências instituintes realizadas pelos integrantes do “Mate”:

HB: E aí ficou o que, na época, era um apelido pejorativo. Ah, “Mate Com Angu”! Como sacaneavam as crianças que estudavam no Ciep, por exemplo: – Ah, um bando de pobre, aí! Só que, com o tempo, a escola foi revertendo isso. “Mate Com Angu” ficou muito legal!

MANEL: Referência na cidade.

HB: Até porque em 2002, o nome estava começando a se perder, ficando como História, assim. O cineclube também trouxe, à tona, essa história de novo.

PROJETO: Certo. Uma lembrança.

³⁹ Líquido formado por cola de sapateiro e vidro ou limalha de ferro, passado em linhas de pipas, para servirem de cortantes, em disputas com outras pipas, no ar.

HB: Positiva dessa mulher que foi, altamente, revolucionária. (Entrevista concedida à autora, maio de 2012).

Essa parte da história de Duque de Caxias se refere a uma mulher, figura central da história, cujo nome era Armanda Álvaro Alberto.

Nascida em 10 de junho de 1892, e criada em Laranjeiras, bairro da aristocracia carioca, na época, Armanda dedicou sua vida a movimentos em favor da igualdade de oportunidades. Formou-se professora e exerceu militância política como presidente da União Feminina do Brasil (UFB), coligada à Aliança Nacional Libertadora (ANL), a qual era fortemente controlada pela ditadura varguista por ser taxada como comunista. Devido a isso, foi encarcerada junto com Olga Prestes, e muitas outras torturadas e mortas na época. (MORAES, 2006). Felizmente Armanda pode retornar às lutas democráticas, sendo libertada oito meses após sua prisão.

Imagem 07 – Fotografia de Armanda Álvaro Alberto



Fonte: LAZARONE, 2010.

A dedicação de Armanda à educação foi devido à experiência adquirida em Angra dos Reis ao lecionar para crianças daquela área, cujo propósito era suprir a falta de escolas da localidade. Ao retornar de Angra dos Reis, ela criou a Escola Proletária de Meriti, em 1921, onde se localiza Duque de Caxias, antes, oitavo distrito de Iguazu. (MARQUES, 2011; MORAES, 2006).

A escola, projetada pelo, ainda, desconhecido arquiteto Lúcio Costa, teve o nome modificado para Escola Regional de Meriti, a “Regional”, como era conhecida e, hoje, faz parte do quadro de escolas públicas do município de Duque de Caxias, cujo nome é Escola Municipal Doutor Álvaro Alberto, homenagem dada ao irmão de Armanda, o qual, além de Primeiro-Tenente da Marinha, foi um dos fundadores e primeiro presidente do CNPq e,

também, proprietário da firma F. Venâncio e Companhia, financiadora do projeto escolar⁴⁰. A escola completou 90 anos em 2011 e ganhou fama em todo o território carioca, na época de sua criação, sendo a primeira escola do Estado do Rio de Janeiro a instituir horário integral e a primeira da América Latina a oferecer merenda escolar. Além dessas inovações, Armanda, como fundadora e diretora da escola, buscando melhores condições de ensino para seus alunos: utilizou-se do método Montessori de ensino, propalado pela Escola Nova, sendo, inclusive, uma das assinantes do Manifesto Pioneiro de 1932; integrou a comunidade às atividades escolares, hoje realizadas sob os títulos “Ecologia” ou “Meio Ambiente”, onde promovia, dentre outras oficinas de formação, no chamado “Círculo de Mães”, palestras de higienização e preservação ambiental; construiu biblioteca própria, aberta ao público, que tinha a instalação de um projetor em oito milímetros, presente de Roquette-Pinto, exibindo filmes educativos e comédias da iniciante sétima arte; criou escolinha de artes, ministrada pelo professor e artista plástico Barboza Lei; além de outras atividades que serviram aos alunos para angariarem as melhores colocações em concursos para os cursos ginásiais de escolas do Rio de Janeiro. (MARQUES, 2011).

Imagem 08 – Escola Regional de Meriti



Fonte: MARQUES, 2006.

A merenda oferecida pela escola, adquirida graças às doações solicitadas por Armanda e seu corpo docente aos comerciantes locais e, também, pelo “Círculo de Mães”, era composta de mate e angu, por isso o nome pejorativo “mate com angu”, dado à escola por aqueles que se incomodavam com seu sucesso, principalmente os donos de escolas particulares, de modo a

⁴⁰ Há, no entanto, uma escola pública, também em Duque de Caxias, cujo nome é “Professora Armanda Álvaro Alberto”, homenagem prestada à professora e se constitui em um Centro Integrado de Educação Pública (CIEP).

diferenciar, por meio do *status* econômico, os ricos e os pobres; “aqueles que podiam” comer melhor e “aqueles que não podiam”. (MARQUES, 2011). Sendo o cineclube batizado com esse nome, homenagem à Armanda que, nas palavras de HB (2012), foi “uma mulher, altamente, revolucionária”, também buscou resgatar essa memória caxiense, trazendo para si a própria identidade histórico-cultural da cidade, alvo de críticas, apesar de sua riqueza social – sem dizer a material –, exemplificada pelas histórias da escola e de Seu Acácio, antes relatada. É como se as escamoteações presentes nessas histórias, vistas de forma pejorativa pelo outro de fora, porém positivadas como resgates identitários pelos de dentro, se configurassem, na homenagem realizada pelo “Mate”, em um misto – um tanto ambíguo, como é, inclusive, a história do cineclubismo – de marginalização e sarcasmo, uma rememoração através de uma visão própria dos primeiros integrantes do “Mate Com Angu” e levada adiante pelos posteriores; uma rememoração com uma pitada de humor que busca modificar a imagem negativa da cidade, mas sem as amarras de uma resistência que objetiva a simples reação, visto que esta não atinge o almejado, só faz perpetuar o que se quer modificar. Os integrantes do “Mate”, ao homenagear o cineclube com um dado histórico, representativo da identidade caxiense – positivo a eles, mas pejorativo aos outros –, pretendem elevar essa marginalização por uma vertente diferenciada: contrária à corrente, mas pela inclusão. São experiências que ultrapassam “a simples reação e oposição a um tempo determinado” (MATELA, 2007, p.33):

IGOR: O “Mate” tem essa questão de pensar, de contribuir mesmo com o imaginário nacional, tá?! O que é o Brasil, né?! [...] É de Caxias pra além de Caxias. É de Caxias pro mundo. [...] O cinema como um dispositivo mesmo pra diversidade. É um discurso que conta uma história a partir daqui. O discurso que é uma coisa coletiva [...] então é, sobretudo, um local que agrega as pessoas que têm esse interesse de contribuir, para que, a partir dele, a gente possa produzir. [...] **É uma porta pra essa gente que quer fazer cinema. [...] É possível incluir outros imaginários que Caxias traz,** que a cidade carrega: de banditismo, de violência, de pobreza, de miséria. **Também, assim, propor outros discursos pra cidade.** [...] Não é só isso. Não é só essa reprodução...

HB: Eu digo no livro⁴¹, que **Caxias é uma cidade que sofreu um bullying midiático.** Poucas têm tanta má fama sofrida... Uma midiática muito estranha!

MANEL: **Periódica, estigma.**

HB: Eu tenho 39, comecei a trabalhar cedo. **Em 87 [1987], no centro do Rio, as pessoas falavam que Caxias... – Pô, vou em Caxias nada! Vou lá tomar uma bala perdida!** As pessoas achavam aquilo: que iam descer do ônibus, *bang-bang* direto! [...]

⁴¹ O livro, a que se refere HB, foi encomendado pela Editora Aeroplano, e conta a história do “Mate Com Angu”, servindo ao grupo como homenagem aos 10 anos de existência do cineclube. Este livro, juntamente com outros, contam histórias sobre “Movimentos Urbanos”, periféricos, realizados em todo o Brasil, constituindo a série “Tramas Urbanas” que, provavelmente, será lançada em agosto de 2012.

IGOR: **A gente quer reverter essa imagem.** [...]

HB: **Trabalhar o território da imagem simbólica.** [...]

MANEL: [...] Calma aí. **Lá tem gente que ama, que entende, faz cinema, tem artista.**

HB: Um lugar como outro qualquer. [...] Que pensa. [...] Aliás, pensa... Eu falo isso o tempo todo. **A ideia de poder... Que pensam a Baixada [...] só como um lugar de reação, nunca como um lugar de pensamento.** [...]. (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012, grifos nossos).

É uma homenagem que busca resgatar essa memória através de um nome pejorativo, o qual era conhecido por todos, de maneira superficial, impositiva e reprodutora, para demarcar as fronteiras do permitido. Ao se apropriarem do estigma, do nome “mate com angu”, os integrantes do “Mate” ultrapassam os limites impostos e mostram que foram e são mais do que “mate com angu” (pobreza, reação ou revolta), são pessoas que produzem, que fazem história, que amam, que entendem, fazem cinema, artistas que pensam... são o que quiserem ser e não, somente, “mate com angu”, porque não?!

Essa postura do cineclube vai ao encontro das palavras de Badiou (1994) quando, o filósofo, dialogando sobre a ruptura realizada pelo homem em situação de dominação, frisa que esta atitude o diferencia dos demais de sua espécie, uma vez que influi em sua realidade, não corroborando com a posição de vítima que o dominante lhe impõe. Resistindo ao papel de vítima, os “mate com angu” apresentam-se como “Mate Com Angu”, composto por Homens e Mulheres com letras maiúsculas, para além de “seres-para-a-morte”, exercem o direito da resistência humana: “uma identidade do Homem como imortal, no instante em que ele afirma o que é, contra o querer-ser-um-animal ao qual a circunstância o expõe.” (BADIOU, 1994, p.108). Seguindo a linha de raciocínio de Badiou (1994), as pré-concepções do outro de fora, portanto, incidiram nos “Mate Com Angu” a constituição de uma verdade e de uma fidelidade a esta, conforme concebemos as atividades cineclubistas: um *continuum* à rememoração de um momento histórico da cidade, realizada por meio do batismo. Ao irem contra uma situação, os Homens e Mulheres do “Mate Com Angu” fundaram um cineclube e produzem cultura, pelo viés principal do audiovisual; inventaram “uma nova maneira de ser e de agir na situação.” (BADIOU, 1994, p.110). Percebemos isto quando Bia Pimenta e Josenaldo (2012) explicam o trabalho com o cineclube:

JOSENALDO: A gente não tem um fim. A gente tem um meio e um fim é variado.

BIA: A gente é um movimento [...] A gente dialoga com o efêmero. [...] E com a consciência mesmo... [interrupção de Josenaldo]

JOSENALDO: E a gente passa a ser uma cultura permanente. [...]

GODÔ: Por isso que eu falava do 8. Por isso que eu falei da questão do 8, do infinito, da infinitude. [...]

BIA: [...] O nosso objetivo seria, em um primeiro momento, criar uma estética desse outro tempo [...]. Agitar mesmo. Através das atuações [ou expressões] artísticas e culturais, promover um questionamento sobre as coisas.

JOSENALDO: Trazer referência.

BIA: Trazer referência, construir memória, construir mitos...

JOSENALDO: Registrar.

BIA: Registrar, né?! (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012).

Ou seja, tornarem-se imortais, na concepção de Badiou. Nesse processo de elevação da marginalização, eleva-se, conjuntamente, a identidade cultural caxiense, por meio de movimentos de resistência cultural, porém sob uma perspectiva bem-humorada. Como informam outros integrantes entrevistados, ratificando os discursos dos fundadores, Igor e HB (2012):

CACAU: [...] E como era tratada de uma forma pejorativa, mas pra gente significava muito, porque foi a primeira escola da América Latina a fornecer merenda, a gente quis fazer essa homenagem. E ser uma coisa que pudesse homenagear essa história e, ao mesmo tempo, ser uma coisa engraçada, né?! Todo mundo ficar perguntando e fazer esse link. [...]

JOÃO XAVÍ: Tem uma coisa, também, de ser uma referência local. O olhar da Baixada pro cinema. O que mais me bate sobre esse nome é ser uma referência local. Sair de uma história meio pejorativa, uma piada, e a gente se apropriou disso e tornou uma coisa interessante. [...]

CACAU: [...] E a forma com que as pessoas de fora falam dos locais periféricos, principalmente, às vezes, é de forma pejorativa, mas pra quem está ali, até que seja pejorativa, mas aquilo ali faz parte da história da pessoa. E se você consegue se articular e transformar aquela coisa que pra um é ruim, mas que pra você nunca foi ruim, você consegue convencer os outros que aquilo é bom, ou seja falando a verdade, ou seja falando a mentira... eu acho que tem um pouco disso também. É a valorização da sua área. (Entrevista concedida à autora, maio de 2012, grifos nossos).

Eles sentem-se orgulhosos – e devem mesmo – com suas memórias, as quais evidenciam humildade, dificuldade, mas também luta e notoriedade, assim como tem ocorrido com o “Mate”, hoje, referência de cineclubismo, inclusive, na cidade do Rio de Janeiro, assim como em outras do Brasil e fora dele. Como expomos anteriormente, o “Mate” esteve em Paris e lá realizou doze produções que foram exibidas na mostra “Angu à Francesa”, no Sesc Caxias, onde receberam quatro diretores franceses, além de outros com os quais passaram a promover intercâmbios. O contato realizado com a França foi graças ao curta-metragem que o cineclubes produziu, intitulado “Um ano e um dia” (CINECLUBE MATE..., 2004), e com o qual obteve sucesso, sendo premiado em festivais e fazendo parte de uma mostra em Paris, no

ano de 2008. (CINECLUBE MATE..., 2012). Abaixo as imagens das conexões do “Mate” com a França, a primeira é a divulgação do encontro realizado no Sesc (imagem 09) e a outra da mostra em Paris sobre o cineclube (imagem 10):

Imagem 09 – Cartaz sobre a conexão do “Mate” com a França



Fonte: CINECLUBE MATE..., 2012.

Imagem 10 – Entrada da Mostra sobre o “Mate”, na França



Fonte: CINECLUBE MATE..., 2012.

Além dessa conexão com a França, outras produções fazem parte do currículo dos integrantes do “Mate”, como por exemplo: “Queimado” (2009), primeiro filme feito em película e com as economias de Igor Barradas, além de doações dos amigos; “5x Favela – Agora por nós mesmos” (2010), cujo um dos diretores foi Cacau Amaral e; muitos outros, passando de 30 produções. (CINECLUBE MATE..., 2012).

O cineclube movimenta Caxias e sacode a todos que entram em contato com este cineclube cheio de energia. Por conta disso, tem como uma de suas “coleções” os artigos em jornais, como este, abaixo, em “O Globo”:

Imagem 11 – Recorte de jornal sobre o “Mate” e outros coletivos



Fonte: Segundo Caderno, O Globo, 7 nov. 2010

Mas, ao mesmo tempo em que incluem, os “Mate Com Angu” também se dizem o “Cerol Fininho da Baixada”, seria uma forma de reação, uma vontade implícita de conquistar espaços, antes renegados aos marginais e de domínio comercial? Relembrando, mais uma vez, Badiou (1994), inerente ao Homem, animal e imortal, reside uma ambiguidade que tanto o impulsiona a permanecer-se fiel a sua condição imortal, quanto o puxa a conservar-se como animal. Seria a contínua “consistência subjetiva”. Hamlet já dizia: “Ser ou não ser, eis a questão.”

Isto também pode estar presente no misto – de marginalização e sarcasmo; entre o olhar de fora e o olhar de dentro – realizado pelos integrantes cineclubistas e que fica, ainda, mais evidente, quando eles se utilizam do nome sem as separações entre as palavras, “MateComAngu”, como se, por uma mensagem subliminar, denotassem um “cardápio” que, mesmo simples, devesse ser degustado, como em um *slogan*: – Venham! Conheçam! Você vai gostar e modificar suas pré-concepções! Mas não só, fazem um chamamento, também, àqueles que se identificam com sua proposta de atuação social e cultural, reforçando uma identidade cultural da cidade, quiçá de outras, assim como uma resistência cultural contrária a um sistema de desigualdades e preconceitos. De acordo com a proposta do cineclube, o:

“Mate Com Angu” nasceu da necessidade de **alimentar** na Baixada Fluminense uma movimentação e uma discussão sobre a produção/exibição de imagens e suas implicações sociais e estéticas na realidade e no modo de

vida da região. Desmistificar o fazer cinematográfico, proporcionar ao público a experiência lúdica de uma experiência cinematográfica e dar-lhe uma contribuição mínima de dignidade e respeito. Se você sente essas coisas na carne, entre em contato! **Cultura para uma melhor digestão.** (PONTO DE ENCONTRO..., 2011, grifos nossos).

Seria essa proposta também um exemplo de “hegemonia cultural” proposto por Gramsci (1982 apud SILVA, 2010) para a emancipação das massas via os “intelectuais orgânicos”, sendo os integrantes do “Mate”, representantes dessas? Promoveremos essa discussão mais à frente.

Exemplificando esta atuação do “Mate”, parte desta proposta foi utilizada como divulgação de um concurso promovido pelo cineclube, intitulado “Caxias em 1 minuto”, onde o participante inscreve um vídeo que deve tratar sobre o município em apenas um minuto. É um concurso que abrirá a comemoração de dez anos do “Mate”, uma atividade lúdica, também política, que tanto homenageia a cidade, como também: os autores, porque envolve premiações; os caxienses, porque os vídeos incidirão de alguma forma no cotidiano cultural de Caxias; os freqüentadores cineclubistas, por serem os eleitores dos melhores vídeos; o cineclube, que ganha maior visibilidade e; os organizadores, porque, em regulamento, fica explícito que haverá o “prêmio marmelada – único prêmio concedido pelo ‘Mate’ com o objetivo de premiar os realizadores do próprio coletivo e amigos próximos. Nessa categoria o vencedor deverá premiar a comissão julgadora com uma caixa de cerveja.” (MATE COM ANGU, 2012). Ou seja, também os amigos dos organizadores serão homenageados, pois terão a possibilidade de serem premiados com o prêmio extra e com os prêmios referentes ao valor de doação para o concurso. Ninguém é excluído, então, todos saem ganhando, de uma forma ou de outra! Abaixo, imagens sobre o concurso:

Imagem 12 – Divulgação *on line* do concurso “Caxias em 1 minuto”, do “Mate”

Imagem 13 – Recorte de jornal sobre o concurso “Caxias em 1 minuto”, do “Mate”



Fonte: MATE COM ANGU, 2012.



Fonte: Jornal O Dia, 24 jun. 2012.

Essa característica do “Mate” vai ao encontro das próprias características do cinema (ou do audiovisual, genericamente): tanto são políticos, promovendo formação e conscientização, quanto são entretenimento. De acordo com os integrantes do “Mate”, a diversão é essencial no *menu* do “MateComAngu”, mesmo que esta englobe apenas os integrantes, como explicita Bia Pimenta (2012), uma das integrantes entrevistadas:

BIA: [...] Então, assim, uma coisa que o HB fala e o Igor, também, fala muito. É que a gente faz o “Mate Com Angu” [...] pra gente mesmo. [...] A gente passa uns filmes assim, que a gente: – Uhuul! [imitação de grito] E o público fica assim: – Que m... é essa? [riso]. (Entrevista concedida à autora, maio de 2012).

Ou seja, a alegria dos integrantes, pode-se dizer que, seria a mola propulsora para que as atividades, como o concurso “Caxias em 1 minuto”, sejam criadas, dinâmica cultural da região e em outros locais. O “Mate”, além de realizar atividades próprias, como as oficinas de produção de audiovisual que promovem para a comunidade caxiense e quaisquer pessoas interessadas, também se conecta a outras entidades de cultura, sobrepujando o espaço do cineclube. Isso, porque, como informa Leivas (2010, p.84-85),

o caráter do cinema influi nas formas como trabalhamos com ele, porque é possível pensar o cinema como um grande híbrido cultural na dimensão do que nos ensina Peter Burke, afinal é uma invenção francesa [...], que foi sistematizada como produto da indústria cultural pelos estúdios norte-americanos, foi transformada em um grande elemento narrativo pelos russos e também pelos alemães, sofreu alterações em suas estruturas por ação dos italianos e se espalhou por todo o mundo sendo apropriada de várias maneiras.

De fato, uma arte que, por si só, já é dinâmica, a utilização de seu produto artístico, tal como é o filme, abarca, assim, maiores possibilidades àqueles que com ele trabalha. E essas possibilidades são aproveitadas, de modo muito particular, pelos organizadores do “Mate”. Vejamos algumas das atividades realizadas pelo “Mate Com Angu”, com o propósito de conhecê-lo melhor, pois, como disse um dos seus integrantes, a forma de atuação do cineclube (com a curadoria dos filmes, por exemplo) é aquela “que diz quê cineclube é esse, que propostas são essas, o que a gente está a fim de discutir agora.” (João Xaví em entrevista concedida à autora, maio de 2012):

- Oficinas de produção:

A primeira vez que fui ao “Mate Com Angu” foi para observar uma reunião de final de ano do cineclube junto com os participantes da oficina de produção de audiovisual. Esta reunião foi realizada para avaliar a oficina que aconteceu durante o ano.

Ali todos foram ouvidos e estimulados a falar, trazendo críticas e sugestões, as quais eram filmadas por um dos integrantes do “Mate”, Igor Barradas.

De vez em quando, a reunião era suspensa para dar espaço a alguma exibição de curta-metragem realizado ou por um organizador ou por um frequentador do cineclube, o qual era comentado a seguir.

As críticas recorrentes foram com relação à estruturação física do cineclube: não houve produções fora do ambiente cineclubista e o local, além de quente, era barulhento (naquele momento o som do áudio competia com o de fora, samba e churrasco no pavimento de baixo da Lira de Ouro).

As explicações foram dadas, inclusive pelo presidente do ponto cultural, que realizaria obras em um futuro próximo, e por Igor, explicando que a falta de produções fora do cineclube tinha ocorrido pela primeira vez em oficinas promovidas pelo cineclube, devido à falta de caixa da entidade naquele ano. As oficinas do “Mate” são gratuitas e seus integrantes não cogitaram a cobrança de mensalidade. De acordo com Josenaldo (2012), em entrevista, o “Mate” já ministrou oficinas de formação de audiovisual em muitos estados do Brasil, como: Rio de Janeiro (Nova Iguaçu; Caxias, em escola municipal; Rio de Janeiro), Ceará, Rondônia, São Paulo e Minas.

As oficinas são os momentos em que, para os integrantes do cineclube, se efetivam processos de formação, além daqueles que os envolvem na curadoria das sessões. No entanto, percebemos que a práxis cineclubista se insere em processos de formação – e por isso educativos –, tanto quando estudam, discutem e planejam as atividades, quanto, ao público, são exibidas as produções. Apesar de se utilizarem de expressões e autores da Educação, como os citados a seguir, durante as entrevistas: “consciência cultural”, “tomada de consciência”, “conscientização”, “disputa política de construção do cineclube”, ao falarem sobre a inserção do cineclube em movimentos culturais; “Paulo Freire” e “Darcy Ribeiro”, quando discutiram sobre a base conceitual do grupo; “diálogo com a consciência”, ao tratarem sobre a expectativa do grupo com as atividades realizadas.

O grupo, com exceção de poucos, em questões de entrevista sobre a atuação do cineclube, onde incluía, as expressões: “planejamento”, “formar”, “costura pedagógica ou educativa”, não aceitou com tranquilidade as expressões “educativo” ou “pedagógico” (quando há a intenção de educar). Vejamos o desconforto presente nos três grupos de

entrevistas:

PROJETO: **O que vocês querem fazer?** [...]

JOSENALDO: A gente não tem um fim. **A gente tem um meio e um fim é variado.**

BIA: **A gente é um movimento...** [...] A gente **dialoga com o efêmero.** [...] **E com a consciência mesmo...** [interrupção de Josenaldo]

JOSENALDO: **E a gente passa a ser uma cultura permanente.** [...]

GODÔ: Por isso que eu falava do 8. Por isso que eu falei da **questão do 8, do infinito**, da infinitude.

BIA: [...] O **nosso objetivo** seria, em um primeiro momento, criar a estética desse outro tempo [inaudível] **Agitar mesmo. Através das atuações** [ou expressões] **artísticas e culturais, promover um questionamento sobre as coisas.**

JOSENALDO: **Trazer referência.**

BIA: Trazer referência, **construir memória**, construir mitos...

JOSENALDO: **Registrar.**

BIA: Registrar, né?!

PROJETO: **Formar, também?**

BIA: **Não.** Eu acho que a gente não tem nenhuma intenção ou expectativa [...] quanto a isso.

JOSENALDO: Mas por que você está perguntando isso? (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012, grifos nossos).

Logo em seguida um dos participantes, especificamente Godô (2012), após pensar, falou:

JOSENALDO: Mas por que você está perguntando isso?

BIA: É. Porque ela é da Educação, né?!

GODÔ: **Eu acho que já está, né?! Porque não tem como separar isso.** [...]

PROJETO: [...] o que é conscientização, então?

BIA: **A gente não falou de conscientização**, não. [...] Eu **não quero conscientizar**, eu **quero criar uma reflexão.** [...] Então, assim, por exemplo, **existem agentes, dentro do coletivo, que são conscientizadores, dentro da questão ambiental**, por exemplo. (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012, grifos nossos).

No entanto, “dialogar com a consciência”, “promover questionamento sobre as coisas” “trazer referência” e “criar reflexão” fazem parte de processos de formação de público e de práticas educativas que, apesar de não serem entendidas dessa forma por dois dos três entrevistados daquele grupo, pelo menos não de modo totalmente *consciente*, já percebem que suas atuações não são neutras e possuem objetivos claros. Mais adiante, no transcórre da entrevista, os entrevistados vão *formando* esse entendimento, tendo em vista as frases afirmativas, as reticências, os olhares em busca da ajuda do outro, na formulação das respostas, demonstrando que o processo de pensamento – sobre essa relação do cineclube com

a educação –, ainda está sendo construído, explícito no final da fala de Bia (2012). Uma construção, realizada por todos os presentes, que foi sendo “trançada”, pouco a pouco, por momentos de tensão e de desconforto, mas que, ao falarem sobre suas práticas dentro e fora do coletivo – como chamam o “Mate” –, assim como sobre as experiências que desencadearam a entrada no cineclube, foram percebendo, mesmo que ainda de forma incipiente, a relação que promovem com a educação, no dia a dia cineclubista:

BIA: Eu estou na primeira sessão de cinema de 2004 e entro, no coletivo, depois do Projeto “Geringonça”. A minha formação em produção cultural começa com um projeto do Sesc [inaudível] chamado “Geringonça”. E aí a gente começou, porque tinha um outro coletivo aqui em Caxias chamado MArtE, “Movimento de Arte Engajada”, que era um coletivo de poesia [...] Mas então. Eu acho que a gente não tem o caráter de formação por isso. **A gente tem agentes formadores dentro do coletivo, mas o coletivo, em si, se dá...**

JOSENALDO: Mas **a formação se dá no dia a dia. É isso.**

BIA: **É. É isso.** [...] **Pensando por esse lado e pensando no quanto a gente deu uma guinada, procurou uma outra coisa pra fazer que, de uma certa forma, foi por conta do “Mate”, pode-se dizer, que pode ser considerado uma ação educativa... Não sei se pode dizer educativa...** [olha para Josenaldo]

JOSENALDO: **Formação, né?!**

BIA: **Formação...** [...] **Nem a gente entende, ainda, essa necessidade que a gente tem.** É uma cachaça, né?! (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012, grifos nossos).

Vejamos esta dificuldade – de fazer associação, direta, entre processos educativos e as atividades cineclubistas –, também, presente nas falas de outros dois grupos de entrevistados:

PROJETO: [...] **O cineclube possui uma linha de atuação?** [silêncio]

HB: Uma linha de atuação? [...] **A gente trabalha com sessões temáticas.**

PROJETO: E aí, **com um objetivo, né?!** Por que **quando há um planejamento, necessariamente precisa de um objetivo?**

HB: É. Porque **planejamento é algo muito pesado.** [...] Agora, **linha de atuação tem. A tendência é ter sessões temáticas.** Por exemplo, **não é qualquer filme que passa.**

IGOR: **Tem a ver com o tempo.** [...]

HB: Como a gente privilegia o curta-metragem... **O curta-metragem a gente vai montando** ele de modo **que parece que você viu um longa.** [...] **E aí, tem um assunto e nesse assunto a gente vai preenchendo ali.**

IGOR: **Curadoria é um discurso.** [...] **Você pode recontar.** Então, você... [interrupção de HB]

HB: **Você escolhe a ordem.**

IGOR: [...] Assim como **o texto é um discurso.** Como **a arte é um discurso.** **O tema é um eixo que habita sessões, né?! [...]**

PROJETO: E aí **vocês vão organizando** de uma tal forma que **eles se entrecruzem e tenham um discurso cerne...** [interrupção de Igor]

IGOR: De modo que **eles [dialoguem], [troquem] ideias.**

PROJETO: **Que não necessariamente é a que vocês queriam.**

HB: **É. Mas aí é arte, né?! Arte [...]**

PROJETO: **Às vezes passam coisas que vocês nem [concordem].**

IGOR: **Mas passa com a intenção de provocar alguma coisa. [...]**

HB: **Não dá pra prever...** (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012, grifos nossos).

Percebemos, assim como nas falas do grupo anterior, a clareza dos integrantes sobre a possibilidade de discursar ideias por meio das imagens audiovisuais, tanto que manipulam os filmes conforme a intenção que o grupo pretende provocar no espectador. E não são temas aleatórios, as sessões sempre têm a ver com o contexto sócio-político-cultural, seja no macrocosmo – Brasil, mundo –, seja no microcosmo – Duque de Caxias, cineclube –, como a sessão “Rio +69 – A cúpula dos povos” (imagem 14), onde a “costura filmica” apresentou uma sátira político-pornô sobre o evento mundial “Rio +20 – A cúpula dos povos”, que se realizou no mês de junho, no Rio de Janeiro, mesma fase de exibição da sessão mensal. Sendo o filme, ou a montagem dos curtas (à maneira de Langlois), um discurso, a intenção pode se concretizar ou não, pois, como HB (2012) informou, não dá pra prever, o discurso é polissêmico, mesmo que haja um cerne discursivo montado, ordenado, **planejado** pelo grupo. E se houve planejamento – porque precisaram selecionar, escolher e reeditar os curtas para se “transformarem” em um longa –, e intenção ou objetivo, houve necessariamente uma prática educativa.

Imagem 14 – Cartaz de divulgação da sessão “Rio +69 – A cúpula dos povos”



Fonte: CINECLUBE MATE..., 2012.

Com o último grupo de entrevistas o desconforto se repetiu, a mesma dificuldade foi percebida ao promover relações entre as palavras “pedagógico” e “educativo” com as atividades do cineclube. Para eles, o processo educativo parece estar atrelado somente a uma educação formal ou escolarizada. Pré-conceituam as expressões e as dissociam do “processo

formativo”, como se fossem coisas diferentes, por exemplo: “educativo” e “pedagógico” sem atividades lúdicas, com todos sentados e com atenção para um processo de aprendizagem duro e cansativo; enquanto que em um “processo formativo” o sujeito passa por uma formação de modo dinâmico com possibilidades de entrar em contato com conhecimentos mais abrangentes:

PROJETO: [...] **O cineclube possui uma linha de atuação?** [...]

SABRINA: Pra falar de **linha de atuação é produção e exibição, ponto**. A gente tem muita **discussão estética, também, de audiovisual de forma geral**.

PROJETO: *Mas entre vocês.*

SABRINA: **Entre a gente e a maneira como a gente faz as ações envolve o público também** e aí vira uma... *MAS a gente não tem*, assim, um **formato rígido**. [...]

PROJETO: [...] Sabrina, quando você falou em ação, **essas ações são específicas ou pode ser qualquer tipo de ação cultural?** [...]

JOÃO XAVÍ: *Mas* quando você fala “as ações” é **complicado**, porque quando **a gente falou assim: – Tem 3 linhas de ações: exibição, produção e formação**, que são as **oficinas**. [...]

PROJETO: [...] **Qualquer filme pode fazer parte do repertório de exibição do cineclube?** [...]

SABRINA: **A gente tem um trabalho de curadoria**, que é... **a gente vai discutindo durante o mês e fecha uma curadoria**. E, geralmente, tem um tema ou um assunto que a gente quer falar. Então, **se o filme tiver a ver com isso, tiver a ver com o que a gente estiver pesquisando, discutindo, sentindo, ele entra**, não tem porque... [...]

JOÃO XAVÍ: Se for falar, assim, **qualquer filme, é uma afirmação perigosa**, porque não é qualquer filme. [...] A gente tem a curadoria... [...] **a curadoria é a alma do cineclube. É ela que dá o tom. É ela que dá a cara**. Ela **que diz quê cineclube é esse, que propostas são essas, o que a gente está a fim de discutir agora**. Principalmente **porque a gente tem esse formato de sessões temáticas, né?! [...]** Mas é **a curadoria que diz**, assim, o que está acontecendo aqui, **o porquê a gente veio**. [...]

SABRINA: [...] Se você **pegar o programa com todas as sessões, você vai ver que existe uma construção mesmo. Tem um tempo, um programa, um texto** e tudo mais. Existe uma discussão que é muito forte. [...]

JOÃO XAVÍ: **É mais do que só ver filmes**, porque... [...] **Como você vai fazer**, na verdade, **essa reflexão com as pessoas. Como você vai instigar essa discussão entre as pessoas**.

PROJETO: Poderia se falar [...] que **tem uma costura pedagógica** aí? [silêncio] **Ou educativa?**

JOÃO XAVÍ: Nos seus termos, **sim. No nosso, pedagógico soa péssimo!** [...] **Não. A gente não está aqui pra educar as pessoas, nesse sentido. Mas...**

SABRINA: **É pra despertar o senso crítico, né?!**

JOÃO XAVÍ: **Isso**. O próprio Igor disse que **o cineclube é um processo formativo**, por quê? **Porque o cara**, talvez, não fosse fazer uma “porrada” de coisa e **chega aqui e tem acesso a essas coisas, tem acesso a essas visões, conhece outras pessoas**. Isso **vai formando o cara**, meio que numa **formação paralela, marginal**. [...] **a gente não pensa assim: – Não, vamos**

colocar esse filme aqui, pra que as pessoas vão pra casa, hoje, aprendendo a lição [...]

JOÃO XAVÍ: [...] Ah, **não dá pra falar que é pedagógico, porque não é. Mas é!** Entendeu? (Entrevista concedida à autora, maio de 2012, grifos nossos).

Como no primeiro grupo de entrevistas, os integrantes, aqui, não definem, exatamente, como é a relação entre o cineclube e os freqüentadores. Sabem que são capazes de influenciar as formações do público e que a pesquisa realizada entre eles, no trabalho de curadoria – a “costura fílmica” –, também chega ao público. No entanto, “pedagógico” não soa bem, mas “despertar o senso crítico”, “fazer reflexão com as pessoas”, “instigar discussão” é aceitável e possível. O grupo tem consciência do processo formativo que faz parte, sobre o qual instiga e constrói reflexões, mas “não dá pra falar que é pedagógico”, pois a imagem que possui do pedagógico está totalmente associada à escola, ou a uma formação mecânica do sujeito. Ou seja, os integrantes, em conflito – visível no uso da conjunção adversativa “mas” – entendem que a relação dos filmes com o público é capaz de promover processos de formação, porém não entendem esses processos como educativos ou pedagógicos, intencionais, a partir de uma visão particular sobre o que é educativo e pedagógico para eles. Não queremos, contudo, promover uma análise de discurso com as entrevistas realizadas, e sim defender que apesar das interpretações diferenciadas sobre o que é ser pedagógico, a posição formativa que o cineclube assume com suas atividades, é muito próxima da qual possuímos sobre educativo ou pedagógico.

Devido a isso, utilizando-se de Paulo Freire (1980), uma vez que foi citado por um dos entrevistados e com o qual nos servimos teoricamente, e de seu livro “Conscientização – teoria e prática da libertação”, palavra de uso comum entre os integrantes, enumeramos, conforme o educador, as fases metodológicas da ação educativa construída por ele, buscando promover relações desta metodologia com a forma de atuação do cineclube que, segundo os próprios organizadores, possuem sessões organizadas a partir de uma temática.

De acordo com Paulo Freire (1980), para realizar ações libertadoras, aquelas que libertam o ser oprimido, deve-se organizá-las por temas que tenham a ver com as realidades dos sujeitos envolvidos. Essa organização facilita a apropriação dessas realidades por seus sujeitos, tomando-as como processos históricos e não míticos, finalidade que caminha em prol da transformação da situação de opressão. Isso ocorre por meio da conscientização, a assunção de atitudes críticas diante da vida e do mundo. Dessa forma, a “conscientização, que se apresenta como um processo num determinado momento, deve continuar sendo processo no momento seguinte, durante o qual a realidade transformada mostra um novo perfil.”

(FREIRE, 1980, p.27). E como podemos, concretamente, realizar tal feito? Conforme o autor, por temas geradores, assim como **percebemos realizar** os integrantes do “Mate Com Angu” **com o planejamento** das sessões cineclubistas: **observar o contexto, da comunidade ou do grupo de integrantes, e representá-lo por meio das imagens cinematográficas**. Conforme as palavras de Paulo Freire (1980, p.32-33, grifos nossos):

Procurar o tema gerador é procurar o pensamento do homem sobre a realidade e a sua ação sobre esta realidade que está em sua práxis. Na medida em que os homens tornam uma atitude ativa na exploração de suas temáticas, **nessa medida sua consciência crítica da realidade se aprofunda** e anuncia estas temáticas da realidade. [...]
 Mas, precisamente porque **não é possível compreender estes temas prescindindo dos homens, é necessário que os homens implicados os compreendam também.** A procura temática converte-se assim numa luta comum por uma consciência da realidade e uma consciência de si, que fazem desta procura o **ponto de partida do processo de educação e da ação cultural de tipo libertador.**

Para que assim ocorra, o educador cita seis ideias-força como partes da metodologia empregada através de temas geradores:

1. Para ser válida, toda educação, **toda ação educativa deve necessariamente estar precedida de uma reflexão** [diga-se: planejamento] **sobre o homem e de uma análise do meio de vida** concreto do homem concreto a quem queremos educar (ou melhor dito: a quem queremos ajudar a educar-se). [...]
2. **O homem chega a ser sujeito por uma reflexão sobre sua situação, sobre seu ambiente concreto.** [...]
3. Na medida em que **o homem, integrado em seu contexto, reflete sobre este contexto e se compromete, constrói a si mesmo e chega a ser sujeito.** [...]
4. Na medida em que **o homem, integrando-se nas condições de seu contexto de vida, reflete sobre elas e leva respostas aos desafios** que se lhe apresentam, **cria cultura.** [...]
5. Não só por suas relações e por suas respostas o homem é criador de cultura, **ele é também “fazedor” da história.** Na medida em que o ser humano cria e decide, as épocas vão se formando e reformando. [...]
6. **É preciso que a educação esteja** – em seu conteúdo, em seus programas e em seus métodos – **adaptada ao fim que se persegue: permitir ao homem chegar a ser sujeito, construir-se como pessoa, transformar o mundo, estabelecer com os outros homens relações de reciprocidade, fazer a cultura e a história...** (FREIRE, 1980, p.36-39, grifos nossos e do autor).

Ao seguir as palavras em negrito, propomos uma analogia com as falas anteriores dos entrevistados, as quais se encontram em comum acordo com a proposta de Paulo Freire (1980). Afinal, o que seria uma prática educativa se as atividades do “Mate” – e não somente

as oficinas –, não fossem: “o diálogo com a consciência”, o “questionamento sobre as coisas”, as “reflexões”, a “formação [que] se dá no dia a dia” (1º grupo de entrevistas); a “curadoria”, quando se “escolhe a ordem” dos filmes, a construção de um discurso “com a intenção de provocar alguma coisa” (2º grupo de entrevistas); a pesquisa, a discussão e o sentimento do que acontece ao redor, além do querer “despertar o senso crítico” e ser “um processo formativo” (3º grupo de entrevistas)? Como já afirmaram antes, o “Mate” utiliza-se de Paulo Freire como base conceitual e este, acima de tudo, foi um grande educador brasileiro.

- Sessões temáticas:

Como vimos, as sessões do cineclube, além das oficinas, se efetivam em processos educativos, apesar do conflito conceitual existente entre os membros do “Mate”.

As sessões do cineclube, geralmente, são temáticas, um tema cerne que surge diante de alguma demanda do grupo integrante, e/ou da comunidade de Caxias e/ou da conjuntura nacional. A partir desse tema, que pode ter sido incitado, também, por algum filme (geralmente, curta-metragem, podendo ser longa-metragem, inclusive) interessante ao grupo, outros vão sendo atrelados, de modo a obedecer a uma “costura fílmica”, com a qual se revela um todo que, de acordo com HB, “parece que você viu um longa” (Entrevista concedida à autora, maio de 2012). Buscam, com isso, construir um conceito por meio dessa recontagem, estruturada na reedição dos filmes produzidos (por eles ou por outros), em sua maioria, marginais (sem acesso ao circuito comercial). Após as sessões, o debate é informal, as cadeiras são entulhadas novamente e o espaço fica livre para as pessoas conversarem, sobre qualquer coisa, inclusive, sobre os filmes assistidos e, dançaram ao som de alguma banda ou DJ. De vez em quando, as pessoas se revezam entre a “pista de dança” e o bar do Lira, que oferece, para vender, bebidas, caldos e aperitivos. O lugar se assemelha a um pátio cimentado, com andares visíveis a quem está embaixo, possuindo algumas salas. É um local simples, porém com um clima aconchegante e que parece se estender até o outro lado da rua, onde, em frente, encontra-se um bar, conhecido popularmente como “pé-sujo”, com músicas de máquina. Foi, ali, que as entrevistas se realizaram.

As sessões acontecem de fevereiro a novembro, uma vez por mês, mas podem acontecer sessões extras, caso algum assunto, naquele mês, mereça maiores atenções. No último mês de exibição, eles promovem a sessão de um filme premiado pelos frequentadores e amigos da rede social, onde divulgam as sessões. A premiação, simbólica, chama-se “Angu de Ouro”. Resumidamente, os integrantes descrevem as sessões:

SABRINA: Fica importante uma discussão mesmo em torno de algum assunto. Se você pegar o programa com todas as sessões, você vai ver que existe uma construção mesmo. Tem um tempo, um programa, um texto e tudo mais. Existe uma discussão que é muito forte. Seria redundante fazer um debate depois da sessão, por exemplo. Tudo já é uma discussão, entendeu? (Entrevista concedida à autora, maio de 2012).

BIA: Porque a gente sabe que é muitas vezes falado, o audiovisual, mas nem toda a linguagem é verbal. Então, pra o quê o “Mate” pretende, não dá conta de passar os filmes e depois fazer um bate-papo.

GODÔ: Formal.

BIA: A gente troca isso por uma festa. Um show, um DJ, galera tomando cerveja, pequenos grupos, pequenas células que vão se formando. [...] E aí têm desde teses de mestrado até filmes, independentes do “Mate”. Pessoas propõem. (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012).

De acordo com os fundadores do cineclube, após a organização do Primeiro Congresso de História da Baixada Fluminense, “pontapé inicial” para o surgimento do cineclube, tiveram o interesse em permanecer com as exhibições fílmicas, organizando mostras de cinema. No entanto, a primeira exibição do “Mate Com Angu”, ao contrário do que acontece hoje (média de 30 pessoas por sessão), não houve público. Contaram esse momento com certa descontração e surpresa, como se, a lembrança do passado, os fizessem comparar com o presente diferente:

HB: Depois, essa mostra acabou virando uma mostra que ninguém foi! [risos]

MANEL: Primeira mostra do “Mate Com Angu” ninguém assistiu! [...]. Só tinha HB, eu, o Igor e o cara que operava...

HB: Aí a gente foi tomar uma cerveja lá do lado de fora. E o grupo dispersou... (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012).

Essa primeira exibição do cineclube aconteceu em 2002, momento que inaugurou uma nova fase do cineclubismo brasileiro, bem lembrada por Sabrina, uma das integrantes do grupo. Momento que, como ela nos lembra, “foi um ano que fez um ‘boom’ da tecnologia digital. Então, surgiram vários cineclubes nessa época, né?!” (Entrevista concedida à autora, maio de 2012). Nesses primeiros anos do novo século e milênio, muitas novidades tecnológicas surgiram e se popularizaram, possibilitando melhor estruturação dos cineclubes através dos CD’s, DVD’s e tantas outras siglas, hoje, comum a todos, e que favoreceram suas retomadas, uma vez que a maior dificuldade estrutural estava na indisponibilidade de filmes em 16mm, como vimos no segundo capítulo deste trabalho.

Apesar do fracasso inicial, Manel (2012) não desistiu de fundar o cineclube, insistindo com os demais, Igor e HB (2012), sobre sua continuidade.

Foi assim que, em 2003, buscando um local para as exposições cineclubistas, HB (2012), junto com outro amigo de militância – atuantes em rádio bip⁴² – procuraram um dos diretores e responsáveis pela rádio universitária da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF). Desse contato, surgiu a ideia de executar exposições audiovisuais através da rádio, o chamado “Cinema Cego”: aqueles que fossem à FEBF, assistiam ao filme, aproveitando todos os recursos proporcionados pelo audiovisual, no entanto, os que não podiam comparecer, ouviam, apenas, a exposição através de um rádio. Mas, teve uma das sessões que o público ouvinte ficou sem a exposição, pois os aparelhos da rádio estavam desligados! Mais uma sessão no histórico do “Mate” sem público! Uma das integrantes comentou este momento do cineclube:

BIA: [...] Por conta do HB, além de outras militâncias, ter militado junto com o André Oliveira, que também é do “Mate”, em rádio bip, que toca quarupe nos anos 90, eles resolveram procurar o Ronaldo Costa, que é um diretor lá da FEBF, que é um cara ligado à rádio. E aí eles fizeram uma coisa muito mais **libertária** e maluca que eles mesmos, que não só contratou a ideia, que deu uma ideia dentro de uma outra ideia, [...] que é o Cinema Cego. Quem estava no estúdio viu e quem não estava, ouvia pela rádio. [...] (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012, grifo nosso).

Interessante notar, nessa fase, a presença forte da educação, uma vez mais, no histórico e, principalmente, na fala de uma integrante: a primeira sede do cineclube ter sido em uma faculdade de educação e o uso de uma expressão – *libertária* –, muito utilizada por teóricos que entendem a educação, como um meio ou um fim, de libertação das autoridades autoritárias. Apesar de a palavra ser utilizada por autores que a relacionam com formas político-sociais anarquistas, não deixa, porém de apresentar similitudes com teorias educativas talhadas por Paulo Freire, educador que entendia a educação como uma prática *libertadora*. (SILVA, 2004). É possível mesmo perceber as aproximações do grupo cineclubista com os ideais anarquistas, expressos ao responder a pergunta “O que vocês querem fazer?”. E, de uma forma muito própria do “Mate”, sarcástica e dúbia, responde: “Formar todo mundo em anarco-punk-digital” (Josinaldo em entrevista concedida à autora, mar. de 2012). Visto que, no movimento *punk*, há uma vertente anarquista, e que este se expressa por meio de produções artísticas (música, poesia, imagens plásticas digitais e/ou impressas) que não são reservadas a ninguém – nem aos próprios autores –, percebemos que essas concepções de resistência cultural, inclusive, se aproximam da forma de atuação do

⁴² Sistema que transmite audiovisual pela *web*.

“Mate”. (MOVIMENTO PUNK, 2012). Isto é possível vislumbrar na intervenção artística de Josenaldo ao grafitar um estêncil de sua imagem, nos Arcos da Lapa, e com o qual, depois de três ou quatro meses da imagem ali, viu modificar, completamente, a reação das pessoas diante das atuações do “Mate” na rua e na *web*, algo que os fizeram pensar em um projeto a esse respeito:

JOSENALDO: Um exemplo pra você é um estêncil meu que a gente colocou na Lapa e ficou lá, durante 3, 4 meses, e depois disso, mudou completamente. A gente agora está com um projeto de grafitar pessoas na rua, nos muros da rua e tal. Mas isso é um dos projetos, né, que a gente tem. [...] O desenho era eu de corpo inteiro. [...] Tamanho enorme. Tamanho real, né?! E foi uma intervenção genial, sem a gente querer. Depois parando pra pensar e analisar... Porque é... As pessoas me ligavam 3 horas da manhã, 4 horas da manhã, porque a Lapa é um lugar de circulação e as pessoas... É um lugar de tomar uma cerveja e tal. Então, quando as pessoas viam: – Nossa! Eu conheço aquele cara de algum lugar! [risos] Aí quando descobriam: – Eu vi você na Lapa! Foi legal assim. Até quando eu ia, na Lapa, as pessoas me reconheciam pelo estêncil. (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012).

Outras aproximações do grupo com os ideais anarcopunks também são expressas através de atitudes e iniciativas tomadas por um integrante em nome de todo o grupo, indo ao encontro da expressão “*do yourself*” (“faça você mesmo”), carregada de uma denotação contrária ao sistema capitalista – de livre comércio e direito à propriedade –, em favor da autonomia, da iniciativa e da ruptura: liberdade, sob a ótica anarcopunk. (MOVIMENTO PUNK, 2012). Tal posicionamento configura uma organização cineclubista que se estrutura horizontalmente, não possuindo, pois, hierarquias. Acreditamos que o fato de uma integrante denominar o cineclube como uma entidade não-democrática está relacionado com o sistema de democracia representativa, sob o qual nossa sociedade se estrutura. No entanto, há a democracia direta, aquela onde cada sujeito se autogoverna, destituída de qualquer tipo de governo, como o sistema anarquista, ao qual o grupo é simpatizante. (SIMÕES, 2012). Percebemos, então, que o cineclube, além de organizado, se estrutura a partir de decisões tomadas por todo o grupo, visto que não possuem divisões de poderes, mas constituem regras, com as quais decidem os temas das sessões e realizam o trabalho de curadoria, senão as sessões seriam aleatórias, sem qualquer critério de seleção fílmica; aquele que chegasse com um filme, este serviria para a exibição do dia. Vejamos:

BIA: [...] A gente, realmente, não é uma democracia. Então, assim. A gente, inclusive, “cai no pau” pra poder fechar num consenso. A última coisa que a gente faz é votar.

PROJETO: Mas tem um consenso. Pode não ter aquela democracia formal...

[todos falam juntos]

BIA: Democracia você vota. [todos falam juntos]

JOSENALDO: Não, por exemplo, tem regras. [...] Mas essas regras podem ser discutidas. [...]

BIA: Os integrantes têm autonomia de tomar uma decisão em nome do coletivo, também. E dialogar depois sobre essa atitude que tomou. [...] Nem tudo precisa passar por todo mundo pra chegar a uma conclusão, pra tomar uma decisão. Entendeu? As atitudes, às vezes, são individuais. [...por exemplo] O evento [...] É um coletivo de um coletivo muito interessante por sinal. [...] Que está ligado ao Cyberpunk que a gente falou, né?! [fala com Josenaldo] [...] Eu fui lá, meti a mão e fui fazer. Depois, eu fui lá e contei... (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012).

Nesta fala, os integrantes explicitam o termo “Cyberpunk”, outro movimento que, apesar de estar mais voltado para as novas tecnologias, dialoga com o movimento anarcopunk, pois se posicionam avessos aos autoritarismos e em prol da liberdade, igualdade e emancipação de todos. Os cyberpunks criticam a forma banalizada que as Novas Tecnologias da Comunicação e da Informação (NTCI's) estão sendo utilizadas pela sociedade e impostas por uma tecnocracia. A proposta da cultura cyberpunk, segundo Lemos (2012, grifo do autor), é

faça você mesmo de sua vida uma obra de arte, aqui e agora. A tecnologia está aí para lhe ajudar, mas desconfie das promessas da ciência e da técnica. Explore todas as possibilidades concretas e imaginárias de utilização dos objetos. Tome nas suas mãos o destino tecnológico do planeta. Para agir nesse cotidiano hiper-tecnológico, todas as formas são boas, desde a subversão de signos, passando pelas piratarias, improvisações, até a criação artística. Aqui a parte “punk” da expressão ganha força: “do it your-self”.

O fato de estarem adeptos a ideais anarquistas exclui a relação que se pode fazer do cineclube com o conceito de “hegemonia cultural”, elaborado por Gramsci (apud SILVA, 2010), anteriormente? Mas, e quanto ao *slogan* “Cerol Fininho da Baixada”, não é uma expressão que corrobora com Gramsci na medida em que pretendem “[dar] uma contribuição mínima de dignidade e respeito” ao público da região? (PONTO DE ENCONTRO..., 2011). De acordo com Badiou (1994), a “consistência subjetiva” – ou o paradoxo ou, ainda, o reequilíbrio constante –, presente no homem animal transformado em Homem imortal, será sempre freqüente na imanência do ser e, como qualquer entidade ou instituição, o “Mate” é feito de Homens e Mulheres, cabendo-lhe as ambigüidades, portanto, do ser humano.

De fato, o caráter autônomo é uma característica marcante do “Mate” e é com esta autonomia que seus integrantes assumem as atividades vinculadas aos movimentos culturais, as quais têm a ver com a forma de atuação do cineclube, como o “Cinema Cego”, em uma

rádio pirata universitária.

Dando prosseguimento ao histórico do cineclube, após a sede na FEBF, os integrantes deslocaram-se para o Instituto Histórico e Geográfico de Caxias (IHGC), prédio anexo à Câmara Municipal, instalando-se no subsolo. Segundo HB (2012), o local era bem estruturado, possuía, além de projetor, 40 lugares, onde exibiam quinzenalmente, às quintas-feiras e a partir das 3 horas da tarde. Foi um momento – seis meses, aproximadamente – que o grupo vivenciou muitas experiências, sendo uma delas, a presença do roteirista Jorge Duran no debate, que acontecia, formalmente, após a sessão. Nesta época e também quando utilizou o Sindicato dos Bancários como sede, o “Mate” se estruturava de uma forma diferente da atual, possuindo sessões cineclubistas ditas formais: exibição e, depois, debate. Hoje, as sessões, que têm a ver com o *feeling* do momento e já foram apenas de curtas-metragens brasileiros, podem conter filmes de durações e formatos variados, desde que estejam relacionados com a temática que se quer tratar. Seguidas das sessões vêm, geralmente, as apresentações musicais, momento do debate que, como bem expressa um dos integrantes, acontece, informalmente, “durante a cerveja”. (Cacau, em entrevista concedida à autora, maio de 2012). Antes de serem informais, no entanto, HB explica que as sessões, já tinham “coisas de performances misturadas [com...] palhaço, [...] músico. [...] A gente tinha uma ideia de integração [...]. Só que não era à noite, né?!” (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012). Foi por conta dessa demanda do público – o cineclube ter sessões noturnas –, que o “Mate” mudou-se, mais uma vez, deslocando-se para o Ponto de Cultura Lira de Ouro, onde permanece até hoje.

De acordo com os integrantes, foi no Lira de Ouro que o cineclube passou a ter melhores possibilidades de se manifestar e de se estruturar, pois,

SABRINA: [...] como ponto de cultura, concorreu um edital do “Cine Mais Cultura”, como posto de edição do “Mate Com Angu”. Aí ganhou o kit. Foi: projetor, aparelho de DVD, o kit da Programadora Brasil... Mas isso foi muito depois, assim. No começo era tudo, assim, emprestado, comprado do próprio bolso e tinha alguns apoiadores locais que emprestavam ou davam uns 100 reais... (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012).

Observamos, também, nesta fala, a dificuldade material do cineclube, a qual é própria do histórico cineclubista. O cineclube nada cobra pelas exibições, nem tampouco pelas oficinas de produção audiovisual. Sua renda vem de: filmes institucionais, contratos particulares de seus integrantes com empresas e produções profissionais de cada um, que os mantêm dia a dia. São pessoas que acreditam no que fazem e, mesmo caminhando no fluxo

contrário ao da corrente, ainda sim, preferem investir 20.000 reais em uma produção de curta-metragem em película, do que em um carro semi-novo. Esta produção levou o nome “Queimado” (2009), produzido pelo “Mate Com Angu” e, particularmente, por Igor Barradas, o diretor. Esta característica estrutural ratifica os critérios básicos de uma entidade cineclubista: ser *democrática* e, por isso, *não possuir fins lucrativos*, o que lhe garante um *caráter ético e cultural*, em favor da arte e não do comércio. Por essa estruturação, o cineclubista atinge camadas mais populares da sociedade, como a maioria caxiense, não só proporcionando maior acesso a produções audiovisuais e divertimento, como também, promovendo ascensão social àqueles que participam do processo de formação junto ao “Mate”, como percebemos, tanto nas falas de integrantes – como Bia (2012), anteriormente, ao tratar sobre as práticas educativas do cineclubista –, quanto nas falas de seus colaboradores, pessoas como Godô (2012) que, apesar de não estar, efetivamente, contribuindo com a organização contínua do cineclubista, participa suprimindo a falta de um organizador:

GODÔ: [...] nos tornamos artistas. Começamos a produzir cinema. Eu fui... Eu sempre escrevi histórias. Anos depois, em 2002, me surge, aqui, o “Mate Com Angu”: – Seu filme vai passar lá em Caxias. Vai vir um carro da prefeitura aí buscar a gente.

BIA: “Carnal Manifesto”.

GODÔ: “Carnal Manifesto”, primeiro filme, assim... que eu realizei na minha vida. Sempre tinha escrito histórias. “Carnal Manifesto”, primeira sala que me deram oportunidade foi no “Mate Com Angu”. Manel, Heraldo e Igor. [...]

BIA: E foi ele quem recebeu o primeiro “Angu de Ouro”⁴³. [riso]

GODÔ: Isso aí. [risos] [...] E o “Mate” é isso. O “Mate” reúne as pessoas.

Pajelância, amor, Libertarismo, entendeu? [...] Me orgulho, assim, de vir aqui, sempre. Amigos que tenho, no meu coração, que eu gosto muito. (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012).

Godô (2012) deixa expresso seu envolvimento com o “Mate”, uma vez que foi, por meio dele, que conseguiu veicular sua produção. Foi ali, também, que Godô (2012) encontrou outros com vivências similares e vislumbrou, com eles, a possibilidade de militar através da cultura, tendo em vista uma realidade menos excludente. Em muitos momentos, “o encontro” é frisado pelos participantes cineclubistas, pois o “Mate” se efetiva em espaço agregador, uma rede que conecta pessoas em uma ambiência de cultura popular e de afirmações identitárias. É no “Mate” que encontram caminho fértil para produzir e veicular filmes, discutir e pensar sobre a sua realidade, ao mesmo tempo em que conhece pessoas e se diverte. O “Mate”

⁴³ Prêmio entregue ao produtor/diretor do melhor filme exibido pelo “Mate Com Angu”, durante o ano, de acordo com os votos do público e dos integrantes do cineclubista.

proporciona um envolvimento cineclubista que, segundo seus freqüentadores, em resposta ao questionário enviado, tem a importância de

“Dar voz aos cinemas de baixo-orçamento, experimentais e independentes.”
(Thiago da Costa, operador de áudio, 26 anos);

“[ser] um bom exemplo de articulação para fins artísticos/culturais, tendo em vista que os habitantes de Duque de Caxias jazem totalmente desassistidos pelo poder público.” (Rogério Mansera, escritor, professor e produtor cultural, 39 anos);

“Ser um pólo de resistência cultural.” (Renato de Alcântara, professor, 40 anos);

“Seguindo a ideia da atitude filosófica, [...] colocar o cinema nas mãos do povo!!” (Luciane Barbosa de Souza, ex-integrante, pedagoga e socióloga, 28 anos).

Ou seja, o “Mate” é resistência cultural e assim é reconhecido por seus freqüentadores. Seguindo o raciocínio de uma “ex-formiguinha” – como são chamados os integrantes do “Mate” –, Luciane frisa o campo filosófico como instrumentalização e meio de fomentar cultura junto às classes populares. Tal entendimento reafirma, sob a ótica de uma ex-integrante, o cineclube como um dos “intelectuais orgânicos” (liderança) da Baixada Fluminense, pois, para Gramsci (1978 apud SILVA, 2010), a filosofia é o caminho para se alcançar a emancipação das classes desprivilegiadas socialmente. Mas não somente a filosofia, esta atrelada, dialeticamente, com a política, realizando, assim, o encontro entre teoria e prática. Nesta perspectiva, o cineclube passa a promover a desmistificação da realidade em conjunto com seus freqüentadores, de modo crítico, promulgando a conscientização de todos. O cineclube, então, ocupa o espaço de liderança frente à comunidade caxiense e em outras onde atua, locais com pouca oferta de bens culturais. Mesmo que essa, aparentemente, não seja a intenção de seus integrantes, uma vez que pareçam adeptos aos ideais anarquistas, seu *slogan* e a forma que seus freqüentadores o vêem dentro do movimento cultural local, tem um “quê” de direcionamento, de conquista e de representação, ao mesmo tempo que promove identificações e militância sócio-político-cultural. Ratificamos este raciocínio com a própria proposta do cineclube: pretendem discutir “sobre a produção/exibição de imagens e suas implicações sociais e estéticas na realidade e no modo de vida da região. Desmistificar o fazer cinematográfico [...]” (PONTO DE ENCONTRO..., 2011).

A ideia atrelada ao fazer em rede, no e pelo coletivo, sempre em conexão, é o que

move o “Mate Com Angu”, e vemos isto representado no logotipo e sendo a própria representação do cineclube: uma formiga carregando um rolo de filme, caracterizando, com essa figura, a representação de um integrante “Mate Com Angu”:

Imagem 15 – Logotipo do “Mate Com Angu”



Fonte: Página do cineclube no *facebook*.

Nada mais representativo que uma formiga para simbolizar um coletivo. Como expressam dois dos três fundadores do “Mate”:

MANEL: [...] o Mate foi uma coisa assim, o que me ensinou o que é fazer junto. Fazer junto... O “Mate” só está aqui, hoje, não é por causa de mim ou do Igor ou do HB. Mas porque o “Mate” foi uma atitude generosa de agregar, de receber todas as pessoas que queriam estar veiculando a sua produção e, geralmente, produções marginalizadas ou pelo... Por várias razões, inclusive pelo mercado, vai atrapalhando as pessoas de exibirem. Aí, o “Mate” agregou todas as pessoas que queriam fazer e continuar existindo. Tem muita gente querendo que o “Mate” continue existindo. E aí não tem como um patrocinador [...] atrapalhar a gente.

HB: Também tem muitos solitários malucos, na cidade, né?! A gente sabe que aquele cara que nunca tem espaço [...] e só frequenta o Rio de Janeiro, né?! O CCBB. A ideia é, exatamente, de trazer essa galera pra perto da cidade. É o pensamento que se formou. Ver filme... (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012).

O “Mate” é integração, é o local onde nada é excluído, apesar das ambigüidades. Lá se faz cinema, música, poesia, circo, teatro, performances diversas... tudo em torno do audiovisual, o agregador de “todas as outras manifestações culturais possíveis”. (Sabrina em entrevista concedida à autora, maio de 2012). É uma rede em conexão com outras redes; outros coletivos. É por isso que sempre tem algo a fazer, sempre um lugar para exhibir, para movimentar. É “resistência educativa”, se podemos dizer assim da relação existente entre resistência cultural e práticas educativas (ou formativas) realizadas no “Mate Com Angu”. Terminamos, sem finalizar, com a fala de Godô (2012), que representa bem essa relação e, logo depois, imagens de algumas sessões para ilustrar a contextualização exercida pelo

cinelube, uma delas (imagem 16) em homenagem ao cantor Wando e sua erotização peculiar que havia falecido em mesma época. Com a palavra, Godô e Josenaldo (2012) que, em poucas falas, refletem bem o que queremos dizer sobre o “Mate” e sua prática educativa e de resistência:

GODÔ: A ideia é essa. É só pra dizer o seguinte. A ideia desse neoliberalismo de impor um cinema americano, novela da Globo, não **cabe!** [...] É por aí! Porque é uma troca de ideias, que o “Mate Com Angu” nasce com uma forma de popularizar o cinema.

JOSENALDO: E, hoje, o “Mate Com Angu” vai além de um cinelube, é uma rede.

GODÔ: É uma rede. (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012).

Imagens 16, 17 e 18 – Cartazes das sessões de fevereiro, março e julho de 2012 do “Mate”

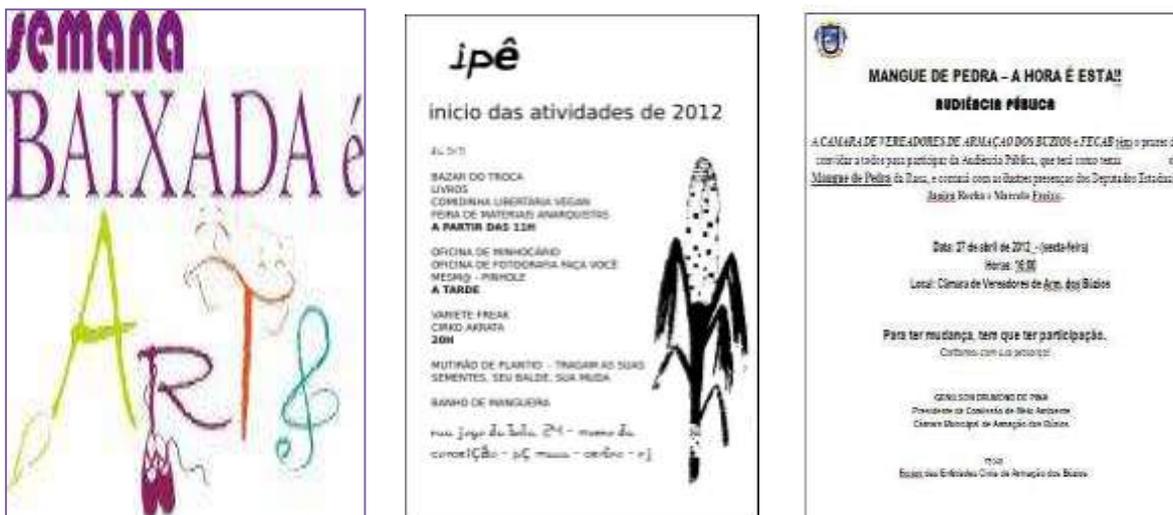


Fonte: CINECLUBE MATE..., 2012.

- Outras atividades, outros coletivos:

Aqui, apresentamos, por meio de imagens, as conexões, antes tratadas, do “Mate Com Angu” e outros coletivos. São diversas vertentes (culturais, ambientais, políticas), várias práticas educativas em resistência cultural, caminhos percorridos pelo “Mate”, sempre com criatividade, personalidade e energia que lhe garantem 10 anos de existência e uma homenagem merecida com a publicação de um livro que conta sua história e de muitos outros cineclubistas. As imagens vêm retratar mais um pouco os vários espaços onde o cinelube atua, deixando sua presença e uma semente de pensamento, afinal, nada é por acaso e tudo tem um porquê, mesmo que, em princípio, não se consiga enxergar.

Imagens 19, 20 e 21 – Cartazes de atividades do “Mate” com outros coletivos



Fonte: Página do cineclubes no facebook.

Imagem 22 – Cartaz de atividade do “Mate” com outro coletivo

CULTURA Alternativa

A primeira Festa da Baixada dedicada exclusivamente a diversão cultural. Mais do que diversão. Cinema, Grafite, Arte e muita Música. Do Rap ao Dub, do Reggae ao Samba-Rock, do Hip Hop ao Nacional Eletrônico. Tudo junto e misturado!

Caô de Raiz:
Lançamento do CD "Só o Caô expulsa demônios das pessoas!"

DJ Lek
Samba-Rock

Mate com Angu
(Mostra de Curtas)

Dika Nascimento
Mostra de Arte

Cinix (Hip Hop)

DJ Vivi Reis
Drum n Bass, Eletrônico

3 ambientes
1 lounge
1 bartender

Local
ESPAÇO ENCOLHA
www.matecolha.com
Mansão da Silva Falcão, 339
Calleônia / Nova Iguaçu
Próximo Estação de Sá, Posto CH4

INGRESSOS ANTECIPADOS UNITADOS R\$ 12,00

PONTOS DE VENDA
Espaço Na Encolha
Ananias Bar

INFORMAÇÕES PELO SITE
WWW.MATECOLHA.COM
960752.67829373 E 960330

Em caso de chuva o evento será adiado

Paiz, Harmonia, Incomos, Vibs, Musicalidade e Amor

Fonte: Página do cineclubes no facebook.

4.2 O CINECLUBE “SALA ESCURA”

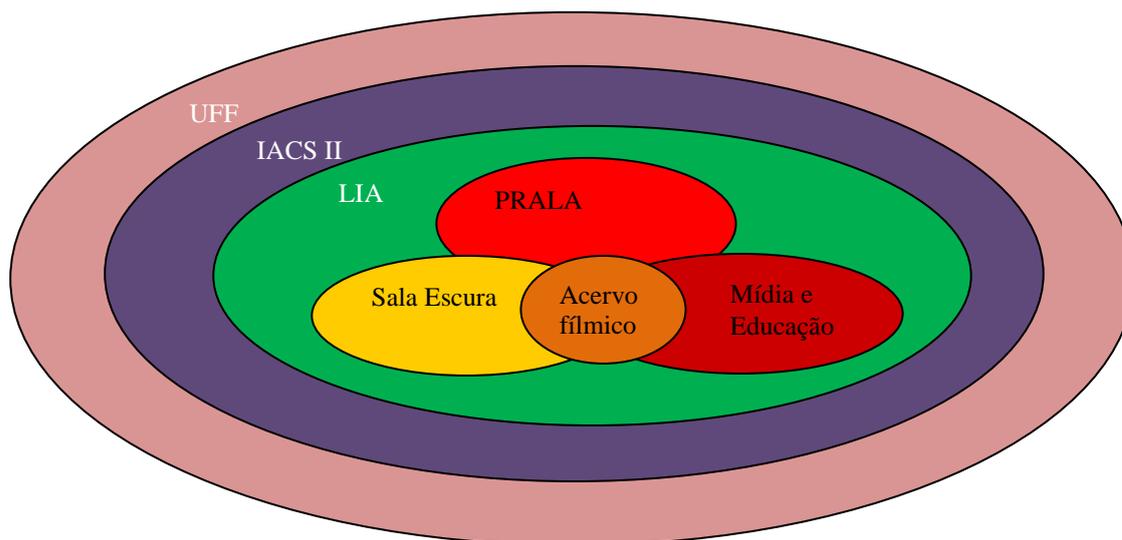
Partindo para o cineclubes “Sala Escura”, este se localiza no bairro Icaraí, em Niterói. Não possui uma sede, propriamente dita. Se vincula ao Laboratório de Investigação Audiovisual (LIA), como um projeto de extensão que, por sua vez, está atrelado ao Instituto

de Arte e de Comunicação Social (IACS⁴⁴) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Poderíamos dizer, então, que o cineclubes “Sala Escura” configura-se como um cineclubes universitário, que tem como figura central o professor Tunico Amâncio, seu coordenador e do laboratório.

O LIA abriga outros projetos, além do cineclubes, como por exemplo: a Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA) e o “Mídia e Educação”. Percebemos, contudo, que o acervo cineclubista, adquirido pelo professor Tunico (2012) através de amigos que lhe confiaram cópias de filmes para fins acadêmicos, constitui-se a “alma” do laboratório, uma vez que tudo se expande, de alguma forma, a partir dele, o qual é constituído, tanto, e principalmente, por cinematografias latino-americanas, quanto por filmes norte-americanos e franceses⁴⁵, suprindo, com os últimos, o “*Ciné-Club Jean Vigo*”, do curso Aliança Francesa, de Niterói. Este acervo pode, portanto, ser caracterizado como um arquivo fílmico, pois, além da coleção fílmica existente, possui uma estrutura para receber os alunos que vão ao LIA para assistí-los.

O LIA possui, então, a seguinte estrutura:

Imagem 23 – Mapa estrutural do Laboratório de Investigação do Audiovisual (LIA)



Fonte: A autora.

⁴⁴ IACS II, especificamente, onde se localiza o Programa de Pós-Graduação.

⁴⁵ Filmes autorizados pelo Consulado Francês para serem exibidos no curso de Cinema da UFF e do Aliança Francesa.

No entanto, poderíamos substituir “acervo fílmico”, no quadro acima, pelo nome do professor, Tunico Amâncio, pois, sem ele e seu entusiasmo em torno da cinematografia, talvez nada do que contém a figura verde existiria.

De fato, o cineclube e Tunico (2012) parecem ser apenas um. Foi ele quem fundou o cineclube e quem introduziu Fabián Nuñez e Maurício de Bragança, os outros dois professores responsáveis pelas atividades cineclubistas, às questões do cinema latino-americano, temática principal do “Sala Escura”. Além desses, outro ex-aluno do Curso de Cinema e estagiário de Tunico no cineclube, Estevão Garcia, foi levado a se apaixonar, tal qual Tunico, pela cinematografia latina, produzindo artigos, dissertações e/ou teses sobre esse viés.

Foi nesse engajamento cineclubista, iniciado em plena fase de ditadura militar, nos anos de 1970, que Tunico, ainda estudante, criou com outros colegas universitários um cineclube chamado “Sala Escura”. Esse, no entanto, durou apenas dois anos – mesmo tempo em que esteve presente –, pois, conforme o professor, naquele momento, o cineclube se configurava como

uma resistência [...]. Era uma época muito complicada, porque os filmes eram em película e tinha que ir no Rio pegar película, que custava 50 reais ou cruzeiros, sei lá o que era na época. Reais não era. E a gente tinha que levar aquele número de pessoas, que era 50 pessoas lá pra poder pagar aquilo. E que era um momento de grande inspeção e a gente resolveu... E cineclube era uma atividade possível e a gente funcionava no prédio da Matemática lá no subsolo. Tivemos uma sessão memorável, depois tivemos uma sessão no CineArte UFF. Passamos “Easy Rider”, na época, com debates, depois com os professores. Então, eu fui iniciado, **na marra**, no cineclube e fui trabalhar. E sempre gostei disso. (Tunico em entrevista concedida à autora, mar. de 2012, grifo do entrevistado).

Tunico (2012) expõe, nessa fala, não só a sua formação cineclubista, mas também uma formação cineclubista em resistência cultural, tendo em vista a fase de ditadura – mencionando a inspeção como controle militar – e o exemplo fílmico utilizado. “Easy Rider” (1969) é um filme que reflete o movimento de contracultura, que existiu, naquela época, principalmente em países desenvolvidos como forma de questionar a situação capitalista instituída, como afirmamos em capítulo anterior. Ali estão os elementos que retratam bem a contracultura: uma juventude rebelde, *hippie* e livre, presente, inclusive, no título veiculado em português: “Sem Destino”.

Mas o “Sala Escura” de hoje não é o mesmo “Sala Escura” dos anos de 1970, apesar de apresentar a mesma figura central, o professor Tunico.

O “Sala Escura” de hoje iniciou sua trajetória em 2002 e completa, em 2012, 8 anos de existência, um hiato de 2 anos que, apesar de não ter sido explicado, pode estar ligado a dificuldades de exibição que o cineclube pode ter atravessado em sua trajetória – como atualmente – e que não é computado por seus membros. Tunico relembra a (re)abertura do “Sala Escura” em 2002, mesma época do “Mate Com Angu”, e as novidades e facilidades tecnológicas que propiciaram esse (res)surgimento, no início do novo milênio:

TUNICO: [...] Era o começo do DVD, que tinha essa novidade, a gente projetava [...] e a gente passava uns filmes bastante exóticos [...] e com isso criamos uma platéia que começou a se interessar pelo cineclubismo. [...] A gente comprava o DVD na banca. Era uma coisa tão **rara** que você comprava o DVD na banca. Não tinha, ainda, videolocadora. Ainda estava no VHS [...] a projeção em **DVD**, aquilo era um máximo! (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012, grifos do entrevistado).

Foi com o DVD que o “Sala Escura”, utilizando-o como chamariz, retomou suas atividades e conquistou um público. Inicialmente, o cineclube fazia sessões em dois locais: no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), exibindo os clássicos latino-americanos em películas (acervo do museu) e; no CineArte UFF (cinema comercial com sessões diferenciadas), com exibições de filmes latino-americanos contemporâneos e outros que, mesmo não sendo latinos, deixavam de ser exibidos no circuito comercial de Niterói. Além desses locais, uma vez por ano, em decorrência do Cine Sul, o “Sala Escura” exibia no CCBB, local do evento, com sessões temáticas vinculadas ao festival cinematográfico latino-americano.

De acordo com Tunico (2012), em nenhum dos dois lugares, MAM-RJ e CineArte UFF, era possível realizar debates formais, apesar da sua pretensão. Por isso o professor inventou, após as sessões do MAM-RJ, a recepção “*Tragos y Sonidos*” (“Bebidas e Sons”), onde as pessoas, informalmente, podiam degustar aperitivos enquanto discutiam sobre os filmes assistidos – geralmente um longa e outro curta-metragem, para dar visibilidade ao último. Já no CineArte UFF, também com sessões abertas ao público e gratuitas, faziam sorteios de livros ou de cartazes de filmes latinos.

Em ambos os locais as sessões aconteciam uma vez por mês: no MAM-RJ às quintas-feiras e, no CineArte UFF as últimas sextas-feiras do mês. Como, no MAM-RJ, não havia uma quinta-feira exata do mês para acontecer, devido aos eventos do Museu, essa irregularidade nas sessões fez desestruturar o cineclube, segundo os professores. Outras dificuldades apontadas por Fabián (2012) foram: a localização do MAM-RJ, comentando que o esvaziamento das sessões pode ter sido ocasionado pelo receio das pessoas de se

locomoverem em um espaço monótono e em horário noturno, como é o horário das sessões, além das obras do CineArte UFF que, hoje, encontra-se no chão e sem previsão de término há, pelo menos, 2 anos. A seguir, cartazes de divulgação das sessões em ambos os espaços CineArte UFF (imagem 24) e MAM-RJ (imagem 25), época áurea do “Sala Escura”:

Imagem 24 – Cartaz da sessão do “Sala Escura” no CineArte UFF, maio de 2009

Imagem 25 – Cartaz da sessão do “Sala Escura” no MAM-RJ, set. de 2009



Fonte: CINECLUBE SALA ESCURA, 2012.

O fato é que, no momento das entrevistas, meados do primeiro semestre deste ano, 2012, o cineclube não realizava sessões, pois o MAM-RJ também encontrava-se em obras. Percebemos que os entrevistados⁴⁶ somente fizeram lembranças ou prospecções a respeito do “Sala Escura”.

Foi por conta desse presente “inexistente” que surgiu, entre os organizadores, a ideia de realizar sessões, uma vez por semana, somente aos alunos do Curso de Cinema, para o qual os professores dão aulas e oferecem, semestralmente, uma disciplina optativa sobre cinema latino-americano. A sessão que, em princípio, se realizou no auditório do IACS, passou a acontecer no LIA, devido às burocracias para reservá-lo, conforme informou Tunico (2012). Sendo o laboratório um local pequeno, essas sessões foram chamadas de “Até 10”, que significa o quantitativo de alunos que podem assistir aos filmes. Esta ideia de restringir a quantidade de pessoas presentes às sessões, apesar de entendermos que foi uma alternativa para continuar com as exibições e favorecer os alunos de Cinema, deixaram de ser cineclubistas e, por isso, sessões do “Sala Escura”, mesmo levando o nome da entidade em

⁴⁶ Tunico e Fabián, somente, pois não obtivemos resposta de Maurício, apesar de algumas tentativas de contato.

seus cartazes de divulgação *on line* (imagem 26). Deixam de ser cineclubistas porque deixam de ser democráticas, um dos critérios que definem uma entidade como cineclube. Ao restringir e não possibilitar o acesso de todos os frequentadores do cineclube, por meio de divulgações recorrentes do “Sala Escura” – via e-mail, *sites* de relacionamento social, blogs ou cartazes pelo campus e outros locais, como em Escolas de Cinema –, as sessões tornam-se uma extensão do curso, apenas, algo que poderia acontecer, por exemplo, em uma sala de aula.

Imagem 26 – Cartaz da sessão “Até 10” do “Sala Escura”, no LIA



Fonte: Página do cineclube no *facebook*

No entanto, mesmo com as restrições, os alunos não aderiram ao intento dos professores e não compareceram às sessões “Até 10”, constituindo um contingente de, apenas, 2 ou 3 alunos por sessão. Nem mesmo os calouros chegaram a comparecer, apesar do lanchinho oferecido no dia de reunião, onde o professor falou sobre o cineclube, de modo mais aprofundado, nem tampouco pelos 60 créditos oferecidos para fazerem parte das atividades cineclubistas. Aliás, citamos os calouros, porque Tunico (2012) possui uma prática de ir, no início dos semestres, às salas dos calouros do Curso de Cinema, oferecer as atividades do cineclube, por acreditar que estas, além de outras contribuições, aumentam o conhecimento cinematográfico dos mesmos.

Acreditamos que a ideia de tais sessões, assim como o contato realizado com o DCE para exibir filmes do cinema novíssimo, se relaciona, também e principalmente, com uma conversa realizada com o professor Fabián, após a gravação de entrevista. Ele confessou que a Pró-Reitoria de Extensão havia solicitado ao LIA para voltar com as sessões cineclubistas em Niterói, paradas com as obras do CineArte UFF, e propriamente, na universidade, uma vez

que o cineclube está ligado a esta instituição fluminense e, por isso, recebendo, não só o ônus, como também, o bônus daquele município. Mas não só por isso. É, também, necessidade dos organizadores continuarem com a oferta de sessões aos alunos, pois o laboratório e seus projetos se sustentam por meio do cineclube e do acervo fílmico, da mesma forma que o cineclube também se articula via laboratório. Vejamos nas palavras de Tunico:

TUNICO: [...] A gente precisa continuar tendo essa oferta, porque com essa oferta dos filmes, os alunos começam a descobrir a vitalidade do cinema latino-americano. [...] Então, é essa ideia. Em torno do cineclube existe uma série de movimentos... Como a gente tem um foco muito específico que é o cinema latino-americano, precisam da existência do cineclube pra existir.

PROJETO: Seria a praça.

TUNICO: Seria a praça.

PROJETO: É uma estrutura que vai se formando.

TUNICO: O que a gente fez com o PRALA, ano passado, a gente quer dar um *up grade* na questão latino-americana na UFF, fazendo um grupo mais sistemático de pesquisadores de cinema latino-americano, e claro a gente precisa dos filmes. Ou você passa em sala de aula, seria uma, porque a gente é obrigado a passar ou pode passar. Mas aí você fica meio limitado à sala de aula. Ou a gente cria atividades fora pros alunos que são de História,...

PROJETO: E não fica limitado a sua disciplina. (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012).

Ao fomentar a cinematografia latino-americana entre os estudantes de Cinema e os outros alunos da universidade, como é o intuito, Tunico (2012) e o grupo de professores especializados ou envolvidos com essa temática também criam uma ambiência favorável em torno do LIA, perpetuando e projetando suas atividades. É claro que, incluso nesse movimento, há, sem dúvida, a formação e um reforço da identidade latino-americana com os discentes, como percebemos pela fala de uma das bolsistas do LIA e estudante de Cinema do 5º período que, até aquele momento, era encarregada de todas as atividades do laboratório, inclusive do cineclube:

DÉBORA: Eu acho que acabei aprendendo muita coisa por entrar no LIA, por cuidar do acervo de filmes, porque a gente acaba passando no cineclube. Eu comecei a conhecer muito do cinema latino-americano que eu não conhecia quase nada. Conhecia poucos filmes, alguns argentinos que gostava mais. E a partir daí, você começa a conhecer mais, a entender mais um pouco da cultura da América Latina, do Brasil, **tua**. Eu não sei dizer se antes de entrar na faculdade, mas rola um certo preconceito da gente achar que nós não fazemos uns filmes muito legais. Agora que isso está começando a mudar. E não é verdade, porque você vê filmes fantásticos, incríveis e que são, praticamente, desconhecidos. Isso pra mim é valiosíssimo! (Entrevista concedida à autora, abril de 2012, grifo da entrevistada).

No entanto, esse processo de conhecimento, via cineclube, encontra-se um tanto ameaçado, afinal, com a pouca adesão dos alunos, não só às sessões, como também ao cineclube, a prática educativa pretendida pelo grupo de professores do “Sala Escura” não se efetiva. Poderíamos dizer que o cineclube, muitas vezes confundido com o acervo fílmico, como percebemos, principalmente, na primeira fala de Tunico (2012), não se configurava como tal naquele momento das entrevistas, visto que as sessões “Até 10” eram restritas **e sem a existência de outras.**

Este, de fato, não é um dos melhores momentos do cineclube, tendo em vista um passado de sucesso, presente em página do antigo CineArte UFF e lembrado por Tunico e a bolsista do LIA:

Na sessão de estréia, em abril de 2005, a imensa fila já era um prenúncio de que filmes latinos também garantem bilheteria. **Duzentas e sessenta pessoas assistiram** ao premiado filme chileno Machuca, e desde então toda a última sessão da última sexta-feira do mês tem sido reservada **às projeções do Sala Escura** [...] (CENTRO DE ARTES, 2012, grifos nossos).

TUNICO: [...] Lá no CineArte UFF. [...] Teve **sessão de colocar 400 pessoas.** [...] (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012, grifos nossos).

DÉBORA: [...] Acho que na época que tinha o CineArte UFF, as coisas eram mais articuladas. Porque os alunos que estão aqui iam com mais frequência. [...] Mas eu não vivi essa época mais áurea do cineclube. Quando eu cheguei, já estava assim um pouco vazio, um pouco decadente. Mas, pelo que o Tunico já me contou e pelo que eu já andei pesquisando e organizando o material do “Sala Escura”, de um tempo atrás, já teve momentos de picos e momentos de descida. [...] (Entrevista concedida à autora, abril de 2012)

Pelo que percebemos, o melhor momento do “Sala Escura” está relacionado às exposições realizadas no antigo CineArte UFF, espaço que já fazia parte da ambiência cultural da cidade, além de ser um local garantido ao cineclube – por ser da universidade – e onde podiam exibir com periodicidade, ao contrário do MAM-RJ, como explicitamos antes.

Foi devido a esse sucesso que Tunico (2012) conseguiu garantir, em um pequeno espaço de um jornal com grande circulação, uma divulgação do “Sala Escura” e com a qual conseguiu alcançar o quantitativo de 400 pessoas em uma sessão do “Sala Escura”, no CineArte UFF. Lamenta não conseguir espaço frequentemente nos jornais, pois acredita que com essa possibilidade conseguiria aumentar o público entorno da cinematografia latino-americana: “Um único dia, que eu liguei e consegui que pusessem, teve uma platéia **enorme, enorme.** As pessoas não sabem o poder de divulgação que um boxerzinho tem pra um

cinelube. Uma única vez.” (Tunico em entrevista concedida à autora, mar. de 2012, grifo do entrevistado).

É bem possível que um espaço na grande imprensa pudesse, realmente, aumentar o público do “Sala Escura”, assim como a reinauguração do CineArte UFF ou outro local onde o cineclubista pudesse exibir sem muitas burocracias e que, ali, conseguisse alocar um número maior do que dez espectadores. Isso fica expresso nas respostas ao questionário enviado aos frequentadores do cineclubista. Cyana e Adriana (2012), especialmente, ao responderem sobre o porquê da busca por um cineclubista, apresentam certa angústia, desejando que as sessões cineclubistas retornem em Icaraí:

“Gostaria muito de frequentar um cineclubista em Icaraí, bairro onde moro e que não tem mais cinemas.” (Cyana Leahy).

“Em geral, os cinemas em Niterói, sobretudo, nos tempos mais recentes, sempre deixaram a desejar. O cineclubista, o falecido Cinema 1, o próprio Cine Arte UFF (quando voltarão?) formaram o cinturão de resistência aos apaixonados por cinema.” (Adriana Riva Gargiulo, psicanalista, 52 anos).

Além de expressarem o desejo de voltar a frequentar sessões fílmicas diferenciadas, Adriana (2012), ainda, faz uma crítica aos cinemas comerciais e, aponta, com consciência, que as sessões cineclubistas, não só proporcionam cinema de qualidade – devido à preocupação cineclubista com a arte e não com a lucratividade –, como também são capazes de competir com as sessões comerciais, uma vez que se configuravam em “o cinturão de resistência”, em Niterói. De fato, Adriana (2012) tem razão e foi feliz ao fazer tal afirmação, afinal, sessões cineclubistas com 260 e 400 pessoas não é realidade para qualquer cinematografia, mesmo com a garantia de gratuidade. Esta questão, relacionada à resistência cultural, foi algo que, também, chamou a atenção nos questionários respondidos, além da qualidade fílmica ofertada pelo cineclubista. Todos os frequentadores salientaram que o interesse ou a importância do “Sala Escura”, na cidade e para eles, estava, exatamente, na temática latino-americana, uma questão importante de reforço identitário, que traz a proposta de divulgação e acesso a essa cinematografia que pouco tem visibilidade em nosso circuito comercial, em decorrência da massificação norte-americana:

“[O que mais me interessa no cineclubista] No período em que frequentei, [foi] a qualidade dos filmes exibidos, as conversas em torno do filme. [...] A importância, para mim, acompanha a manutenção da oferta [...]. Manter acesa a chama das artes [...]” (Adriana Riva Gargiulo, psicanalista, 52 anos);

“[A importância do cineclube, para mim, é] Reunir pessoas interessadas em filmes artísticos, de alta qualidade [...]” (Cyana Leahy);

“Interesse no cinema latino americano, que desconhecia completamente. [...] ampliar o universo de referências audiovisuais da América Latina, propiciando maior integração latino-americana. Também contribui para maior interação social dos seus frequentadores.” (João Luiz Leocádio, professor universitário, 54 anos);

“[O que mais me interessa no cineclube, são os] Filmes latino-americanos. [por isso busquei o cineclube, para] ver filmes que normalmente não encontro nos cinemas, para conhecer e trocar ideias com gente interessante [...]” (Kátia Augusta Maciel, professora, 38 anos);

“[O que mais me interessa no cineclube é] A possibilidade de ver filmes que muitas vezes não passam no circuito comercial.” (Rose Clair Pouchain Matela, professora, 57 anos);

“[O que mais me interessa no cineclube] é a divulgação de filmes, [...] o contato com a cultura fílmica, principalmente, latino-americana.” (Thais dos Santos Faria, historiadora e estudante de Cinema, 24 anos);

“[...] me interessei pelos filmes e pela proposta de discussão e integração. [o cineclube é importante, para mim, porque dá] acesso a filmes diferenciados e possibilidade de integração com outras pessoas.” (Valter Lúcio de Oliveira, professor, 39 anos).

A integração, a possibilidade de trocas e de conhecimento com pessoas novas é outro fator preponderante apontado pelos frequentadores ao realizar experiências cineclubistas, pois, como explicitou Thais (2012), em outro momento no questionário, é no “contato com o outro que nos tornamos indivíduos únicos, formando nossas opiniões e visões de mundo.” Ou seja, é por meio dessas experiências que o cineclube proporciona práticas educativas, “[contribuindo] para a formação de público e também a promoção do debate tendo o audiovisual como ponte de partida e provocação de reflexões”, além de “[estar possibilitando,] ainda, aos seus participantes, viver uma experiência cultural e educativa diversa daquelas que são em geral oferecidas pela indústria cultural.” (Kátia Augusta Maciel e Rose Clair Pouchain Matela, respectivamente, em respostas aos questionários, 2012).

Foi por conta disso que Tunico (2012) se mobilizou, junto com os outros professores interessados, estruturar o “Sala Escura” na ambiência latino-americana do LIA, onde o PRALA, especificamente atua, mas que, desde 1994, realiza produções sobre o eixo central “Cinema e Novas Tecnologias”. O professor sempre conta a origem de tal realização:

TUNICO: [...] eu frequento muito um festival de cinema, [...] que é o Cine Sul, [...] em junho, no CCBB. Um dia eu vou ao Cine Sul e vejo um dos

grandes personagens do cinema latino-americano, Fernando Brito, que é um velhinho muito respeitado, sentado lá, sozinho, esperando a sessão começar. E eu fiquei pensando o absurdo que era, do outro lado da Baía, ter um Curso de Cinema, ter uma personalidade desse peso ali e a gente nem sequer saber que ele existia, sentado ali [...]. Aí eu decidi que, a partir daquele ano, todos os semestres, [...] todo o primeiro semestre, íamos oferecer essa disciplina de cinema latino-americano, pra que os alunos dessa disciplina fossem obrigados a [ir] ao Cine Sul e ver alguns dos muitos filmes que são apresentados lá. Então, eu descobri com a presidente, qual o tema do Cine Sul, do ano que vem, “Cinema Mexicano”... Chama “Melodrama Mexicano”. Eu ia separar pro curso, que fosse do melodrama mexicano, os alunos viam uma porção de coisas e eles tinham que assistir 5 coisas que fossem: filmes, debates, mostras ou exposição, depois fazer um relatório e esse relatório voltava pra sala e era discutido. Então, tinha um volume de informações na sala que era **enorme**. Isso começou a criar, no Curso de Cinema, um interesse pelo cinema latino-americano. Mais pessoas viam mais filmes. [...] Aí eu decidi fazer um projeto de pesquisa sobre o cinema latino-americano. Montei um projeto de pesquisa, ganhei um dinheiro, comprei televisão, comprei projetor, comprei uma porção de coisas pra aqui, e aí começamos a ser um grupo de pessoas preocupadas com o cinema latino-americano. [...] A gente precisa continuar tendo essa oferta, porque com essa oferta dos filmes, os alunos começam a descobrir a vitalidade do cinema latino-americano. Como qualquer formato de cineclube. [...] Isso tem resultado muito. O que a gente está tentando agora, é potencializar isso. [...] A gente falou: – Vamos começar a oferecer, com regularidade, filmes aqui. Quando o aluno não está fazendo nada aqui, ele vem aqui ver um filme. Ele sabe que tem um filme aqui. [e...] **1** bolsista que é encarregado de gerir tudo. [...] E aí, no primeiro semestre, um pouco no segundo, a opção é... calouros. [...] Tanto a prática cineclubística, porque eles tem que vir, reunir, decidir programação, fazer tudo isso que esse cara está [...] comigo [bolsista]... Tem que ir as sessões, tem que discutir as sessões. Quanto ao repertório [...]. Então, quando chega no fim do semestre que os alunos têm que fazer trabalho sobre cinema, rever filme, [...] eles vêm pra cá, combinam um horário e vêem filmes que eles querem ver. (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012, grifos do entrevistado).

Tudo começou, de acordo com Tunico (2012), a partir do LIA, porém, hoje, o acervo fílmico é central para as produções do laboratório – sejam dos docentes, sejam dos discentes – que, assim como os projetos, objetivam as atividades acadêmicas, mesmo as mais práticas relacionadas ao cineclube. Esse feitio acadêmico do “Sala Escura” lhe proporciona garantias que um cineclube comum não tem, garantias que lhe possibilitam continuar existindo, apesar da falta de oferta de atividades. O LIA, por exemplo, não tem CNPJ, sempre que necessita participar ou adquirir algo, utiliza-se do registro da universidade, pois, assim, como aponta Tunico (2012), pode caminhar em diversos ambientes sem ser notado, conquistando mais espaços do que conquistaria se fosse independente. Da mesma forma, o cineclube não se encontra filiado às federações que lhe inserem em movimentos culturais, por conta das anuidades. Sem contar as exibições fílmicas em ambiente acadêmico, que se ali não fossem,

precisariam de autorização. Além disso, tem a possibilidade de angariar fundos, material e pessoal, em órgãos de fomento, como os bolsistas que fazem parte do laboratório e outro, especificamente, para as atividades do cineclube – que, agora, após as entrevistas, o cineclube possui –, conforme nos informa o professor Fabián: “[...] em geral, a gente consegue dinheiro ou via universidade ou via editais. São lançamentos de livros, publicações de livros, a realização de alguma mostra, ou então mesas de debates [especialmente com a PRALA].” (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012).

Talvez esse seja o maior ganho do “Sala Escura” – a sua constituição acadêmica que lhe possibilita ter alguém, obrigatoriamente, envolvido com as questões cineclubistas –, principalmente, hoje em dia, com a pouca adesão dos alunos. Isso proporciona, inclusive, a confecção de uma memória *on line* do cineclube que os organizadores estão pretendendo realizar: o levantamento de todo o material relacionado com as atividades e sessões do “Sala Escura”, durante os 8 anos de sua existência.

Sem dúvida, esses fatores são o que fazem do “Sala Escura” um cineclube – sim, ainda – *sui generis*, como qualificou o professor Fabián (2012) que, apesar de ficar mais no nível universitário, busca expandir, para fora do campus, dinamizando a cultura e a arte cinematográficas, seja com recursos captados por órgãos de fomento como: Capes, Faperj, CNPq, seja com recursos próprios. É um jogo dialético que nos parece necessário à sobrevivência das entidades cineclubistas, assim como a realizada, também, pelo grupo do professor Tunico (2012), composto por professores e alunos; manobras acadêmicas que realizam porque acreditam que a entidade cineclubista é um dos melhores caminhos para seus alunos e demais interessados na práxis educativa cinematográfica. Pois, como bem salienta Tunico, “Você [enquanto espectador] tem que acabar de formular a sua própria crítica. [...] Ter um pré e um pós, que eu acho que torna um filme maior. E [isso] já é a vantagem dela [da atividade cineclubista].” (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012).

Por conta dessa vontade e energia que, no término das obras do MAM-RJ, as sessões do “Sala Escura” retornaram ao Rio de Janeiro e às vias cineclubistas, apresentando “*La Buena Vida*” com a posterior recepção “*Tragos y Sonidos*”:

Imagem 27 – Cartaz de sessão de julho de 2012 do “Sala Escura”, MAM-RJ



Fonte: Página do cineclube no *facebook*.

Abaixo estão algumas fotos, com o razoável público que compareceu a esse retorno do “Sala Escura” e do “*Tragos y Sonidos*”, brindando ao sabor da bebida peruana, também apropriada pelos chilenos, *pisco sauer*, e recebendo informações sobre o filme com o professor Fabián:

Imagem 28 – Foto: freqüentadores do “Sala Escura” – “*Tragos y Sonidos*”, jul. de 2012



Fonte: A autora.

Imagem 29 – Foto: organizadores do “Sala Escura” – “*Tragos y Sonidos*”, jul. de 2012



Legenda: Da esquerda para direita – Estevão Garcia, ex-estagiário do cineclube, professor Maurício de Bragança e professor Fabián Nuñez

Fonte: A autora.

Imagem 30 – Foto: organizadores do “Sala Escura” e/ou estudantes de Cinema da UFF – “*Tragos y Sonidos*”, jul. de 2012



Fonte: A autora.

Imagem 31 – Foto: Fabián e freqüentadores do “Sala Escura” – “*Tragos y Sonidos*”, jul. de 2012



Fonte: A autora.

Imagem 32 – Foto: professor Tunico Amâncio, coordenador do “Sala Escura” e LIA



Fonte: Página do professor no *facebook*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o trabalho buscamos dissertar, com o histórico cineclubista e as análises dos cineclubes “Mate Com Angu” e “Sala Escura”, sobre a importância das entidades cineclubistas em nosso contexto sócio-político-cultural, por nos proporcionarem ações mais voltadas para o coletivo e a integração das pessoas, tendo o audiovisual como um meio para isso. Dessa forma, os cineclubes deixam de corroborar com um sistema que visa, principalmente, o capital e a lucratividade, constituindo-se em verdadeiros movimentos de resistência cultural com processos formativos ou educativos, em essência.

Percebemos que cada cineclube estudado possui suas peculiaridades e com elas apresentam as dificuldades que configuram o “caminhar contra a corrente”. Essas dificuldades que vislumbramos, nos anos de 1940 com Paulo Emílio e o grupo do Clube de Cinema de São Paulo, por exemplo, quando o cineclubismo brasileiro dava seus primeiros passos, ainda hoje, não denotam esmorecimento para os cineclubistas do “Mate” e do “Sala Escura” que, assim como Paulo Emílio, continuam se utilizando de estratégias diversas para driblá-las. Cada integrante, em sua época e espaço, buscam as relações que melhor lhe cabem para a permanência e a expansão de projetos marginais, como os cineclubes, realizando jogos dialéticos junto a instituições ou pessoas de maior impacto social ou econômico na sociedade. Mesmo que haja uma cobrança por detrás – como acontecia com Paulo Emílio, a relação com os interessados pela indústria cultural e para Tunico e o pessoal do “Mate”, as diversas manobras para angariar fundos –, estas relações pretendem, como contrapartida, a maior conscientização de nossa história e cultura; maior independência e autonomia dos sujeitos, seus públicos, frente às imagens audiovisuais. Ou seja, ampliar o conhecimento de uma sociedade acostumada apenas com um tipo de produto cinematográfico.

Como vimos, muitos modelos cinematográficos surgiram, em espaços cineclubistas, sob o viés de conscientizar o público de cinema de suas localidades como forma de manifestação contrária ao modelo norte-americano: Neo-Realismo, *Nouvelle Vague*, *Nuevo Cine*, Cinema Novo, Cinema Marginal etc. Essas novas formas de produção fílmica se fizeram presentes em cineclubes de todo o mundo e em produções de alguns cineclubistas das épocas em que surgiram e, em determinados momentos históricos, assumiram o processo de formação de seus frequentadores, quando a escola, instituição formal com esse dever, deixava a desejar sob o controle militar.

Hoje, os cineclubistas reivindicam a ocupação de instituições escolares públicas e o

direito de representar o espectador de audiovisual nas deliberações públicas a esse respeito. Presente na Carta de Tabor, construída, por eles, em 1987, e ratificada pela Campanha pelos Direitos do Público, realizada pelo movimento cineclubista durante a 1ª Conferência de Cineclubismo, em 2008, pretendem com a reivindicação maior difusão do cinema nacional e a diminuição da distância entre público e cinema, ausente na maioria dos municípios brasileiros.

São pessoas inconformadas com o contexto social que as cerca e que chamam para si a responsabilidade para as modificações que desejam ensejar ao seu redor; estruturam-se no compromisso memorial e pedagógico do cinema ou do audiovisual e com este percebemos a vontade de se fazer notar, hoje, do “Mate Com Angu” ao verem que é possível – **o que antes nasceu sem muitas pretensões, mais como uma paixão pelo cinema** – trazer referência e construir memória dentro do cineclubismo e da cidade de Duque de Caxias. De fato, este cineclubes da Baixada tem uma forma muito própria de ser e de interferir nas comunidades, garantindo-lhe uma identidade e uma notoriedade fora desse grupo, uma conexão (em rede, em movimentos sociais, em rotinas diárias) com outros sujeitos ao redor que se identificam e o buscam. A escola que serviu de modelo ao cineclubes, de uma forma ou de outra, também lhe transferiu os princípios que parecem estar entranhados na práxis “mate com angu”: saúde, alegria, trabalho e solidariedade, conforme documento da escola, redigido em abril de 1925 (MARQUES, 2012).

Do mesmo modo, vemos o “Sala Escura” que, com uma teoria e prática *sui generis*, como nos apontou um de seus organizadores, nos apresenta filmes com realidades muito próximas das nossas, como se, com isso, buscasse diminuir as distâncias que nos identificam enquanto países da América Latina, e são fortemente remarcadas pela oferta sedutora de produtos e bens culturais de consumo que competem, de forma desigual, com os nossos. Nas palavras de seu coordenador, Tunico, a pretensão do “Sala Escura” é, tão somente, tentar

abrir novos horizontes cinematográficos pro público do Curso de Cinema [da UFF] e [...] pra comunidade do seu entorno [...] tentar chamar atenção, ilustrar esse assunto [cinema latino-americano] com outras possibilidades de ver o cinema, que não seja o cinema hegemônico [...] A gente tem um cinema latino-americano potente, rico, intelectual, que não é justo. Passa, na televisão, 2 horas da manhã, né?! [...] E aí, as pessoas no cineclubes vêem. [...]. (Entrevista concedida à autora, mar. de 2012).

A tônica desses cineclubes, “Sala Escura” e “Mate Com Angu”, é ampliar o

conhecimento cinematográfico do público que o frequenta, através de produções nacionais, latino-americanas, francesas, americanas que sejam, mas com um novo olhar, com um olhar crítico, consciente, a maneira que Habermas (apud CANCIAN, 2011) nos salientava para elevar a “esfera pública” à “razão emancipatória” e não continuar com a permanente “razão instrumental”. Utilizar a potência do cinema, mesmo como um *mass media*, mas que propicie a formulação de uma “opinião pública” própria. É nos apresentar realidades, vivências e problemas que o filme nos possibilita o olhar de fora e, com isso, podermos “acabar de formular a [nossa] própria crítica” (Tunico, em entrevista concedida à autora, mar. de 2012).

Que possamos, então, realizar mais e mais atividades cineclubistas. Que possamos realizá-las, um dia, sem os próprios cineclubes. Que possamos viver sem hegemonias e deixar de se utilizar dessa palavra para reivindicar direitos e necessidades que são de todos e não só de alguns privilegiados ou de tantos outros desprivilegiados socialmente. Que possamos realizar o tão sonhado equilíbrio de ser alguém para além de si mesmo, salientado por Badiou (1994). E que possamos deixar a miopia, explicitada por Paulo Freire (2002), e olhar com os óculos de “ser mais”, para si, para o outro, para a vida.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre et alli. **Papel da memória**. 2ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

ADRIANO, Carlos. **Cinco mandamentos para a crítica de cinema** – algumas regras não-dogmáticas, inspiradas pela obra do crítico André Bazin, que morreu há 50 anos. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3064,1.shl>>. Acesso em: 16 set. 2011.

ALVES, Giovanni; MACEDO, Felipe (Orgs.). **Cineclube, cinema & educação**. Londrina, PR: Práxis; Bauru, SP: Canal 6, 2010.

ANCINE. **Instruções Normativas Consolidadas: INSTRUÇÃO NORMATIVA Nº 63, DE 02 DE OUTUBRO DE 2007**. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=18064&sid=808>>. Acesso em: 07 out. 2011.

ANGERAMI, Luís Fernando. Formação de público e cineclubismo. **Observatório Itaú Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, n.10, p.75-90, set./dez. 2010.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: 2003.

BADIOU, Alain. **Para uma nova teoria do sujeito**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BARRETO, Raquel G. Novas tecnologias na escola: um recorte discursivo. In: _____ et alli. **Tecnologias Educacionais e Educação a Distância: avaliando políticas e práticas**. Rio de Janeiro: Quartet, 2001. p.178-192.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (Orgs.). **Dicionário de Política**. 5ª. ed. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. 2v.

BOURDIEU, Pierre. Introdução a uma sociologia reflexiva. In: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. p.17-58.

BRUM, Rosemary Fritsch; CARVALHO JÚNIOR, Francisco. A sensibilidade fílmica: uma cartografia da memória do Clube de Cinema de Porto Alegre (1960-1970). **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 6 – Ano VI – Número 1 – janeiro a março de 2009.

CAMPANHA pelos Direitos do Público, 2008. Disponível em: <http://www.estudiolivres.org/tiki-view_blog_post.php?postId=735>. Acesso em: 10 out. 2011.

CANCIAN, Renato. **Jürgen Habermas – a teoria sociológica**. O surgimento da esfera pública. Disponível em: <<http://www.educacao.uol.com.br/sociologia/habermas-teoriasociologica.jhtm>>. Acesso em: 06 mar. 2011. (Especial para a página 3 Pedagogia & Comunicação).

CARTA da Teia Cineclubista, 2006. Disponível em: <<http://www.culturadigital.br>>. Acesso em: 11 out. 2011.

CARTA de Brasília, 2003. Disponível em: <<http://www.culturadigital.br>>. Acesso em: 11 out. de 2011.

CARTA de Tabor, 1987. Disponível em: <<http://www.culturadigital.br/cineclubes/direitosdo-publico/cmpnh-mundil-pelos-direitos-do-publico/carta-de-tabor>>. Acesso em: 11 out. 2011.

CARTA de Vitória, 2007. Disponível em: <<http://www.culturadigital.br>>. Acesso em: 11 out. 2011.

CARTA Encíclica do Santíssimo Senhor Nosso por Divina Providência Pio XII Papa aos Veneráveis Irmãos Patriarcas, Primazes, Arcebispos e Bispos e Outros Ordinários do Lugar em Paz e Comunhão Com a Sé Apostólica Sobre a Cinematografia, a Rádio e a Televisão – Miranda Prorsus, 1957. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus_po.html>. Acesso em: 18 mar. 2012.

CENTRO DE ARTES. Disponível em: <<http://www.centrodeartes.uff.br/cinema/salaescura.html>>. Acesso em: 31 ago. 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHAVES, Geovano Moreira. A tela imoral: aspectos do projeto da Igreja Católica para o cinema via encíclicas papais Vigilanti Cura (1936) e Miranda Prorsus (1957). **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, 2011.

CINECLUBE. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cineclubes>>. Acesso em: 13 out. 2010.

CINECLUBE MATE COM ANGU. Disponível em: <<http://matecomangu.wordpress.com/2010/11/15/mate-com-angu-no-segundo-caderno-do-o-globo/>>. Acesso em: 30 mai. 2012.

CINECLUBE SALA ESCURA. Disponível em: <<http://cineclubesalaescura.wordpress.com/>>. Acesso em: 1º ago. 2012.

CINÉDIA. Disponível em: <<http://paulo-v.sites.uol.com.br/cinema/cinedia.htm>>. Acesso em: 20 set. 2011.

CINE SUD. Disponível em: <<http://plataformacinesud.wordpress.com>>. Acesso em: 18 set. 2011.

CINEMA Novo. Disponível em: <<http://paulo-v.sites.uol.com.br/cinema/cinemanovo.htm>>. Acesso em: 27 out. 2011.

CINEMA PARA TODOS. Disponível em: <<http://www.cinemaparatodos.rj.gov.br/site/>>. Acesso em: 27 jul. 2012.

CLAIR, Rose. **Cineclubismo**: memórias dos anos de chumbo. Rio de Janeiro: Luminária academia, 2008.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. 2ª. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CONSELHO Nacional de Cineclubes. Disponível em: <<http://www.cineclubes.org.br/tiki/HIST%C3%93RIA+CINECLUBISMO>>. Acesso em: 12 set. 2009.

COPYRIGHT Basics. Disponível em: <<http://www.copyright.gov/circs/circ1.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2011.

CORREA JÚNIOR, Fausto D. Apontamentos para a história de um conceito. In: _____. **A Cinemateca Brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Editora da UNESP, 2010. p.27-86.

_____. **Cinematecas e Cineclubes**: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973). 2007. 234f. Dissertação (Mestrado em História). UNESP – Universidade Estadual Paulista. Assis. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde.../1409592.pdf>>. Acesso em: 25 mai. 2012.

CZAJKA, Rodrigo. A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 18, n. 35, p. 95-117, fev. 2010. Disponível em: <<http://www.radarciencia.org/Record/oai-scielo-S0104-44782010000100007>>. Acesso em: 5 jul. 2012.

DISCURSO do Santo Padre aos Membros da UNDA e OCIC – organizações católicas para os *mass media*. Disponível em:

<http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/2001/november/documents/hf_jp-ii_spe_20011120_ocic-unda_po.html>. Acesso em: 28 fev. 2012.

FREIRE, Paulo. **Conscientização – teoria e prática da libertação**: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. 3ª ed. São Paulo: Moraes, 1980.

_____. **Pedagogia da Autonomia** – saberes necessários à prática educativa. 25ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FUNDO Deip. Disponível em: <<http://www.ape.es.gov.br/acervo/deip.htm>>. Acesso em: 22 set. 2011.

GALVÃO NETO, Américo. A arte fílmica e sua pedagogia. **Existência e Arte** – Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei – Ano I – n.I – jan./dez. 2005.

GRAÇAS a Deus. Disponível em:

<<http://imagensamadas.com/?s=Graças+a+Deus&submit=Pesquisar>>. Acesso em: 24 jan. 2012.

GUIMARÃES, Gláucia C. Textos contemporâneos na educação: a produção dos sentidos na articulação de linguagens. In: OLIVEIRA, Inês B. de O.; ALVES, Nilda; BARRETO, Raquel G. (Orgs.). **Pesquisa em Educação**: métodos, temas e linguagens. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p.51-62.

GUSMÃO, Milene. Memória, cinema e educação – algumas considerações sobre cineclubes, Estado e igreja católica no Brasil pós-1930. In: LOMBARDI, José C. et alli. **História, Cultura e Educação**. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books...>>. Acesso em: 30 de mar. 2012.

JOHNSON, Allan G. **Dicionário de sociologia**: guia prático da linguagem sociológica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JORNADA de Cineclubes, 2005. Disponível em:
<<http://www.culturadigital.br/cineclubes/multimidi/memoria/25-jornada-nacional-decineclubes-são-paulo-2005>>. Acesso em: 07 out. 2011.

JORNADA de Cineclubes, 2010. Disponível em:
<<http://28jornadanacionaldecineclubes.wordpress.com>>. Acesso em: 26 set. 2011.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da Filosofia**. 3^a.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEI Nº 5.536, DE 21 DE NOVEMBRO DE 1968. Disponível em:
<http://pt.wikisource.org/wiki/Lei_Federal_do_Brasil_5536_de_1968>. Acesso em: 08 set. 2011.

LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. Cineclubismo no Brasil. In: _____. **Goiás no século do cinema**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br>>. Acesso em: 30 jun. 2011.

LEITE, Carla C. de O. Pinto. A ação pedagógica do cinema. Identidade Cultural. In: **Pedagogização Cinematográfica**: influências sociais e formação de identidades. 2004. 60f. Monografia (Graduação em Pedagogia). Centro de Ciências Humanas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro. p.40-44.

LEMO, André L. M. **A cultura “Cyberpunk”**: Santa Clara Poltergeist: “Cyberpunk” à brasileira? Disponível em: <http://www.luispitta.com/de2/artigo_cyberpunk.htm>. Acesso em: 26 jul. 2012.

LIRA DE OURO. Disponível em: <<http://liradeouro.com.br/historia/>>. Acesso em: 26 jul. 2012.

MACEDO, Felipe. **O que é cineclube**. Disponível em:
<http://cineclube.utopia.com.br/clube/o_que_e.html>. Acesso em: 11 mar. 2007. p.1-3.

_____. Cineclube e autoformação do público. In: ALVES, Giovanni; MACEDO, Felipe. (Orgs.). **Cineclube, cinema & educação**. Londrina: Praxis; Bauru: Canal 6, 2010. p.31-57.

_____. **Da distribuição clandestina ao grande circuito exibidor**. Disponível em:

<<http://cineclube.utopia.com.br/historia/clandestina.html>>. Acesso em: 3 out. 2011.

MALUSÁ, Vivian. **A contribuição católica na formação de uma cultura cinematográfica no Brasil nos anos 50**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.art.br>>. Acesso em: 23 set. 2011.

MANUAL do Cineclube. Disponível em:

<<http://cineitinerrante.wikispaces.com/file/view/Manual+do+Cineclube.doc>>. Acesso em: 27 mai. 2011.

MARQUES, Alberto. **Baixada Cultural**: Marta Rossi – a mineirinha que descobriu Duque de Caxias. Disponível em:

<http://pedacosdanossahistoria.blogspot.com.br/2011_09_25_archive.html>. Acesso em: 19 jul. 2012.

MARTINS, Alice F.; COSTA, Adriane C. O cinema como mediador na educação da cultura visual. **Anais** do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2008.

MATE COM ANGU. Disponível em: <<http://www.matecomangu.org/>>. Acesso em: 26 jul. 2012.

MATELA, Rose C. P. **Experiência e narrativa no movimento cineclubista da década de 1970**: corações e mentes. 2007. 316f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói.

MOCELLIN, Renato. **“Ressurreições Luminosas” – cinema, História e escola**: análise do discurso em épicos hollywoodianos sob a perspectiva do letramento midiático. 2009. 138f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná. Curitiba.

MORAES, José Damiro de. Armanda Álvaro Alberto: pensamento e ação nos anos 1930. **Anais** do IV Congresso Brasileiro de História da Educação. Eixo temático 6 – Intelectuais, pensamento social e educação, 2006.

MOVIMENTO PUNK – anarquiapunk. Disponível em:

<<http://anarquiapunk.br.tripod.com/anarquiapunk/id1.html>>. Acesso em: 26 jul. 2012.

MUSEU de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Disponível em:

<http://www.mamrio.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=16&Itemid=33>. Acesso em: 20 out. 2011.

NAZÁRIO, Luiz. O buraco da memória. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; MELENDI, Maria Angélica (Orgs.). **Diálogos entre linguagens**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas-Artes, Programa de Pós-Graduação, 2009. p.175-188.

O MOVIMENTO dos Cineclubes: grupo correntes artísticas e movimentos intelectuais – CEIS 20. Disponível em: <<http://movcineclubes.weblog.com.pt/arquivo/notas/index0>>. Acesso em: 27 jan. 2012.

PASSEI Toda Minha Vida Num Sonho. Disponível em: <cinemateca.gov.br>. Acesso em: 20 set. 2011.

PEREIRA, Rita Marisa Ribes. Óculos de Win Wenders e o olhar de Bavcar: reflexões sobre a feitura e sobre os usos da imagem. **Anais** da 31ª Reunião Anual da ANPED – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. GT 16 - Educação e Comunicação, 2008.

_____; SOUSA, Solange Jobim. O uso da imagem na pesquisa em educação: desafios contemporâneos. **Anais** da 23ª Reunião Anual da ANPED – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. GT 16 – Educação e Comunicação, 2000.

PONTO DE ENCONTRO cineclubista. Disponível em: <<http://pec.utopia.com.br/tikiindex.php?page=cineclubes+brasileiros>>. Acesso em: 01 jun. 2011.

PONTO DE CULTURA Rio Claro. Disponível em: <http://pcrc.utopia.com.br/tiki-browse_image.php?galleryId=10&sort_mode=created_asc&imageId=110&scalesize=0>. Acesso em: 01 jun. 2011.

POUGY, Alice. **As cinematecas do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro**: formação de uma cultura cinematográfica na cidade. 1996. 99f. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro.

PRECIOSO, Adriana L.; PEREIRA, Denivalde J. R.; SANTANA, Anézio M. **Cinema, diversão e arte**: o papel do Cineclube Zumbis enquanto projeto de extensão universitária. Disponível em: <<http://www.periodicos.udesc.br/index.php/udescemacao/article/viewFile/1724/1361>>. Acesso em: 25 ago. 2011.

PROGRAMADORA Brasil. Disponível em: <<http://www.programadorabrasil.org.br/aprogramadora-brasil/>>. Acesso em: 10 out. 2011.

PUHL, Paula Regina; SILVA, Cristina Ennes da Silva. **Cineclubes Católicos e Imprensa: a formação do espectador cinematográfico modelo**. Disponível em: <<http://paginas.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/Cineclubes%20Catolicos%20e%20Imprensa.pdf>>. Acesso em: 1º mar. 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. Uma forma histórica de cinema alternativa e seus dilemas na atualidade. In: MELLO, Maria Amélia (Org.). **20 anos de resistência** – alternativas da cultura no regime militar. Rio de Janeiro: C&T – Espaço e Tempo, 1986. p.81-94.

_____; MIRANDA, Luiz Felipe A. de (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

RESOLUÇÃO nº 64 do Concine, 1981. Disponível em: <<http://pcrc.utopia.com.br/RESOLUÇÃO+CONCINE++64&bl=y>>. Acesso em: 08 out. 2011.

RIBEIRO, Leila B. Cineclubar: as práticas de preservação da memória nos cineclubes universitários cariocas. **Anais do I Encontro de História da Educação do Rio de Janeiro**, Universidade Universal Fluminense, Niterói, RJ: 2007.

_____; WILKE, Valéria; OLIVEIRA, Carmen Irene C. de. **O texto fílmico: construção de um modelo de análise e interpretação informacional**. Universidade do Rio de Janeiro/Departamento de Processos Técnico-Documentais: Rio de Janeiro, 2000. (Projeto de Pesquisa).

ROCHA, Flávio Rogério. Cineclubismo, curta-metragens e a Dinafilmes: a tentativa de distribuição de filmes de forma alternativa durante a década de 1970 no Brasil. **Temática** – Revista Eletrônica – Ano VI – n.09 – setembro de 2010.

SELIGMAN, Flávia. **Construindo os trilhos da estrada: o início da produção em Super-8 em Porto Alegre**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/47/construindo.htm>>. Acesso em: 04 out. 2011.

SILVA, Antonio O. da. Pedagogia Libertária e Pedagogia Crítica. **Espaço Acadêmico** – Revista Eletrônica. 2004. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/042/42pc_critica.htm>. Acesso em: 26 jul. 2012.

SILVA, Benedicto. (Coord.). **Dicionário de Ciências Sociais**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1987.

SILVA, Luiz E. da. Sociedade, política e cultura em Gramsci. **Theoria** – Revista Eletrônica

de Filosofia – vol. 2 – n.3 – Ano 2010.

SIMÕES, Teotônio. **Anarquismo**: pequena introdução às ideias libertárias. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/anarquismo.html>>. Acesso em: 28 jul. 2012.

SOCIEDADE civil. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sociedade_civil>. Acesso em: 07 out. 2011.

VALANSI, Dominique. **Cineclube Glauber Rocha completa três décadas**. Disponível em: <<http://www.grupoestacao.com.br/arquivo/mat2002/eventos/cineclube/cineclube.htm>>. Acesso em: 27 set.2011.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; MELENDI, Maria Angélica (orgs.). **Diálogos entre linguagens**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas-Artes, Programa de Pós-Graduação, 2009. p.175-188.

VERA Cruz Cinema. Disponível em: <<http://www.veracruzcinema.com.br>>. Acesso em: 30 ago.2011.

WHITE, Robert. Tendências dos Estudos de Recepção. **Comunicação & Educação**. São Paulo: USP, n.13, p.41-66, set./dez. 1998.

WILKE, Valéria Cristina L. **Cinema e indústria cultural**. Rio de Janeiro: abril, 2001. (mimeog.).

Referências de entrevistas:

- Cineclube “Mate Com Angu”:

Entrevista realizada pela autora com os integrantes Josenaldo Medeiros, Bia Pimenta e Godô Freitas, no bar em frente à sede do cineclube, localizado no Centro de Duque de Caxias, no dia 28 de março de 2012.

Entrevista realizada pela autora com os integrantes Heraldo (HB), Igor Barradas e Manuel Zumbi (Manel), no bar em frente à sede do cineclube, localizado no Centro de Duque de Caxias, no dia 28 de março de 2012.

Entrevista realizada pela autora com os integrantes Sabrina Bitencourt, Cacau Amaral, João

Xavier (João Xaví) e Buzina Sisto, no bar em frente à sede do cineclube, localizado no Centro de Duque de Caxias, no dia 30 de maio de 2012.

- Cineclube “Sala Escura”:

Entrevista realizada pela autora com Fabián Nuñez, em uma sala vazia do IACS (Instituto de Artes e Ciências Sociais) da UFF (Universidade Federal Fluminense), localizada no bairro Icaraí, Niterói, no dia 19 de março de 2012.

Entrevista realizada pela autora com Tunico Amâncio, em uma sala vazia do IACS (Instituto de Artes e Ciências Sociais) da UFF (Universidade Federal Fluminense), localizada no bairro Icaraí, Niterói, no dia 19 de março de 2012.

Entrevista realizada pela autora com Débora Nogueiros, no pátio do IACS (Instituto de Artes e Ciências Sociais) da UFF (Universidade Federal Fluminense), localizada no bairro Icaraí, Niterói, no dia 16 de abril de 2012.

Referências de questionários:

- Cineclube “Mate Com Angu”:

Questionário enviado pela autora a Luciane Barboza de Souza, via e-mail, no primeiro semestre de 2012.

Questionário enviado pela autora a Renato de Alcântara, via e-mail, no primeiro semestre de 2012.

Questionário enviado pela autora a Rogério Mansera, via e-mail, no primeiro semestre de 2012.

Questionário enviado pela autora a Thiago da Costa, via e-mail, no primeiro semestre de 2012.

- Cineclube “Sala Escura”:

Questionário enviado por bolsista do cineclube a Adriana Riva Gargiulo, via mala direta, no primeiro semestre de 2012.

Questionário enviado por bolsista do cineclube a Cyana Leahy, via mala direta, no primeiro semestre de 2012.

Questionário enviado por bolsista do cineclube a João Luiz Leocadio, via mala direta, no primeiro semestre de 2012.

Questionário enviado por bolsista do cineclube a Kátia Augusta Maciel, via mala direta, no primeiro semestre de 2012.

Questionário enviado por bolsista do cineclube a Rose Clair Pouchain Matela, via mala direta, no primeiro semestre de 2012.

Questionário enviado por bolsista do cineclube a Thais dos Santos Faria, via mala direta, no primeiro semestre de 2012.

Questionário enviado por bolsista do cineclube a Valter Lúcio de Oliveira, via mala direta, no primeiro semestre de 2012.

ANEXOS

O anexo em questão apresenta-se, a meu ver, para além do que se trata, pois se revela, não só como a confluência de informações referenciais utilizadas no corpo textual, como também, conhecimentos sobressalentes para o que até então foi apresentado.

O interesse em utilizar esse espaço para essas últimas informações aprofundam o conhecimento sobre algumas entidades e eventos importantes para a perpetuação do cineclubismo até os dias de hoje. Tem como propósito facilitar o acesso a elas que, durante o trabalho de pesquisa, se apresentaram a mim de forma, às vezes, um tanto difusa, repetitiva e com complementações miúdas, porém não menos necessárias para o entendimento global do movimento cineclubista.

Por isso me ative ao trabalho pormenorizado dos detalhes, em alguns momentos, de instituições que em alguns textos eram pouco tratadas e, no entanto, em outros se apresentavam com riquezas de informações que contribuíram em demasia ao cineclubismo, principalmente o nacional.

Por se tratar de um movimento ainda marginalizado, porém, hoje, com maior expressão em políticas públicas, graças ao trabalho militante de dirigentes e freqüentadores cineclubistas de diversas regiões do Brasil, assim como de seus adeptos, quis confluir as muitas informações obtidas, que podem, à primeira vista, apresentar-se como um compêndio do cineclubismo nacional.

Neste “anexo-compêndio” cito: a “Lista com as propostas dos cineclubes selecionados” que utilizei quando iniciei o trabalho de campo, o “Roteiro de entrevista com os organizadores dos cineclubes” e o “Questionário para os freqüentadores dos cineclubes” que utilizei no decorrer do trabalho de campo.

Espero que as informações e os conhecimentos complementares, aqui expostos no anexo, sirvam a todos como serviram às minhas investigações.

ANEXO A – LISTA COM AS PROPOSTAS DOS CINECLUBES SELECIONADOS

- Cineclubes ABD Et C

Proposta: “Mostra permanente do audiovisual brasileiro. Todos os sábados às 16:00 são

exibidas sessões com curtas-metragens e documentários de todos os gêneros e estilos, sempre seguidas de um debate com os realizadores. O objetivo é formar público e apresentar um panorama de nossos cineastas.” (PONTO DE ENCONTRO..., 2011).

- Cineclube Digital Vídeo Fundação

Proposta: “Inaugurado em outubro de 2002 com a exibição de AURORA (Sunrise) de F. W. Murnau, o Cineclube Digital foi um dos pioneiros da ‘retomada’ dos cineclubes. Com curadoria de Walter Lima Jr., o cineasta também apresenta os filmes e participa do debate com a platéia após a exibição. A programação intitulada – ‘Os melhores Filmes de Todos os Tempos’ – tem atraído um público eclético, que vai de estudantes de cinema a moradores do Centro, passando por profissionais da área, unidos pelo prazer de ver e falar sobre cinema. Em pouco mais de um ano de atividade, o Cineclube Digital foi idealizado pelos cineclubistas de gerações diferentes Walter Lima e Beto Moreira, e agora contribui para a formação de uma nova geração de cinéfilos que têm tido a oportunidade de refletir e assistir a clássicos importantes da história do cinema.” O cineclube também realiza: cursos, inclusive em outras cidades, produções e co-produções, as quais já foram premiadas. (PONTO DE ENCONTRO..., 2011).

- Cineclube Sobrado Cultural

Proposta: “Desde outubro de 2001, o Instituto de Imagem e Cidadania (ImaC) organiza, em parceria com o Centro Técnico Audiovisual e estudantes de cinema e comunicação social do Rio de Janeiro o Projeto Tela Livre, mostra mensal de cinema e vídeo que reúne realizadores, estudantes, professores, cineastas e artistas em geral, com exibições mensais de filmes em 16mm, Super-8 e vídeos de curta e média e longa-metragem, seguidas de debates. Em mais de dois anos de atividades, o Tela Livre exibiu mais de 80 filmes, destacando produções não comerciais, realizadas por diretores estreantes e produzidas em diversas regiões do Rio de Janeiro e também de outros estados. Cineastas brasileiros e estrangeiros consagrados como Leon Hirszman, Maurice Capovilla, Sílvio Tendler, Jean Renoir, René Clair, Jean Luc Godard, Spike Lee, entre outros, tiveram suas obras vistas em mostras temáticas, realizadas no Sobrado Cultural, em Vila Isabel e em diversas localidades visitadas pelo Tela Livre e o ImaC, como o Acampamento da Juventude, no Fórum Social Mundial de 2002 e 2003, as comunidades do Andaraí e Casa Branca, na Grande Tijuca e o acampamento do MST em Porto Alegre, dentre outros locais.” O cineclube também realiza: produções, oficinas de fotografia e rádio, além de ter participado da Mostra Cineclubes em Ação na Cinemateca do

MAM-RJ e da Mostra do Filme Livre 2004, no CCBB, onde discuti sobre a articulação dos cineclubes no Rio de Janeiro. O cineclube quando encontrava-se no ImaC, hoje aguardando patrocínio, apresentava “novos filmes, além de clássicos do cinema brasileiro e mundial e produções marginalizadas pelas salas de cinema trancafiadas nos shopping centers da cidade. [... Além de estarem] abertos a inscrições de filmes de longa, média e curta-metragem, de qualquer formato, gênero e ano de produção.” (PONTO DE ENCONTRO..., 2011).

- Cineclube Cinemaneiro Fora do Eixo

Proposta: “O Projeto Cinemaneiro foi idealizado pela Cooperativa Fora do Eixo Filmes e pela produtora Boteco Cinematográfico e patrocinado pela Linha Amarela S/A, o Cinemaneiro é um projeto sócio-cultural, sem fins lucrativos, que tem como principal objetivo, levar o estudo da linguagem audiovisual, promovendo oficinas de vídeo digital gratuitas para jovens a partir de 13 anos, moradores de comunidade do Rio de Janeiro. Além dos locais atendidos nos anos anteriores (Comunidade Agrícola de Higienópolis, em Bonsucesso, Parque Oswaldo Cruz, em Manguinhos, Cidade de Deus, em Jacarepaguá, Vila do João, no Complexo da Maré e Conjuntos IAPI/Castro Alves, Inhaúma), o projeto amplia sua atuação para as comunidades de Vila São Pedro, em Bonsucesso, Parque União, em Del Castilho, e Vila dos Pinheiros e Conjunto Bento Ribeiro Dantas, ambas na Maré. Ao longo de suas edições um dos principais objetivos do projeto vem sendo alcançado: o de estimular e despertar o interesse dos jovens pela arte do cinema através da participação em projetos culturais dentro e fora de suas comunidades. Uma prova disso é que após o primeiro ano, alguns alunos da Cidade de Deus montaram a Cooperativa Boca de Filme, de onde surgiram talentos como Diego dos Santos, que dirigiu o curta-metragem ‘Dilema’, exibido na última Mostra de Filme Livre no Centro Cultural Banco do Brasil, e Leandro Bittencourt, que participou do 15º Festival de Curtas de São Paulo, com o filme ‘A Maleta’. Os alunos da Vila do João também foram representados nesse mesmo festival com o curta ‘A vida sobre rodas’. Mais que isso organizadores do Festival de Cinema Brasileiro de Berlim se interessaram tanto em levar para o evento vídeos feitos pelos jovens da Cidade de Deus, como também assistir aos demais curtas feitos pelos alunos. As exibições do Cinemaneiro acontecem sempre nos mesmos locais onde as oficinas são realizadas. Além dos filmes, como não poderia deixar de ser, nas exibições também há espaço para artistas das comunidades se apresentarem para todo o público. [...] a cada Exibição Maneira temos recebido cerca de 400 espectadores, com direito a um saquinho de pipoca inteiramente gratuito para cada um!” (PONTO DE ENCONTRO..., 2011).

- Cineclubes Mate Com Angu

Proposta: “O Cineclubes Mate Com Angu nasceu da necessidade de alimentar na Baixada Fluminense uma movimentação e uma discussão sobre a produção/exibição de imagens e suas implicações sociais e estéticas na realidade e no modo de vida da região. Desmistificar o fazer cinematográfico, proporcionar ao público a experiência lúdica de uma experiência cinematográfica e dar-lhe uma contribuição mínima de dignidade e respeito.” Fazem um chamamento à comunidade: “Se você sente essas coisas na carne, entre em contato! Cultura para uma melhor digestão.” (PONTO DE ENCONTRO..., 2011).

- Cineclubes Beco do Rato

Proposta: Se intitulam o “cineclubes mais carioca do Rio!!!! Realizado por uma equipe de jovens oriundos das oficinas de cinema cinemaneiro. No beco do rato, R. Morais e Vale, toda equipe tem chorinho e exibição de filmes ao ar livre....” (PONTO DE CULTURA..., 2011).

- Cineclubes Cinecirco

Proposta: “Cinecirco Cineclubes do ponto de cultura Circo Voador surge com a proposta de estimular o olhar imaginário que impulsiona o ato criativo e estabelece novos padrões de comunicação simbólica e formal. Cinecirco é um cineclubes que desenvolve um ciclo virtuoso de produção artística e leva em conta as múltiplas tendências contemporâneas da associadas da arte visual: Vídeo-instalação, Vídeo-dança, Performances audio-visuais, Poética-visual, Fotografia, Vjs, Documentários, ficções e tudo mais que inventarem. Diante da amplitude de possibilidades de construção da imagem – seja consciente e naturalista ou se forme na direção da desintegração de formas – propomos um cineclubes eclético e amplificador de tendências. Convidamos todos os artistas/cineastas para que enviem seus trabalhos para o Circo Voador e passem a fazer parte do movimento de artes visuais Cinecirco. Seja bem-vindo!” (PONTO DE CULTURA..., 2011).

- Cine Clubes Nós do Morro

Proposta: “O projeto Cine Clubes Nós do Morro tem como objetivo exibir duas vezes ao mês, sessões abertas à comunidade na sede do Grupo Nós do Morro, buscando atender a um público diverso que não costuma ir ao cinema, seja por motivos culturais, ou principalmente econômicos. O Cine Clubes Nós do Morro também irá ampliar suas exibições, levando-o para outros espaços alternativos em outras comunidades e/ou instituições, que também desejem explorar a cultura audiovisual, levando esse acesso até seu público e assim contribuindo para

a formação de uma sociedade mais cidadã e democrática. Além dessas propostas e a fim de estimular a participação da comunidade com a cultura audiovisual de uma forma mais dinâmica, serão realizadas, a cada dois meses, Fóruns para o encontro de diretores, produtores e pessoas ligadas a área de cinema com a comunidade, a fim de debater sobre cinema e, entre outras discussões, levantar propostas de políticas públicas para o audiovisual de modo a potencializar a participação política dentro da comunidade e integrar e motivar o debate dentro do fórum. Dentro desse mesmo evento, também realizaremos oficinas, mostras e atividades culturais.” (PONTO DE CULTURA..., 2011).

- Cine Arte UFF

Proposta: “O Cine Arte UFF foi criado em 1968 por um grupo de cineastas, críticos e amantes do cinema, com o objetivo de oferecer ao público opções diferentes das exibidas pelo circuito comercial, dentro de uma programação mais independente e temática, que incluía a realização de seminários, ciclos e debates. Interrompida em função da ditadura militar, essa linha de programação foi retomada em 1982, quando o Cine Arte voltou a ser programado por profissionais da área de cinema – professor e alunos formados pelo curso de Cinema da UFF. Desde 1983 o grande destaque da programação é a retrospectiva anual, organizada com os mais importantes filmes do ano anterior a partir de pesquisa realizada com o público. Atualmente a programação continua privilegiando títulos que não são exibidos pelo circuito comercial e as mostras temáticas. O Festival de Cinema Universitário, o festival Araribóia Cine e as parcerias com a Aliança Francesa e os cineclubes Sala Escura e Outros Tempos reforçam a idéia de um cinema eclético e plural.” (PONTO DE CULTURA..., 2011).

- Cineclubes Olho na Cena

Proposta: “O cineclubes da Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch, o ‘Olho na Cena’, constituiu-se a partir de uma idéia e iniciativa do professor de História e Linguagem, Antônio Cícero Sousa. Junto a outros professores da casa, essa idéia floresceu e, desde 1999, empreendemos atividades variadas que apresentam um núcleo comum: o fascínio pela imagem e pela reflexão. Noutras palavras, adoramos assistir e exhibir filmes e, não satisfeitos, tentamos prolongar esse prazer debatendo os múltiplos elementos que envolvem a confecção desses maravilhosos produtos da Sétima arte.” (PONTO DE CULTURA..., 2011).

- Tela Brasilis Cineclubes

Proposta: “As sessões do Tela Brasilis ocorrem na última quinta-feira de cada mês. É uma

iniciativa de alunos de graduação e pós-graduação em Cinema da UFF, com apoio da Revista Eletrônica de Cinema Cinestesia, e da Cinemateca do MAM. (PONTO DE CULTURA..., 2011).

- Cineclube Sala Escura

Proposta: “[...] formado por estudantes universitários, foi originalmente criado em 1971, tendo uma vida inicial de dois anos. Em 2002 voltou a atuar, com sede nas dependências da UFF, na rua Tiradentes, exibindo clássicos em DVD. Em 2004, passou a se dedicar a uma programação latina, exibindo mensalmente filmes em película na Cinemateca do MAM e promovendo, após as sessões o Tragos y Sonidos, um evento que promove uma confraternização completamente sui generis com sua platéia, e onde se discute informalmente o filme e outras questões latinas. Em 2005 o cineclube criou uma outra sessão, desta vez no Cinearte UFF, exibindo filmes latinos contemporâneos. Mais uma vez o Cineclube Sala Escura quer ampliar o seu público e promover a difusão da cinematografia mundial, criando uma nova sessão, intitulada Sessão Renoir, que pretende exibir clássicos do cinema francês num evento mensal, na terceira quarta-feira de cada mês, às 19:30h, sendo inteiramente gratuito e aberto à comunidade. A Sessão Renoir iniciará suas atividades no dia 17/05 prestando uma justa homenagem ao seu patrono, exibindo Boudu salvo das águas (Boudou Sauvé des Eaux, França, 1932). Considerado na época de seu lançamento um fracasso de crítica e público, o filme é uma das obras primas de Jean Renoir e um clássico da comédia mundial. No filme o vagabundo Boudu – interpretado brilhantemente por Michel Simon – é salvo de se suicidar nas águas do Rio Sena pelo livreiro parisiense Lestinguois, que o acolhe. Rejeitando a moral burguesa representada por seu salvador, Boudu acaba seduzindo a esposa e a empregada do livreiro. A sessão terá início às 19h 30min. e tem apoio da Cinemateca Francesa, do Consulado Francês, da Aliança Francesa, do Instituto de Letras da UFF e do Laboratório de Investigação Audiovisual. A cópia traz legendas em português. Até lá!” (PONTO DE CULTURA..., 2011).

ANEXO B – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM OS ORGANIZADORES DOS CINECLUBES

OBS.: Antes de começar a entrevista, pedir que se identifiquem com nome, idade e função no

cineclube.

- 1) Quando e como surgiu o cineclube? Precisaram de ajuda: com alguém mais experiente no assunto, informações, custeio? Qual a relação do “Sala Escura”, LIA (Laboratório de Investigação do Audiovisual) e UFF?
- 2) Por que quiseram montar um cineclube e não outra entidade?
- 3) O cineclube possui uma linha de atuação? Explícite-a, por favor.
- 4) Qualquer filme pode fazer parte do repertório de exibição do cineclube? Por exemplo.
- 5) Como são as sessões: desde a forma de divulgação até a efetivação?
- 6) Como organizam as sessões: mensalmente, quinzenalmente, semanalmente?
- 7) Costumam fazer sessões próprias de um diretor ou gênero cinematográfico?
- 8) De quanto em quanto tempo se reúnem para programarem as sessões e atividades cineclubistas?
- 9) O cineclube tem outras atividades além das sessões fílmicas? Quais?
- 10) Como acontecem essas atividades? Existe algum custo para aqueles que participam?
- 11) Como o cineclube se mantém materialmente?
- 12) Como você define o cineclube (“Mate com Angu” ou “Sala Escura”)?

Perguntas específicas aos bolsistas do Cineclube “Sala Escura”:

- 1) Desde quando é bolsista do “Sala Escura”?
- 2) Qual tipo e órgão de fomento da bolsa?
- 3) Antes de ser bolsista, você já fazia parte do “Sala Escura”? Se sim, qual atuação? Se não, por quê?
- 4) Se não fosse bolsista, atuaria no “Sala Escura”?
- 5) Já participou ou participa de algum outro cineclube?
- 6) Como foi selecionado?
- 7) Por que quis fazer parte do cineclube?
- 8) Qual é o seu trabalho no cineclube?
- 9) Quais outras pessoas participam do cineclube? Como é sua relação com elas? (pedir para especificar um a um)
- 10) Como entende a atuação do cineclube dentro da academia e fora dela?
- 11) O que entende sobre cineclubismo?

ANEXO C – QUESTIONÁRIO PARA OS FREQUENTADORES DOS CINECLUBES

A pesquisa em desenvolvimento, busca identificar as práticas educativas dos cineclubes investigados, de modo a descrevê-las, utilizando-se de entrevistas e questionários como instrumentos de investigação, além de revisão bibliográfica para subsidiar a discussão sobre as entidades cineclubistas, que tiveram como mote mobilizador o meio de comunicação cinematográfico e discussões fílmicas. Por isso solicitamos que responda as questões a seguir com atenção e cuidado. Desde já agradecemos a colaboração!

- 1) Dados pessoais (nome, profissão e, se possível, a idade):
- 2) Quanto tempo frequenta o cineclube? Já frequentou algum anteriormente?
- 3) Por que buscou um cineclube?
- 4) O quê mais lhe interessa no cineclube buscado?
- 5) Você contribui de alguma forma para a manutenção do cineclube? Como?
- 6) Qual a importância do cineclube para a comunidade ao redor?
- 7) E, para você, qual a importância do cineclube?