

O movimento cineclubista brasileiro e suas modulações na recepção cinematográfica

PRISCILA CONSTANTINO SALES¹

Os cineclubes são entidades surgidas no começo do século XX, em meio ao processo de legitimação cultural do cinema tendo como base a organização do público em torno da arte cinematográfica, que se em seu início foi um movimento restrito, a partir de 1950 irá se multiplicar e se organizar em instituições representativas de seus interesses. Tendo como principais atividades a divulgação, pesquisa e debate do cinema contribuíram também para a constituição do espectador crítico frente à imagem fílmica e seus desdobramentos sociais e políticos. Espaço público por excelência, marcado pela discussão político cultural, os cineclubes em sua trajetória assumirão variados perfis e diferentes práticas conforme os espaços em que se estabelecem.

No Brasil, teve sua origem ligada à intelectualidade, passando pelas atividades da Igreja católica, pelo debate político e se espalhou entre diversas comunidades, em especial pelas cidades interioranas. Trata-se de uma entidade que se transformou e se reinventou de acordo com as mudanças políticas e sociais do seu período, mudanças estas que trouxeram conseqüências diretas para o campo cultural e cinematográfico.

A trajetória do cineclubismo foi marcada por ações em oposição ao tratamento dado ao cinema pela nascente indústria cinematográfica, fomentando assim a distribuição e exibição independente. Contudo, em seu desenvolvimento histórico abarcou de forma aberta as questões e debates da sociedade, sejam estéticas, culturais, sociais ou políticas. “Tal origem nos permite conjecturar que o conceito de cineclubes é, antes de tudo, político, pois apesar do lugar de onde se “fala”: intelectuais em sua maioria “os mais diferentes setores da sociedade tinham ou puderam ter representações nesse tipo de atividade” (CORREA JR. 2007: 9).

Trata-se de uma manifestação política exterior ao da política habitual ligados aos partidos e dispositivo estatal. Referimo-nos as inúmeras formas de discussões e leituras empreendidas pelos cineclubes como visão política/sociais e estética e seus posicionamentos acerca das ideologias em voga (CHAVES, 2010:14), bem como ações empreendidas como resistência ao modelo de governo posto no momento. Práticas estas revestidas de diversos processos de sentido, que por meio do cinema, também se inscreve como prática social, ou

¹Mestranda em História pela UNESP/Assis. A pesquisa conta com o apoio financeiro processo 2013/27093-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). “As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP”.

seja, o cinema entendido como gerador de práticas sociais que apresenta modelos de pensamento, modos de agir e agente de certas transformações.

Tais apontamentos nos permitem pensar que o movimento cineclubista foi e é historicamente importante para a compreensão de inúmeros fatores relacionada ao binômio cinema/sociedade. É dentro desta perspectiva que apontamos a importância dos Clubes de Cinema na formação da cultura cinematográfica brasileira, pois para empreender suas atividades criaram instituições, revistas, boletins, textos, práticas sociais ligadas à exibição e divulgação dos filmes e rede de sociabilidade que permitiam as discussões e o desenvolvimento de projetos culturais. Ou seja, um conjunto de práticas coletivas que permite entendermos o desenvolvimento da percepção do cinema como manifestação cultural.

Como podemos apontar, o estudo do cineclube se pauta pelo estudo não apenas da relação filme e história, mas demanda uma análise das práticas em torno do cinema. O cinema existe através dos olhos de seus espectadores, críticos e responsáveis pela sua realização; é a partir das ações em seu entorno que ele passa a ter uma existência concreta, reunindo uma gama de fazeres e saberes que permitem sua transformação ao longo do tempo. Ou seja, o cinema exige que, além de visto, dele se fale, escreva, discuta, que se crie discursos, publicações e polêmicas. É também um ritual íntimo e subjetivo que em alguns momentos da história se configurou com maior magnitude como intimidade partilhada por coletivos e instituições.

Buscaremos assim, elaborar um balanço a cerca do papel dos cineclubes brasileiros na formação de público e suas constantes interferências nas formas de recepção, exibição e distribuição de filmes, por meio de um discurso cultural e por vezes político. É na fissura das políticas culturais regidas pelo mercado e pelo estado que os cineclubes buscaram delimitar suas ações e projetos.

O cinema como mobilizador do olhar

O aparato técnico e as imagens surgidas no calor das novidades da modernidade no final do século XIX são aqui entendidos em uma perspectiva mais ampla: como parte de uma “história da visão”, ou seja, um deslocamento da imagem para o olhar sobre ela. Essas ideias nos permitem pensar o cinema não só como representante de uma realidade, mas também como espetáculo que interpela o olhar. É a partir do fascínio pelo movimento, dos espetáculos do cinematógrafo, de sua origem ligada ao “homem vulgar do cinema” que o cinema irá

desenvolver seus múltiplos saberes e disputas fundamentais para sua legitimação enquanto arte e para formação dos grupos em torno de sua performance (GRILO, 2007: 23-26).

Parafraseando Jonathan Crary (2013), os modos pelos quais ouvimos, olhamos e percebemos têm um caráter histórico, que além das experiências óticas abarcam também processos de modernização e racionalização como condição para o advento de uma cultura modernizante e um alargamento das possibilidades de experiência estética. É dentro de uma renovação dos meios de percepção no final do século XIX que o cinema se insere como técnica e nova conformação de experiência (GUNNING, 2001).

A nova experiência trazida pelo cinema também pode ser vista dentro da percepção das relações entre cotidiano, novas técnicas e diferentes práticas discursivas, ou seja, as relações entre cultura e cinema. Trata-se do surgimento de uma plateia que, dividida entre passado e futuro, irá se descobrindo como espectador de cinema. Nesta perspectiva o cinema torna-se a “expressão e combinação mais completa dos atributos da modernidade” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001: 17), possibilitando formas de receptividade, práticas e apropriações, pontos estes importantes para a compreensão do cineclubismo.

O cinema surge, juntamente com outros meios de comunicação de massas, no final do século XIX. De instrumento científico aos espetáculos do cinematógrafo, o cinema rapidamente adentrou o universo da cultura moderna e revolucionou o campo da arte estabelecendo convenções de linguagem especificamente cinematográficas e organizando-se de forma industrial, escreve-se num contexto de grandes mudanças ocorridas nas primeiras décadas do século XX, no qual o terreno da cultura erudita é surpreendido pelo surgimento das artes de massa. Momento em que o cinema se destaque como meio atuante na maneira como as pessoas concebem o mundo.

Este espaço material inédito no campo do universo artístico irá estabelecer problemas importantes a respeito da imagem cinematográfica. É dentro deste quadro fisicamente circunscrito que institui e estrutura-se o espaço fílmico, comumente experimentado como impressão da realidade, ou por vezes no decorrer da história do cinema, como reprodução da realidade. Esta analogia a realidade advém de uma dupla ilusão própria do dispositivo cinematográfico: a do movimento, marcadamente proveniente de um artifício ótico da imagem fixa, e a ilusão de profundidade que encontra sua procedência no uso de recursos técnicos da pintura: a perspectiva e a profundidade de campo (GRILO, 2007). Marcadamente “um fenômeno ocidental” (BERNARDET, 1980: 18).

Em resumo, assistimos uma organização da imagem em torno do sujeito cuja visão se torna um lugar privilegiado; uma gama de discursos e práticas do olhar que romperão com um regime clássico de visualidade instituindo uma verdade da visão na materialidade do corpo (CRARY, 2013: 33). Será em torno da materialidade do cinema que se dará a formação de um pensamento teórico, que não sem disputas, irá inseri-lo no campo da arte.

Condições históricas estas inteiramente ligadas ao aparecimento de um “campo social, urbano, psíquico e industrial cada vez mais saturado de informações sensoriais” (CRARY, 2004: 68), resultando no sujeito consumidor e agente da síntese narrativa da nova “realidade”. Esse novo modelo de percepção tem seus dilemas ainda mais acentuados com o aparecimento de várias técnicas, e em específico as primeiras formas de produção e exibição cinematográfica na década de 1890.

Essa primeira fase do cinema que compreende o período de 1894 a 1915² dava-se pela complementaridade do filme com o meio em que era exibido: lanternas mágicas, narradores e música ao vivo, feiras de atração e parques de diversão, proporcionavam à película um contexto que não evidenciava o filme como atração principal. Para Thomas Edison, o cinema: “era apenas um entre uma profusão potencialmente infindável de caminhos pelos quais um espaço de consumo e circulação podia ser dinamizado, ativado” (CRARY, 2010: 54-55).

Um cinema sem identidade autoral, apontado por Tom Gunning (GUNNING, 2001) como “cinema de atrações”, cuja característica não recaia na coerência das histórias, mas na habilidade de maravilhar e espantar o espectador, ou seja, se organizava em torno do ato de apresentação e recepção (COSTA, 2006). É nesse momento, ainda, que se inicia o desenvolvimento de uma estrutura da imagem em movimento em códigos especificamente cinematográficos que, para Bernadet (1980), se deu com a criação de estruturas narrativas em relação ao espaço/tempo: surgem as primeiras tentativas de corte e montagem ligando de forma direta um plano a outro.

Não obstante, este primórdio do cinema está longe de ser um invento sem procedências históricas. Ao contrário, faz parte de um conjunto de mudanças econômicas, políticas, sociais, e culturais, importantes para a compreensão do lugar que o cinema ocupa em meio às novas formas de se ver e seu desdobramento enquanto futuro agente de práticas

² O período do primeiro cinema pode ser dividido em duas fases: de 1894, até 1906-1907 que engloba o “cinema de atrações” e vai até a expansão dos *nickelodeons* e o aumento da demanda por filmes de ficção. De 1906 até 1913-1915 tem-se o “período de transição”, quando os filmes começam a se estruturarem em caráter narrativo. Entretanto, essas fases não são bem definidas, apresentando sobreposições. (COSTA, 2006: 25)

culturais coletivas e subjetivas. Ajuda a entender o cinema e suas conjunturas próprias, modelos distintos de exibição e recepção, como dos cineclubes, bem como as configurações iniciais do espectador de cinema, cuja origem popular e proletária dará lugar a conformações ritualísticas e estruturadas de se relacionar com o filme num segundo momento: tela grande, sala escura e cheia de pessoas, assistir ao filme em si e não mais como parte de um espetáculo. Vivência social inaugurada pelo advento dos *nickelodeons*³, armazéns transformados em salas de projeção improvisadas (FERRARESI, 2007).

É no âmbito do “choque da vida moderna” observado por Benjamin, que ocorre uma intensa reestruturação da percepção produzida pelo *modus operandi* industrial-capitalista e das reviravoltas das coordenadas temporais e espaciais (HANSEN, 2004: 406). O modelo de observador clássico é substituído pelo “sujeito atento instável” fundamentado na experiência do instante, do efêmero e o da imersão nas imagens. Circunscrevendo no cotidiano moderno uma nova visualidade, novos desejos do olhar, ou seja, uma mudança de experiência perceptiva, no qual o cinema instala-se “como tecnologia e indústria e também como uma nova forma de experiência” (GUNNING, 2001: 33-34).

A expansão dos nickelodeons entre os anos de 1906 e 1909 permite destacar dois fatos importantes: uma reorganização da produção cinematográfica em termos industriais e as primeiras interferências no conteúdo dos filmes exibidos. Esse novo local de exibição apresentava filmes que variavam de “atualidades reconstituídas, *gags* de comicidade popular, contos de fadas, pornografia e prestidigitação (MACHADO, 2011: 76). Logo tanto os filmes quanto o espaço de exibição se tornam problemas para as autoridades, que será traduzida por tentativas de normalização, tanto por parte dos governantes, igreja e imprensa, quanto pelos próprios produtores e donos das salas de exibição, dirigidas principalmente aos filmes franceses. Trata-se de processos de autocensura e moralização, com forte interesse econômico em ampliar o público e estabelecer espaços de exibição luxuosos⁴ - muitas vezes dos próprios

³ Surgem a partir de 1905 nos Estados Unidos, com adaptação de depósitos e armazéns para exibir filmes para o maior número possível de pessoas. Diferente dos teatros e cafés frequentados por uma classe média, esses novos ambientes eram, locais rústicos, abafados e lugar de diversão barata. O nome Nickelodeon vem exatamente do valor do ingresso que custava um níquel (cinco centavos de dólar). (COSTA, 2006: 27).

⁴ Sobretudo com a criação em 1909 da *Motion Picture Patents Company* (MPPC) pelos produtores que buscava regulamentar a produção, distribuição e exibição de filmes. Momento em que “o melodrama, com sua moralidade polarizada e defesa da ordem social, passa a ser o gênero dominante” (COSTA, 2006: 28).

produtores - que atendessem às demandas das camadas médias, conferindo ao cinema o papel de didática pacificadora (FERRARESI, 2007).

Este período se caracteriza ainda, pela especialização das várias fases da cadeia de produção e exibição de filmes e pela dominação do mercado internacional das empresas europeias. Este protagonismo europeu fará com que as produtoras norte-americanas, marcadas pelo duelo entre o truste MPPC e os produtores independentes, lutem para controlar o mercado interno e se expandir internacionalmente, resultando em um desenvolvimento industrial do cinema: introdução da política do estrelismo, filmes de longa metragem, construção de cinemas luxuosos e, a partir de 1910, o advento da indústria cinematográfica *hollywoodiana* (FERRARESI, 2007: 335). Tem-se uma racionalização da produção cinematográfica em uma crescente divisão do trabalho e uma especialização das unidades de produção. Essa disputa pelo mercado internacional será refreada após a Primeira Guerra Mundial, que tirou as indústrias europeias da liderança. Ao dotar o cinema de capacidade “educativa” da população e colaborador de uma identidade norte-americana, a institucionalização e racionalização do cinema, do qual *Hollywood* será modelo, acabam por impor um padrão de produção e exibição de filmes em escala mundial. Dessa forma, a Indústria Cultural do Cinema será responsável pela disseminação e produção, em larga escala, de informações, valores, linguagens e imagens. Fato importante para compreendermos o modelo instaurado no Brasil, principalmente no quesito distribuição/exibição de filmes e as apropriações em torno do cinema.

No Brasil a modernidade e seu ideal de progresso e racionalidade impuseram-se socialmente segundo modelo europeu, orientado política e economicamente pelas elites. Convém, contudo demarcar, que tanto a noção de modernidade quanto as perspectivas em torno do ingresso dos novos aparatos tecnológicos no cotidiano das cidades brasileiras foram compreendidas e vivenciadas de formas distintas pelos diversos grupos sociais. Ou seja, dentro da expansão do capitalismo global o choque entre o avanço da cultura imperialista e os sujeitos sociais não se deu sem confrontos, negociações, adaptações e recriações.

O Brasil do século XIX conhece diversas atrações tecnológicas e a partir de 1896 o recém-inventado cinematógrafo. As exibições de filmes neste primeiro momento contavam com um público popular e dividiam a atenção com variadas formas de entretenimentos: números circenses, cantantes e de dançarinas, museus de cera e ilusionismo. Das salas de variedades e cafés cantantes, passando pelos parques, foram os exibidores ambulantes os

responsáveis pelo processo de difusão da novidade cinematográfica, mesmo após o advento das salas de cinema a partir de 1907.

A formação das grandes corporações cinematográficas representará no Brasil a diluição do incipiente mercado brasileiro que entre os anos de 1907 e 1911⁵ consegue certo desenvolvimento paralelo entre a produção e o circuito exibidor. Muito pelo fato dos proprietários das salas de cinemas também produzirem e/ou financiarem a produção garantindo, ainda que de forma restrita, a exibição do filme brasileiro. Este processo de estabilização do cinema brasileiro é interrompido muito provavelmente quando a economia norte-americana “em expansão voltava os olhos ávidos para o terceiro mundo e o tradicional liberalismo brasileiro a receberia de braços abertos”. Inicia-se o processo de predomínio do cinema estrangeiro vivenciado até os dias atuais. Sobre o cinema brasileiro Bernardet destaca:

O papel fundamental exercido pelo Estado na história do cinema brasileiro não pode ter deixado de marcá-lo tão profundamente quanto a própria presença do cinema estrangeiro, pois ambos constituem as duas balizas entre as quais se estruturou a produção cinematográfica. (BERNARDET, 2009: 13)

Tem-se assim sugerido, que o cinema brasileiro foi/é marcado pela interferência do Estado, tanto no financiamento de produções quanto na esfera da distribuição e exibição quanto pela presença densa do cinema estrangeiro no mercado interno, seja a película importada por produtores norte-americanos e europeus ou por empresas brasileiras.

Tal situação pode ser elucidada através de dois fatos: a remodelação operada no mercado internacional cinematográfico com a instalação de monopólios, principalmente, nos Estados Unidos e na França e criação da Companhia Cinematográfica Brasileira em 1911. Sob gerência de Francisco Serrador e sua associação a empresários vinculados ao capital estrangeiro, a nova empresa forma um truste, que ao comprar salas de cinema e todo país organiza o mercado exibidor em função do produto estrangeiro (MAURO, 1987 apud BERNARDET, 2008: 29).

Bernardet (2008) levanta uma importante questão para o debate em torno da exibição cinematográfica brasileira quando aponta a valorização atribuída a filmagem em detrimento da exibição pública, marcando uma posição ideológica na elaboração do discurso histórico e

⁵ Período conhecido dentro da historiografia clássica do cinema como Bela Época do cinema brasileiro. No entanto, este termo cunhado por Vicente de Paula Araújo é questionado por alguns pesquisadores do cinema como, por exemplo, Maria Rita Eliezer Galvão e Jean-Claude Bernardet.

na prática das atividades cinematográficas como um todo. Um mito⁶ eficaz para a afirmação do cinema brasileiro, que pode ser visto como uma reação à ocupação do mercado, mas também uma filosofia que entende o Cinema como sendo fundamentalmente a produção de filmes em detrimento de outras funções tão importantes para o conjunto de atividades que atravessa o cinema, inclusive o contato do filme com o público. Presente tanto no comportamento de cineastas quanto das produtoras

Tais observações se tornam fundamentais para pensarmos o papel dos cineclubes na sociedade brasileira. Se o modelo de distribuição e exibição se estabelece de forma a bloquear o acesso à diversidade cultural cinematográfica, os cineclubes buscam exatamente o contrário: exibição que privilegie uma gama de assuntos e de filmes que não encontram lugar no mercado. Mais do que identificar a ascendência geral do olhar cinematográfico, buscamos destacar os principais pontos vinculados ao conjunto de atividades do cinema que colaboram para melhor apreendermos a trajetória dos cineclubes: a conjuntura política/social e sua influência na distribuição e recepção do cinema.

Cineclubismo brasileiro: projetos e ações

Para compreender a trajetória do cineclubismo no Brasil torna-se preciso insistir que as formas de se relacionar com o cinema são vivenciadas historicamente e concebidas com diferentes graus de intensidade variando em seu espaço e tempo. Dentro das diversas ações protagonizadas pelos Clubes de cinemas, uma se destaca: o papel importante dos cineclubes para formação de público e suas constantes interferências nas formas de recepção, exibição e distribuição de filmes.

Das discussões estéticas às sociais, os cineclubes brasileiros foram sensíveis aos problemas de circulação de filmes nacionais, principalmente com a ampliação destes clubes a partir de 1950; posteriormente, com sua união no Conselho Nacional de Cineclubes, chegará à criação de um centro de distribuição independente (DINAFILME). Essa posição é nítida em circular recebida pelo Clube de Cinema de Assis, enviadas pela Federação Paulista de Cineclubes, que salienta a importância dos cineclubes para o cinema brasileiro, e estabelece como pauta de discussão uma “estratégia global que vise o fortalecimento do cineclubismo,

⁶ O autor ainda comenta que a prática de afirmação do “nascimento do cinema” é comum em outros países, contudo eles divergem. Por exemplo, na França, o nascimento do cinema se sustenta em uma exibição pública e paga - o cinema como espetáculo diante do espectador; enquanto que para os brasileiros é uma filmagem. (BERNARDET, 2008).

dentro do seu comprometimento com o cinema brasileiro, que no seu sentido mais amplo e mais concreto, engloba e depende do cineclubismo para sua caracterização definitiva”⁷.

Mais enfático ainda é o primeiro item da carta de princípios⁸ redigida na VIII Jornada Nacional de Cineclubes:

O cineclubismo se situa no plano geral do cinema nacional como elemento de divulgação e de formação de público, atuando como preocupação cultural, o cineclubista supera os limites comerciais do exibidor cinematográfico e participa do trabalho de desenvolvimento do projeto cultural brasileiro. Reconhecendo este fato básico, a 8ª Jornada Nacional de Cineclubes considera como dever principal do cineclubismo brasileiro o aperfeiçoamento de formas de divulgação do cinema nacional e adota para isso uma clara e definida posição em defesa do nosso cinema.

Surgido formalmente na década de 1920, os cineclubes se inserem num contexto de ampliação dos saberes e fazeres em torno do cinema. O processo - que se iniciou com o cinema de atração e o advento das primeiras salas de cinemas - de busca por uma narratividade própria à linguagem cinematográfica e a organização de um modelo industrial será seguido pela formação de novos espaços de sociabilidade e crescentes teorizações, debates e polêmicas em torno do cinema.

Comumente, a literatura sobre o cineclubismo aponta esse modelo de associações como oriundo da França entre os anos 1920-1921, tendo como pioneiros Ricciotto Canudo e Louis Delluc. De fato, ambos atuaram em críticas de jornais e criaram revistas especializadas visando discussões sobre o cinema e sua especificidade estética. Tais iniciativas foram fundamentais para o surgimento das manifestações de vanguarda no cinema e o incentivo a criação de cineclubes, não só na França: “era a consolidação do modelo de cineclubista, consagrado nesse momento, e que conhecemos até hoje” (CORREA JR., 2007: 33).

Na segunda metade da década de 1930, segundo Lisboa, surgem cineclubes operários voltados para obras consideradas revolucionárias que acenam para o caráter educativo do cinema. A autora também destaca o surgimento no pós-guerra do projeto civilizador francês, que no diálogo entre cultura erudita e educação daria ensejo à construção da civilização; o cinema seria instrumentalizado para tal tarefa. No contexto da Guerra Fria essa renovação

⁷ Circular da Federação Paulista de Cineclubes recebida pelo Clube de Cinema em 17/01/1976. In: acervo Fundo Clube de Cinema – FCL na Caixa 2.

⁸ Na VIII Jornada nacional de cineclubes realizada em Curitiba em 1974, foi lançado o documento chamado “Carta de Curitiba” que definiu as ações dos cineclubes até a volta da democracia. Com ações principais estabeleceu-se a luta contra a censura e a defesa do cinema brasileiro.

cultural passa a ser entendidas como populista e partidária, dessa forma, “o movimento cineclubista renasceu, então, após a liberação, acrescido do fermento cultural oriundo desta intensa ação popular, aliado aos objetivos iniciais do movimento” (LISBOA, 2007: 355).

Trata-se de uma aproximação com o produto cinematográfico que buscava preparar o público para “avaliar” o valor cultural da obra. Dessa forma, o papel histórico do cineclubismo após a década de 1940 se dividiu entre travar uma luta em nome da arte contra o comércio ou tomar posição política para revolucionar os conceitos artísticos (ARMANDO, 2004 apud CHAVES, 2010:55). O que significa dizer que os cineclubes que se espalharam pelo mundo tiveram importante papel na abertura de novos horizontes para o cinema, porém, foram múltiplos os usos que fizeram do cinema, abarcaram tanto aspectos estritamente artístico como questões sociais, políticas, filosóficas e religiosas, sobretudo de viés católico, que pensavam os filmes do ponto de vista moral.

De acordo com André Gatti (2000: 128), o pioneirismo do movimento no Brasil se deu com o Cineclub Paredão, que em 1917 reunia um grupo de pessoas que debatiam os filmes assistidos logo após as sessões dos cinemas Íris e Pátria do Rio de Janeiro. Formalmente, a entidade Chaplin Club, fundada em 1928 no Rio de Janeiro, faz parte do surgimento das práticas cineclubistas no Brasil, pelo menos de forma oficial. Essa entidade herdeira da tradição francesa irá exercer papel importante para o desenvolvimento da cultura cinematográfica brasileira e será responsável pelo lançamento do primeiro número do periódico FAN⁹ (1928-1930). Representou uma sofisticação na crítica e na defesa austera de um cinema de vanguarda, concentrando suas discussões em torno da dimensão estética e da defesa do cinema mudo.

Outra iniciativa aconteceu em 1940, na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, onde Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza fundaram o Clube de Cinema de São Paulo. Dentro dos moldes do cineclubismo francês, propunha “estudar o cinema como arte independente, por meio de projeções, conferências, debates e publicações” (LUNARDELLI, 2000: 20). Envolvidos neste projeto encontravam-se jovens estudantes, que lançam as bases para concepção de cinema que influenciará todo processo do movimento cineclubista. O Clube será interditado em 1941 pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) criado por Vargas em 1939.

⁹ A coleção completa do periódico o FAN encontra-se disponível no site da Cinemateca Brasileira: <http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html> acessado em: 20/12/2014.

A arte cinematográfica adquiriu importância política mais acentuada no contexto da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Em um apelo patriótico, os governos utilizavam da estética do cinema para modelar opiniões num período de conjunturas totalitaristas. Desse modo, exibir o filme e discutir sua estética e representação social constituía uma prática transgressora para os ideais do Estado que buscavam moldar a opinião pública. Assim, os cineclubes foram perseguidos e fechados, a exemplo do Clube de cinema de São Paulo.

Este clube ressurgiu em 1946, e na década de 60 se oficializa unindo-se ao Museu de Arte Moderna (MAM) e se transforma em filmoteca do museu, o embrião da futura Cinemateca Brasileira. Esta entidade manteve anualmente diversas atividades, como exposições cinematográficas e cursos, contribuindo para a formação em cinema¹⁰. No momento em que essas entidades começam a se espalhar pelo país, em meados da década de 1940, pode-se perceber uma ampliação na circulação dos saberes e fazeres a estas relacionadas. Era o final do Estado Novo e no campo internacional o fim da Segunda Guerra que impulsionou “em todos um sentimento de recomeço, estabelecendo formas de intercâmbio cultural e comercial” (LUNARDELLI, 2000: 20).

A partir dos anos 1950, a efervescência cultural da capital paulista dialoga com o interior. Esse momento de maturidade do movimento e conseqüentemente a expansão dos cineclubes pelo país coincide com o surgimento de importantes críticos de cinema era “a tendência de os cineclubes agregarem-se em torno de entidades, como museus, escolas, faculdades” (GATTI, 2000: 129). Enquanto nas capitais o modelo vigente era o europeu - cujo interesse era aprofundar os conhecimentos sobre a sétima arte - nas cidades pequenas o papel do cineclubes tinha uma importância marcante que:

[...] tende a ultrapassar o seu papel de simples difusão intelectual e artística, para transformar-se num dos núcleos mais intensos da vida social, num órgão sensível de receptividade à inovação de idéias ou de costumes, e em instrumento capaz de introduzir modificações nos sistemas de valores correntes (GOMES, 1981: 350).

As inovações tecnológicas e a renovação de signos de consumo operado pela indústria cinematográfica brasileira acabam por impor um cinema hegemonicamente importado. Segundo Lisboa as atividades promovidas pelos cineclubistas na América Latina foram responsáveis pela abertura de um intenso debate intelectual internacional sobre os impasses da

¹⁰ Fala-se em formação em cinema, visto que funcionava como escola de cinema em uma época que estas ainda não existiam no Brasil.

implantação de uma indústria cinematográfica com preocupações socioculturais, em países com mercados onde a hegemonia da produção norte-americana já era preponderante (LISBOA, 2007). Uma discussão que destaca o cinema como produto cultural, que também pode ser percebida no momento em que os cineclubes se organizam em torno da Federação Internacional de Cineclubes (FICC)¹¹.

Segundo Antônio Moreno, o período de 1950 a 1969 é considerado “o mais convulsivo e rebelde da história do cinema brasileiro” (MORENO, 1996: 109). Trata-se da busca de um cinema de identidade cultural, ampliação do espaço para o cinema que se torna meio de reflexão, momento em que surge a necessidade de criar um público para este cinema. Representou assim, um momento histórico importante para a nova geração: agir para mudar a realidade era uma questão de afirmação nacional (MORAES, 1989: 24).

Um dos pontos altos do movimento cineclubista será a realização das Jornadas de Cineclubes iniciadas em 1959 e a organização de entidades federativas em torno do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), não por acaso, criado em 1962 na III Jornada de Cineclubes. Esta rede possibilitou ao movimento cineclubista certa comunicação - inclusive com circulação de publicações cineclubistas¹² - para melhor definir seus interesses e até mesmo desenvolver projetos culturais e políticos. Teve assim uma importante atuação no decorrer dos anos 1960 e 1970 reunindo diversos modelos de cineclubes, como associações de bairros, igrejas, escolas, sindicatos, universidades (ROCHA, 2011: 84). Manteve também diálogo com diferentes instituições do meio cinematográfico.

Em um momento de expansão das práticas cineclubistas, é instaurado no Brasil o regime militar (1964-1985) que paulatinamente irá desarticular as atividades cineclubistas, movimento este que busca se reorganizar a partir de 1972. Contudo, é com a VIII Jornada em 1974 que o movimento se reestrutura e é lançada a Carta Curitiba, que delineou as ações dos cineclubes até a volta da democracia. Além do combate a censura este documento marca o

¹¹ Criada durante o Festival de Cannes em 1947 estabeleceu-se como objetivo a cooperação entre seus membros a fim de conceber a difusão e o estudo do filme em uma perspectiva cultural, artística e social. A versão atual deste estatuto se encontra em: < <https://infoficc.wordpress.com/iffs-constitution/> > < acessado em 26/01/2015 > e ainda mantém como objetivo da federação os mesmos parâmetros de 1947.

¹² As Federações, assim como o CNC e até alguns cineclubes publicavam boletins que circulavam entre os cineclubes. Tivemos a oportunidade de ter acesso a algumas dessas publicações recebidas pelo Clube de Cinema de Assis.

engajamento dos cineclubes em prol do cinema brasileiro, como podemos observar no item quatro da carta:

“Os participantes da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, cientes da importância de seu trabalho decisivamente criativo no âmbito da cinematografia e decididos a contribuir para o processo de afirmação de cultura brasileira, exortam todos os cineclubes a participar ativamente da defesa do cinema nacional, através da aplicação das recomendações formuladas neste encontro e que passam a integrar esta Carta de Princípios¹³.”

Os cineclubes passam agora a adentrar também o universo dos sindicatos e associações, iniciando um novo momento para o cineclubismo, o dos cineclubes politicamente engajados (GATTI, 2000). Como bem observou a historiadora Rose Clair Matela (2008), este período é marcado pela formação de novos sujeitos coletivos ligados aos problemas do cotidiano e pela demarcação dos cineclubes como espaço público e alternativo, o que a autora nomeou de experiências “instituintes”¹⁴. Apesar da problemática deste período marcado por censura e autoritarismo os cineclubes concretizarão importantes ações para a circulação dos filmes brasileiros.

Os cineclubes vivenciavam constantes problemas para a locação de filmes, seja pela falta de dinheiro para o aluguel, a falta de filmes na bitola 16 mm, ou ainda pela falta de projetor em 35 mm por parte das entidades. Como bem expõe Flávio Rogério Rocha, esse fato colocava muito dos cineclubes, principalmente os localizados fora do eixo Rio/São Paulo, frente a algumas alternativas - buscar acordos com exibidores comerciais locais ou emprestar filmes em 16 mm de embaixadas e consulados. Se a primeira opção acabava por deixar os cineclubes dependentes da sala comercial, a segunda tinha boas chances de transformar os cineclubes em instrumento de propaganda estrangeira (ROCHA, 2011).

Devido a esta problemática, a Carta Curitiba também conjecturou a criação de uma distribuidora alternativa e centralizada pelo movimento, que forneceria filmes em 16 mm em escala nacional. A Distribuidora Nacional de Filmes – DINAFILMES se efetivou na X Jornada de Cineclubes em 1976, ano em que a Federação Paulista de Cineclubes recebeu da

¹³ Informações retiradas do site: <<http://cineclubes.utopia.com.br/>> acessado em 19/09/2014.

¹⁴ Rose Clair Matela entende por 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 político, social e cultural que estão vivendo. (MATELA, 2008: 20)

Fundação Cinemateca Brasileira parte de seu acervo em 16mm, iniciando assim as atividades de distribuição, primeiro em São Paulo e posteriormente no resto do país. O curta-metragem também seria incorporado dentro das preocupações da Dinafilmes, “pois sendo este um produto cultural quase sempre independente e fora dos círculos oficiais, encontraria nos cineclubes um circuito para sua divulgação” (ROCHA, 2011: 86).

A Dinafilmes teve uma trajetória problemática devido tanto às invasões e apreensões de filmes pela Polícia Federal (1977 e 1979) como as dificuldades para sustentar financeiramente o chamado “mercado alternativo”. As apreensões de filmes serão seguidas de ampla mobilização nacional do movimento chegando até a imprensa. Contudo, com todos os problemas e polêmicas a Dinafilmes de certa forma abasteceu os cineclubes empreendendo muitas vezes a circulação de filmes em acordo com os próprios cineastas; por exemplo, as experiências com a distribuição dos filmes *Passe Livre* de Oswaldo Caldeira e *O Homem que Virou Suco*, de João Batista de Andrade entre tantos outros.

Essa retomada do movimento cineclubista, na década de 1970, é marcado por ações que ampliam suas atividades para o desenvolvimento de um projeto cultural brasileiro, que inclui ainda um discurso nacionalista que identificamos como mais aliado ao pensamento de Paulo Emílio do que com o Cinema Novo, como costumeiramente apontado. O que significar dizer que juntamente com o engajamento em prol do cinema nacional, o movimento cineclubista desenvolvia uma clara prática política. Assistimos ainda um florescimento da arte engajada no período dos anos 1960 com influência direta no campo cultural e conseqüentemente, na formação de um novo público:

Podemos considerar que houve uma mudança estrutural na linguagem, que operou não só a renovação do fazer musical e cinematográfico, mas também acabou por constituir uma nova estrutura de recepção - um novo público - “jovem, universitário, de esquerda” (NAPOLITANO, 2001: 104)

Trata-se de um público que se formava a partir de um espaço coletivo que viria a atingir objetivos políticos em termos amplos do engajamento, trazendo transformações importantes para a produção e apropriação cultural. Esse engajamento civil dentro do movimento cineclubista, em muitos casos, pode ser avaliado em termos de resistência cultural, com todos os dilemas e contradições que essa adjacência traz; entre outras características, marca o papel do intelectual como mediador da cultura principalmente na

década de 1960. Ou mesmo quando posteriormente os cineclubes se espalham pelas associações de barros de periferias, comunidades e movimento culturais populares.

O movimento cineclubista apresentava ainda constante inquietação com os cineclubes do interior; a organização do *Plano de Interiorização do Cinema Cultural*¹⁵ é a concretização de uma série de esforços para fomentar as entidades interioranas, e em seu projeto esclarece que a intenção é “fortalecer as entidades já existentes e criar cineclubes nas cidades em que eles não existem”.¹⁶ Destaca assim, o papel dos cineclubes como agentes democratizadores da cultura e/ou como intervenção cultural. Trata-se de um projeto de educação em sintonia com a perspectiva de elaboração de uma nova forma de recepção no campo da cultura.

É sabido que o sistema da Indústria Cultural é bloqueador, contudo, seus produtos concebem também figurações da sociedade possíveis de ser decodificadas, transpostas e gerar conhecimento. É nesse sentido que as ações movimento cineclubista ganham sentido. São ações planejadas e direcionadas a um coletivo, para que este se torne capaz de acionar as imagens por meio do pensamento. A própria ideia, por exemplo do plano, remete ao desejo de por em prática uma meta e ideal: a de formar público para o cinema brasileiro.

Cabe ressaltar, que ao selecionar como um cineclubista deveria ser e o que deveria saber, descortina-se um projeto modernizador atrelado a democratização via educação, difusão da arte e dos saberes especializados, um projeto que pensa o campo cinematográfico, mas também um Brasil do futuro. No mês do cinema nacional ganha destaque por ser “o melhor veículo de discussão da realidade brasileira, por ser seu reflexo mais imediato”¹⁷. A qualificação dos debates, presente no projeto elaborado por Paulo Emílio também faz parte dessas premissas. Segundo tal projeto, os cineclubes deveriam articular história, crítica e teoria, agenciando a cultura cinematográfica para além da exibição (ZANATTO, 2013).

Conclusão

Ao atribuir valor e produzir discursos a certos filmes e cinematografias, mas principalmente ao articular, apesar dos diversos percalços, um circuito independente que se

¹⁵ Tal iniciativa foi empreendida pela Federação Paulista de cineclubes com verba pleiteada junto a Secretaria de Cultur. Informação encontra na caixa 9º no acervo Fundo Clube de Cinema, no CEDAP.

¹⁶ Informações encontradas no acervo Fundo Clube de Cinema – FCL nas Caixas 2.

¹⁷ Op. Cit.

contrapõe à indústria cinematográfica hegemônica, os cineclubes legitimaram certos modos de ver e fazer cinema. Esse aprendizado e relação estabelecida com o cinema “era mediada pela prática coletiva/política, explicitando que o espaço da recepção é espaço de acordos e desacordos, espaço de recriação, que pode revelar as possíveis interpretações e usos de uma obra” (MATELA, 2008). É neste espaço de apropriação do cinema, de fomento à circuitos alternativos – e a valorização do cinema nacional, por exemplo- que é possível falar de uma modulação da recepção cinematográfica operada pelo movimento cineclubista.

Foi da mudança de percepção do homem moderno “disperso” e “inquieto” que se criou espaços de produção cultural em torno do cinema. Foi na tentativa de legitimar o filme como linguagem artística que nasce o movimento cineclubista. Como o próprio nome diz “movimento” que se dará em torno do ver atento e que irá abarcar as inquietações sociais e políticas ao longo de sua trajetória. Como enuncia Didi-Huberman “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 77). Ao inquietarem-se com as imagens cinematográficas os cineclubes criaram base para mudanças culturais e subjetivas, mas principalmente permitiram outras formas de se entrar em contato com a linguagem cinematográfica que não se resumisse apenas à lógica industrial vigente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDET, J. C.. **O que é Cinema?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1980
- _____. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro:** metodologia e pedagogia. São Paulo: Ed. Annablume, 2008.
- _____. **Cinema Brasileiro:** propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHARNEY, L.;SCHWARTZ, V. R.(Orgs) **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CHAVES, G. M. **Para além do cinema o Cineclubismo de Belo Horizonte (1947-2010 1964).** Dissertação de mestrado: Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

- CORREA, JR., F. D. **Cinematecas e cineclubes: políticas e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973)**. Mestrado em História, UNESP/ Assis, julho de 2007.
- CRARY, J. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX IN: CHARNEY, L.;SCHWARTZ, V. R.(Orgs) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. **Suspensões da Percepção: Atenção, espetáculo e cultura Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COSTA, F. C. Primeiro Cinema IN: MASCARELLO F. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34,1998.
- FERRARESI, C. M. **Papéis normativos e práticas sociais: o cinema e a modernidade no processo de elaboração das sociabilidades paulistanas na São Paulo dos anos de 1920**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2 volumes, 2007.
- GATTI, A. Cineclubes. In: RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Org). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, p.128, 2000.
- GOMES, P. E. S. **Paulo Emílio: crítica de cinema no suplemento literário**. vol. I e II, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- GRILO, J. M. **As Lições do Cinema: Manual de Filmologia**. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 2007.
- GUNNING, T. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. IN: CHARNEY, L.;SCHWARTZ, V. R.(Orgs) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- HANSEN, M. B. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. IN: CHARNEY, Leo;SCHWARTZ, Vanessa R.(Orgs) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- LISBOA, F. S. G. O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena *et al* (Org). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.
- LUNARDELLI, F. **Quando Éramos Jovens: História do Clube de Cinema de Porto Alegre**. Ed. Universidade/UFRGS/EU da Secretaria Municipal de Cultura, 2000.
- MACHADO, A. Pré-cinema & pós-cinema. Campinas: Papyrus, 2011.
- MATELA, R C. **Cineclubismo, memórias dos anos de chumbo**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2008.
- MORENO, A. **Cinema Brasileiro**. Goiânia/Rio de Janeiro: EDUG/EDUFF, 1996.
- NAPOLITANO, M. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas** (UNICAMP), v. 37-38, p. 25-56, 2011.
- ROCHA, R. R. Dinafilmes e o Cineclubismo: a distribuição alternativa de curtas-metragem durante a década de 1970 no Brasil. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano V, n. 9, p. 83-94, novembro 2011.
- ZANATTO, R. M. **Luzes e sombras: Paulo Emílio Salles Gomes e a Cultura Cinematográfica (1954-9)**. Dissertação de mestrado: FCL - Assis, 2013.