

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**PRÁTICA DO DIZER, PRÁTICA DO FAZER:
CINECLUBISMO, IMAGENS E POLÍTICA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Francine Nunes da Silva

Santa Maria, RS, Brasil.

2011

**PRÁTICA DO DIZER, PRÁTICA DO FAZER:
CINECLUBISMO, IMAGENS E POLÍTICA**

Francine Nunes da Silva

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Área de Concentração em Cultura e Saúde, Linha de Pesquisa de Identidades Sociais e Etnicidade, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para a obtenção do Título de **Mestre em Ciências Sociais.**

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Catarina Chitolina Zanini

Santa Maria, RS, Brasil.

2011

S586p Silva, Francine Nunes da
Prática do dizer, prática do fazer : cineclubismo, imagens e política / por
Francine Nunes da Silva. – 2011.
136 p. : il. ; 30 cm

Orientadora: Maria Catarina Chitolina Zanini.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro
de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências
Sociais, RS, 2011

1. Cinema 2. Memória 3. Cultura 4. Arte 5. Cineclubismo 6. Imagens 7.
Política I. Zanini, Maria Catarina Chitolina II. Título.

CDU 791.43

Ficha catalográfica elaborada por Simone G. Maisonave – CRB 10/1733
Biblioteca Central da UFSM

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

elaborada por
Francine Nunes da Silva

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Ciências Sociais

COMISSÃO EXAMINADORA:

Maria Catarina Chitolina Zanini, Prof^ª Dr^ª (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Cornelia Eckert, Prof^ª. Dr^ª. (UFRGS)

Rose Satiko G. Hikiji, Prof^ª Dr^ª (USP)

André Luiz Soares, Prof. (UFSM)
(Suplente)

Santa Maria, 25 de março de 2011.

DEDICATORIA

Para

Meus pais

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Celeste e Ondina, por tudo.

Ao meu irmão, Marcelo, suporte de longe.

A toda família, por entender que nem sempre eu podia estar junto.

À Maria Catarina Zanini, orientadora e professora exemplar.

Aos meus entrevistados: Cassol, Geraldo, Marcelo, Paulo e Tércio. Vocês são partes da pesquisa.

À CESMA e ao Acervo Edmundo Cardoso, pelo suporte.

Ao Cineclube Lanterna Aurélio e CNC, pelo apoio e acolhida.

Ao Felipe Macedo, pelo seu incansável trabalho.

Aos colegas e amigos da UFSM: Daiane Amaral, Marcos Palermo, Cristiano Sobroza e tantos outros. Nem sempre perto um do outro, mas sei que sempre torcendo um pelo outro.

Aos ex-colegas e amigos da UFSM: Daniele Marzari, Bethânia Zanatta, Simone Lira e tantos outros. Mesmo longe, estamos juntos.

A todos os amigos que estiveram comigo ao longo desses dois anos. Espalhados pelo mundo ou presentes em Santa Maria: Alexandre, Daniel, Janaina, Melina, Lucas e tantos outros.

Aos colegas do NECON- UFSM, pelo apoio e alguns cafés.

Aos amigos do Macondo Coletivo, pelo apoio e momentos lúdicos.

Ao Núcleo Visceral de Imagens Técnicas, por ser parte de mim.

"Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós."

Manoel de Barros

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais
Universidade Federal de Santa Maria

PRÁTICA DO DIZER, PRÁTICA DO FAZER: CINECLUBISMO, IMAGENS E POLÍTICA

AUTORA: FRANCINE NUNES DA SILVA
ORIENTADORA: MARIA CATARINA CHITOLINA ZANINI
Data e Local da defesa: Santa Maria, 25 de março de 2011.

Esta dissertação tem como ponto inicial um contato etnográfico desenvolvido junto aos cineclubistas do Cineclube Lanterna Aurélio na cidade de Santa Maria - RS e ligados ao movimento cineclubista brasileiro. É extensão do trabalho de pesquisa, iniciado entre os anos de 2006 e 2007, e que resultou na monografia de graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal de Santa Maria, intitulada “Cineclube Lanterna Aurélio: Um estudo etnográfico sobre cineclubismo e sociabilidade em Santa Maria”. Tratava-se de um estudo com o objetivo de analisar as formas de prática, discurso e organização do cineclubismo em sua dimensão temporal, política e cultural. Deste modo, a temática do cineclubismo emerge como uma soma e por meio de elementos diversos – palavras, imagens, memórias, artes – que dão sentido à experiência e ao contexto.

Palavras-Chaves: Cineclubismo. Política. Cinema. Memória

ABSTRACT

Dissertation
Graduate Program in Social Science
Universidade Federal de Santa Maria

PRACTICE TO SAY, THE PRACTICE TO: FILM, IMAGES AND POLITICS

AUTHOR: FRANCINE NUNES DA SILVA
GUIDANCE: MARIA CATARINA CHITOLINA ZANINI
Date and Place of defense: Santa Maria, March 25, 2011.

This thesis is a starting point to contact ethnographic film clubs developed with the lantern Cineclube Aurelius in the town of Santa Maria – RS Brazil cinema clubs linked to the movement. And extension of research work, begun between 2006 and 2007, which resulted in the graduation dissertation in Social Sciences at the Universidade Federal de Santa Maria, entitled "Cineclube Lanterna Aurélio. An ethnographic study on film clubs and sociability in Santa Maria". It was a study in order to examine ways of practice, discourse and organization of film clubs in its temporal dimension, political and cultural. Thus, the theme of the film club and emerges as a sum by way of diverse elements - words, images, memories, art - that give meaning to the experience and context.

Keywords: Film societies. Political. Cinema. Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Imagem capturada do filme “O Rolo Compressor e o Violinista” (1960), de Andrei Tarkovski.....	28
Figura 02 – Imagem do documento de pedido de filme.	30
Figura 03 – Imagem da Revista Guia de Filmes nº 37. Instituto nacional do Cinema, 1972.....	30
Figura 04 – Cena capturada do filme “O homem que virou suco” (1981),.....	31
Figura 05 – Imagem do filme “Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver” (1967), de José Mojica Marins.	33
Figura 06 – Imagem do filme “Os Mestres Loucos” (1955), de Jean Rouch.....	33
Figura 07 – Imagem do filme “2001 - Uma Odisséia no Espaço” (1968).....	36
Figura 08 – Imagem do filme “Cinema Paradiso” (1988), de Giuseppe Tornatore.	37
Figura 09 – Imagem do filme “Hotaru no Haka” (1988), de Isao Takahata.	37
Figura 10 – Cartaz ciclo “Rock`n And Roll não se aprende, nem se ensina”. Julho de 2009.....	39
Figura 11 – Cartaz do ciclo “Ciclo com que roupa?”. Fevereiro de 2009.....	39
Figura 12 – Cartaz do ciclo “Brasil de todos os sons”. Fevereiro de 2010.	40
Figura 13 – Imagem de “Cerimônias e festa da igreja em S. Maria - Estado RS” (1910). Cerimônias e festa da igreja em S. Maria - Estado RS.	45
Figura 14 – Gráfico “Número de salas de cinema (1971- 2009)”.....	59
Figura 15 – Gráfico “A exibição de cinema, hoje: concentração”.	59
Figura 16 – Quadro “Número de salas...”.....	60
Figura 17 – Quadro “Percentual de municípios...”.....	61
Figura 18 – Quadro dos quatorze filmes mais vistos no ano de 2010.	62
Figura 19 – Logo do Cineclubes Lanterninha Aurélio.....	72
Figura 20, 21 e 22 – Documentos das distribuidoras DINAFILME, CIDEF e CDI.	76
Figura 23 – Carta do o Instituto Goethe de Porto Alegre/ Instituto Cultural Brasileiro – Alemão.	78
Figura 24 e 25 – Cartazes do Acervo Cineclubes Lanterninha Aurélio.....	82
Figura 26, 27 e 28 – Imagens da CESMA.....	86

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Conselho Nacional de Cineclubes – São Paulo –Gestão 2004-2006.....	89
Quadro 2 – Chapa Vento Norte - Gestão 2006-2008	91
Quadro 3 – Chapa "Os Inconfidentes"- Gestão 2008-2010.....	95

LISTA DE SIGLAS

ANCINE	– Agência Nacional do Cinema
CBC	– Congresso Brasileiro de Cinema
CDI	– Cinema Distribuição Independente
CESMA	– Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria Ltda
FECIRS	– Federação de Cineclubes do Rio Grande do Sul
FICC	– Federação Internacional de Cineclubes
MINC	– Ministério da Cultura
SAV	– Secretaria do Audiovisual
UFSM	– Universidade Federal de Santa Maria

LISTA DE ANEXOS

Anexo A – Carta dos Direitos do Público ou “Carta de Tabor”	129
Anexo B – Instrução Normativa nº 63, de 02 de outubro de 2007	131
Anexo C – Instrução Normativa nº. 83, de 25 de junho de 2009.	134

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPITULO I – UMA ETNOGRAFIA DO “NAVEGAR DA LUZ”: FILME, MEMÓRIA E AFETO	17
1.1 O encontro com a tela cineclubista.....	17
1.2 Experienciar o cineclubismo: notas sobre rupturas	19
1.3 A etnografia e o espaço do cineclube	23
1.4 Afeto, memória e filmes	28
CAPÍTULO II – REGISTROS DO TEMPO: ANTECEDENTES HISTÓRICOS DO CINEMA	43
2.1 No princípio.....	43
2.2 Relações entre cinema, etnia e imigrantes.....	46
2.3 De Paris para o Brasil	50
2.4 Algumas notas sobre exibição cinematográfica	57
CAPITULO III – CINECLUBISMO E CINEFILIA	65
3.1 A “arte de ver filme”: primeiras experiências	65
3.2 Cineclubismo em Santa Maria.....	70
3.3 Retomada do cineclubismo local.....	84
3.4 Retomada do movimento cineclubista nacional	88
3.5 Rede, agentes culturais e poder	100
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
ANEXOS	127

INTRODUÇÃO

"Antes de ceder à devoção, seu amor pelas imagens é físico"

(frase retirada de "O espectador noturno" de Jérôme Prier)

Esta dissertação tem como ponto inicial um contato etnográfico desenvolvido junto aos cineclubistas do Cineclube Lanterna Aurélio na cidade de Santa Maria - RS e ligados ao movimento cineclubista brasileiro. É extensão do trabalho de pesquisa, iniciado entre os anos de 2006 e 2007, e que resultou na monografia de graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal de Santa Maria, intitulada "Cineclube Lanterna Aurélio: Um estudo etnográfico sobre cineclubismo e Sociabilidade em Santa Maria". Tratava-se de um estudo com o objetivo de analisar as formas de prática, discurso e organização do cineclubismo em sua dimensão temporal, política e cultural. Desde então, a etnografia que, vem sendo construída, se coloca como um estudo em aberto e de longa duração, mais do que uma estadia intensiva com tempo, pessoas e lugares determinados. Trata-se, pois, de uma "etnografia em movimento" (Ramos, 1990 apud GOLDMAN, 2006, p. 24). A experiência do primeiro contato com o grupo de cineclubistas ligados ao Cineclube Lanterna e ao movimento cineclubista brasileiro pode ser vista como um aprendizado cultural com um teor iniciatório em que as informações coletadas foram progressivas. Posso afirmar que esse percurso caracteriza-se como uma "troca" criativa e um contínuo aprendizado acerca do cineclubismo como prática e como ideologia, estilo de vida ou mesmo de uma certa visão de mundo.

Inicialmente, apresentada como "público cineclubista", passei também a colaborar com o referido cineclube. De fato, a maior parte das análises existentes sobre o movimento cineclubista foi produzida, até hoje, por ativistas e membros de cineclubes e aparecem em biografias de cineastas e críticos, em relatos, em narrativas de memórias e em anedotas na historiografia do cinema brasileiro. Cineclubes são geralmente citados apenas em notas de rodapé em trabalhos acadêmicos sobre cinema. Assim, a literatura sobre cineclubismo encontra-se, em sua maioria, nos acervos de cineclubes, nas histórias orais de seus praticantes e nas revistas de cinema. É uma memória que precisa ainda ser ouvida, descrita e interpretada.

Passados mais de três anos após a pesquisa inicial nesse universo e da inquietação de me confrontar com histórias diretamente vividas, eu posso afirmar que, agora, trabalho com

processos que antes não existiam ou estavam “adormecidos”: a identidade de pesquisadora e a de cineclubista, entre fontes ditas “oficiais” e as fontes nativas sobre cineclubismo, bem como a retomada e os processos de consolidação da prática cineclubista.

As idas e vindas da pesquisa estarão presentes no texto para apresentar os pontos fundamentais: tratar de cineclubismo partindo da prática local no Cineclube Lanterna Aurélio e da articulação no interior de um quadro político que inclui as ações do movimento cineclubista em nível nacional (e não só). Atualmente, vê-se uma série de questões em relação ao que vem a ser a atividade cineclubista, pois há uma formação progressiva de novos grupos em todo o país, devido, principalmente, às políticas culturais governamentais. Entretanto, há uma historiografia cineclubista que é seguidamente retomada (LUNARDELLI, 2000; MATELLA, 2008). Nesse sentido, o que pretendo investigar, por meio dessa dissertação, é o cineclubismo entendido como prática e discurso e as mediações que se inserem entre os praticantes e a sua experiência social. Discuto como o “fazer cineclubista” está ligado a uma memória e à discussão política.

Penso que poderia dar atenção ao “sistema cineclubista” em termos puramente institucionais ao tratar somente dos aspectos políticos e econômicos da prática. Entretanto, a proposta é justamente estudar o movimento cineclubista partindo das relações que o Cineclube Lanterna foi criando com as instâncias do Estado e com o Conselho Nacional de Cineclubes. Meu foco está centrado na perspectiva de que “é a rede de relações de grupos que conecta as localidades e as instituições nacionais” (Wolf, 2003, p. 75). Enfim, não só adentro a sala escura da exibição cinematográfica, mas também os bastidores (não menos escuros) da prática de determinado grupo de cineclubistas. Conforme a noção de campo (vide Bourdieu, 1983), os sujeitos interagem numa estrutura socialmente construída em que disputam representações, lugares, reconhecimentos, entre outros bens simbólicos, políticos e de natureza diversa.

Apesar de um aparato complexo de reorganização do movimento cineclubista por parte de setores do cinema, como cineastas e produtores de filmes, desde a retomada, em 2003, sabe-se que nem todos os envolvidos, na prática, compartilham essa dinâmica, seja por diferenças políticas e ideológicas em relação ao sentido do cineclubismo, seja por desinteresse, como é para alguns cineclubes formados em universidades, favelas e escolas de samba. Pode-se pensar, igualmente, na assertiva de que os cineclubes interagem juntos com outras prioridades culturais e políticas e não somente ligados aos filmes. Tem-se também que a atual política cineclubista é vista por alguns envolvidos e “estrangeiros” como uma forma de burocratizar as atividades dos cineclubes. São diferentes formas de interpretar o cineclubismo,

que vão ter eco principalmente quando vistas à luz das distintas gerações de cineclubistas e em contextos diversos.

Mais que apenas explicações e teorias nativas, a pesquisa almeja também interpretar o sistema de trocas simbólicas, narrativas e redes significativas encarnadas numa infinidade de detalhes e processos bastante caros à prática cineclubista. Procura-se evitar um essencialismo em relação ao cineclubismo, como se esse representasse uma estrutura unificada. Por isso, ao mesmo tempo em que recorro ao passado da experiência partindo do acervo do Cineclubes Lanterninha Aurélio e de relatos para a construção de uma história do referido cineclubes dentro do movimento cineclubista brasileiro, também penso ser relevante entender a prática relacionada ao contexto atual de cristalização de novos núcleos culturais que exigem uma re-análise de características e diferenciações do mundo moderno. Nesse sentido, o movimento cineclubista aparece como um novo movimento cultural que trata justamente de conseguir potencializar suas ações culturais mediante a existência das várias interações entre estruturas mais ou menos estáveis, em que se inclui um cenário político e cultural que evidencia uma presença de órgãos federais em diálogo com os cineclubistas de diferentes regiões do país.

No primeiro capítulo, discuto algumas questões em torno da realização do trabalho etnográfico, trata-se de um esforço de apresentar como se constituiu o trabalho de campo e coleta de dados para pesquisa, assim sendo, aponto a dimensão da escrita etnográfica que é construída na relação com as imagens cinematográficas. Nessa empreitada, reflito sobre o “fazer antropológico”, especialmente, a comunicação entre etnografado, etnógrafo e imagem. A experiência de assistir a filmes junto com os meus interlocutores permitiu que a relação de alteridade ocorresse. Durante as sessões de quarta-feira (atualmente, as sessões são às segundas-feiras), à noite, deixei-me afetar pelo encontro de sons e imagens, pela ausência de comunicação verbal, pela ausência de luz, “como se tivesse tentado fazer da ‘participação’ um instrumento de conhecimento” (Favret-Saada 2005, p. 157). Recorro às lembranças dos meus entrevistados para criar um quadro em que o filme é objeto de afeto e memória.

No segundo capítulo, apresento um breve panorama histórico do surgimento do cinema, o que implica a apresentação de um cenário mundial e, principalmente, local do desenvolvimento da exibição cinematográfica. Faz-se um extensivo uso de materiais históricos, jornais, fotografias e relatos pessoais para delinear a constituição do cinema como parte de processos culturais, políticos e sociais.

Na terceira parte do texto, retomo a historiografia sobre a cinefilia e o cineclubismo, de um panorama mundial até chegar ao contexto local da prática cineclubista. A pesquisa de campo associada à interpretação dos arquivos do acervo do Cineclubes Lanterninha Aurélio

constituem partes integrantes do trabalho antropológico. Remeto aos relatos dos entrevistados para entender as motivações e as ações simbólicas da prática cineclubista em relação direta com as instâncias e as circunstâncias políticas, culturais e sociais do país. Essa interpretação é fundamental para tornar clara a ação dos agentes culturais locais do cineclubismo, porque, enfim, tratar de cineclubismo e movimento cineclubista é abordar cinema e um tempo não-linear e fragmentado, é referir o escuro, os ruídos. Conforme o princípio da montagem utilizado por Taussing (1993), Hikiji ressalta que “fragmentos de cenas, imagens, sons, impressões, depoimentos, textos fazem da narrativa algo interrupto e revelam o próprio processo de pensamento” (Hikiji, 1998, p.2). Ao procurar descrever as relações das práticas em torno de um fazer cineclubista, percorro um caminho, como Hikiji (2006) em relação ao fazer musical, e adentro um universo de sentidos, ideias, emoções, ruídos.

CAPITULO I – UMA ETNOGRAFIA DO “NAVEGAR DA LUZ”: FILME, MEMÓRIA E AFETO

“O que as pessoas procuram no cinema, disse um amigo com quem abordei este assunto, o que as pessoas que trabalham procuram no cinema é a substituição dos sonhos. Eles querem encher de imagens a sua imaginação (...)”

Hugo Von Hofmannstal, 1921

1.1 O encontro com a tela cineclubista

Meu primeiro contato com o cineclubismo foi em 2003, quando comecei a frequentar o Cineclubes Lanterninha Aurélio, o mesmo ano foi marcado também pela chamada retomada do cineclubismo no país. A sala de projeção dos filmes ficava no antigo Foro da cidade de Santa Maria, atual Casa de Cultura, localizada na praça central Saldanha Marinho. Nessa época, aproveitei pouco das sessões porque elas ocorriam à noite, mesmo turno em que fazia o curso de Ciências Sociais na UFSM. Em 2005 e 2006, esse último com o cineclubes já funcionando na nova sede da CESMA (Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria), iniciei um trabalho de campo para a pesquisa de final de graduação. A cooperativa, atualmente, é um centro cultural com auditório, livraria, café, locadora, tendo sido fundada em 1978, à qual o cineclubes sempre esteve atrelado. Fui me tornando não só espectadora, mas pesquisadora. A inserção estava colocada nesse duplo papel e, mais tarde, também na de cineclubista. Pude participar da 26ª Jornada Nacional de Cineclubes e do 3º Encontro Íbero-americano de Cineclubes, ambos ocorreram em Santa Maria no ano de 2006.

Em 2009, iniciei o trabalho de pesquisa propriamente dito sobre o movimento cineclubista partindo daquilo que eu já fazia: frequentar o cineclubes. Mas, ao mesmo tempo, com um olhar mais atento às listas e aos grupos de e-mails do Conselho Nacional de Cineclubes, no qual eu já estava inserida desde 2005. De alguma forma, desde 2006, acompanhava as transformações em torno do cineclubismo, fosse como prática ou discurso. Nota-se, desde 2006, um fortalecimento e uma euforia do movimento cineclubista que anda junto com o aumento de “novos movimentos culturais” (Goldman, 2007) designados assim

pelo uso do termo “cultura” e a sua interface com os campos político e econômico. Alguns eventos foram particularmente interessantes para se pensar essas questões como a Oficina do Programa Cine Mais Cultura - etapa região Sul (2009) e a Pré Jornada Nacional de Cineclubes (2009), que tiveram participação de cineclubistas ligados ao Lanterninha Aurélio.

O primeiro ano de pesquisa caracterizou-se por um “olhar em volta” e conviver com o cineclubismo mais de perto. E talvez pelo fato de, na época, eu ser namorada de um dos integrantes do Cineclubes lanterninha Aurélio e amiga dos demais, nem sempre me sentia a vontade para tomar notas na frente deles ou mesmo de agir como pesquisadora. Aos poucos, fui percebendo que estar junto com eles no início, meio e fim da sessão de filmes, significava fazer parte daquele universo. Sentar no andar de cima (mezanino) do auditório e ter acesso à cabine de projeção demonstrava que algumas fronteiras simbólicas haviam sido ultrapassadas, pois, aos poucos, fui sendo autorizada também a dialogar e discutir sobre pontos de vista acerca do cineclubismo. Concordo com Goldman (2006) quando trata do trabalho de campo como uma atividade de “catar folhas”,

Em um registro menos acadêmico, sempre imaginei que as técnicas de trabalho de campo que, sem muito ou mesmo nenhum planejamento, acabei por utilizar em Ilhéus assemelhavam-se muito ao que se denomina, no candomblé, 'catar folha': alguém que deseja aprender os meandros do culto deve logo perder as esperanças de receber ensinamentos prontos e acabados de algum mestre; ao contrário, deve ir reunindo ('catando') pacientemente, ao longo dos anos, os detalhes que recolhe aqui e ali (as 'folhas') com a esperança de que, em algum momento, um esboço plausível de síntese será produzido. (GOLDMAN, 2006, p. 24)

Nesse sentido, foi somente em 2010 que iniciei as entrevistas mais sistemáticas e não os considerava como “informantes” natos que dariam uma explicação acabada sobre o que significava o cineclubismo. Pelo contrário, as conversas no café da CESMA, antes das sessões, e as conversas de mesa de bar, após as sessões, eram igualmente acontecimentos relevantes para formular questões significativas. Debates sobre o filme da sessão, o lançamento da semana, a última polêmica sobre algum diretor ou obra, além de histórias de relações, afetividades, experiências políticas, artísticas, etc. permearam muitos diálogos. E nesse sentido, o que se vê e se escuta no campo evocam uma escolha e uma seletividade sobre aquilo que é relevante, pertinente e pode ser útil para a análise. A escolha dos entrevistados baseou-se no fato de que, para entender o cineclubismo, precisava conversar com pessoas que, de alguma forma, estavam ou estiveram inseridas nesse contexto de ação cineclubista, isto é, indivíduos que ainda frequentavam o cineclubes e/ou compareciam aos eventos ligados à

atividade, embora, hoje, o cineclubes tenha outros integrantes. A escolha surgiu de uma interação social concreta já que, afinal, eu era um deles também. Selecionei cinco entrevistados que atuam ou atuaram em épocas distintas no Cineclubes Lanterna Aurélio. Luiz Geraldo Cervi, fez parte do grupo que, na década 80, carregava os rolos de filme 16 mm debaixo do braço e é atual vice-presidente da CESMA. Paulo Henrique Teixeira, foi assessor de comunicação da CESMA e coordenou o cineclubes durante os anos 90, década do *boom* do videocassete e fitas VHS. Luiz Alberto Cassol, começou no cineclubismo em meados da década de 90 e, hoje, é atual presidente da CESMA, do CNC (gestão 2010-2012), do IECINE e coordenador do Lanterna. Marcelo da Silva, foi funcionário da CESMA e integrante do Lanterna de 2005 a 2010 e, na atualidade, participa do Macondo Cineclubes. Por fim, Tércio Brezolin, participa do cineclubes desde o final da década de 70 e, hoje, é gerente da CESMA e tesoureiro do CNC (gestão 2010-2012).

O trabalho de campo realizado busca captar as ações e os discursos sobre o cineclubismo, afinal, como pondera Wolf (2009)

Continua ser importante distinguir entre o que as pessoas dizem e o que elas fazem, mesmo porque o mundo não é moldado somente por palavras. Ademais, o que se sabe e o que se diz jamais são da mesma espécie, mas são produzidos de modo diferenciado numa sociedade por meio de canais que controlam o discurso. (WOLF, 2009, p. 350)

Enfim, no campo do cineclubismo, estamos diante de uma apropriação social do discurso sobre a prática. Foucault (2007) aponta a questão da regularidade na formação sobre aquilo pelo qual se fala e das instâncias de controle do discurso. Além do mais, o autor enuncia que a análise do discurso não busca a totalidade de um sentido, mas clareia a compreensão sobre o jogo de afirmação do poder pela palavra, conforme matrizes discursivas heterogêneas.

1.2 Experienciar o cineclubismo: notas sobre rupturas

Em última análise, uma teoria etnográfica serve para oferecer um modelo “de compreensão de um objeto social qualquer (linguagem, magia, política etc)” (Goldman, 2006, p. 28) e também de “como as relações sociais materiais e as práticas significantes são mediadas pelas formas culturais de uma população específica” (Wolf, 2009, p. 350). Nisso

tudo reside que o trabalho de campo constitui uma tarefa árdua de compreender como as coisas são realmente ou parecem ser. Assim, após meses de pesquisa pode não se saber direito como as “coisas” funcionam ou mesmo ter momentos de desestabilização sobre o objeto de pesquisa. Em minha experiência, acompanhei rompimentos nas relações sociais do grupo do cineclubista que me fizeram repensar algumas probabilidades teóricas e categorias. No dia 11 de novembro de 2009, antes da exibição do filme “Super Outro” (1989, 45 min), dentro da programação do ciclo “Aquecendo o projetor”, Paulo Henrique Teixeira, na época coordenador do Lanterninha, contou-me um tanto abatido que pediria demissão do cargo de assessor de imprensa da CESMA e, portanto, afastar-se-ia também do cineclubista:

Eu resolvi sair da CESMA por uma questão pessoal. A chegada do meu segundo filho. Pra ter mais tempo com ele. Com a Helena [primeira filha]: Eu saía de casa de manhã às 9h e ela não tinha acordado e chegava em casa quando ela já estava dormindo. Por outras questões pessoais que envolvem o trabalho. A estrutura de trabalho que estava colocada dentro da CESMA e que não me servia mais, também por outras propostas de trabalho, de realização pessoal. E saindo da CESMA evidentemente me afastei um pouco do LA. Mas isso era uma coisa que a gente discutia de tentar também dar espaço para que outras pessoas participassem desse processo. A gente sabe que isso é muito pessoalizado, talvez a maneira que seja conduzido (...) e achava que só seria possível me afastando. De fato, aconteceu, hoje tem outras pessoas à frente e ele [cineclubista] segue sua trajetória (...). (Entrevista, 2010)¹

De fato, o Lanterninha Aurélio sempre teve algumas pessoas que tomavam a frente e respondiam por ele, isso acabava por pessoalizar a tal ponto que tudo que envolvia o cineclubista ficava sob responsabilidade de uma única pessoa. Percebe-se na fala anterior que os compromissos vinculados à CESMA e ao cineclubista foram tomando muito tempo da sua vida. O ano de 2009 havia sido especialmente cansativo para Paulo Henrique, pois além dos compromissos específicos de assessoria da cooperativa, o cineclubista estava com um grupo bastante reduzido de colaboradores, pois alguns haviam se afastado da prática cotidiana cineclubista por conta da mudança de cidade devido a estudos e/ou trabalhos e outros compromissos como foi o caso de Fernando Krum, Francele Cocco, Marcos Borba, Rodrigo Zanini e outros. Na época, o grupo era formado principalmente por Paulo Henrique Teixeira e Marcelo da Silva e, com a saída de Teixeira, o último assumiu a responsabilidade em dezembro de 2009. Conforme palavras dele:

Em 2009 o Paulo Henrique saiu da CESMA e naquele momento eu era funcionário da cooperativa e eu não podia, sendo cineclubista e estar muito tempo naquilo (desde 2005), deixar que aquilo morresse. Tanto é que veio um amigo fazer um ciclo

¹ Ao longo do texto serão mantidas as falas e escrita original dos entrevistados.

e eu 'peguei'. Não tinha nenhuma outra idéia. Foi muito complicado, porque eu sempre fiquei atrás 'das câmeras', com a divulgação e projeção. Mas tomar a frente da coisa, ir à frente do público falar sobre aquilo foi um grande aprendizado. Então eu desenvolvi esse trabalho, acho deu uns seis meses estando à frente. Não vou falar 'coordenação' porque eu acho isso uma grande bobagem. E foi muito legal, pensar o ciclo. Formamos uma equipe, mas, que não deu muito certo por desinteresse e as pessoas achavam que iam ganhar dinheiro com aquilo, enfim. Lembro de uma primeira sessão itinerante que um cara veio me dizer: 'Cara, tem que dar um jeito de ganhar um dinheirinho e tal'. Aí eu disse então vai trabalhar, vai largar ficha de emprego em algum lugar, porque não vai ganhar dinheiro fazendo sessão de cineclube. A não ser que faça um edital, pague o que tem que pagar e 'bote' a verba pra pagar pessoal. (Entrevista, 2010)

A saída de um dos membros significou não só um rompimento no grupo, como também uma maior participação minha na programação e na organização das sessões. O que poderia ser uma condição natural para qualquer frequentador do cineclube, tornou-se uma inquietação para mim, em que a estranheza de um "tornar-se nativo" foi constante nesses quase dois anos de pesquisa. Por outro lado, devido ao fato de ter uma relação próxima com um dos membros do cineclube e ter sido convidada um ano antes para fazer parte do conselho fiscal da cooperativa, uma participação mais ativa no cineclube foi praticamente inevitável. Esse acontecimento fez-me retomar o relato de fuga da polícia empreendida por Geertz (1989) junto aos participantes de uma briga de galos e a sua posterior aceitação pela comunidade. No meu caso, era como se o fato de permanecer no cineclube, naquele momento de crise, colaborasse para que eu continuasse a ser aceita, ou melhor, continuasse a estabelecer uma relação de sentido e conhecimento com aqueles sujeitos.

Na verdade, essa questão sobre o meu papel na prática cineclubista já havia surgido em outra época. Relembro a noite do dia 21 de maio de 2008, quando dois integrantes (Paulo Henrique e Francele Cocco) do Lanterninha vieram indagar se eu era cineclubista ou somente pesquisadora do cineclubismo. Eu já havia feito a primeira pesquisa no cineclube e talvez um projeto escrito não fosse a contrapartida ideal. Até então não havia sido provocada em relação sobre qual o lugar que ocupava como alguém que estava falando sobre eles, sobre o que eles fazem. Havia a preocupação com a formação de um novo quadro para compor a equipe, até porque o cineclubismo, ainda mais numa cidade universitária como Santa Maria, sempre foi uma prática em que as pessoas reuniam-se em torno de um interesse por cinema e pelas amizades entre si. Sem ser uma atividade remunerada, ela torna-se algo secundário em face ao trabalho (emprego) propriamente dito, aos estudos, às viagens e aos projetos pessoais.

Outro momento de ruptura e conflito ocorreu em julho de 2010 quando Marcelo da Silva, funcionário da cooperativa e responsável pelo cineclube, foi demitido da CESMA e retirou-se do cineclube:

Acontece que eu fiquei no cineclube de dezembro de 2009 a julho de 2010. E foi muito legal pensar ciclo, conhecer idéias. E na CESMA nós tínhamos uma boa relação, um bom trânsito lá dentro pra fazer as coisas. Esse apoio da CESMA é muito claro, muito ativo. E acontece que em 2010, por questões maiores, eu acabei saindo dessa ‘coordenação’ do Lanterninha Aurélio. Eu acho que cumpri meu papel, tentei cumprir meu papel, não digo de forma brilhante, mas fiz o máximo que pude pro Lanterninha ter uma boa visibilidade, pra ter boas relações na cidade, com outros cineclubes, com os coletivos, com a UFSM, com o pessoal da área da saúde psicomental, com a Arquivologia, Engenharia Ambiental, enfim. (Entrevista, 2010)

A partir então, de 13 de julho, Luiz Alberto Cassol assumiu a coordenação do cineclube e instituiu que as mostras, as exposições, as parcerias, as itinerâncias relacionadas ao Cineclube Lanterninha Aurélio deveriam ser encaminhadas exclusivamente à diretoria da cooperativa. Nessa época, o cineclube constituía uma das poucas atividades culturais e pode se afirmar a única voltada para a comunidade em geral.

Nesse sentido, esses dois acontecimentos, de modo especial, criaram algumas dúvidas em relação ao andamento do trabalho de campo, mas entendo que não descaracterizam o esforço antropológico de comunicar e compartilhar significados sobre uma cultura ou modo de vida. Em outras palavras, o significado das práticas e dos discursos cineclubistas podem ser dados pela maneira como experienciamos as transformações e as articulações do contexto. Além do mais, trata-se de uma relação de sentido, como explicita Viveiros de Castro (2002),

o sentido que o antropólogo estabelece depende do sentido nativo, mas é ele quem detém o sentido desse sentido — ele quem explica e interpreta, traduz e introduz, textualiza e contextualiza, justifica e significa esse sentido. A matriz relacional do discurso antropológico é hilemórfica: o sentido do antropólogo é forma; o do nativo, matéria. O discurso do nativo não detém o sentido de seu próprio sentido. De fato, como diria Geertz, somos todos nativos; mas de direito, uns sempre são mais nativos que outros. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 115)

Portanto, “independente do que mais faz uma etnografia, ela traduz experiência em texto” (CLIFFORD, 1998, p. 87). Mais do que se referir a método de trabalho de campo, a etnografia é o processo de “coleta” que resulta num texto antropológico, construído na relação com o outro, com a alteridade. E talvez, por isso, represente um empreendimento muitas vezes conflituoso e angustiante. A experiência em campo permite concordar que etnografar significa levar em conta uma intersubjetividade criada na interação (FABIAN, 2006). Assim, durante esses quase quatro anos desde a primeira inserção em campo, percebi que a comunicação que buscava ter com os cineclubistas só ocorreria realmente se, de algum modo, pudesse me comunicar por meio do cinema e com o filme. Em outras palavras, analisar o cineclubismo pressupõe que o filme seja tão “real” quanto àquelas pessoas. Como o mito e a

magia podem desempenhar um papel de mobilizar “coisas” e pessoas reais, o cinema presta-se para a construção de fatos, memórias, usos. Meu olhar de pesquisadora não poderia estar atento somente ao que o grupo fazia ou dizia, mas ao que se passava na tela grande do auditório. Etnografar pareceu-me uma questão de mergulhar no escuro. Muito mais do que observação, a coleta de dados e a interação comunicativa, a investigação antropológica é a junção da descrição com o universo imagético que dá sentido à prática cineclubista em si. Além disso, a própria construção do conhecimento antropológico implica nos possíveis modos de apresentação e representação do outro a partir de uma relação, aquilo que Gonçalves; Head (2009) chamam de “devir-imagético”.

1.3 A etnografia e o espaço do cineclube

Os temas do mundo atual a serem lidos pela etnografia contemporânea são diversos, em que se incluem as mediações de informações e tecnologias, os circuitos, os agrupamentos, as informações, as pessoas e os objetos em circulação, em movimento. Traz-se uma gama de novos conteúdos, novas “composições da matéria”, novos prismas. Fischer (2009) questiona se a etnografia torna-se diferente frente aos novos conteúdos e sua resposta está em que os “objetos transicionais (objetos etnográficos) são multifacetados, abrindo-se (quando observados) em labirintos também multifacetados.” (2009, p. 26). Assim sendo, a ilusão de que a escrita etnográfica está separada da coleta de dados e da teoria torna-se ainda mais presente. A mudança nos métodos formais permeia as diferentes formas de percepção e representações culturais e, nesse sentido, deparamo-nos com um complexo de movimentos, contradições e encontros culturais que não podem ser apreendidos se separarmos as fases do ver, ouvir e escrever. Ao entrar no auditório do cineclube, eu teria que ordenar minhas observações numa relação imagética.

Como colocar, na forma de texto, um objeto que, em seu próprio nome, afirma que é movimento? Afinal, o cineclube considerado como espaço concreto de exibição existe em local determinado, mas o cineclubismo é prática, é discurso, é paixão, é imaginação, é movimento. Permanece a dúvida sobre como um fenômeno como o cineclubismo pode revelar processos e estruturas duradouras subjacentes a ele. Geertz (1989) propõe que a “cultura é melhor vista não como complexos de padrões concretos de comportamento – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos”, mas “como um conjunto de mecanismos de controle – planos,

receitas, regras, instruções – para governar o comportamento” (1989, p. 32). O comportamento humano consiste nas palavras e nas ações que dão significado à experiência que nós, antropólogos, esforçamo-nos para transformar em texto. Quando me refiro ao tema da pesquisa de dissertação, proponho pensar menos sobre uma simples realidade de prática cultural e mais como uma experiência humana de classificar e dar sentido a uma específica produção artística, a essa ação de utilizar fontes simbólicas para iluminar as suas ações, as práticas, os gestos, as falas.

Os indivíduos expressam o sentimento pela vida de diversas maneiras, seja pela religião, ciência, política e, inclusive, pela forma como organizam a vida cotidiana e a prática. Geertz (2009) expõe que os discursos sobre arte “têm, como uma de suas funções principais, buscar um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetivos humanos” (2009, p. 145). Assim, o cinema também se transforma em um dos tantos modos de se elaborar a vida e isso implica afirmar que ele, ao ser a mescla de arte e tecnologia, não tem qualidades somente intra-estéticas, mas passa por um processo de atribuição de significado cultural, embora as qualidades intrínsecas de se pensar com imagens-movimento e com imagens-tempo possam ser universais. Cada sociedade, ao explorar um tipo de arte, explora uma sensibilidade, mas que não é somente estética ou mecanismo de funcionalidade dentro da totalidade da vida social, mais que isso, é a materialização de uma forma de viver.

Poderia ter escolhido o Cineclube Lanterna Aurélio como o foco e o lugar seguro de pesquisa, mas, a cada nova sessão na quarta-feira, compreendi que o cineclubismo não era algo que poderia ser registrado por escrito ou, mesmo, encerrado dentro de um auditório com duas centenas de poltronas e uma tela. Assim entendido, o cineclube como um espaço coletivo, significativo, é só a porta de entrada para entender o movimento cineclubista, considerado como experiência coletiva urbana que possui uma historicidade própria. Conforme Eckert e Rocha,

(...) sendo os territórios de sociabilidade urbana nichos de sentido produzidos por uma comunidade, não para se concluir aí apenas sobre os sistemas de dominação subjacentes, mas para se interpretarem sobre os significados que configuram as diferentes formas e planos de existência social em seu interior. (ECKERT E ROCHA, 2005, p. 8)

O cineclube, desse modo, torna-se um campo de comunicação em que indivíduos com valores e hábitos diferentes, muitas vezes conflitivos, podem articular maneiras de tornar as suas experiências dotadas de sentido para os outros. Para Bourdieu (2008), isto pode ser pensado tanto em relação a quem pratica o cineclubismo, quanto ao público. Embora,

conforme um discurso dos nativos de que o cineclubismo é uma atividade voltada ao público, não me detenho nos frequentadores por entender que a prática cineclubista traz aquilo que Hikiji (2006) chamou, dada a especificidade do seu campo, de uma *transversalidade*, ou seja, a relação do nativo com o cinema revela a prática cineclubista como uma ação simbólica de maneira ampla. De qualquer modo, ocorrem processos de trocas e interações sociais que, no contexto urbano, encontramos a todo o momento. Por sua vez, é o trabalho etnográfico que permite que estejamos junto daquilo que Ronsini (2001, p.1) nomeou “miniaturas”, como as práticas sociais sem registro e que, muitas vezes, são tidas como temas menores.

Martin-Barbero (2004) estreita a relação entre comunicação e cultura e propõe um modelo de mediações, agora, chamadas de “mediações comunicativas da cultura”. Para o autor, a mediação é o lugar antropológico das relações comunicacionais entre sociedade, cultura e política. As mediações da cultura engendram aquilo que Geertz (2009) entende como uma “uma etnografia dos veículos que transmitem significados” (2009, p. 179), ou seja, é pesquisar o papel que os transmissores de significados, no caso o cinema, desempenham na vida de uma sociedade ou de um grupo. Em conformidade com o autor, o significado também é o uso que se dá, ou melhor, surge justamente ao uso dado às coisas que são olhadas, nomeadas, ouvidas pelo homem. A televisão, o rádio, a música, o cinema, o livro, a internet não são somente meios de comunicação, são também códigos culturais, sistemas simbólicos, formas de pensamento que determinam sentidos para a vida ao redor, para a construção ou a destruição de tradições e indicam determinados modos de agir.

O desenvolvimento da etnografia, no cineclube, foi essencial, por permitir adentrar nas peculiaridades da prática e nas formas de sociabilidade dos participantes. A escolha dos filmes demonstra as orientações, os gostos, os hábitos de consumo e os modos de vida dos organizadores dos ciclos mensais. Aqui, o “ponto de vista do nativo” é perpassado pelo ponto de vista sobre o filme. Douglas e Isherwood (2006, p.123) chamam de “compartilhamento de nomes” o serviço que os bens, como o cinema, prestam, o qual pressupõe que o espectador saiba compartilhar nomes que foram apreendidos e classificados, que conheça a filmografia dos diretores consagrados. Expresso de outra forma, o cineclube, ao exhibir um cinema “alternativo”, transforma-se em um ambiente onde não apenas se classifica o tipo de filme, mas também se fixam alguns significados em relação ao curador e ao próprio público. Essa classificação opera junto à noção de *habitus*, entendido por Bourdieu (1983) como “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma *matriz de percepções, de apreciações e de ações*” (Bourdieu, 1983, p. 64). Ser parte de um cineclube pressupõe modos de produção de

um *habitus* cineclubista que é inerente à aquisição de conhecimentos, competências e gostos sobre filmes. As reflexões que se seguem, no estudo, estão norteadas por um contato com atores sociais e as suas práticas coletivas, mas igualmente por um encontro com o filme, em sua condição de lugar simbólico por onde o cineclubismo desenrola-se.

A maneira como se buscam conceitos para dar sentido à ordem social traz novidades em termos de retóricas e imaginações. Assim sendo, a pesquisa etnográfica pode ser definida como um processo de esquematização da vida social, numa relação de ir e vir entre campos diferentes. Ao realizar descrições densas, a antropologia procura entender como ocorrem os fenômenos frente à ciência, ao direito, à política e, à medida que percebemos a infinidade de eventos, símbolos, ações, sentimentos que estão no mundo ao nosso redor, elaboram-se analogias úteis para explicar esses fenômenos e o porquê são feitas as representações da realidade. Sob tal enfoque, a análise etnográfica presta-se também à construção de generalidades e à articulação de sistemas abstratos, partindo do que chamamos de textos, dramas e jogos. Trata-se de conectar a ação ao seu significado, de descobrir as conseqüências das coisas que vivenciamos e eis que podemos remeter à Epistemologia batesoniana, na qual “pertence à ordem do concreto, do palpável, do sensível e não pode se construir no campo da abstração, na esfera da razão pura, fora da concretude de uma realidade empírica” (SAMAIN, 2001).

Como encontrar o foco em elementos significativos? Pois, “já que não se pode estudar tudo ao mesmo tempo”, como nos aponta Clifford (1998), “deve-se ser capaz de focalizar certas partes, ou trabalhar com problemas específicos, confiando que eles evoquem com contexto mais amplo” (1998, p. 191). Nesse caso, a pesquisa de campo restrita ao cineclubista não facilitaria o acesso e o contato com essas “mentalidades alheias”, de fato, era preciso atravessar um terreno irregular, mas com o devido cuidado para não tropeçar e cair nas fendas. Neste sentido, muito do trabalho estava em considerar o jogo entre uma prática cineclubista local, cotidiana, e a configuração de um movimento cineclubista estabelecido, porém instável, que definia as condições, as motivações e as retóricas da ação cineclubista situada bem perto de mim.

Nós, todos, de alguma forma, fazemos montagem, uma vez que todo pensamento é montagem. Nos tempos de escola, eu gostava de criar desenhos com colagens de papéis, assim, cores, formas, texturas, estampas eram articulados de modo a criar um significado a partir de fragmentos de papéis, de modo que um todo era construído na colagem. Tendo sido apropriado pela fotografia, pela pintura, pela literatura, pelo teatro, o conceito de montagem foi trazido para a construção narrativa. Pensamentos, imagens de filmes, desabafos, relatos

são colocados no texto a fim de revelar o cineclubismo que vai surgindo aos poucos. O texto *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem: Um Estudo sobre o Terror e Cura*, de Michael Taussig (1993), é visto como um exemplo importante sobre a utilização da montagem como recurso narrativo. Se a cultura é realmente uma “uma mixórdia”, como argumenta Gluckman (1980), em que a vida social é mais ou menos sistemática e contraditória, então a antropologia tem que desenvolver conceitos menos rígidos para organizar os fatos etnográficos. Concordo com Crapanzano (2005) quando aponta que,

a montagem é intrínseca à etnografia, pois o antropólogo conjuga elementos de duas culturas – a cultura em estudo e a cultura de referência. Assim, há uma dimensão iconoclasta importante para a etnografia que é (em meu ponto de vista, infelizmente) reduzida pela etnologia – pela descrição tornada convencional, pela interpretação autorizada, pela explicação científica. (CRAPANZANO, 2005, p. 371)

Conforme o autor, a montagem significa a justaposição de elementos, representações, imagens, itens que numa descrição convencional permaneceriam escondidos ou ignorados. Não há negação do valor da interpretação autorizada, mas a proposta de trazer para o texto antropológico a própria relação dos termos, além dos silêncios, das ambigüidades e dos não-ditos, daqueles fatos que não nomeamos ou nem mesmo sistematizamos como conhecimento possível, pois, associamos à retórica da escrita etnográfica com a credibilidade e a persuasão do texto antropológico que minimiza.

Em "O Rolo Compressor e o Violinista" (1961), primeiro filme de Tarkovsky, há uma cena em que o aprendiz a violinista para em frente a uma vitrine e vê o mundo a sua volta através de pequenos “fragmentos” da realidade refletida no vidro. A realidade adapta-se ao olhar e é ampliada em horizontes imaginativos, dessa forma, a descontinuidade de imagens que aparecem no filme pode ser pensada numa descontinuidade do texto. Em última instância, lida-se com um conhecimento local sobre o cineclubismo e os usos da etnografia são, como salienta Geertz (2001), “auxiliares, ao colocar ‘nós’ particulares, entre ‘eles’ particulares” (2001, p.81). O trabalho etnográfico é proporcionar narrativas que sugerem outro olhar sobre as alternativas que as pessoas encontram para viverem as suas vidas e, além de tudo, seja mediante a construção de relatos, de imagens, de fotografias, de descrições, ele facilita “um contato operacional com uma subjetividade variante” (idem, 2001, p. 81) ou, mesmo, torna evidente a imaginação de uma diferença.



Figura 01 – Imagem capturada do filme “O Rolo Compressor e o Violinista” (1960), de Andrei Tarkovski.

Fonte: Acervo pessoal.

A observação participante, elemento fundamental do trabalho de campo antropológico, com destaque para o que Roberto Cardoso de Oliveira (1996) trata como sendo os três momentos da construção do saber antropológico: olhar, ouvir e escrever, pareceu-me uma experiência contínua. Aqui, interessa-me o “estar lá” (Geertz, 2002) como a etapa de obtenção dos dados etnográficos em que o olhar e o ouvir cumprem função primordial. Significa, pois, partilhar experiências com os sujeitos envolvidos na prática cineclubista. Mas, se para alguns, a interação e a sociabilidade com o grupo pode ocorrer no espaço da rua, do trabalho, da festa; no meu caso, envolve vivenciar a exibição do filme. No fundo, existia outro campo, o campo da imagem na tela, que precisava também ser olhado.

1.4 Afeto, memória e filmes

Afetar-se não implica “identificar-se com o ponto de vista nativo, nem se aproveitar da experiência de campo para exercitar seu narcisismo” (Favret-Saada 2005, p. 160), todavia, o afeto significa assumir o risco do projeto de conhecimento perder-se na experiência da comunicação, pois supõe levar em conta as situações que “perdemos o controle” das informações. Compartilho com a autora que a antropologia faz-se também concedendo

“estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional” (2005, 160). Conforme mencionado anteriormente, crises e rupturas em campo não podem ser ignoradas quando elas aprofundam a dimensão de alteridade, isto é, quando, na experiência do contato com o outro, está em jogo a construção de novos olhares, representações e perspectivas sobre o cineclubismo. Como destaca Hikiji (2009), “o afeto é matéria prima das relações, dos encontros que experimentamos em campo. Ser afetado é deixar-se marcar por esses encontros, modificar-se, inclusive” (2009, p. 122).

Em todos os anos, a cada mês era proposto um ciclo de filmes com uma temática específica que poderia ser indicada pelos próprios integrantes do cineclube, quanto pelo público ou pelas instituições externas à cooperativa. Vários filmes assistidos, no cineclube, afetaram-me e foram expressão de comunicação com o grupo do cineclube. Lembro que ajudei a organizar o Ciclo Cidade Grande, em setembro de 2009. Um dos filmes exibidos, *O Homem Que Virou Suco* (1981), faz parte do imaginário de maioria dos cinéfilos, especialmente para aqueles envolvidos na prática cineclubista, pois foi realizado por um cineasta, João Batista de Andrade, oriundo do cineclubismo paulista da década de 60. O filme retrata a vida de um poeta nordestino recém chegado na cidade de São Paulo e confundido com um operário que assassinou o patrão durante a entrega de um prêmio. Misturando ficção, experimentação, documentário e narrativa popular, ele é um mergulho numa cidade que não para de crescer enquanto os anos de chumbo ficavam para trás. Ao vivenciar a exibição dele, experimentei o encontro desse imaginário em torno da obra, dessa sensibilidade cineclubista marcada pela preferência por filmes políticos e sociais. Inclusive, o cineclube já havia tido contato com o filme em 1984 em exibições realizadas em setembro. Nesse sentido, o filme é parte do universo cineclubista, seja pela produção ter sido feita por um cineclubista, seja pela sua exibição e distribuição realizada principalmente em cineclubes, seja pelo seu tema sócio-político.

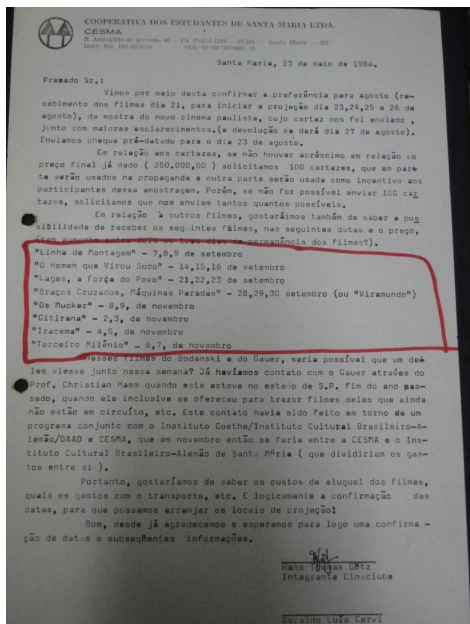


Figura 02 – Imagem do documento de pedido de filme.

Fonte: Acervo Cineclube Lanterna Aurélio.



Figura 03 – Imagem da Revista Guia de Filmes nº 37. Instituto nacional do Cinema, 1972.

Fonte: Acervo Cineclube Lanterna Aurélio.



Figura 04 – Cena capturada do filme “O homem que virou suco” (1981),

Fonte: de João Batista de Andrade. Acervo pessoal.

Deleuze (1983) traz a definição bergsoniana de que o afeto “é este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos...” (1983, p. 114) e, em continuidade, o autor aponta que o rosto é como essa placa refletora, que nos encara, olha-nos, de modo que o afeto é como esse primeiro plano, esse rosto que “encara”. Nesse sentido, o afetar-se significa se deixar ser encarado, no caso, pela tela branca, pelo filme em primeiro plano. Consideremos que o filme é propriamente o primeiro plano e a própria “rostificação” do desenho do cineclubismo. O ar luminoso passa por sobre as cabeças dos cineclubistas, que são também os espectadores e o filme marca o início da:

Aventura da luz com o branco — Tudo é possível...Uma faca rasga o filé, um ferro incandescente fura o véu, um punhal transpassa o tabique de papel. O mundo fechado vai passar por séries intensivas segundo os raios, as pessoas e os objetos que o penetram. O afeto é feito desses dois elementos: a firme qualificação de um espaço branco, mas também a intensa potencialização do que nele vai ocorrer. (DELEUZE, 1983, p. 121)

Esse espaço branco da tela circunscreve um espaço de afecções que, por sua vez, possibilita a aproximação com o espectador. Assim, a cada sessão o afetar-se com o filme foi se transformando em um meio de se buscar conhecimento. Novaes (2008) explicita que a antropologia hierarquiza os modos de produção do conhecimento,

colocando no topo a explicação, em seguida a descrição, e por último a experiência. No texto escrito essa hierarquia é nítida. Mesmo quando é a partir da experiência pessoal que o antropólogo tem seus *insights* ele consegue elaborar sua etnografia, esta experiência geralmente desaparece no texto. (NOVAES, 2008)

De fato, a dinâmica do encontro etnográfico nem sempre leva em conta a experiência que pode afetar pesquisado e pesquisador, observado e observador. Um paradigma hermenêutico engajado com as conexões de sentido é inerente à esfera da intersubjetividade e à situação concretamente vivida. Nessa perspectiva, busca-se um conhecimento antropológico capaz de analisar as interações sociais, as suas simbologias, as representações e as negociações. Postularia que esse “afetar-se” com o campo e, principalmente, com o filme é aquilo que possui alguma significação, mas que metodológica escapa à explicação. E mais que transformar o olhar antropológico, a imagem, seja pelo seu uso ou pela sua análise, instiga e potencializa o próprio espaço do cineclube que é marcadamente sensorial. Se o ato de filmar constitui uma performance (Gonçalves, 2009), podemos compreender que o ato de ver também o é. Em uma sessão em que foram exibidos “Nocturnu” (1998), de Ivan Cardoso, e “Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver” (1967), de José Mojica Marins, no dia 12 de agosto de 2009, durante o Ciclo “Toda Noite De Quarta Levaremos Sua Alma”, em homenagem à filmografia de José Mojica Marins (O Zé do Caixão), um grupo de cerca de dez jovens com um visual *punk* adentrou o espaço do cineclube. Nas mãos, traziam garrafas PET com bebida alcoólica ou alguma outra mistura. Por já terem entrado quando as luzes estavam apagadas, isso só foi percebido no momento em que o cheiro começou a impregnar o auditório. Cada cena dos filmes era acompanhada de gritos, conversas em tom alto, batidas com os pés no chão e troca de lugares. Reações bastante estranhas para um espaço caracterizado por um comportamento mais dedicado à fruição silenciosa de cinema e por um público formado principalmente por jovens universitários, intelectuais e pessoas ligadas à criação artística na cidade. No final da sessão, minha surpresa foi, quando ao recolher as garrafas, encontrei, entre as poltronas, um vômito. Assim, se a prática cineclubista pode ser compreendida como um ato de ver filme coletivamente, ela é também uma experiência física, sensorial, visceral, vivenciada na relação com o outro, ou mesmo, como assinala Gonçalves (2009), em relação ao ritual de posse de filme etnográfico “Os Mestres Loucos”, de Jean Rouch, como uma “produção estética baseada no incontrolável” (GONÇALVES, 2009, p. 34).



Figura 05 – Imagem do filme “Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver” (1967), de José Mojica Marins.

Fonte: <http://www.beneditacineclube.wordpress.com>. Consultado em 01/03/2011.

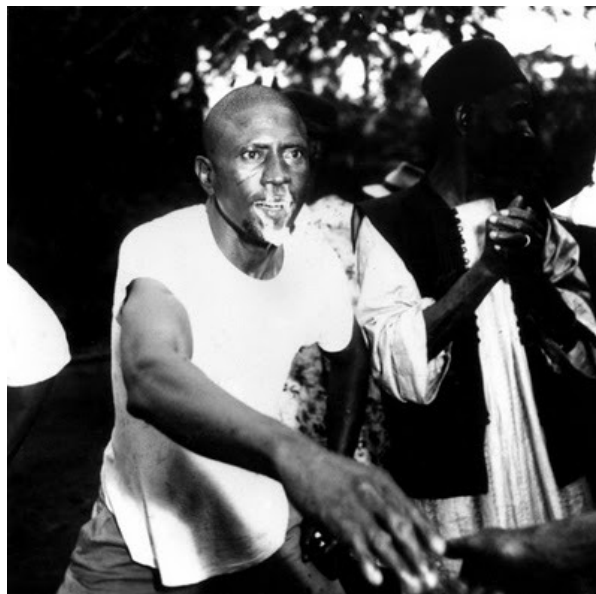


Figura 06 – Imagem do filme “Os Mestres Loucos” (1955), de Jean Rouch.

Fonte: Site http://quadro-magico.blogspot.com/2010_05_01_archive.html . Consultado em 01/03/2011.

Evans-Pritchard (2004) menciona um “idioma bovino” entre os nativos que estão sempre falando sobre gados. Tomo emprestada essa perspectiva para fazer uma analogia estranha, para não dizer exótica, de que, na cultura do cineclubismo, o filme é o gado.

Qualquer conversa ou evento acabava em filme, tendo em vista que, além das exibições semanais no cineclube, lançamentos e outras situações em que invariavelmente um filme seria apresentado; pude participar de jornadas, reuniões, encontros, oficinas e até aniversários em que as imagens fílmicas tornavam-se presentes. E embora, o filme não seja o objeto de análise da pesquisa, ele aparece, de uma forma ou de outra, como uma linguagem, um código que expressa as relações cineclubistas.

Nesses termos, tornar-se cineclubista pressupõe não somente uma forma especial de se relacionar com o cinema, mas, em determinados momentos, como uma forma de se relacionar com o mundo por meio do cinema. Aqui, não estamos tratando de razão, ciência, mas de memória, de diferentes experiências de afeto. A relação entre a infância e o cinema está presente na maioria das narrativas, bem como um encontro de certos acontecimentos e os próprios filmes. Como destacado por Cassol:

O cinema sempre foi pra mim algo que tanto na alegria quanto na tristeza, parece isso meio maluco, mas sempre foi meu companheiro. Um exemplo, quando eu perdi meu pai, a questão de ir ao cinema pra mim virou quase que um vício. Eu chegava a ir três sessões no mesmo dia, exatamente para poder abstrair e não lembrar da perda dele. E isso aconteceu se eu tinha uma desilusão amorosa, qualquer coisa, o cinema era minha válvula de escape. E ao mesmo quando tinha grandes alegrias. O cinema era motivo de levar amigos, amigas. Eu ia muito ao cinema com minha irmã, por exemplo. Ela foi fundamental pra eu aprender a conhecer cinema de arte porque ela só ia à cinema de arte. Ela que me apresentou um outro tipo de cinema. Na minha infância a minha mãe me levava. (Entrevista, 2010)

O que existe entre o sujeito e o cinema? As cabanas dos eremitas solitários, como gravuras gravadas na memória, são assim as verdadeiras imagens, assegura Bachelard (1978), e elas “aprofundam lembranças vividas, deslocam recordações vividas, para se tornarem lembranças da imaginação.” (1978, p. 217). O trecho da entrevista revela o ato de ver cinema como uma espécie de cabana, que dá acesso a um refúgio profundo que envolve experiências afetivas e sensoriais. Centrado na solidão daquilo é ouvido e vivido de maneira pessoal, a imagem, na tela, leva o sujeito ao universo do cinema, fora de si mesmo, quer seja, como válvula de escape, quer seja como fonte de abstração para acontecimentos cotidianos ou extra cotidianos. Assim, os significados dados ao cinema, no caso do entrevistado, configuraram uma forma de, mais tarde, levá-lo a fazer cinema. Desse modo, o ato de ver um filme – imagem e som organizados de certo modo – torna-se, segundo Xavier (1983), uma “experiência inteligível e, ao mesmo tempo, vai ao encontro de uma demanda afetiva que o espectador traz consigo” (1983, p.10). Enfim, de qualquer modo, as pessoas podem se

expressar por meio dos agenciamentos das diferentes imagens, palavras ou qualquer outra “coisa” simbólica.

Ao se atribuir uma força interpretativista à memória (Eckert; Rocha, 2005), tem-se que a produção de sentido sobre o que é narrado reúne sentimentos, imaginários, descontinuidades que formam a identidade pessoal do sujeito e o seu “estar” no mundo. Num trecho da entrevista de Marcelo, a narração sobre como a maneira que o cinema tornou-se presente na sua vida revela que, ao contrário dos outros entrevistados, a sua relação com cinema deu-se na fase adulta, sem passar por experiências nas antigas salas de cinema:

Lembro que quando eu morava em Porto alegre eu gostava de olhar curtas na televisão, num programa na TVE chamado Zoom. Passava domingo à noite e era só de curtas. E não tive uma infância muito cinematográfica nem muito televisiva, de ver muito desenho. Até que quando me perguntam: Lembra de tal desenho. Bah não lembro. Pô cara não teve infância? Não é que não tive, é que eu não apeguei muito a essas coisas...hoje em dia eu vejo mais, as crianças...os pais passando filme. Não tive essa formação audiovisual infantil. Aí então nessa época [2001] Em Porto Alegre eu olhava muito esses filmes [curtas-metragens] na televisão. (Entrevista, 2010).

Como um engenheiro ambiental interessou-se pelo cinema? Essa pergunta inicial a Geraldo trouxe uma narrativa sobre a infância e uma relação com a imagem, no caso, fotográfica, e seu interesse por ciências naturais:

O filme que mais me chamou a atenção foi um filme pra criança, era o Lobo mau. (...) Não, não era lobo mau. (...) Chapeuzinho Vermelho! Onde o Lobo Mau fritava a vovozinha numa frigideira imensa. O filme me traumatizou. E depois numa outra vez esse mesmo tio, me levou (...). Esse meu tio era fotógrafo. Trabalhava com fotografia, era do exercito, trabalhava com fotografia. É, gostava muito de ir na casa dele por causa do laboratório, câmara escura, produção, a revelação dos filmes (...). Isso me chamava muito a atenção. Me levou no cinema alguma vezes, antes do chapeuzinho vermelho, vi filmes de guerra. Isso eu tinha o que, uns 7, 8 anos, por aí. Em Cruz Alta eu praticamente ia todos os finais de semana. Como eu disse, eram 3 cinemas de calçada.

E aí depois eu fui morar em são Luiz Gonzaga. Não passava um final de semana sem ir ao cinema. Assistia tudo que passava. (...) Em São Luiz teve um cinema de calçada e um drive-in. Acho que foi o primeiro *drive in* que eu conheci. Nesse eu assisti 2001: uma odisséia no espaço (...). Foi uma noite, assim, cheio de estrelas e aí vinha uma telona imensa. Isso já era, década de 70, em 74...75. Lá podia entrar com carro ou entrava a pé, e tinha mesas, local onde ficava tomando uma cerveja. Acho que era o único *drive in* no interior do estado. (Entrevista, 2010)



Figura 07 – Imagem do filme “2001 - Uma Odisséia no Espaço” (1968)

Fonte: Stanley Kubrick Extraída do site <http://foradcontexto.files.wordpress.com> Consultado em 02/02/2011.

Bosi (1987) retoma a perspectiva de Halbwachs para explicitar e como velhos e adultos ativos relacionam-se de maneira diferente com a memória. Para meus entrevistados, todos ainda com uma vida cotidiana marcada pelos compromissos de trabalho, os momentos de lembrança foram apontados por expressões de surpresa ao retomar memórias que, muitas vezes, acabavam por dar sentido a si próprio. A infância, bastante presente nessas narrativas sobre primeiras experiências com o cinema, é trazida por Paulo quando recorda um dos filmes que marcou a sua vida, como é o caso de Cinema Paradiso (1988), bem como para marcar um momento da sua vida:

Não sei se por causa da relação com a criança depois que a gente passa a ter filho. Também a gente percebe isso de outra maneira. Teve um filme que me marcou muito, eu lembro que eu chorei na platéia foi uma animação japonesa. Era sobre irmãos na guerra que eles sobrevivem (...). A identificação com aquele irmão, o cuidado com a aquela menina, foi uma coisa assim (...). Não sei, talvez porque recém a minha filha tinha vindo há pouco tempo. É isso, o cinema, uma sala escura, uma projeção com cuidado, ela te provoca coisas que só estando ali vendo porque são questões muito subjetivas, assim como esse filme me atinge, não te toca da mesma maneira. Faz parte da fruição estética de cada um. (Entrevista, 2010).



Figura 08 – Imagem do filme “Cinema Paradiso” (1988), de Giuseppe Tornatore.

Fonte: Extraída do site <http://weekendbase.com>. Consultado em 02/02/2011.

O filme em questão, comentado por Paulo, intitulado “*Hotaru no Haka*”(1988) é uma animação que conta a história de sobrevivência de dois irmãos durante um bombardeiro na Segunda Guerra Mundial no Japão. Ele foi exibido no dia seis de agosto de 2008 no cineclube lanterninha Aurélio, na programação do ciclo “Fatos e relatos: a história de uma nação em conflitos” proposto pelo *Project: Shin Anime Dreamers*, um grupo criado por fãs de animação japonesa, mangás e quadrinhos. Em outubro de 2010, o grupo voltou a promover um ciclo de cinema, dessa vez denominado “Relações do subconsciente: reflexões e contextos”, também com animações. Ciclos com esse gênero fílmico são geralmente os mais lotados, inclusive, com os espectadores vestidos conforme personagens de mangás.



Figura 09 – Imagem do filme “*Hotaru no Haka*” (1988), de Isao Takahata.

Fonte: Extraída do site <http://otaku-no-ie.blogspot.com>. Consultado em 02/02/2011.

Para Marcelo, a relação com o cinema não se deu na fase da infância, mas, principalmente, nas sessões do cineclube. Ao compartilhar as suas memórias em relação à atividade, ele destaca que os filmes que mais marcaram foram as sessões organizadas por ele e que tinham como tema o universo da música, além de permitir complementar as projeções no cineclube com shows musicais. Por também ser músico, a sua relação com os sons acaba por encontrar eco na escolha dos filmes. Foi o caso dos ciclos: “Ciclo com que roupa?”, em fevereiro de 2009, e que, na última sessão, contou com uma apresentação ao vivo de um conjunto de samba formado por idosos, “Os velhos Seresteiros”; do ciclo “Rock`n And Roll não se aprende, nem se ensina” durante o mês de julho do mesmo ano e que foi uma promoção em parceria com veículos da RBS (afiliada da Rede Globo no RS), como a Rádio Itapema e o Jornal Diário de Santa Maria. Esse ciclo foi encerrado com show da banda “Out House” e é lembrado como o dia em que o auditório da Cesma ultrapassou a lotação máxima. Em 2010, a música voltou a invadir a tela cineclubista com o ciclo “Brasil de todos os sons” de mostras de documentários e curtas-metragens musicais realizadas no mês de fevereiro sobre os mais diversos gêneros: da bossa nova ao *funk*, do samba ao *punk*, do *manguebeat* ao rock. Numa das sessões, houve apresentação de um grupo de samba e bossa nova, chamado “Os Filhos da outra”.

Na medida em que os filmes são formas culturais que servem para apresentar quem são essas pessoas envolvidas com o cineclubismo, o visual oferece a possibilidade ler as relações significantes e códigos que permeiam as experiências culturais. As preferências, os gostos, as lembranças que envolvem os diferentes gêneros de filmes orientam e demonstram que a metáfora está quase sempre presente, pois as imagens se associam a sentimentos e ações. Conforme essa abordagem, a Antropologia Visual também alarga seu âmbito de pesquisa ao se interessar pelos sistemas expressivos que comunicam significados por meios visuais (MACDOUGALL 1997). O espectador, assim como o pesquisador se depara com processos culturais que diferem da forma escrita e verbal, mas inclui a dimensão imagética.



Figura 10 – Cartaz ciclo “Rock`n And Roll não se aprende, nem se ensina”. Julho de 2009.

Fonte: Acervo Cineclube Lanterninha Aurélio.



Figura 11 – Cartaz do ciclo “Ciclo com que roupa?”. Fevereiro de 2009.

Fonte: Acervo Cineclube Lanterninha Aurélio.



Figura 12 – Cartaz do ciclo “Brasil de todos os sons”. Fevereiro de 2010.

Fonte: Acervo Cineclube Lanterna Aurélio.

Como uma materialização de uma forma de viver (GEERTZ, 2009), a arte, seja o teatro, o cinema, o poema, é ordenada pelas experiências visuais variáveis e determinadas por categorias, classificações que são coletivas, culturais e sociais. Geertz (2009) explicita que a “variedade da expressão artística é resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas” (idem, 2009, p. 181). Assim, o cineclubismo, em suas diferentes maneiras de afetar ao cineclubista, pode ser entendido com uma forma de arte porque produz um acontecimento, no caso, a exibição de um filme, que é definido pelo próprio mundo artístico em que está inserido. Não estamos abordando somente filmes, mas os fatores que tornam esses produtos culturais importantes para os cineclubistas, para os cineastas, para o público. Além disso, o cineclubismo, compreendido como uma forma de ação coletiva (BECKER, 1974, 1977), num mundo artístico específico, tem o seu significado dado pelo seu uso. A prática cineclubista não é sinônimo de “tempo livre relacionado ao ‘não fazer nada’”, mas pressupõe uma atividade crítica, reflexiva. Nessa perspectiva, Hikiji (2006) retoma Turner para referir-se ao lazer como “*liberdade de entrar em (e gerar) novos mundos simbólicos de entretenimento, esportes, jogos e diversões de*

todos os tipos” (idem, 2006, p. 189) e “capaz de liberar poderes criativos, individuais ou comuns, para criticar os valores dominantes da estrutura social” (idem, 2006, p. 189).

O antropólogo ao levar em conta a memória, o afeto, o visual e o sensorial como elementos do trabalho de campo e do conhecimento antropológico situa-se em partes numa discussão sobre a relação entre o cinema, a fotografia, a arte e a antropologia. Esse debate tem sido recorrente (SAMAIN, 1997; MACDOUGAL, 1997, MARCUS, 2004, entre outros). Concordo com a abordagem de Marcus (2004) de que a antropologia deve aspirar a uma forma colaborativa de construir conhecimento e um interesse pelas formas artísticas como o teatro e o cinema. Assim, a partir de uma cumplicidade com o outro, no caso, o cineclubista, através do filme, procurei estabelecer uma relação de alteridade capaz de explicar sobre o que eles fazem e pensam.

CAPÍTULO II – REGISTROS DO TEMPO: ANTECEDENTES HISTÓRICOS DO CINEMA

“Não vejo ainda qual é a importância científica da descoberta dos irmãos Lumière, mas sei que essa importância existe; que se poderá usar o cinematografo pra fins de toda a ciência: a melhoria da vida do homem e o desenvolvimento de seu espírito.”

Máximo Gorki, 1896

2.1 No princípio

A chamada Segunda Revolução Industrial, na Europa, representou uma fase de muitas “invenções”, entre elas, podemos citar a lâmpada incandescente por Thomas Edison, em 1879, e o telefone por Alexander Graham Bell, em 1876. Havia não só um desenvolvimento técnico e científico, mas um aumento de uma população urbana e pré-capitalista. O percurso da criação de uma série de novos objetos, procedimentos e aparatos é acompanhado pelas tentativas de lançar os produtos comercialmente para uma incipiente população consumidora.

Nesse contexto, o cinema nasceu no final do século XIX como mais um aparato moderno de apreensão da realidade, assim como a fotografia. No entanto, sabe-se que foram inventados muitos aparelhos que buscavam reproduzir o real e o movimento antes que se chegasse ao cinematógrafo dos irmãos Lumière e ao Kinestoscópio de Thomas Edison (este projetava imagens somente para um único espectador de cada vez),

houve inúmeras adaptações ‘modernas’ das lanternas mágicas, dos panoramas e dioramas, e os ‘novos’ aparelhos que iam surgindo, como o grimaquitiscópio, o pedemascópio, o fantascópio, o omniógrafo, o praxinoscópio, o cronofotógrafo, o panóptico, o quinetoscópio, o quinetofone, entre muitos outros. (MACEDO, p. 34, 2008)

De qualquer forma, apesar de uma vasta e curiosa historiografia sobre o “surgimento” do cinema, considera-se que foi na tarde do dia 28 de dezembro de 1895, no subsolo do Salão Indiano *Grand Café*, localizado no *Boulevard des Cappucines*, em Paris, que ocorreu a primeira exibição pública, mas não gratuita, de cinema. O cinematógrafo permitia tanto a projeção quanto a filmagem de imagens, além de uma suposta qualidade superior em relação

aos outros aparelhos. Segundo Toulet (1997), apesar do cartaz de uma das primeiras sessões denotar que a atração não era contrária aos bons costumes, ela foi vista por apenas 33 espectadores, pois nem a imprensa da época compareceu ou interessou-se. O que motivou as pessoas a lotar as sessões seguintes foi o “boca-a-boca” feito por quem havia assistido às projeções.

Weber (2004) já enfocava uma ordem econômica moderna ligada aos pressupostos técnicos e econômicos da produção pela máquina em um contexto em que ela fazia cada vez mais parte da vida dos indivíduos, tanto na hora do trabalho, na fábrica, quanto na hora de lazer. A invenção da fotografia, no século XX, e, mais tarde, da câmera de cinema possibilitaram documentar os vislumbres dos outros e de nós mesmos. A cada nova tecnologia, entretanto, pouco se questionava sobre os registros eurocêntricos feitos pelos pioneiros da imagem. A capacidade de registrar o movimento causou um *frisson* e como o imperialismo expandiu-se pelo mundo:

Fotógrafos e cineastas sentiam uma atração especial por trens e navios, máquinas do império que transportavam matérias prima de regiões longínquas do interior da Ásia, África e das Américas para o centro da Europa. (Shohat; Stam, p. 150, 2006)

Grimshaw (2001) ressalta a intrigante relação entre o surgimento do cinema e da antropologia. Conforme a autora, a expedição ao Estreito de Torres realizada em 1898 marca o nascimento simbólico da antropologia moderna. Além disso, nota também como a questão da visualidade e das diferentes maneiras de ver o mundo caracterizam o início da antropologia e o desenvolvimentos de certas práticas etnográficas.

Cinema and modern anthropology developed in a period of remarkable change and innovation. The two decades preceding the outbreak of the Great War were distinguished by the numerous challenge to many established ideas in art, science and politics. (Grimshaw, 2001, p. 16)

Como nota Canevacci (1990), os primeiro registros de saídas de fábricas, estações de trem e igrejas já demonstravam um interesse antropológico em mostrar o “outro” e o contexto em que este estava vivendo.

O cinema é – por sua ‘natureza’ – antropológico, na medida que não lhe é estranha a possibilidade de representar qualquer momento cultural da história do homem no espaço e no tempo, com um envolvimento da percepção bem superior às anteriores formas de narração. (Canevacci, 1990, p.25)

Santa Maria possui uma peculiaridade em relação a essas primeiras formas de registro. Em 2008, o professor e pesquisador, Glênio Póvoas, descobriu, no Acervo da Leopoldis-Som², as mais antigas imagens preservadas do Rio Grande do Sul. Trata-se de fragmentos, com o crédito: “Cerimônias e festa da igreja em S. Maria - Estado RS”, filmados em Santa Maria no dia 5 de dezembro de 1909 por Eduardo Hirtz³. Eles estão num rolo de filme do acervo da produtora e foram telecinados (filme para vídeo) dentro do projeto da RBS TV e do Museu do Trabalho⁴ de recuperação de fragmentos e fitas. Póvoas (2008) não sabe precisar como as imagens foram parar no acervo, mas não tem dúvidas de se tratar de uma descoberta importante para a história do primeiro cinema no Brasil:



Figura 13 – Imagem de “Cerimônias e festa da igreja em S. Maria - Estado RS” (1910). Cerimônias e festa da igreja em S. Maria - Estado RS.

Fonte: Extraído de <http://www.clicrbs.com.br/blog>. Consultado em 27/11/2010.

Estes fragmentos silenciosos passam a ser os mais antigos preservados do Rio Grande do Sul, referentes ao dia 5 de dezembro de 1909, um domingo, em frente à igreja de Santa Maria, localizada na Avenida Rio Branco. A sagração foi realizada pelo bispo da diocese do Rio Grande do Sul, dom Claudio José Gonçalves Ponce de Leão que aparece na saída da cerimônia. Ao seu lado está o pároco da igreja, padre Caetano Pagliuca. A duração das imagens preservadas é de 3 minutos e 43 segundos e corresponde a um fragmento, com as vistas - da saída da missa - seguidas por imagens de movimentação de pessoas em torno da Estação Férrea de Santa Maria. Outras vistas que o jornal menciona como - uma da quermesse outra da procissão - assim como - uma vista da Montanha Russa com a descida da barca -, não estão no filme localizado. (PÓVOAS, 2008)

² Conforme Póvoas (2007), a empresa de produções cinematográficas foi fundada por Italo Manjeroni em 1924. Sua produção de curtas, cinejornais e séries durou até a década de 70. Produziu o primeiro longa de Teixeira, Coração de luto (Eduardo Llorente, 1967).

³ Nascido na Alemanha, em 7 de abril de 1878. Foi pioneiro na cinematografia gaúcha, sendo produtor de curtas em ficção e documentário, além de proprietário de circuitos de salas em todo o Estado. Faleceu em Porto Alegre, em 23 de fevereiro de 1951. (Steyer, 2001)

⁴ O Museu do trabalho, localizado em Porto Alegre, é propriedade do acervo da Leopoldis-Som desde 1984.

O encantamento com essas primeiras imagens filmadas em Santa Maria culminou com a fundação da data do dia 5 de dezembro como o Dia do Cinema de Santa Maria.

2.2 Relações entre cinema, etnia e imigrantes

A imigração no Brasil é marcada pela heterogeneidade e pela efetiva contribuição cultural que os diversos grupos de imigrantes europeus deram à sociedade brasileira (Seyferth, 1990). O processo de imigração não esteve preso somente ao regime de colonato em áreas rurais, mas houve o estabelecimento de imigrantes no contexto urbano, principalmente em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, assim como em Porto Alegre e Curitiba. É notória a influência de italianos, alemães e portugueses nas feições dessas cidades e no desenvolvimento da urbanização e da industrialização. Conforme Seyfert (1990, p. 59), os imigrantes que foram para a região Sul destacavam-se pelas ocupações de “artesãos, refugiados políticos, professores, profissionais liberais, jornalistas e até cientistas” (1990, p. 59). Nesse sentido, apesar de terem entrado no país na condição de colonos, os imigrantes ocuparam-se com uma diversidade de atividades que, por um lado, tinham forte ligação com hábitos da terra de origem e, por outro, representavam ocupações que foram adaptadas às condições brasileiras.

A projeção dos imigrantes e descendentes na vida cultural brasileira não está única e puramente relacionada com a origem étnica, no entanto, é importante ressaltar que as famílias possuíam fortes laços de ajuda mútua entre os membros da comunidade. A arte, entendida como ação coletiva, envolve redes de cooperação e, até mesmo, de dependência compartilhada que restringe o tipo de arte a ser feita. Sabemos que as associações e as entidades étnicas incentivaram e promoveram apresentações artísticas e introduziram, em algumas cidades brasileiras, certos hábitos que não eram conhecidos. Nesse aspecto, a imigração, principalmente alemã, italiana e portuguesa, ainda que diferentes em termos numéricos, são as principais etnias que colaboraram no âmbito das artes. Houve influência francesa e inglesa na cultura brasileira, mas o número de imigrantes dessas etnias foi irrisório e a introdução de costumes e hábitos referentes delas foi realizada pela própria elite brasileira.

Com a chegada dos imigrantes, as cidades passaram por grandes transformações que atingiram as dinâmicas de ocupação de espaço e lazer. Na esfera da cinematografia, encontramos diversos nomes de imigrantes que contribuíram para a divulgação da sétima arte,

tanto em termos de exibição quanto de produção. Como citado anteriormente, o cinema, em seus primórdios, era visto pelos exibidores como um instrumento técnico e uma fonte de renda para os estrangeiros que ocuparam os centros urbanos. Outro fator para o desenvolvimento do cinema entre os imigrantes está o fato de Auguste e Louis Lumière terem enviado, para a América, diversos operadores encarregados de, segundo Toulet (1997), “realizar filmes para alimentar o repertório do cinematógrafo e organizar sessões de projeção alugando salas” (1997, p. 20).

Conforme Souza (2007), a influência da imigração, especialmente italiana, foi mais forte em São Paulo do que no Rio de Janeiro,

Os italianos, sobretudo, tendiam a formar núcleos fechados com funções de defesa dos interesses profissionais do proletariado, mas também com o objetivo de preservar a cultura do país de origem, e formaram-se neles grupos de teatro que procuravam atender às necessidades de lazer e de divertimento dos associados. O cinema que se desenvolve em São Paulo a partir de 1915 está intimamente ligado à vitalidade desses grupos de amadores, não apenas no que diz respeito aos temas do seu repertório, mas também aos quadros técnicos e artísticos – diretamente requisitados do teatro operário. (2007, p. 27)

Salienta-se que os pioneiros na exibição e na produção cinematográfica eram, em sua maioria, imigrantes italianos que se instalaram principalmente em Rio de Janeiro e São Paulo. Eles eram submetidos a preconceitos, mas entenderam que a aproximação de um terreno que as elites culturais valorizavam, no caso o cinema, poderia ser uma tática de ascensão dentro da sociedade. A elite brasileira, por sua vez, era ávida por representações europeias, nas quais poderiam se espelhar-se. Mas, a partir de 1920, a visão começou a mudar e iniciou-se uma campanha pelo cinema brasileiro que, na verdade, se relaciona com o nacionalismo nascente no país. Nesse sentido, a fim de dar uma “cara” brasileira e moderna, são incentivadas as construções de salas de cinema em locais centrais, porque, até então, a maioria dos cinemas de calçadas estavam localizados em bairros populares que “são freqüentados antes de mais nada por um público operário e, portanto, prevaemente imigrante” (SCHPUN, p. 77, 2007). A imprensa, a música, a televisão e o rádio também foram estimulados a estar nas mãos de brasileiros. No entanto, os imigrantes já estavam tão inseridos no universo cultural e artístico que era praticamente impossível alguém não se associar a eles, justamente por serem empresários e proprietários de salões, cafés e teatros. Nos estudos de Kishmoto (2009), por exemplo, encontramos as narrativas de alguns frequentadores de origem japonesa sobre a presença nas salas de cinema do Bairro Liberdade em São Paulo entre as décadas de 1950 e 1980, assim como as associações, as práticas de lazer e a sociabilidade, além das práticas

econômicas e espaços de moradia. Apesar de uma etnografia sobre salas de exibição e cinema japonês, o texto traz relatos sobre sessões e comentários de filmes que ficaram na memória dos sujeitos pesquisados. Nesse sentido, os imigrantes, embora em contextos e lugares diferentes, constituem elementos importantes para pensar processos de desenvolvimento e afirmação na área cultural.

O interesse pelo cinema por alguns de imigrantes que viviam nas áreas urbanas deu-se, primeiramente, pelos ganhos econômicos que o empreendimento poderia garantir, além de ser uma fonte de renda aliada a outras atividades. Francisco Cupello, um imigrante italiano da cidade de Paola, região de Cosenza, que vendia jornais e tornou-se um dos principais empresários do ramo das salas de cinema no Brasil, constituindo um exemplo paradigmático. Sua história é contada em uma autobiografia, “Memórias de um imigrante” (1973). Neste livro, Cupello relata a sua trajetória de vida e a compra e a construção de casas de espetáculos e cine-teatros em cidades dos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Desde 1929, Cupello já tinha contato com o comércio cinematográfico, pois era responsável pelo Serviço de Comissário entre Rio – Valença, Rio Preto, Minas e Rio. Ele fazia o serviço de compras, encomendas e de guia na capital da República. Segundo *Cupello* (1973), nessa época, o Cine Roma, localizado em Valença – RJ, pertencia a *Jannuzzi e Ielpe* e recebia mediante os seus serviços, reclames (observações ou recomendações de caráter informativo ou publicitário inseridas no corpo de um jornal ou revistas), discos de Vitafonne, filmes, trailers. Em 1933, Paschoal Jannuzzi vendeu o cinema para Agostinho Menezes Filho que propôs sociedade a Francisco Cupello para continuar o investimento. A partir de então, o Cine Roma transformou-se em Empresa Cinematográfica Cupello & Menezes, em Valença, e Empresa Cinematográfica Cupello e Jannuzzi, em Juiz de Fora – MG (até 1935). Depois de muitos empréstimos e acordos bancários para melhorar as salas de cinema e construir novos cinemas, a empresa denominou-se Francisco Cupello & Cia. Ltda., proprietária do Circuito Glória, que compreendia vários cinemas nos Estado do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul.

Em 1945, Cupello viajou para o Rio Grande do Sul, já que Charles Sturgis, proprietário de cinemas em Santa Maria, Cacequi, São Gabriel, Alegrete, Bagé, Dom Pedrito, Rosário do Sul e Quaraí pretendia vendê-los. Segundo Edmundo Cardoso (*apud* CORREA, 2003).

Cupello (1973) enfatizava que encontrou os cinemas gaúchos em estado precário de conservação e entendeu que seria um bom negócio comprá-los para reforma, além disso, pode

também comprar os Cinema Capitólio e Cine Apolo, ambos em Bagé e pertencentes a Nicanor Olé. Mas a sua impressão sobre os empresários do Sul não foi tão satisfatória, ele conta que ocorreu um acordo frustrado com Olé e Lilito Macedo na ocasião da compra do Cinema Vitória de São Gabriel. Este havia sido onerado pela Caixa Econômica Federal do Rio Grande do Sul. Cupello lamentava:

Eram cerca de 100 pessoas naquele caso; nós tínhamos um cinema funcionando em São Gabriel, o 'Harmonia', para que então criar novos impasses com aquelas pessoas? Melhor seria mesmo desistir do negócio. Além do mais, o senhor do Nicanor Olé se comprometeu a nos ressarcir dos prejuízos, coisa que até hoje não fez. (CUPELLO, 1973, p. 89).

No Rio de Janeiro, não foi diferente. Destaca-se a família Segreto, vindos da Itália em 1868, Paschoal e seu irmão, Gaetano, chegaram ao Brasil entre 1883 e 1886 e tiveram atuação destacada no cenário carioca e brasileiro na virada do século XIX para o XX. Em conformidade com Souza (2007):

A primeira sala fixa, destinada, embora não exclusivamente, ao cinema, inaugurou-se em julho de 1897, na Rua do Ouvidor, e seus proprietários eram Pascoal Segreto e José Roberto Cunha Salles – este, um conhecido explorador do jogo do bicho e outros jogos de azar e criador de um famoso Pantheon Ceroplástico. Ao lado de bonecos automáticos, caça-níqueis, bibelôs excêntricos, números de variedades e aparelhos de entretenimento científico, o Salão de Novidades Paris no Rio de Janeiro exibia também um Cinematógrafo Lumière. (SOUZA, p. 21, 2007)

Assim sendo, entende-se que a atividade cinematográfica, no país, foi realizada principalmente até os anos 50 do século passado, por imigrantes e aliada a outros negócios ligados ao entretenimento. Infelizmente, muito da história desses pioneiros ainda se encontra perdida ou, pelo menos, há poucos registros sobre os primeiros cinemas adquiridos por essa parcela da população. Enfim, o tema da etnicidade e dos proprietários de salas que protagonizaram a construção de um Brasil com características modernas advindas das influências de tendências europeias requer um estudo histórico e biográfico mais amplo, um exemplo destes estudos podem ser os textos produzidos por Kishimoto (2009) Gatti (2008), Paulo (2002).

A sétima arte representou, em seus primórdios, tanto a busca essencialmente humana de apreensão do real, quanto um contexto de invenções técnicas. Ela não foi, inicialmente, reconhecida como um produto cultural e nem possuía uma identidade formada em termos de público, linguagem e espaço. Sem dúvida, o pioneirismo dos primeiros exibidores e

importadores e a crescente instalação de luz elétrica na maioria das cidades colaboraram para que se começasse a pensar em espaços destinados exclusivamente ao cinema.

De fato, o desenvolvimento do capitalismo com o crescente “domínio dos mercados e a inserção do cinema no processo de produção simbólica” (Shohat; Stam, p.15, 2006) representou a capacidade de produção, disseminação e controle da circulação de imagens. E, se, por um lado, observamos a modernidade a partir de um painel social e histórico em que se criavam as condições que antecederam o surgimento do cinema, por outro, o movimento imaginário das versões cinematográficas ampliou positiva e negativamente as percepções e as representações sobre o outro, sobre o dualismo centro/periferia. A cidade, lugar propício para a expectativa do surgimento de um sujeito metropolitano em comparação ao homem rural, da cidade pequena, tomava forma nos primeiros anos do século XX com a construção dos “cinemas de calçadas”, ainda que próximos à igreja, à praça central, à loja comercial. Esse contexto criou uma variedade de serviços, inclusive em torno do lazer urbano, ao que Simmel (1987) nomina como sendo um processo que “promove a diferenciação, o refinamento e o enriquecimento das necessidades do público, o que obviamente deve conduzir ao crescimento das diferenças pessoais no interior desse público” (SIMMEL, p. 22, 1973). Sem dúvida, esse trajeto do ser humano sem a percepção da imagem em movimento de si e dos outros até o sujeito pós-moderno dos dias de hoje representou o ideal do progresso técnico da sociedade industrial, mas também a extensão de suas contradições mais profundas.

2.3 De Paris para o Brasil

Em termos de exibição cinematográfica, o Brasil ficou a par das possibilidades do cinema quando, no dia 8 de julho de 1896, foi apresentado, no Rio de Janeiro, um aparelho denominado *Omniographo*. Conforme Steyer (2001), há controvérsias sobre se o provável exibidor, Frederico Figner, um imigrante tcheco de origem judaica, teria inventado ou realizado, em viagem a Buenos Aires, uma adaptação do *Kinestoscópio*, de Edison, que já havia sido exibido no país. Figner é lembrado também como um dos primeiros a apresentar o fonógrafo e o *Kinethofone* (junção do fonógrafo com o *Kinestoscópio*). Entretanto, o pioneirismo da exibição cinematográfica é atribuído a nomes como Francisco de Paola, Paschoal Segreto e Cunha Sales, entre outros. Nessa primeira exibição pública, foram

projetadas cenas semelhantes às realizadas em outras cidades. De acordo com Carlos Roberto de Souza (2007),

Entre estas, citaremos a cena emocionante de um incidente de incêndio, quando os bombeiros salvam das chamas algumas pessoas; a da dança de serpentina; a da dança do ventre etc. Vimos também uma briga de gatos; uma outra de galos; uma banda de música militar; um trecho de *boulevard* parisiense; a chegada do trem; a oficina do ferreiro; uma praia de mar; uma evolução espetaculosa de teatro; um acrobata no trapézio e uma cena íntima. (SOUZA, 2007, p. 21)

Partindo do sucesso e da admiração que se registrara no Rio de Janeiro e em São Paulo, e principalmente do trabalho itinerante dos pioneiros, a exibição de cinema expandiu-se pelo país. Registram-se controvérsias sobre a data que o cinema foi apresentado pela primeira vez em Porto Alegre. A maioria dos pesquisadores assinala que ocorreu no dia cinco de novembro de 1896 por iniciativa de Francisco de Paola e Dewison. As obras documentais: *O Bosque Bologne*, *A dança serpentina* e *A chegada de um trem de passageiros* foram projetadas através de um aparelho inventado por Tomas Edison chamado *Scenomotographo*. Mas, três dias depois, foi apresentado o cinematógrafo do fotógrafo francês Georges Renouveau, com a seguinte programação: O carroção, Uma criança brincando com cachorros e Exercícios de equitação por militares. A capital gaúcha, então com 123 anos, possuía uma população de aproximadamente 60 mil habitantes e exibia as mudanças advindas da crescente modernização das cidades e das indústrias. Locais como a Rua da Praia e a Rua dos Andradas [salvo engano, o nome oficial da rua da Praia é rua dos Andradas!] eram como miniaturas das bulevares parisienses. *Jean Georges Renouveau* (1845-1909), um pintor e fotógrafo francês, ao chegar no Brasil, instalou um estúdio em Porto Alegre por volta de 1870. Posteriormente, em 1885, radicou-se em São Paulo e foi, inclusive, o responsável pela primeira projeção de cinema na cidade, em sete de agosto de 1886 [desconfio que seja 1886!]. Era um dos tantos empresários da época que viajavam pelo país, exibindo “vistas fixas” e “vistas animadas”.⁵

O Porto do Rio Guaíba foi fator primordial para que chegassem as novidades cinematográficas tanto da Europa, quanto do Rio de Janeiro, da mesma forma que a linha férrea ligando Porto Alegre às cidades do interior. Em Pelotas, a primeira projeção de imagens em movimento aconteceu no dia 26 de novembro de 1896, para um único pagante.

Já em Santa Maria, segunda cidade do Rio Grande do Sul a possuir energia elétrica, em 1897, o cinema chegou somente em 17 de fevereiro de 1898 com uma sessão realizada no

⁵ Para mais informações sobre as primeiras “demonstrações” cinematográficas e a tradição dos lanterninhas em Porto Alegre, ver Truz (2010).

Theatro Treze de Maio pela Companhia de Variedades do Theatro Lucinda do Rio de Janeiro, dirigida, na época, por *Germano Alves*. O Theatro Treze de Maio (em estilo neoclássico) foi inaugurado em 1890 quase dois anos após João Daudt Filho ter liderado um grupo em prol da obra. Em documento doado, em 2008, por Werner Rempel para o Cineclube Lanterna Aurélio, tem-se que o médico e pesquisador Romeu Beltrão escreveu, em 1956, sobre a primeira exibição de cinema que teve como anúncio do Jornal *O Estado* do dia anterior o seguinte texto:

Neste extraordinário aparelho serão apresentados a todo o comprimento do pano de boca do teatro, com auxílio de luz elétrica, sem a menor oscilação, as figuras movem-se e o espectador terá a ocasião de apreciar os maiores quadros de sensação, caminhos de ferro, grandes batalhões em desfilada, o mar agitado e barcos em movimento espantoso atraem a atenção do público, que tem aclamado esse aparelho o maior sucesso conhecido até agora. (Jornal *O Estado* *apud* BELTRÃO, 1956).

Conforme consta, o programa foi composto pelos “filmes”: 1) Prestidigitador Hermann; 2) Irrigação no Passeio Estrela (Lisboa); 3) Um batalhão espanhol; 4) Por causa de um antigo jornal...; 5) Mergulhadores na África Portuguesa; 6) Um combóio de recreio na Cintra (Portugal)”. Além disso, a sessão foi acompanhada por um espetáculo teatral proposto pela companhia ligada ao Teatro Lucinda do Rio de Janeiro que foi construído em três de julho de 1880 pelo empresário português Luís Cândido Cordeiro Pinheiro Furtado Coelho (1831-1900). O nome foi colocado em homenagem a Lucinda Simões, atriz e esposa do empresário que também era teatrólogo, romancista, ator, compositor musical e pianista. Em abril de 1882, a Cia de Variedades assumiu a direção do teatro e nomeou-o Theatro Variedades. Era bastante comum, nesta época, a existência de empresários itinerantes e companhias culturais que viajavam por todo o país para apresentar não apenas peças teatrais e musicais, mas também invenções de entretenimento, como o cinematógrafo. Os filmes eram apresentados em salões, teatros e cafés, pois, não haviam ainda salas de cinema. Vinda da capital da República, a Cia de Variedades, antes de chegar à Santa Maria, apresentou o cinema em outubro de 1897 na cidade de Curitiba. Conforme Beltrão (1956), por volta de 1911, existia, no Teatro 13 de Maio, um cinema chamado Recreio Ideal, de propriedade de Afonso Farias do Nascimento (Toquinho). Segundo Póvoas (2008), foi nesse local que os jornais da cidade noticiaram que Eduardo Hirtz apresentaria a “fita das festas da Igreja”, em 20 de janeiro de 1910. Peças de teatro, apresentações líricas e exibição de “vistas animadas” disputavam público nesse espaço. Assim, viu-se a necessidade de criação de uma sala de exibição de cinema.

O Cine-Teatro Coliseu Santamariense, mais conhecido como Cine Coliseu, de propriedade de João Martins Peixoto, foi inaugurado no dia 30 de dezembro de 1911, com cerca de 1800 lugares e encerrou as suas atividades por volta de 1940, dado o estado precário de seu prédio. Construído conforme os moldes dos grandes salões de entretenimento, ele geralmente lotava suas sessões, principalmente aos domingos. O Cine Coliseu localizado em Santa Maria, era um prédio,

todo de madeira, tinha uma acústica maravilhosa (...) O Coliseu teve dois proprietários: João Martins Peixoto e seu irmão Carlos Martins Peixoto. Este último o vendeu na década de 40 ao empresário Charles Sturgis, norte-americano que permaneceu no Brasil mais de quarenta anos. Este por sua vez ao Consórcio Cupelo, cujo gerente local, o falecido Jorge Abelin, fez demolir o Coliseu para no terreno construir o Cinema Glória, um cinema sem palco (...). Foi com o cinema Teatro Coliseu (...) que o cinema teve, em Santa Maria, uma efetiva exploração comercial, com lucros sensíveis para o empresário e para o público também. (CARDOSO, *apud* CORREA, p. 46, 2003).

No entanto, conforme Gatti (2008) ressalta o cinema ainda não era a atração principal, mas compunha um quadro com cantores, orquestra, dançarinos, peça teatral, isto é, era apresentado com uma companhia de variedades.⁶ Nesse mesmo contexto, qualquer lugar poderia transformar-se num local para exibição de filmetes. Um desses lugares foi o chamado Salão Seyffarth, localizado na Cervejaria Continental. Em consonância com Corrêa (2005), há um relato de Edmundo Cardoso⁷ que afirma que o Cinematografo Seyffarth foi inaugurado em 1908, mas Schilling (2005) precisava que o salão fosse inaugurado em 22 de outubro de 1902, sendo considerado o primeiro cinema permanente da cidade.

Já na década de 20, Frederico Scherechvski exibia filmetes em um aparelho de cinema de 35 mm. Os filmes silenciosos eram apresentados em comunidades do interior, em salões de clubes, igrejas ou até em residências particulares. Na mesma época, conforme Cardoso (*apud* Corrêa, 2005), foi inaugurada, por Luiz Medina, a confeitaria Ponto Chique, à rua Dr. Bozano, onde também eram exibidos filmes esporadicamente, em uma sala anexa. Outro espaço destinado ao cinema foi um bar-cinema, ao ar livre, chamado Cine Universal, conhecido reduto de boêmios, que funcionou até o início da década de 30. Como relata Cardoso (*apud* CORRÊA, 2005),

⁶ Para mais informações sobre o desenvolvimento do teatro e das companhias de variedades em Santa Maria ver Corrêa (2005).

⁷ Edmundo Cardoso (1917-2002) foi um ator e diretor teatral. Fundou a Escola de Teatro Leopoldo Fróes (ETLF) e o Clube de Cinema em Santa Maria.

No bar, o homem botou um aparelho de projeção de 9,5 mm, que projetava filmes mudos (...). O cineminha era praticamente gratuito, apenas exigia qualquer consumação. As exhibições de filmes duravam todas as noites das 20 à 24h00. (CARDOSO, 2002, p.30).

Em conformidade com anotações realizadas por Edmundo Cardoso e disponíveis no acervo pessoal dele, outras iniciativas de exibição de “vistas animadas” marcaram a década de 1920, principalmente em um bairro próximo ao centro da cidade, chamado Itararé, cujo nome provém da ligação da estrada de ferro entre a cidade de Itararé- SP e Santa Maria – RS. Esta comunidade concentrava uma parcela significativa da população com alto poder aquisitivo, conforme os níveis de renda oriundos da empresa ferroviária local. Nele, existiu o Cinema Salão Kruger ou Cinema Pau-do-meio de Rodolfo Kruger, proprietário de uma cervejaria. Ainda consoante as anotações de Edmundo, o terreno onde ficava esse salão, hoje, é ocupado por uma escola. A influência da cultura germânica deu-se na criação pela Sociedade alemã de homens católicos de um cinema no Convento da congregação do Carmo. Outro cinema, chamado Avenida, funcionou próximo à Avenida Rio Branco entre os anos 1921 e 1922. Na mesma época, existiu o “Cinema Parado”, de Tertuliano Leal (vulgo “meio quilo”) em que as pessoas ficavam de pé para ver os filmetes e as projeções ocorriam sempre aos domingos. Neste, o projetorista era um “negro faz-tudo” da ferroviária. Ao todo, embora essas informações estejam desconstruídas nas anotações e não tenham registros “oficiais”, a sua importância pode ser mensurada pelo interesse que o cinema despertou nas pessoas, tanto como entretenimento quanto uma atividade lucrativa. Acrescente-se que apresentam detalhes sobre a vida cultural, econômica e social das pessoas de determinada época. De fato, a existência de locais de projeção diversificados revela um desenho das estruturas espaço-temporais que formam a compreensão do urbano. Como enunciam Eckert & Rocha (2005),

a cidade é um território expressivo da experiência temporal contemporânea dos grupos humanos que nela habitam não sendo suas estruturas espaciais e as formas de vida social que aí se processam um aspecto banal e evidente de suas vidas cotidianas (ECKERT; ROCHA, 2005, p. 85).

Com a morte do proprietário do Coliseu, ele foi vendido a Charles Sturges e demolido em 1945. O Cine Independência seria inaugurado, em 1922, na Praça Saldanha Marinho, tendo sido dirigido primeiramente por Joaquim Correa Pinto, o Quinca Pinto e, mais tarde, por outros empresários do ramo das salas de cinema no Rio Grande do Sul:

passando sucessivamente à direção de Pedro Diaz Marco (1925-1928), Horácio Castelo (1928-1929), Carlos Peixoto (1930-1935), Joaquim Correa Pinto (1936-

1938), Silveira, Varella & Cia (1939-1940), Charles Sturges (1940-1946), Cinema Cupello S/A (1946-1956) e Cinemas Cupello Santa Maria S/A, (...) (BELTRÃO, 1956).

Ainda de acordo com Beltrão (1956), a inauguração do Cinema Imperial, sob a direção de Charles Sturges, ocorreu em 27 de junho de 1935. Passou depois à empresa Cinemas Cupello S/A e, no presente pertence, a Cinemas Cupello Santa Maria S/A. O Cine Odeon (1937-1939) seria o primeiro cinema da cidade com cadeiras estofadas e funcionou em uma sala do Clube Caixerai, sendo proprietários: Silveira, Varella & Cia. Em 1956, o Cine Independência foi reinaugurado, fato que levou Beltrão inclusive a escrever um artigo sobre o cinema em Santa Maria.

Correa (2005) registra que, ao final da década de 30, mais precisamente entre 1938 e 1939, a cidade possuía quatro salas de cinema com dezesseis projeções diárias aos domingos: o Coliseu, o Independência, o Imperial e o Odeon. A autora observa que a década de 40 e o conflito mundial acarretaram mudanças nesse cenário de apogeu. Segundo a pesquisadora, “Santa Maria ficou com apenas duas salas – o Imperial e o Independência. O Odeon fechou e o Coliseu foi demolido” (2005, p.32). Nos anos 1950, o Cine Glória foi criado onde antes havia o Coliseu e o Cine Imperial começou a decair por falta de reformas.

Outra particularidade dessa época refere-se ao fato que a programação das casas de espetáculos tinha que ser preenchida com outras atrações porque, nem sempre, os filmes chegavam com boa qualidade até o circuito de salas da região sul. Afinal, as películas percorriam grandes distâncias e eram exibidas em diversas cidades antes de chegar ao seu destino final. Como destaca Gatti (2008):

Com a ampliação dos estoques, há um afinilamento dos espetáculos em direção ao próprio cinema. A qualidade dos filmes também ia se perdendo, principalmente porque eram poucos e tinham que percorrer o Brasil inteiro. Para se ter uma idéia, o exibidor individual ou o que vinha numa companhia de espetáculos variados, começava no Norte do Brasil e ia descendo pela costa, parando nas maiores cidades. Quando chegava ao extremo sul do país, os filmes já estavam completamente deteriorados. Os filmes eram exibidos até que ficassem destruídos para só então buscarem novidades na Europa. (GATTI, 2008).

Além do mais, as películas eram feitas de acetato, um material inflamável, de tal forma que, em Santa Maria, se tem notícias de dois incêndios: um no Cine Independência em meados dos anos 20 e outro no Cine imperial em 1950. Até 1932, as sessões cinematográficas deviam obedecer a um intervalo de dez em dez minutos, já que os cinemas possuam um único projetor. Uma mudança ocorreu quando, no Cine Independência, foi apresentado o Vitafone, um sistema que, “consistia na exibição do filme com um som produzido por disco” que,

muitas vezes, gerava uma não-sincronização de sons. Mais tarde, surgiu o sistema Movietone. Para um maior conhecimento desses sistemas de som, ver Costa (2008).

A década de 1980, como aponta Ortiz (2001), foi marcada por um declínio do consumo cinematográfico. No entanto, o autor conclui que não foi somente devido a outras formas de lazer, em particular, a televisão, que o número de espectadores diminuiu. Trata-se de um fenômeno mundial e com outras diversas razões:

(...) o preço das entradas, o fechamento dos cinemas de bairro, sua concentração nos centros urbanos e zonas servidas por uma maior estrutura de lazer, como restaurantes, *shopping centers*, e, é claro, a concorrência de outros meios, como, a televisão comercial, a cabo, e o videocassete, além de formas alternativas de lazer, como o turismo, os passeios e o automóvel (ORTIZ, 2001, p.125).

Nesse contexto, em 1983, o Cine Imperial fechou as suas portas, por motivos financeiros. Além disso, todas as salas existentes na cidade possuíam problemas de tela, projetores e sistemas de sons. No Cine Independência, foram criadas sessões de filme de arte, dedicados aos gêneros políticos, por exemplo, conforme Correa (2005). No entanto, Geraldo (2010) narra que houve um acordo entre o Instituto Goethe de Porto Alegre, o Instituto Cultural Brasil-Alemanha, a Cesma, o Cineclube Lanterninha Aurélio e os cines Gloria e Glorinha para exibição de filmes. E, mais tarde, o Glorinha também passou a exibir filmes de arte. Como narrado por Geraldo:

Uma época que teve bastante público foi a época que a gente tinha um convênio com o Glorinha no final da década de 80. Lá por 84, apareceu o Thomas, um estudante de agronomia e que tinha dado um tempo na Alemanha. Gostava de cinema e começou a trabalhar com a questão do cineclube. (...). Ele tinha bastante contato com o Instituto Goethe. Aí a gente começou a trabalhar com filmes alemães. Em 82, por aí, veio um professor alemão de filosofia, o Christiam Hamm, como professor visitante da UFSM e também era um cinéfilo. (...). Firmamos um convênio e começamos a projetar filmes, veio mais de 100 filmes, do cinema alemão clássico, como Nosferatu (1922). (...). (Entrevista, 2010)

Como tinha uma grande mostra no Instituto Goethe, uma grande mostra de cinema alemão e aqui nós não tínhamos onde apresentar, surgiu a idéia (...). Nessa época o Cine Glória formou dois cinemas: o Glória e o Glorinha. Aí surgiu a idéia de utilizar o espaço que estava obsoleto das 18h para fazer uma mostra de cinema alemão. Aí fomos conversar com o pessoal do Glória e eles disseram: 'Olha, se vocês quiserem tudo bem. Mas esse é um horário não tem público, não funciona.' E foi uma surpresa, porque lotava as sessões. Depois quando encerrou esse ciclo, a administração do Glória, vendo que tinha público, mercado para esse horário cancelaram o convênio e começaram a projetar filmes de arte nesse horário. Santa Maria começou a ter cinema de melhor qualidade, não tão comercial. (Entrevista, 2010).

No entanto, com o lucro das sessões cada vez menor e a legislação (o CONCINE foi criado, em 1976, para legislar sobre o setor cinematográfico) vigente na época que obrigava a exibição de filmografias brasileiras, foi se tornando custosa demais a manutenção das salas de cinema que, inclusive, não lotavam os mais de 1000 lugares. O fechamento do Cine Independência, em 1995, e, posteriormente em 1997, do Glória e do Glorinha seguiram uma situação em todo país que foi profundamente agravada quando, em 1990, o presidente Collor extinguiu a Embrafilme, o Concine, a Fundação do Cinema Brasileiro, o Ministério da Cultura e todo um aparato voltado para as leis de incentivo à produção e à regulamentação do mercado. (GATTI, 2005; MOURA, 2003, RAMOS & MIRANDA, 1997).

Considerando a tendência da década de 90, em 19 de abril de 1997, foram inauguradas duas salas no Shopping Monet e outras duas estabelecidas no Santa Maria Shopping, em 26 de dezembro de 1998, totalizando seiscentos poltronas. A empresa responsável, Sul Projeções Cinematografica Ltda, contabilizava, em 2005, um público em torno de oito mil pessoas por mês (Corrêa, 2005). Entretanto, entre os meses de julho de 2007 a março de 2008, todas as salas de cinema de Santa Maria foram fechadas pela empresa. Alegando problemas financeiros e falta de público nas sessões, a empresa fechou todas as salas num intervalo de 14 dias e a situação perdurou por longos 252 dias. Na época, quem era morador da cidade e frequentador dessas salas, sabia que o estado delas era precário, não só com problemas nos estofados das poltronas e carpete, como também na projeção e, principalmente, no sistema de som. Assistir a filmes nacionais era praticamente impossível, já que mal se entendia o que era falado na tela. Além da atitude dos funcionários de atravessar, minutos antes do filme acabar, a sala de exibição para abrir a porta, denunciando ao espectador o fim do filme.

Foi somente em 14 de março de 2008 que a cidade voltou a contar com duas salas no Santa Maria Shopping e, posteriormente, foram inauguradas mais quatro salas no Royal Plaza Shopping no dia 6 de julho de 2009. Além da melhoria e do aumento do número de salas, houve o surgimento de um cenário de concorrência, já que as primeiras são administradas pela Movie Arte e as demais pela Arcoíris Cinema.

2 4 Algumas notas sobre exibição cinematográfica

As dinâmicas econômicas, políticas, sociais, culturais e, sobretudo, tecnológicas criam um ambiente complexo em relação à apresentação pública de cinema, não só no Brasil.

Não é nenhuma novidade que, nos últimos anos, podemos vislumbrar em números a instabilidade da quantidade de salas em todo o país e uma mudança em relação às janelas de exibição de cinema.

Segundo Rangel (2010), em 1975, o Brasil tinha cerca de 3.300 salas com 80% delas nas cidades do interior, o que dava em média uma sala para cada 30 mil habitantes. A diminuição foi bastante acentuada nas duas décadas que se sucederam. Como já apontado anteriormente, isso se deve, em muito, às transformações do espaço urbano, às transições políticas e ao desenvolvimento de novas formas de lazer. Ainda que, hoje, tenhamos um novo panorama de crescimento do parque exibidor, a criação de salas está concentrada nos grandes centros, capitais e cidades com mais de 100 mil habitantes. Para Gatti (2005), a década de 90 foi marcada por uma crescente elitização do público atrelada ao encarecimento do ingresso e à mudança em termos de localização e concentração das salas de cinema. Em 1997, o Brasil possuía um pouco mais de 1.000 salas, número que dobrou em doze anos. Os grandes cinemas de calçada deram lugar às chamadas salas multiplex, pequenos templos de entretenimento e pipoca.

Esses cinemas são conjuntos de salas que compartilham um *hall* de entrada único (são necessariamente salas contíguas), na maioria das vezes localizadas em shopping centers, oferecendo geralmente, uma média de 250 poltronas por sala (CHALUPE da Silva, 2010).

Na página eletrônica do Ministério da Cultura, é possível acessar um anuário estatístico (2009) sobre todos os segmentos culturais: música, teatro, cinema, vídeos, fotografia, dança, artes plásticas, moda, entre outros. No que diz respeito ao cinema, vemos um mapa desigual em relação à distribuição de salas de exibição, sendo que 90% dos 5.564 municípios brasileiros não possuem salas comerciais de cinema. Ademais, as cerca de 2.200 salas comerciais estão concentradas principalmente nas regiões Sul/Sudeste, sendo que 48% delas, em torno de 1.000 salas, estão nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro.



Figura 14 – Gráfico “Número de salas de cinema (1971- 2009)”.

Fonte: Extraído de ANCINE. “Cultura em números – Anuário de Estatísticas. Culturais I – 2009”. Consultado em 28/11/2010.



Figura 15 – Gráfico “A exibição de cinema, hoje: concentração”.

Fonte: Extraído de ANCINE. “Cultura em números – Anuário de Estatísticas. Culturais I – 2009”. Consultado em 28/11/2010.

Ainda que o Brasil seja um país em que o acesso às salas comerciais é um privilégio para poucos, isso não significa que a população não consome ou não quer consumir cinema. Afinal, o crescimento no número de vídeo-locadoras evidencia que há uma grande oferta de filmes nesses espaços. Neste caso, podemos, inclusive, comparar as duas formas que o público brasileiro tem de acesso ao audiovisual. Assim, o consumo doméstico de filmes através do aluguel de dvd’s e da televisão continua a ser maior que a ida ao cinema. Só em 2009 foram lançadas cerca de 294 obras nacionais e estrangeiras em vídeo, sem contar, as

possibilidades de descarregar e assistir a filmes pela internet, bem como, daqui alguns anos, isso será possível pelos aparelhos de celular. Há, nesse sentido, o surgimento de novas denominações como cibercinefilia (Ferreira, 2010) para dar conta de um panorama em que o consumo moderno de cinema cria novas formas de experiência com o filme, tangenciando uma era de reprodutibilidade digital que ultrapassa a era da reprodutibilidade técnica (Benjamin, 1936).

Número de salas de cinema nos estados	
São Paulo	722
Rio de Janeiro	280
Minas Gerais	192
Rio Grande do Sul	139
Paraná	114
Distrito Federal	79
Santa Catarina	75
Bahia	71
Goiás	62
Pernambuco	60
Espírito Santo	50
Ceará	36
Mato Grosso	31
Paraíba	29
Maranhão	28
Amazonas	22
Mato Grosso do Sul	21
Pará	20
Rio Grande do Norte	16
Sergipe	15
Piauí	11
Alagoas	7
Rondônia	6
Tocantins	5
Amapá	3
Acre	2
Roraima	2

Fonte: Ancine 2007. Elaboração Minc

Figura 16 – Quadro “Número de salas...”.

Fonte: Extraído de ANCINE. “Cultura em números – Anuário de Estatísticas. Culturais I – 2009”. Consultado em 28/11/2010.

Porcentual de municípios com videolocadoras por Unidade Federativa		
	BRASIL	82,00
1	Espírito Santo	98,72
2	Alagoas	98,04
3	Rio de Janeiro	97,83
4	Amapá	93,75
5	Ceará	93,48
6	Pernambuco	92,97
7	São Paulo	91,78
8	Mato Grosso do Sul	89,74
9	Bahia	88,49
10	Pará	88,11
11	Paraná	86,72
12	Acre	86,36
13	Sergipe	85,33
14	Rondônia	84,62
15	Mato Grosso	84,40
16	Goiás	83,33
17	Santa Catarina	81,23
18	Maranhão	77,88
19	Amazonas	77,42
20	Paraíba	77,13
21	Rio Grande do Sul	76,01
22	Minas Gerais	75,38
23	Rio Grande do Norte	71,26
24	Piauí	59,19
25	Tocantins	54,68
26	Roraima	53,33

Fonte: IBGE/MUNIC. Elaboração: Minc

Figura 17 – Quadro “Percentual de municípios...”.

Fonte: Extraído de ANCINE. “Cultura em números – Anuário de Estatísticas. Culturais I – 2009”. Consultado em 28/11/2010.

A égide do século XX é caracterizada por uma crescente profusão de imagens e, quando pensamos sobre o contemporâneo, não podemos negar o debate sobre a cultura de massa e a industrialização da cultura (Canclini, 2007; Matellart, 2002; entre outros). Além de uma condição de facilidade comunicacional e informacional, ruptura de fronteiras, monopolização de capital e imagens; o termo globalização/mundialização (Canclini, 2007) pressupõe uma dinâmica de exclusão e desigualdade. Em relação ao setor cinematográfico, a questão da distribuição e da exibição de filmes está inculcada nesse processo de imperialização cultural e violência simbólica (Bourdieu e Wacquant, 2002). Somente para nos atermos num exemplo local, em Santa Maria, no ano de 2010, dos quatorze filmes mais vistos nas salas comerciais, figuram apenas três filmes brasileiros, contra a grande oferta de produções *blockbuster* norte-americanas. Ainda que as três obras nacionais figurem nos três

primeiros lugares em termos de público, o acesso a uma cinematografia mais ampla ainda é bastante restrito.

MOVIE ARTE Santa Maria Shopping	ARCOÍRIS Royal Plaza Shopping
'Tropa de Elite 2' (6.909)	1º 'Tropa de Elite 2' (18.701)
'Chico Xavier' (6.757)	2º 'Nosso Lar' (12.301)
'Nosso Lar' (5.103)	3º 'Eclipse' (12.462)
'Shrek Para Sempre' (4.180)	4º 'Shrek Para Sempre' (11.102)
'Avatar' (3.621)	5º 'Chico Xavier' (8.204)
'Alvin e os Esquilos' (2.985)	6º 'Alice no País das Maravilhas' (7.727)
'Toy Story 3' (1.889)	7º 'Toy Story 3' (7.271)
'Homem Ferro 2' (1.816)	8º 'Sherlok Holmes' (6.860)
'Harry Potter e as Relíquias da Morte: Parte 1' (1.462)	9º 'Robbin Hood' (5.889)
'Robin Hood' (1.406)	10º 'A Origem' (5.686)

Fonte: Movie Arte e Arcoíris

Figura 18 – Quadro dos quatorze filmes mais vistos no ano de 2010.

Extraído de <http://www.clicrbs.com.br/dsm>. Consultado em 03/03/2011.

Nesse sentido, ultrapassados mais de 15 anos após a intitulada retomada do cinema brasileiro, a situação é outra. Conforme anuário da Ancine (2010), em 1995, foram lançados, nas salas de cinema, cerca de quatorze filmes brasileiros, já, em 2009, o número subiu para oitenta e três obras cinematográficas nacionais. Da mesma forma, houve uma alteração significativa em termos do público de cinema, relacionada tanto a uma crise mundial no que diz respeito à distribuição quanto devido à concorrência crescente com a TV, o DVD e a pirataria via internet, assim como o aumento no preço dos ingressos e a diminuição do número de salas. Conforme pesquisa da Filme B, podemos ver uma queda acentuada entre 1971 (2003.020.339 espectadores) e 1995 (85.000.000 espectadores). O crescimento no número de espectadores foi ocorrer somente na última década, tendo em vista a situação econômica do país e conforme causas internas como “tecnologia, difusão de obras e ampliação da exibição” (VALIATTI, 2010, p. 59). Em 2003 e 2010, contabilizou-se um público de 105.031.457 e 134.364.520, respectivamente, segundo a Ancine (2010), esse aumento no último ano deveu-se a uma produção brasileira. “Tropa de Elite 2” (2010) que foi a mais vista entre os filmes nacionais e estrangeiros (11.023.475 espectadores), superando um recorde de trinta anos que antes pertencia ao filme “Dona Flor e seus dois maridos” (1976), que levou 10.735.524 pessoas às salas de cinema.

De qualquer forma, o acesso às obras nacionais constitui um dos entraves ao desenvolvimento de uma indústria nacional. Gatti (2005) sublinha que

deve-se compreender o fato de que por parte dos chamados setores audiovisuais independentes, entre eles a indústria cinematográfica, existe uma incapacidade histórica e política de enfrentamento do status quo alcançado pelos donos das maiores fatias do mercado. Portanto, a competição da produção autóctone no mercado local frente ao produto estrangeiro, notadamente, se encontra numa situação bastante comprometida. (GATTI, 2005, p. 108).

Em termos gerais, as distribuidoras *majors* (tais como Sony/Disney/Columbia, Fox, Paramount/Universal, Warner) foram responsáveis por 30,26% dos títulos exibidos nos cinemas em 2010, e conquistaram 73,94% do público, de acordo com relatório da Ancine. Assim, embora as grandes distribuidoras não tenham feito a circulação da maioria dos 75 filmes lançados nos cinemas brasileiros em 2010, elas ainda representam uma hegemonia econômica e cultural no setor cinematográfico. A questão que concerne às formas e às estratégias de distribuição de cinema e às empresas responsáveis por isso no país requer um estudo mais completo, o que não é a intenção desse trabalho, mas podemos encontrar informações relevantes nos relatórios anuais da Agência Nacional de Cinema e nos estudos de Chaluppe da Silva (2010), Gatti (2005) e outros.

Juan Carlos Arch, cineclubista e diretor argentino da província de Santa Fé, morto em 2006 e um importante articulador do movimento cineclubista na década de 80, dizia que a globalização estava criando um único modelo de cultura, uma só maneira de ver cinema, uma só maneira de senti-lo. O poder dessa crítica tem acompanhado o movimento cineclubista como um todo. Por outro lado, as novas possibilidades de exibição e produção de filmes vêm desafiar as formas hegemônicas no ambiente cultural. Como explicita Ribeiro (2005),

Paralelamente a digitalização coloca em pauta crenças profundamente enraizadas na representação e na visualização e leva a reexaminar muitos dos discursos – críticos, científicos e estéticos – baseados em nossa cultura. A despeito dessas questões, a produção torna-se cada vez menos dependente dos países do centro, do poder econômico ou das estruturas profissionais e dos interesses corporativos. Tornam-se caducas as categorias como ‘amadores’ e ‘profissionais’. Desenvolve-se uma intensa atividade de produção descentrada, nas margens, com base numa multiplicidade de pólos, que cada vez mais entram em processos de produção e de interação em rede. (RIBEIRO, 2005, p. 618)

Assim, há as indústrias cinematográficas, como *Bolyhood*, na Índia, e *Nolyhood*, na Nigéria, que criaram formas de desenvolver o cinema nacional, através da venda barata de ingressos e de filmes em camelôs, respectivamente. No Brasil, um contexto de acesso às

tecnologias, como câmeras digitais e celulares, permite que qualquer um recontar a sua história, reescreva o seu passado, retrate a sua vida e de sua comunidade. Exemplos como as oficinas de produção audiovisual em comunidades quilombolas e indígenas inscrevem-se nesse momento de busca de autoria e autonomia desses indivíduos em relação às novas formas de produzir e apresentar discursos, imagens, sons, artes. De qualquer modo, o que temos é a concretização inventiva da cultura que excede a problemática de um cinema hegemônico.

CAPITULO III – CINECLUBISMO E CINEFILIA

“Eu queria ver o filme o mais perto possível. No desconforto igualitário das salas do bairro, aprendi que esta nova arte era minha, como de todo mundo.”

Jean – Paul Sartre, 1964

3.1 A “arte de ver filme”: primeiras experiências

Primeiramente, destaco que o termo cinéfilia está implicitamente relacionado às experiências na Europa, sobretudo na França. Isso, invariavelmente denota uma diferença, pelo menos teórica, em relação aos cinéfilos norte-americanos e, assim, quando utilizo o termo cineclubismo, estou remetendo a uma tradição francesa. No entanto, concordo com Rosenbaum (2009) de que há certas questões em torno daquilo que é julgado como “acessível” em termos de obras cinematográficas e, por isso, em torno da própria noção de cinefilia.

O desenvolvimento do cinema como uma opção de lazer acompanhou o processo de crescimento das cidades europeias e propiciou sociabilidades. Dessa forma, os cineclubes europeus surgem como espaços que foram se constituindo historicamente em decorrência do consumo cinematográfico. Em torno de um círculo de cinéfilos foram criadas revistas especializadas, manifestos e artigos sobre cinema. Gusmão (2006) anota que, em 1911, Riccioto Canudo (1879-1923), um italiano residente na França desde jovem, criou a expressão “sétima-arte”, para denominar o cinema e tentar aproximá-lo dos poetas, pintores, arquitetos e músicos. Lunardelli (2000) ressalta que o primeiro cineclubes foi fundado na França, em 1924, por Charles Léger, e chamou-se *Tribune Libre du Cinema*. Ele foi pioneiro por possuir o espírito de unir as diferentes artes e propor o debate após a exibição dos filmes.

Mas foi Louis Delluc (1890-1924), o mais próximo seguidor de Canudo, que criou o termo *Ciné-Club*, uma “nomenclatura para organização que tomasse a perspectiva de Canudo: agrupar amantes do cinema” (GUSMÃO, 2006, p. 233). Metz (p. 15, 1977) aponta que, nessa época, o cinema era visto, principalmente, com um tom teórico e pertencer a um cineclubes significava “afirmar a própria co-participação no clã cinéfilo, cujo Totem, mítico e sagrado

antepassado comum não é mais o sangue, como outrora, e sim a película” (CANEVACCI, 1990, p. 81). Álvarez refere que

el cine club de los años veinte se diversificó hasta fundar su propia tradición en el nombre de Louis Delluc o Jean Tedesco y el magnetismo de Ricciotto Canudo, Charles Léger o Germaine Dulac, pero coincidió (para fortuna o desgracia) con el advenimiento del cine sonoro. (ALVAREZ, 2008, p. 6)

Esses vanguardistas da prática cineclubista foram os primeiros a apontar o nascimento e a evolução de uma indústria francesa de películas. Nesse sentido, os cineclubes de Paris e constituíram-se em espaços coletivos que alimentaram o interesse pela realização cinematográfica e a criação de uma imprensa especializada de cinema que também incluiu o desenvolvimento de salas de cinema de vanguarda (hoje, chamados de cinema de arte) e cinematecas. Paralelamente, o cinema principiou a ganhar reconhecimento nos meios literários e artísticos, de forma que o advento de uma cultura cinematográfica concedeu-lhe um estatuto diferente.

O primeiro cineclube formalmente criado no Brasil foi fundado em 13 de junho de 1928 no Rio de Janeiro, à época, capital federal. O chamado *Chaplin Club* surgiu a partir desse contexto de desenvolver o estudo e debate da “sétima-arte”, formado por intelectuais, como Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello, ele duraria apenas três anos, no entanto, é considerado um elemento importante na formação da cultura cinematográfica brasileira. Sua fundação coincide com o impacto que os filmes europeus, especialmente dos movimentos do Impressionismo francês, Expressionismo alemão, montagem soviética e Surrealismo causaram nesses apaixonados por cinema. Conforme Ramos; Miranda (1997), os filmes eram, principalmente, os expressionistas alemães, distribuídos pela Urânia. Restrito a um grupo de pessoas, o cineclube materializou a criação do Jornal *O Fan* que continha ensaios e críticas cinematográficas.

Embora *O Cantor de Jazz* (1927), o primeiro filme da história a utilizar o invento do som no cinema tenha sido uma novidade que atraiu muitos espectadores, para os criadores de *O Fan* e do *Chaplin Club* abria-se uma fase de mais questionamentos, divergências e debates. O culto à obra de Charles Chaplin e ao cinema silencioso cristalizou a posição tomada pelo grupo. A exibição promovida pelo cineclube no Cine Capitólio do filme brasileiro *Limite* (1931), de Mário Peixoto, notabilizou a importância do cineclube que, logo após, fechou suas portas e as páginas de *O Fan*. Em 1987, conforme Gatti (2005), uma cópia do filme restaurada por Saulo Pereira Mello foi exibida no cineclube Estação Botafogo, no Rio de Janeiro.

O Clube de Cinema de São Paulo, criado em 1940 por estudantes do curso de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), propiciou o surgimento da Cinemateca Brasileira, importante órgão para a preservação de obras cinematográficas. Ismail Xavier (1994) contribui, neste ponto, ao lembrar a relação entre os cineclubes e as universidades.

As universidades chegam ao cinema depois dos museus e, dentro delas, os estudantes se antecipam às suas Escolas. Tal é o caso do Clube de Cinema criado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, em 1940, como pólo de estudos e debates, dentro do espírito formador que marcou tais iniciativas desde o cinema mudo. Entre seus fundadores, a figura chave é Paulo Emilio Salles Gomes, o estudante de Filosofia que trouxe para a Faculdade a melhor tradição do cineclubismo — em temporada na França, tomou lições com Plínio Sussekind Rocha, ex-membro do Chaplin-Club (1928-31), do Rio de Janeiro, principal foco da teoria cinematográfica do Brasil até então (XAVIER, 1994, p.1)

Em fins da década de 1940 e começo de 1950, nascem cineclubes em diversas cidades brasileiras, entre eles, o Clube de Cinema de Porto Alegre, fundado em 13 de abril de 1948, com uma reunião inaugural no auditório do jornal *Correio do Povo*. Lunardelli (2000, p. 26) afirma que o clube surgiu do entusiasmo de Paulo Foutoura Gastal, pessoa conhecida na capital por seu “desbragado amor ao cinema”, que conseguiu reunir jornalistas, escritores, artistas, poetas e intelectuais porto-alegrenses em torno do interesse por cineclubismo e questões teóricas do cinema. Esse momento foi marcado pelo "realismo subjetivo", do cinema *noir* dos anos 1940-1950, dos *Westerns* "psicológicos, pela fase da criação documental nomeado de "pré-cinema direto", são “filmes que começam a introduzir uma série de elementos estéticos perturbadores, que prenunciam transformações da narrativa, da relação entre realidade e ficção” (MASCARELLO, 2008, p. 268), só para ficar numa história ocidental do cinema. Gatti (2005) salienta que aconteceram, naquela década, o 1º e o 2º Congresso Brasileiro e Cinema. Dado o contexto do debate sobre o setor cinematográfico, uma terceira edição do CBC ocorreria novamente 47 anos depois, em 2000, na cidade de Porto Alegre - RS, reunindo pesquisadores, trabalhadores do cinema, produtores, críticos, exibidores, cineclubistas, etc. De lá pra cá, a cada dois anos, o congresso é realizado em uma cidade diferente e tem sido um relevante espaço de debate de questões sobre cinema e audiovisual no país, inclusive, pautando alguns temas relacionados ao cineclubismo e à cultura digital como um todo, através de cartas e moções.

Importante contribuição teórica é dada por Felipe Macedo, que é um dos principais teóricos sobre o cineclubismo no Brasil e fruto de uma geração de cineclubistas paulistas da década de 60, que, hoje, mora no Canadá, onde pesquisa sobre a questão da oralidade no cinema, além disso, mantém uma página eletrônica voltada para pesquisa e debate sobre

temas relacionados ao cinema e cineclubismo. Sua trajetória é marcada por um cineclubismo que vai além da exibição de filmes e, em seus textos, encontramos informações sobre os primórdios da prática cineclubista no Brasil. Os anos 50 são marcados pela atuação da Igreja Católica na formação de novos públicos de cinema em todo o Brasil. Em 1952, chegava ao país uma missão do OCIC – Ofício Católico Internacional do Cinema - para dar cursos e seminários e estimular a criação de cineclubes nas instituições ligadas à Igreja. Nessa época, os filmes serviam, sobretudo, como suporte para a discussão de questões morais, segundo os preceitos do catolicismo. Em Santa Maria, foi criado um cineclube coordenado pela Ação Católica, outro no Colégio Santa Maria⁸ e um terceiro no Seminário São José⁹. Esse movimento de orientação católica estimulou a cultura cinematográfica e a fundação de cineclubes para além da atuação de pessoas como o Irmão Ademar da Rocha que, desde a década de 40, percorria a região da IV Colônia, uma área de imigração italiana que congrega as cidades de Agudo, Dona Francisca, Faxinal do Soturno, Ivorá, Nova Palma, Pinhal Grande, Restinga Seca, São João do Polêsine e Silveira Martins. Rocha desenvolveu um trabalho de exibição de filmes mudos em salões paroquiais das comunidades de imigrantes e colonos italianos. Agregue-se que, à época, estavam sendo criados seminários religiosos e, por isso, os filmes também tinham o intuito de arrebanhar jovens para a atividade sacerdotal. Télcio, em entrevista, conta que o seu primeiro contato com cinema foi através dessas exibições itinerantes do religioso:

Sou natural aqui dessa região. Estudei em Ivorá e Faxinal do Soturno. Até 1978 quando eu estava ainda em Ivorá, o contato que tive com os filmes, foi quando o Irmão Ademar passou uma ou duas vezes pela comunidade com a ‘maquininha’ dele. Quando eu estudava em Faxinal do Soturno, ainda tinha uma cinema de calçada. Deve ter fechado por volta de 1971 ou 1972. E foi transformado em uma boate, bem no centro da cidade. Então ali, foi meu primeiro contato com os filmes. Outra forma não existia, ou era filme direto assim, ou alguém com um projetor como o do Irmão Ademar. (Entrevista, 2011)

Em 2004, aos 100 anos de idade, Irmão Ademar foi o homenageado local da 3ª edição do Santa Maria Vídeo e Cinema. A vida deste entusiasta do cinema está documentada em um livro e no documentário “O Irmão do Cinema”, lançado em 2006 e dirigido por Kita Tonetto e Sérgio Assis Brasil. Irmão Ademar morreu em setembro de 2006, aos 102 anos de idade, mesmo ano de criação, em Faxinal do Soturno, cidade onde morou de 1947 a 1983, de um

⁸ Escola marista (congregação de *São Marcelino Champagnat*) de ensino médio inaugurada em 12 de fevereiro de 1905.

⁹ Seminário inaugurado em 28 de fevereiro de 1926 sob direção de padres Jesuítas.

cinelubismo com seu nome. Sobre a relação entre formação cinematográfica e catolicismo pode ser encontrada em Gomes (1981) e Malussá (2002).

Em fins dos anos 50, e sobretudo ao longo das décadas de 60 e 70, começaram iniciativas com o intuito de desenvolver o cineclubismo como atividade nacional, tais como a criação, em 1958, da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro e a realização, em 1959, da Primeira Jornada dos Cineclubes Brasileiros, um congresso nacional que acabaria se tornando uma tradição e sendo realizado mais 22 vezes, até 1989, sempre em diferentes cidades do país. De qualquer forma, o movimento cineclubista fortaleceu-se nas duas décadas conforme um reflexo também das transformações do cinema brasileiro como um todo. Conforme afirma Xavier (2001), o cinema no país passou a ganhar uma dimensão moderna e internacional ao fazer a ponte e o diálogo com as experiências artísticas e culturais européias, tal qual a Nouvelle Vague e o neo-realismo, dois movimentos que pautaram os principais debates, reflexões e críticas sobre a arte cinematográfica da época. Como movimentos contestatórios, não só conduziram o debate de novos temas nos filmes, como também promoveram a criação de novos estilos na produção da sétima arte, postulando a importância do cinema de autor. Essas influências foram decisivas para os desdobramentos no que se refere ao Cinema Novo, Cinema Marginal e ao tropicalismo no Brasil. Ressalta Xavier (2001)

Foi, sem dúvida, o período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a ‘política dos autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial.” (XAVIER, 2001, p. 14)

A discussão sobre a noção de “moderno” e a problemática sobre nacionalismo cultural estavam no cerne do debate político no que tange à cultura. A dimensão dessas reflexões seria articulada de diferentes formas, pelos diversos cineastas dos anos 60 a 70, conforme as mudanças da dinâmica cultural após o golpe de 64. Além disso, o estilo “câmera na mão” tinha conotação de apresentar o autor, mas também significava trazer uma reflexão sobre uma forma de fazer cinema condicionada ao atraso econômico do país. Em um ensaio de Gomes (1973), encontramos um delineamento sobre as condições de subdesenvolvimento técnico e econômico do cinema brasileiro, devendo-se considerar ainda a censura e o patrulhamento ideológico, de maneira que aquele momento representou uma fase “em que a cinefilia continha, em si mesma, uma forte dimensão utópica, de projeção para um futuro melhor da arte e da sociedade.” (XAVIER, 2001, p. 43).

3.2 Cineclubismo em Santa Maria

Santa Maria, localizada na região central do estado do Rio Grande do Sul, possui, atualmente, cerca de 243.396 mil habitantes e uma população urbana de 230.468 mil. Com sete instituições de ensino superior, é um pólo regional no que diz respeito à educação, mas tem seu cenário urbano marcado principalmente pela tradição ferroviária, que vai estar diretamente ligada ao desenvolvimento da área cultural do município.

A fundação do *Clube de Cinema* é indicada como o início do cineclubismo em Santa Maria – RS. Edmundo Cardoso, juntamente com Luiz G. Schleiningner, Wilson Aita, Dr. Luiz Bolick, Victor Camargo, Salvador Isaia, Guido Isaia, Edna Mey Cardoso, Bortolo Achutti e outros foram os responsáveis por um dos principais redutos de cultura cinéfila na cidade que, naquele momento, possuía apenas duas salas – do Cinema Imperial e do Independência – já o Odeon e o Cine Coliseu haviam fechado. O Clube de Cinema funcionou regularmente todas as segundas-feiras no antigo Centro Cultural, no prédio do Theatro Treze de Maio, no período de 1951-1962. O clube possuía um grande número de sócios e era uma entidade cultural amadorística, mesmo assim foi muito combatido pelos gerentes dos cinemas locais que erradamente viam no clube um concorrente. Segundo consta em documentos do *Acervo de Edmundo Cardoso*, todos os sócios recebiam, em casa, a programação do mês. Os filmes eram organizados em ciclos temáticos, como épico, cinema italiano neo-realista, histórico, semi-documentário e romântico, escolhidos por Edmundo Cardoso e demais participantes. O acervo era composto por filmes de 35mm e 16mm, que vinham, em geral, de Porto Alegre e do centro do país.

A partir dos anos 70, o cineclubismo em todo o país principiou a ganhar um novo status, não mais somente ligado a grupos de intelectuais preocupados com questões teóricas e estéticas. Mais do que nunca, o cineclubismo foi configurando-se como uma prática de resistência política dada ao contexto social e político dos anos de chumbo. Os filmes, usados como pressupostos para o debate crítico da situação do país transformaram os cineclubes em espaços de discussões e formação de uma consciência coletiva sobre idéias de liberdade. Concordo com Matela (2008) quando se refere que

este movimento cultural teve um papel político-pedagógico importante na formação dos seus participantes, por ter como prática fundamental a pesquisa e o debate – por ser um espaço de construção intelectual e formação coletiva. Esta prática ofereceu condições para a elaboração de uma perspectiva de vida voltada para ideais de

liberdade e de concepções éticas e estéticas como fundamentos de constituição dos seres humanos (...) MATELA, 2008, p. 20)

É num contexto ainda com resquícios da ditadura que se fundou a Cesma, em 25 de junho de 1978, por um grupo de estudantes da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Começou como uma alternativa de acesso a livros mais baratos e de publicações específicas dos cursos universitários. Nesse mesmo ano, era criado o Cineclube Lanterna Aurélio pelos próprios integrantes da cooperativa. Geraldo participou desse começo da cooperativa e, conseqüentemente, do cineclube, primeiro como público, depois, como integrante. Seu interesse por cinema o acompanhou quando, em 1976, veio à Santa Maria estudar para o vestibular:

E aqui também, seguindo a tradição, via tudo que era filme que aparecia. Quando eu vim pra cá só tinha o Glória e o Independência. Não cheguei a conhecer aquele da Acampamento. Na verdade eu fui em dois shows do Noel Guarani naquele cinema. Em 77 eu entrei na universidade, fazia engenharia mecânica. Na metade do ano por aí comecei a participar do diretório acadêmico da engenharia, era o mais combatido na época, um diretório de esquerda. Era o diretório da engenharia e o diretório das artes os mais combatidos. Aí fiquei sabendo que eles estavam com a idéia de criar uma cooperativa de estudantes, comecei a me envolver com isso e logo em seguida fiquei sabendo do cineclube. Em 78 quando foi fundada a cooperativa e também começou as atividades do cineclube, aí eu comecei a participar assistindo filmes. Ia almoçar ou jantar no RU lá fora e fica sabendo das sessões. O pessoal colocava um cartazinho do cineclube grudado no vidro do RU. Comecei a participar do cineclube, além de ir ao cinema. (Entrevista, 2010)

Télcio conta que veio morar na cidade nessa mesma época para fazer o curso de cooperativismo na UFSM e lembra que o seu envolvimento com o cineclube foi menor em relação às atividades da própria cooperativa, estando mais ocupado com a logística de “fazer acontecer” do que à frente das sessões:

Além de estudar o dia inteiro, meu primeiro meio ano, eu era monitor de andar da casa de estudante e secretário. Quando eu terminei o primeiro fiz vestibular para Economia. Então, aí apertou ainda mais. Fazia cooperativismo de dia e de noite, economia. E ainda ajudava a cooperativa à tardezinha. De 78 a 79 um cinco ou seis se revezavam na Cesma pra ficar atendendo. Então, sempre foi corrido, sempre fazendo um milhão de coisas ao mesmo tempo. Mesmo que a gente gostasse das coisas, mas não tinha tempo de assistir. Fui assistir mais com o primeiro aparelho de VHS, em 81 na casa de amigos. Em 83 eu comprei um aparelho de VHS usado, aí eu assistia filmes todos os finais de semana. (Entrevista, 2010)

O nome do cineclube é uma homenagem feita, em 1978, ao lanterna Aurélio de Oliveira Lima, que trabalhou no Cine Imperial de 1935 a 1975. Na época, cogitou-se nomear

o cineclube de “Apaga a luz, Aurélio”, frase repetida diversas vezes e que se tornou referência no cinema local. Já a marca visual do projeto cineclube foi criada em 1980 a partir de uma cena do filme “*Raoni: The Fight For the Amazon*” (1978), do diretor Jean Pierre Dutilleux.



Figura 19 – Logo do Cineclube Lanterna Aurélio.

Fonte: Acervo Cineclube Lanterna Aurélio.

É relevante ressaltar que a história da cooperativa e do cineclube relacionam-se com a própria UFSM. À época, o prédio da Cesma pertencia à universidade e consistia num sobrado de dois andares. Além disso, o cineclube realizava projeções de filmes baseados em obras indicadas para o concurso do vestibular. Geraldo relata:

Em 80, eu entrei na diretoria da CESMA, eu era conselheiro suplente. Aí comecei a participar das reuniões (...), comecei a me inteirar das sessões, a programar os filmes, entrar em contato com as distribuidoras. Era eu, Marcelo, Gilse Elena, o Kalu e o Álvaro.

Fazíamos reuniões periódicas na sala do DCE, a sede do cineclube nessa época. A sede da CESMA era dividida em um local de atendimento e um de estoque. O atendimento era na casinha [antiga sede da Cesma] e o estoque ficava na casa de estudante e junto ficava o material do cineclube.

Uma das reuniões pra fundar a Cesma nos tivemos que pedir autorização pro reitor da universidade e distribuir os panfletos chamando pra assembléia geral. (Entrevista, 2010)

No decorrer desse processo, o cineclube serviu como espaço para promover o debate sobre a situação política brasileira. Para Geraldo:

Um dos filmes, que até assisti esses dias: 'Um dia, um gato.' Todo mundo me dizia que esse filme não existia. Mas como não existia se eu assisti no cineclube? (...) Até que o Tércio descobriu o filme, tem aqui na locadora. Esse teria sido o primeiro filme projetado no cineclube. Era um filme pra discussão política, a apresentação do filme como uma maneira de ter um espaço de discutir política. O espaço do cineclube era uma desculpa. (Entrevista, 2010)

Assim, a maioria dos cineclubes criados em fins da década de 70 têm em comum o fato de que a projeção de um filme servia também para se debater política, sendo que muitos cineclubistas eram militantes. Em Santa Maria, não foi diferente e, aqui, ainda existia a preocupação de se discutir o cooperativismo.

O *Lanterninha Aurélio* não possuía sede própria, fazia sessões de filmes em diversos lugares da cidade, como a Boate do Diretório Central dos Estudantes, a Boate do Clube Caixerai, o Auditório Gullerpe (localizado no prédio da Reitoria – UFSM), o Restaurante Universitário e outros espaços localizados no *campus* da Universidade Federal de Santa Maria, além de salas improvisadas em associações, vilas e bairros da cidade. Conforme Carlos Alberto Flores (2005), eles aproveitavam todos os espaços que apareciam, pois não eram todos os lugares que aceitavam a realização da atividade devido à militância política de alguns cineclubistas dessa época. Mas, mesmo assim, o público, nas projeções, não era menor que 50 pessoas.

Conforme Ortiz (2001), o período do regime militar esteve associado à expansão de atividades culturais que se contraporiam ao pensamento autoritário e que, por estarem impregnadas de significados ideológicos, foram controlados pela censura. Nesse sentido, o ato censor não atingia o cinema, entendido como produto cultural, mas os filmes. Esse desenvolvimento de um mercado de bens culturais estimulou a atuação do Estado junto às esferas culturais. Para Ortiz (2001),

Será por isso incentivada a criação de novas instituições, assim como se iniciará todo um processo de gestação de uma política de cultura. Basta lembrarmos que são várias as entidades que surgem no período – Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema, EMBRAFILME, FUNARTE, Pró-Memória, etc. (ORTIZ, 2001, p. 116)

A Empresa Brasileira de Filmes S.A - EMBRAFILME foi criada em 1969, com a tarefa de fiscalizar e incentivar a atividade cinematográfica no Brasil. Roberto Moura (2003, p.76) considera que, apesar de a empresa estatal ter surgido em pleno regime militar, foi a principal produtora e distribuidora de filmes do período entre 1969 e 1990. Sua criação representou uma nova fase no cenário cinematográfico do país, com a consolidação, nos anos 70, do hábito de ir ao cinema, enquanto que os cineclubes foram igualmente beneficiados com a facilidade de distribuição de películas. O Cineclube Lanterninha Aurélio tinha contato com a EMBRAFILME e com a DINAFILME - Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes.

A DINAFILME foi precedida pela organização de um circuito entre os cineclubes do Norte-Nordeste e outro com os cineclubes do Sul. Montaram-se alguns programas que circularam nessas regiões, com cada cineclube se responsabilizando por uma etapa do trajeto. Logo, porém, ficou comprovado que essa não era a forma mais eficiente de promover a circulação de filmes; era necessário ter mesmo a estrutura centralizada de distribuição. A 9ª Jornada, em Campinas, havia deliberado a experiência dos circuitos e na Jornada seguinte, em Juiz de Fora, em fevereiro de 1976, fundou-se a DINAFILME. (MACEDO, 2005)

A distribuidora, instituída como órgão do CNC, foi uma das mais importantes entidades de distribuição de filmes em fins da década de 70, além de possuir um acervo de clássicos em 16 mm oriundos do acervo da Cinemateca, doados por Paulo Emílio Salles Gomes. Ademais, abrigou uma série de produções “clandestinas” sobre movimentos operários e sociais. Nesse sentido, e tendo atingido cerca de 600 cineclubes filiados ao CNC, bem como outros pontos de exibição como entidades populares, sindicatos, igrejas, a distribuidora, a sede do CNC, além dos cineclubes ficaram sujeitos a invasões e apreensões da Polícia Federal. As principais invasões à sede do CNC ocorreram em 1977 e 1979.

Em todo o País, durante a década de 70, sucedem-se invasões de cineclubes, detenção de cineclubistas, apreensões de filmes – a diretoria inteira da Federação Nordeste foi presa durante uma exibição de 'Passe Livre', em Natal. Ainda em 1977, na sede do CNC e da Dinafilme, na Rua do Triunfo em São Paulo, ocorre uma invasão pela Polícia Federal, que apreende 77 filmes, principalmente clássicos, documentários britânicos, desenhos de Émile Cohl, etc. Com a Censura à imprensa e os demais instrumentos de exceção em vigor, a ação da polícia não é divulgada nem contestada, e os filmes se perdem. (MACEDO, 2005)

Em 1977, Macedo era presidente da Federação Paulista de Cineclubes e responsável pelo acervo da Dinafilme e, na segunda invasão, ocorrida em 1979, ele era presidente do CNC. Ele relata a diferença entre as duas invasões,

Em 1977 foi uma derrota: não havia possibilidade de divulgar a invasão, a repressão era praticamente integral no País. Dezenas de filmes foram apreendidos e depois guardados na Cinemateca que se comprometeu a não permitir a sua circulação nos cineclubes. Mas em 1979 foi bem diferente. Houve uma imensa mobilização nacional dos cineclubes e da sociedade civil (...) (MACEDO, 2010).

Esse contexto de luta e repressão foi um importante fator para o desenvolvimento do cineclubismo como um movimento cultural e político. Ao pesquisar, no acervo do Cineclubes Lanterna Aurelio, encontrei um vasto arquivo de materiais sobre cineclubismo local e nacional das últimas três décadas. É possível não só encontrar artigos, reportagens, catálogos, jornais, livros e revistas especializadas em cinema, como a Filme Cultura, mas também documentos que comprovam a relação do cineclubes com as distribuidoras Dinafilmes, CDI, Polifilmes, além de textos sobre movimento cineclubista publicados em pequenos informativos dos cineclubes, principalmente dos filiados à Federação Paulista de Cineclubes, entidade bastante politizada e que pautou as principais discussões dentro do movimento cineclubista das décadas de 70 e 80.

A CDI (Cinema Distribuição Independente) foi criada em 1982 e, no começo, foi formada por membros da Associação de Documentaristas de São Paulo. Cerca de 40 realizadores tiveram a ideia de criá-la justamente para distribuir a produção feita por eles. Em dois anos de atividades, formou-se um acervo de 200 filmes que tratavam sobre diversos temas: política, movimentos sociais, índios, filmes experimentais, movimentos de negros, movimentos de mulheres, etc. Com o objetivo de exibir um cinema que a televisão e o circuito comercial não mostravam (e ainda não mostram), a entidade distribuía material principalmente para as escolas, as entidades, os grupos comunitários, os sindicatos, etc. A CDI possuía um sistema de alugueis que pretendia ser mais eficiente que a “concorrente” DINAFILME. Em 1984, a distribuidora veiculou cerca de 1.050 filmes, perfazendo uma média de mais de 87 filmes por mês. Sem fins lucrativos, mas com a cobrança de taxa para manutenção das cópias e divulgação, a CDI foi um importante órgão para a circulação de filmografias diversas, mas, sobretudo, porque se configurou como uma experiência que colaborou para fortalecer o cineclubismo e estabelecer diálogos com diferentes movimentos sociais.

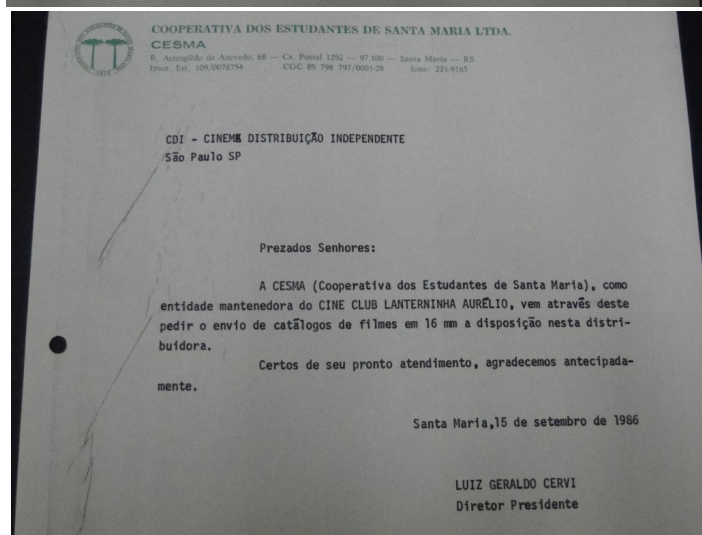
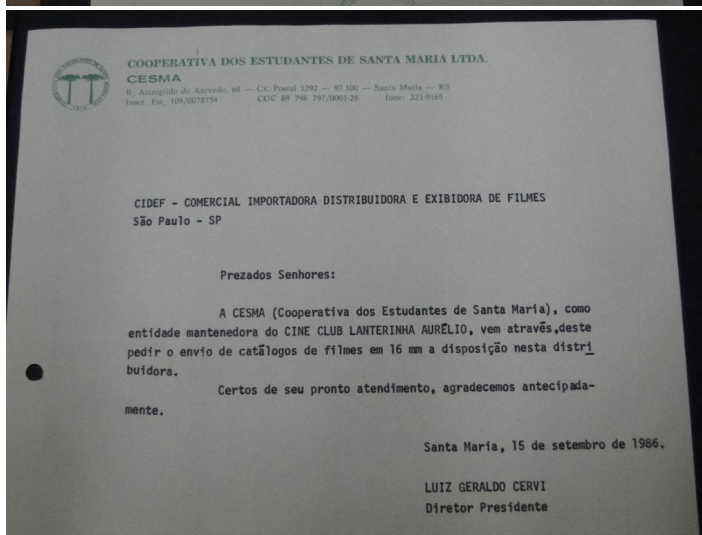
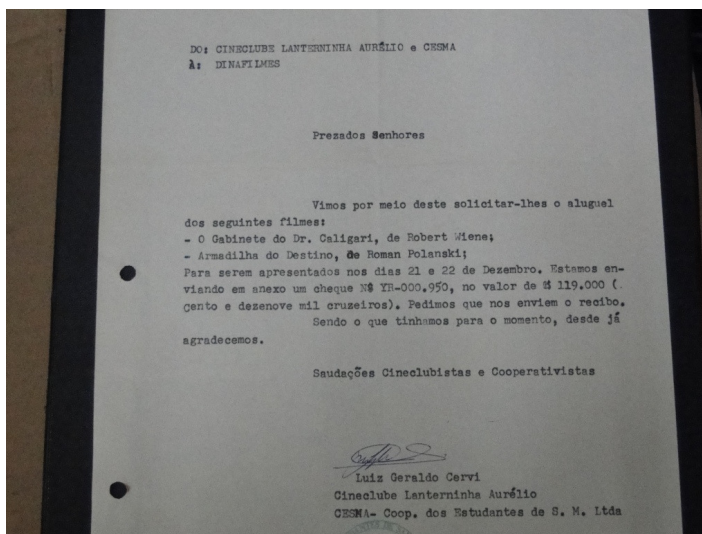


Figura 20, 21 e 22 – Documentos das distribuidoras DINAFILME, CIDEF e CDI.

Fonte: Acervo Cineclub Lanterna Aurélio.

A Cesma sempre subsidiou a vinda de filmes para as sessões do cineclube, tanto em relação às mostras como aquelas promovidas com o Instituto Goethe e Instituto Cultural Alemão-Brasileiro, quanto aos alugueis através das distribuidoras Dinafilmes, CDI e a Polifilmes. Essa situação perdurou até o final dos anos 80.

Em um determinado período, pré-fundação da locadora. O cineclube deu subsídio. Foi através do cineclube que as pessoas iam comentando que filmes eram importantes de se ter na cidade. Pessoas em contato com distribuidoras de 16mm e super-oito ajudavam a enriquecer as discussões. (Entrevista, 2010)

Os filmes, principalmente alemães e russos, a Cesma tinha que bancar a vinda deles, o transporte, às vezes de São Paulo, às vezes de Porto Alegre. Ida e volta. Tinha que ir na rodoviária buscar, não vinham entregar na Cesma. Toda vez que vinha tinha que ficar atento. As vezes marcava um horário e o filme não vinha. A Cesma não tinha telefone, então tinha que ir na ex-reitoria ou na telefônica pra ligar. Era muito trabalhoso. Dependia de pessoas e tempo. Hoje é difícil as pessoas compreenderem que existiu isso, mas tudo fez parte de um processo. Além do peso, dependendo do filme vinha três, quatro, cinco rolos. Isso fez parte daquele período. (Entrevista 2010).

Engana-se quem acha que a situação política era o único entrave para o acesso ao cinema, que está ligado ao próprio sucateamento, principalmente de filmes estrangeiros, relacionado à tecnologia das películas e à forma de transporte. Em uma das entrevistas, Tércio Brezolin comenta como eram as sessões em 16mm durante a década de 1980 no cineclube.

Boa parte dos filmes que vinham [através de aluguel das distribuidoras] não eram filmes com uma confiabilidade em termos de resistência. Eram muito detonados, surrados, muito ‘andados’. Volta e meia quebrava, estragava. Difícilmente saía uma sessão na íntegra, de não dar problema ou no início ou no meio. Em ter que emendar filmes. Essas coisas aconteceram direto.’ (...). O Geraldo que deve contar muito sobre isso. Claro, eu acompanhei, mas ele que sabia montar o projetor e os filmes. Várias vezes o filme aparava[????] quatro, cinco vezes. Um que quebrou várias vezes foi o *Atas de Marusia*. Era um filme difícil de conseguir, um filme alemão. Todo mundo dizia que tinha que assistir. Ele veio várias vezes para Santa Maria, em diversos momentos. Era sempre um filme citado. Assim como o *Encouraçado Potekim* em um determinado período foi pelo cinema russo, esse *Atas de Marusia* foi pelo cinema alemão. (Entrevista, 2010)

“*Atas de Marusia*” (1976) é um filme político que retrata a história real de um massacre de mais 120 operários chilenos, ocorrido em 1907. No entanto, contrariando a fala do entrevistado, ele é uma produção mexicana dirigida pelo cineasta chileno Miguel Littín (1942-). Não há registro do aluguel do rolo, mas se tem a hipótese que a sua exibição deu-se por intermédio do Instituto Cultural Brasileiro Alemão /Instituto Goethe de Porto Alegre. Durante as décadas 70 e 80, os centros culturais alemães foram importantes intuições de difusão, circulação e intercâmbio cultural no Brasil. O cineclube Lanterninha Aurélio teve, durante todos os anos de 1980, uma intensa ligação com esses centros culturais,

principalmente, ainda que não somente, para a divisão dos custos de aluguel de filmes alemães. É importante comentar que Geraldo e Tércio mencionaram que, à época, havia integrantes vindos da Alemanha: Christian Hamm e Thomas Hans Klotz. Os dois eram estudantes de filosofia da UFSM e tinham contato com o Instituto Cultural Brasileiro-Alemão.

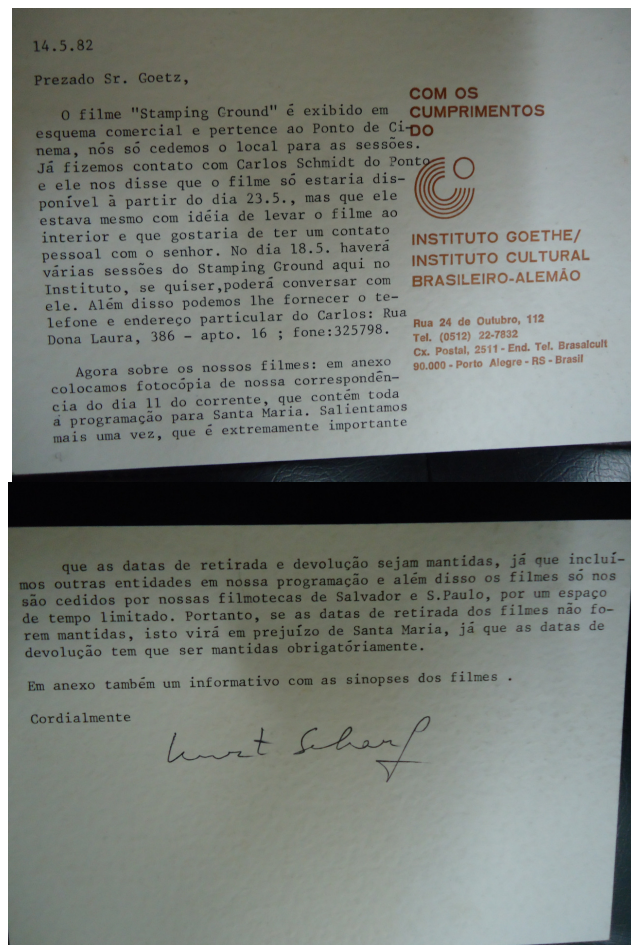


Figura 23 – Carta do o Instituto Goethe de Porto Alegre/ Instituto Cultural Brasileiro – Alemão.

Fonte: Acervo Cineclube Lanterna Aurélio.

Existiram outros órgãos destinados ao intercâmbio cultural com o Brasil. No trabalho de Kishmoto (2009), encontramos informações sobre a Aliança Cultural Brasil – Japão, fundada em São Paulo no ano de 1956, que desenvolvia atividades culturais para descendentes e não-descendentes. Uma das entrevistas, apresentadas por Kishmoto, realizada

com o cineasta Carlos Reichenback, é especialmente interessante porque revela a importância das sessões de filmes japoneses durante a sua infância.

Os documentos, importantes repositórios de memória, servem como provas materiais da história. Assim, os arquivos são construções culturais que revelam histórias, biografias, personagens de um dado campo circunscrito e, por isso, são passíveis de análise etnográfica. Juntamente, com o material etnográfico e o campo de pesquisa, os documentos prestam-se a uma fabulação em termos culturais e potencializam a ação política aliada a uma intencionalidade. Desde 2007, tenho criado um arquivo pessoal com materiais sobre cineclubismo e acompanhado o acervo do cineclube. A primeira vez que entrei no referido acervo, não imaginava que os inúmeros catálogos, clippings, cartazes de sessões, documentos, matérias de jornais fossem ser também os “sujeitos” da pesquisa. Como Cunha (2004) aponta,

os antropólogos têm pretendido bem mais do que ouvir e analisar as interpretações produzidas pelos sujeitos e grupos que estudam, mas entender os contextos — social e simbólico — da sua produção. Aqui me parece residir um ponto nevrálgico que possibilita tomarmos os arquivos como um campo etnográfico. Se a possibilidade de as fontes ‘falarem’ é apenas uma metáfora que reforça a idéia de que os historiadores devem ‘ouvir’ e, sobretudo, ‘dialogar’ com os documentos que utilizam em suas pesquisas, a interlocução é possível se as condições de produção dessas ‘vozes’ forem tomadas como objeto de análise — isto é, o fato de os arquivos terem sido constituídos, alimentados e mantidos por pessoas, grupos sociais e instituições. (CUNHA, 2004, p. 293)

Os acervos relacionados ao cineclubismo e ao cinema em Santa Maria são, em sua maioria, pessoais, mantidos por familiares ou pessoas interessadas no assunto. É o caso da Casa de Memória *Edmundo Cardoso*, instituição que se caracteriza por um arquivo de fotografias, jornais e revistas sobre a vida cultural da cidade, de modo especial no que se refere às artes cênicas e ao cinema. Edmundo Cardoso foi o responsável pelo Clube de Cinema na década de 50, o primeiro cineclube de Santa Maria. Já o acervo do Lanterninha é mantido pela CESMA. Com efeito, cabe pensar sobre como tratar as categorias e as concepções nativas, ao mesmo tempo em que temos a produção de saberes e fazeres contida em dados e registros do passado. Sem dúvida, a história mobiliza-se e altera-se frente a novas descobertas, por isso ela não possui lugar fixo e é sempre invocada e transformada por acontecimentos e eventos (Sahlins, 1990). Ressalte-se que é cada vez maior o interesse por esses documentos que procuram analisar um passado do cinema.

O fim da ditadura e a incipiente redemocratização acompanharam a diminuição da produção brasileira e a circulação de filmes, incluindo o enfraquecimento do cineclubismo considerando como movimento, culminando com a realização, em 1989, na cidade de Vitória

– ES, da última Jornada de Cineclubes. Conforme Estevinho (sd), a extinção da EMBRAFILME pelo Governo Collor (1990 –1992), em 1990, representou ao campo cinematográfico a interdição do acesso aos investimentos estatais e, com isso, uma produção quase inexistente de filmes brasileiros.

Em Santa Maria, o processo de encolhimento do público de cinema ocorreu, de forma mais marcante, em meados da década de 90, quando os três principais cinemas fecharam as suas portas em um intervalo de dois anos. Assim, os chamados “Cinemas de calçada” foram desaparecendo e sendo transformados em templos religiosos evangélicos, e as salas de exibição transportadas para o interior dos *Shopping Centers*, evidenciando a redução de espaços públicos de cultura, como praças e galerias e, conseqüentemente, uma mudança nos hábitos de consumo cultural de cinema.

Com o fim das principais distribuidoras de filmes para os cineclubes e a dificuldade de encontrar cópias em bom estado de filmes em super-oito e 16mm, além da facilidade e da difusão dos filmes em VHS, foi criada, em 1989, a locadora da Cesma. Conforme Télcio, a locadora foi e é, até hoje, um importante acervo pro cineclube.

Tinha uma locadora,, aVideoarte, que tinha muita coisa interessante. Todos os filmes do Saura, Buñel, os italianos, Fellini, Ettore Scola, filmes russos. Eles tinham uma bela de uma videoteca. Depois que eles fecharam, ofereceram pra Cesma. Parte daqueles filmes a Cesma comprou mais tarde. Isso já em 89 quando a gente começou a pesquisar e formar o primeiro acervo. Então, fez parte aqueles filmes que eles iam se desfazer. Eram filmes que todo mundo sugeria, todo mundo dizia que era interessante, enfim, a consciência mais crítica do cinema sempre sugeria esses filmes. Fomos formando uma base. Teve também um associado que pegou uma lista da Abril Vídeo e selecionou 150 filmes do catálogo. (Entrevista, 2010)

Uma pesquisa realizada pela *Filme B* mostra que se trata de uma tendência [o que é uma tendência? Tu saíste direto da fala do Telcio, sem demonstrar a relação entre o que ele diz e a tal tendência que tu enuncias. Está faltando um gancho, está faltando escrever o que tu consideras uma tendência no contexto do teu trabalho] mundial, motivada pelo fortalecimento do entretenimento caseiro (TV paga, Internet, venda e locação de DVDs) e da pirataria. Se, na década de 80, os cinemas perderam espectadores para a televisão e o videocassete, hoje, estão sujeitos a novas formas de se consumir obras cinematográficas. Sobre esse consumo em âmbito privado, é interessante o estudo de Mantecón (1992), para a qual, ir ao cinema é uma sociabilidade entre casais e amigos, enquanto a relação com o vídeo está vinculada a uma prática familiar. Pensando o hábito de frequentar o cineclube ao invés das salas de cinema, pude concluir, em minhas observações, que o público do *Lanterninha Aurélio* é composto

principalmente por pessoas sozinhas, casais e amigos, raramente viu-se espectadores com familiares.

Esse contexto representou um refluxo da atividade cineclubista em todo país, os poucos cineclubes em funcionamento estavam localizados primordialmente nos grandes centros e capitais, como São Paulo e Rio de Janeiro. No entanto, o Cineclubes Lanterna constituiu um dos poucos redutos de cinéfilos do interior do Brasil durante os anos 90. Paulo Teixeira relata que foi nessa época que ele veio morar em Santa Maria e conheceu o cineclubes,

Vim pra Santa Maria em 1992. Morando na Casa de Estudante, com uma série de dificuldades econômicas. Fiquei sabendo da existência do cineclubes, que exibia toda a quarta-feira na sala 07 da antiga reitoria e passei a freqüentar. Era uma possibilidade única de assistir uns filmes diferentes, tive acesso a uma filmografia completamente diferente do que era acostumado. E a possibilidade de conversar com outras pessoas, não só sobre os filmes, mas sobre outras coisas que é bem típico também do processo universitário. Isso foi bem marcante. Houve a coincidência de que eu me aproximei dessas pessoas que também freqüentavam a Casa de Estudante. As pessoas que tocavam o cineclubes: a Verônica e o Magrão. Em 93 eles saíram da frente do cineclubes. E eu vinha participando desde 92 e aí já houve a coincidência de eu ter entrado pra Cesma pra fazer um estágio de comunicação. E uma das primeiras tarefas que eu tive dentro da Cesma foi ficar a frente do cineclubes. Ali trabalhei na sala 07 com exibição toda a semana até final de 95. (Entrevista, 2010)

A sala era ocupada por um acordo entre reitoria e Centro de Ciências Sociais e Humanas e esse acordo não foi renovado e se perdeu o espaço. A gente passou a ter algumas sessões no antigo prédio da Cesma, na parte de cima. Mas aí já não era a mesma coisa, era outro local, não tinha a mesma participação das pessoas. E eu também passei a trabalhar nas primeiras itinerâncias junto aos diretórios acadêmicos que procuravam os filmes da Cesma pra fazer esses trabalhos que até hoje fazem de exibição e debate. Aí a gente emprestava os filmes, mas com a condição que colocasse apoio Cesma e Cineclubes Lanterna Aurélio. Às vezes eu estava junto, outras vezes não precisavam. Mas aí com exposições não periódicas, não regulares. Mas de qualquer forma isso ajudou a manter o nome do cineclubes no imaginário coletivo, atuante. (Entrevista, 2010)

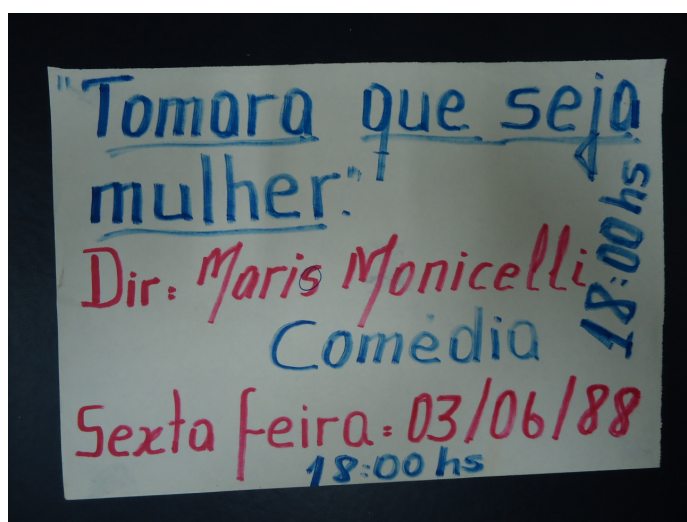


Figura 24 e 25 – Cartazes do Acervo Cineclub Lanterna Aurélio.

Fonte: Cineclub Lanterna Aurélio.

O fim das atividades do Lanterna deixou alguns órfãos, como Luiz Albeto Cassol que, mais tarde, criou o Otelo Cineclub, junto ao Sindicato dos Bancários de Santa Maria e Região. Segundo relato,

Quando eu conheci a 07 do Lanterna Aurélio eu descobri que tinha uma outra forma de ver o filmes. Que era através de pessoas, que tinham ali, aqueles pares que estavam ali por causa dos filmes. Aí eu conheci o Paulo Teixeira porque ia lá frente e dizia: Hoje nós vamos assistir tal filme. Tinha uma diferença do cinema comercial

que eu ia. E aquilo me encantou E a palavra cineclube e o termo cineclubismo virou meio que uma coisa mítica. Aí fui atrás e comecei a procurar coisas sobre e aí eu me encantei, entendeu. E mais eu lia sobre nomes de pessoas vou citar, por exemplo, o Claudino. Eu lia sobre alguns nomes que mais tarde eu vim a conhecer e trabalhar com eles. (Entrevista, 2010).

No decorrer eu comecei a me aproximar muito da Cesma e do Tércio, que era e ainda é o nosso gerente. Eu perguntava se poderia sugerir filmes para a locadora adquirir. Eu comecei a fazer listas e dar dicas de filmes para serem comprados. Me aproximei muito do Paulo e ele me falou uma coisa muito importante: Olha, talvez nos tenhamos que parar com as sessões (...). Aí eu fiquei com aquilo na cabeça: meu deus do céu, vai terminar essa possibilidade ímpar?! E nessa busca, conversando com o próprio Tércio e com o pessoal eu fui ao Sindicato dos Bancários, procurei eles e aí fiz a sugestão de a gente criar um cineclube. Aí gente criou o Otelo Cineclube de 95 a 99. Aí sim, eu passei pro outro lado, aí passei a programar. E te digo com toda a garantia, o cineclubismo foi minha escola de cinema. Nunca imaginei que iria dirigir cinema, nunca imaginei que iria dirigir publicidade. (Entrevista, 2010)

Conforme Cassol, o *Otelo Cineclube* realizava sessões aos sábados, às 14h, na Sala de Vídeo do Sindicato, à Rua Serafim Valandro. O nome, em homenagem ao ator brasileiro Grande Otelo, servia também para indicar uma preocupação com a exibição de filmes brasileiros. Além da entrada gratuita, era distribuído um informativo com a programação do mês, assim como informações e notícias cinematográficas. Dentre os integrantes estavam: Marcelo Esteves (roteirista do primeiro longa-metragem de Santa Maria, chamado “Manhã Transfigurada”), Jeferson Ferreira, Eluza Raffo, Ranice Pedrazzi, Paulo Tavares, Marcos Borba, Paulo Teixeira e outros. Todos acabaram trabalhando na área do cinema.

Além de mostras, eu tive muita sorte de pegar o centenário do cinema e junto com outras pessoas a gente fazer uma programação de filmes. Eram filmes na sexta, sábado e domingo. A gente ia em todas as sessões e a gente debatía. Então, eu digo que essa junção de entrar no Lanterninha e ir pro Otelo e no Otelo ter que fazer curadoria e sentar e discutir cinema com as pessoas. Foi maravilhoso. Ir pra frente do público e tremer que nem vara verde pra falar, não saber direito o que falar. Levar livros e tentar ler e tremer com o livro na mão. Esse foi o início. (CASSOL, 2010)

Somente em 2001, foi é criado o *Cineclube Porão*, projeto desenvolvido pela produtora de vídeos TV OVO¹⁰ e que durou apenas um ano. Foi um espaço para a arte em geral e reuniu colaboradores como Marcos Borba e Paulo Tavares, frequentadores também do Otelo.

¹⁰ Produtora comunitária de vídeos criada em 1996, a partir de oficinas de realização audiovisual com jovens da Associação Comunitária da Vila Caramelo (Santa Maria - RS).

3.3 Retomada do cineclubismo local

Em 2003, Paulo Teixeira, Cassol, Francelle Coco e outras pessoas que fizeram parte dos cineclubes Lanterninha Aurélio, Otelo e Porão, além de novos colaboradores e reuniram-se para reativar o Lanterninha Aurélio. Os primeiros passos de retomada das atividades também culminaram com a realização de sessões itinerantes por bairros e vilas da cidade. Segundo Paulo Henrique Teixeira:

Com o apoio da Casa de Cultura de Santa Maria que disponibilizou seu auditório, a parceria estabelecida também com a Estação Cinema (Associação de profissionais do setor audiovisual) e com a TV OVO foram fundamentais neste processo. As atividades cineclubistas foram retomadas na metade de 2003 e de lá para cá foram desenvolvidos vários ciclos que têm primado pela produção local, gaúcha e nacional. Sempre que preciso, e de acordo com a concordância do grupo, é feito o uso de outras produções. Procura-se ter pelo menos uma vez por mês um convidado, de preferência um realizador, para apresentar e conduzir um debate sobre determinada obra, isto dentro do projeto 'Curta nas Quartas', pois as sessões se dão em todas quartas-feiras, no auditório da Casa de Cultura, às 19h, com entrada franca (TEIXEIRA, sd, sp).

Foi em 2003 que Marcelo, natural de Porto Alegre, conheceu o cineclubista e também começou, por conta própria, a divulgar as atividades do Lanterninha. Conforme relato de sua trajetória, foi significativa a passagem de público para o papel de cineclubista.

Eu vim morar em Santa Maria em agosto de 2003 e estava passando pela Casa de Cultura, um local que eu já conhecia e havia um cartaz no mural, um cartazinho bem simples, feito no computador, no Word. E dizia: curtas gratuitos toda quarta-feira às sete da noite. Bah! Achei aquilo muito legal (...). Aqui não pegava o canal de televisão que eu tinha comentado que passava os curtas, eu tava sentindo um pouco falta disso. Ainda não conhecia muito as locadoras, não tinha DVD, essas coisas assim. As TV's aqui só com canal aberto, pouca opção pra filmes. Aí comecei a freqüentar a Casa de Cultura toda a quarta-feira a sete da noite. Era público fiel, nunca deixei de ir numa quarta-feira a não ser quando estava viajando, algo assim. Isso em 2003 a 2005, dois anos direto freqüentando como público. (Marcelo, 2010)

Acontece que em 2005 o Cineclubista Lanterninha Aurélio, ligado a Cesma, faltou a pessoa que fazia a divulgação. Essas coisas de Santa Maria: as pessoas se formam e tem que ir embora. Eu já vinha fazendo a divulgação meio por conta porque por vezes ou outra a divulgação dava uma certa falhava e eu 'opa, não rolou'. Aí La eu mandava pras pessoas que eu achava que seria legal ir. Comecei a divulgar em listas de e-mails e através do Orkut. Era o *boom* do Orkut. Aconteceu que o Paulo Henrique, que tava a frente do Lanterninha Aurélio dessa época me chamou pra fazer parte da equipe mais precisamente da divulgação. Claro, pra fazer parte da equipe e pensar outras coisas, mas como eu era muito novo no mundo cineclubista e eu me sentia, até pouco tempo atrás eu me sentia muito mais público do que grupo porque eu não tive uma infância e uma adolescência cinematográfica, com formação audiovisual. Eu vim de uma família sem muitas condições, então não tive muito acesso a muitas coisas. Então a minha formação cinematográfica, o que eu sei, o pouco que sei, vem do cineclubista, vem do cineclubismo, vem do Lanterninha

Aurélio. (...) Ela até te direciona pra questões de vida, de relações com pessoas.
(Entrevista, 2010)

Em 2005, a cooperativa – CESMA – inaugurou a sua sede nova e o Lanterninha passou a realizar suas atividades no auditório dela. Na sessão de inauguração, foi exibido um dos filmes que mais representam a cultura da cinefilia: Cinema Paradiso (1988), de Giuseppe Tornatore. O auditório do Centro Cultural CESMA é um espaço com 200 poltronas, ar condicionado, cabine de projeção, palco, mezanino e uma tela com cerca de cinco metros de comprimento e três de altura. As sessões realizavam-se todas às quartas-feiras, às 19h, mas, a partir de janeiro de 2011, começaram a ocorrer às segundas-feiras, no mesmo horário. Conforme explicações dadas pela diretoria da cooperativa, o uso do auditório pelo cineclubes impedia que ele fosse alugado para outros eventos durante a semana. Atualmente, a coordenação do cineclubes está a cargo de Luiz Alberto Cassol e os integrantes são: Thiago da Costa, Francieli Rebelatto, Juliane Fossatti, Elisa Fonseca, além de outros colaboradores menos recorrentes.



Figura 26, 27 e 28 – Imagens da CESMA.

Fonte: Acervo pessoal.

A retomada do movimento cineclubista como prática política começou a ganhar espaços, especialmente, nos centros de decisão. A instauração de estratégias para o desenvolvimento, o regulamento e o reconhecimento crescente da atividade em todo o Brasil

significou não só o aumento no número de cineclubes, mas um acréscimo na complexidade em torno daquilo que se fala e se escreve sobre o tema. A reorganização do movimento exigiu uma ordenação dos cineclubes em termos regionais e locais, em que estados como o Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito do Santo e Pernambuco foram os primeiros a criarem associações e federações.

A FECIRS - Federação de Cineclubes do Rio Grande do Sul – foi criada somente em 2010 depois de um encontro realizado, em 27 de novembro de 2010, no Auditório da CESMA, Estima-se que existam cerca 35 cineclubes no RS, a maioria em cidades de até 20 mil habitantes, embora não haja um mapeamento mais preciso dessas experiências cineclubistas. Santa Maria, hoje, conta com sete cineclubes, embora apenas dois, o Lanterninha Aurélio e o Macondo Cineclubes, promovam sessões semanais e regulares. O restante: Cineclubes Unifra (ligada à faculdade Unifra), TV OVO (ligado à produtora), Cineclubes SMVC (ligado ao Festival SMVC), CineOtão (atividade da *Escola* Estadual de 1º e 2º Grau Irmão José *Otão*) e o Otelo Cineclubes (antigo cineclubes reaberto que não realiza atividades desde 1999) constituem experiências não regulares de exibição cinematográfica.

O encontro para a criação da FECIRS ocorreu oito dias antes da realização da 28ª Jornada Nacional de Cineclubes, em Recife- PE, no período de cinco a nove de dezembro de 2010. No evento, que contou com quatorze representantes cineclubistas do Rio Grande do Sul, houve apresentação e troca de experiências entre os cineclubes presentes. Pela parte da tarde [de que dia?],foi apresentada pelo Diretor Regional do CNC, Gilvan Dockhorn (professor universitário e coordenador do Cineclubes “Abelin nas nuvens”, em Silveira Martins), uma proposta de contabilização de público nos cineclubes, criada por ele e Fernando Krum. A leitura do plano de estatuto para a criação e o desenvolvimento da Federação ocorreu também à tarde. Na ocasião, foram eleitos dois membros para o Conselho de Representantes que analisaram os balanços finais do CNC durante a 28ª Jornada Nacional de Cineclubes. A criação da FECIRS teve repercussão positiva nas listas virtuais relacionadas ao movimento cineclubista. Durante o encontro nacional deu-se também uma reunião em apoio à candidatura de Luiz Alberto Cassol à presidência do CNC ,no entanto, desde então, não houve divulgação sobre outra reunião dos integrantes ou do conselho da entidade. O fato de que a maioria dos cineclubes do estado ser coordenada por funcionários do poder público (secretárias de cultura e educação, principalmente) significa a paralisação da maioria das atividades de exibição durante o período entre janeiro e março, e, por conseguinte,, dificulta uma maior mobilização e a participação dos integrantes. Igualmente, postula-se que a instauração de poder quando manipulada de forma isolada por alguns sujeitos, e não por ações

efetivas do grupo, transforma o lugar de mobilização em um campo, no qual as posições sociais já estão previamente agenciadas.

3.4 Retomada do movimento cineclubista nacional

Nesse mesmo contexto de retomada da atividade cineclubista local, aconteceu em dezembro de 2003, durante o 36º *Festival de Cinema de Brasília*, um encontro da 24ª Jornada Nacional de Cineclubes. Nessa época, o então ministro da cultura do Governo Lula, Gilberto Gil, havia escolhido o cineasta Orlando Senna para assumir a Secretaria do Audiovisual. Baiano, nascido em 1940, Senna é um dos personagens da história cinematográfica do país, pois esteve envolvido em movimentos como o Cinema Novo até a, assim chamada, Retomada (1995–2002). Partindo de um projeto governamental de potencialização do audiovisual no Brasil, foi criada uma comissão,

com representantes do setor e da sociedade civil, e de nove ministros, os titulares dos ministérios da Cultura, Fazenda, Indústria e Comércio, Relações Exteriores, Comunicações, Educação, Justiça, Comunicação do Governo e Gestão Estratégica e Casa Civil, ou seja, das instâncias mais próximas ao presidente. (SENNA, 2004, p. 2)

Pode-se afirmar que esse contexto de intencionalidade política em torno dos assuntos ligados ao cinema favoreceu a criação das condições para empreender uma série de programas e projetos. Por outro lado, aproximou novamente a política audiovisual dos profissionais do setor, pois, além de Senna, outro cineasta foi chamado para trabalhar na SAV, Leopoldo Nunes.

Esse momento significou uma rearticulação do movimento como um todo, além de uma aproximação entre cineclubistas de diferentes épocas e tradições, da “velha guarda” e da “jovem guarda” como eles se definem: uma geração formada por cineclubistas das décadas de 60, 70 e 80 e outra composta por aqueles que conheceram o cineclubismo nos últimos vinte anos. Todavia, sabe-se que esse processo não se deu de forma totalmente tranquila, visto que as diferenciações em torno da prática cineclubista são bastante acentuadas, aliás, sempre foram. Muitas dúvidas surgiram na época, como qual a quantidade de cineclubes existentes no país, de que forma retomar o CNC, como organizar a relação entre cineclubes e Estado. Enfim, a comissão de Reestruturação tinha como um dos problemas centrais a busca por meios de reestruturação das diferentes instâncias representativas do movimento

Para Macedo (2004), a reestruturação formava três grandes grupos. Um composto pelos cineclubistas mais antigos, que estiveram envolvidos no movimento nos anos 70 e 80 e que, inclusive, estavam recomeçando no cineclubismo. Um segundo formado por cineclubistas ligados ao Centro Cineclubista de São Paulo e “da liderança de Diogo Gomes dos Santos, presidente do CNC na gestão 84/86, a que se somam novas iniciativas impulsionadas por um segmento do Partido Comunista do Brasil” (Macedo, 2004). E um terceiro grupo, ao qual pertence Cassol e outros cineclubistas de Santa Maria, que foram “crias” dos cineclubes ativos durante os anos 90 e 2000. A rearticulação do movimento cineclubista estava no seu início e procurou consolidar-se, em 2004, com a realização de uma Pré Jornada Nacional e do I Encontro Iberoamericano de Cineclubes, ambos em Rio Claro (SP) e da 25ª Jornada Nacional de Cineclubes, realizada em São Paulo (SP), que, após 15 anos, reorganizou e elegeu uma nova direção para o Conselho Nacional de Cineclubes. Cerca de cem pessoas de mais de dez estados participaram. O quadro do Conselho Nacional de Cineclubes em 2004 era composto por:

25ª Jornada Nacional de Cineclubes – São Paulo –Gestão 2004-2006
Presidente - Antonio Claudino de Jesus – Cineclube Cine-Ambiental – Vitória – ES
Vice Presidente – Hermano Figueiredo - Cineclube Ideário – Maceió – AL
Secretario Geral – Antenor Gentil Júnior – Centro de Estudos Cineclubista de Brasília – Brasília – DF
Suplente – Eduardo Benfica – Cineclube João Benio – Goiânia – GO
Tesoureiro – João Baptista Pimentel Neto – Centro Rio-Clarense de Estudos Cinematográficos – Rio Claro – SP
Suplente – Sebastião Ribeiro Filho – CinecluES – Vitória – ES
Diretora de Comunicações – Bia Werther – Cine8 – Porto Alegre – RS
Suplente – Bruna Rafaela Veiga – Cinenomade – Curitiba – PR
Diretor de Formação e Projetos – Frederico Cardoso – Cinemaneiro – Rio das Ostras – RJ
Suplente – Débora Butruce – Cachaça Cinema Clube – Rio de Janeiro – RJ
Diretor de Arquivo e Difusão – Carlos Seabra – Cineclube Vila Buarque – SP
Suplente – Vinicius Cabral Ribeiro - Cineclube CurtaCircuito – Belo Horizonte – BH

Quadro 1 – Conselho Nacional de Cineclubes – São Paulo –Gestão 2004-2006

Fonte: <http://www.culturadigital.br/cineclubes/>

Os desdobramentos dessa 25ª Jornada Nacional de Cineclubes provocaram alguns conflitos e a “retirada” do segundo grupo desse processo de rearticulação do movimento cineclubista. E, embora o governo federal, partindo de negociações com o Ministério da Cultura e Secretária do Audiovisual, tenha se prontificado a dar apoio e verbas para a reorganização do cineclubismo, isso acabou não se efetivando totalmente. Assim, em setembro de 2005, foi organizada a Pré-Jornada no Cineclubes Cauim, em Ribeirão Preto com os recursos dos próprios participantes. As pré-jornadas constituem encontros que ocorrem no ano anterior à jornada para viabilizar a sua organização e traçar planos de ações e propostas.

No bojo desses primeiros anos da retomada vieram à tona as contradições em torno do cineclubismo que, por mais de uma década, estiveram “adormecidas”. A euforia veio junto com a esperança de reavivar a “paixão” cineclubista. Esta nova realidade, entretanto, reavivou também novas e velhas disputas políticas, ideológicas, estéticas, culturais que são frutos de todas as fases pelas quais o cineclubismo e o próprio cinema brasileiro passaram. A percepção de uma “temporalidade presente” trouxe para o grupo o questionamento dos sentidos das representações e das hierarquias que estavam sendo (re)colocadas.

Uma chave para a compreensão da realização da 26ª Jornada Nacional de Cineclubes e 2º Encontro Ibero-Americano de Cineclubes em Santa Maria- RS, em 2006, é a de que a tradição cineclubista, sobremaneira aquela vinda das atividades do Lanterninha Aurélio e a participação de Luiz Alberto Cassol na retomada foram fatos suficientes para colocar a cidade na rota do cineclubismo,

Durante a Pré-Jornada, em 2005, realizada em Ribeirão Preto – SP foi enviada ao conselho uma carta oficial de Biah Werther, cineasta e cineclubista, e de representantes do movimento em Porto Alegre, declarando que eles estavam abrindo mão de realizar o evento e indicando o nome de Santa Maria. Para Cassol (2006), a indicação estava relacionada com o conhecimento que Biah Werther e outros tinham da trajetória audiovisual e cineclubista na cidade, mas também existia um entendimento de que os envolvidos poderiam organizar o evento.

Assim, na semana posterior ao “5ª Santa Maria Vídeo e Cinema”, de 10 a 15 de julho de 2006, aconteceu a 26ª edição da jornada, juntamente com o “2º Encontro Ibero-Americano de Cineclubes” que ocorreria em São Paulo. Mas, a comissão decidiu trazer o encontro para a cidade, pois, assim, os participantes, como Paolo Minuto, então presidente da Federação Internacional de Cineclubes (FICC), conheceriam uma edição da jornada nacional e poderiam ver como o movimento estava organizado no Brasil. Os dois eventos tiveram a presença de mais de cem convidados, pertencentes a mais de sete países, sendo que, do Brasil, estiveram,

no congresso, cerca de 60 cineclubes que desenvolvem suas atividades em cidades de 15 estados. Segundo Cassol (2006)

A jornada é considerada um divisor de águas no movimento cineclubista brasileiro e internacional, pois o presidente do CNC, Antonio Claudino de Jesus, acabava de ser eleito vice-presidente da FICC e era o primeiro evento internacional que ele participava no cargo. Foi o primeiro evento que tentou traçar uma linha conjunta de ações, integrando todos os países iberos americanos (Cassol, 2006)

Claudino de Jesus (Presidente) Cineclube CineAmbiental, Vitória, ES)
Luiz Alberto Brizola Cassol (Vice-Presidente) Cineclube Lanterna Aurélio, Santa Maria, RS
João Baptista Pimentel Neto (Secretário-geral) Centro Rio-Clarense de Estudos Cinematográficos, Rio Claro, SP
Eduardo Benfica (Suplente) Cineclube CENART, Goiânia, GO
Rosângela Rocha (Tesoureira) Casa Curta-SE, Aracaju, SE
Francisco Geovanni Fernandes Rodrigues (Suplente) Cineclube Natal, Natal, RN Lindoberto Pereira da Silva (Beto Leão) (Diretor de Comunicações) Cineclube João Bennio, Goiânia, GO
Carlos Alberto Badke (Suplente) Cineclube UNIFRA, Santa Maria, RS
Frederico Cardoso (Diretor de Formação e Projetos) Cineclube Beco dos Ratos, Rio de Janeiro
Leila Pinto Ramos Barreto (Suplente) Cineclube Outros Tempos, Niterói, RJ
Débora Butruce (Diretora de Arquivo e Difusão) Cachaça Cinema Clube, Rio de Janeiro, RJ
Marcio de Castro Bertoni (Suplente) "Mate Com Angu, Duque de Caxias, RJ

Quadro 2 – Chapa Vento Norte - Gestão 2006-2008

Fonte: <http://cineclubes.org.br>

Já em 2007, deu-se, em Vitória-ES, no período de 12 a 14 de outubro, uma pré-jornada que reuniu 62 cineclubes vindos de 14 estados, além de suas entidades representativas regionais e outras organizações de setor. Dias antes, havia sido publicada a Instrução normativa nº 63, de 02 de outubro de 2007 que “define cineclubes, estabelece normas para o seu registro facultativo e dá outras providências.” Esse foi considerado um importante passo para o reconhecimento, a regulamentação e a conceituação do movimento cineclubista brasileiro como parte no processo de retomada do cinema brasileiro e como movimento cultural legítimo. No documento, consta que os cineclubes visam “a promoção da cultura audiovisual brasileira e da diversidade cultural, através da exibição de obras audiovisuais, conferências, cursos e atividades correlatas.” Junto a esse contexto de reorganização

nacional, houve a criação de um mecanismo de incentivo para a criação de novos espaços de exibição em todo o país. Um desses projetos foi o Centro de Promoção do Cinema – CPCine, fundado em março de 2006, que reuniu produtores culturais, cineclubistas, cineastas de São Paulo e de outros estados. Conforme Macedo (2006), um dos idealizadores do CPCine, a proposta visava “ a promoção de estudos sobre o cineclubismo e a organização do público e especialmente a criação de um circuito de salas de cinema”. Esse circuito, chamado de PopCine, como sugestão dada pelo cineasta João Batista de Andrade, então Secretário da Cultura do estado de São Paulo, previa, ao longo da sua implantação, a abertura de 20 salas semelhantes a Sala Maria Antonia, inaugurada no dia cinco de novembro (dia do cinema brasileiro) de 2006. No entanto, de acordo com Macedo (2006), entraves políticos não possibilitaram o andamento do projeto e a sala construída teve que ser fechada.

A gestão de João Batista de Andrade, porém, terminava, com as eleições para o governo do estado. O antigo secretário assegurou-se de deixar os recursos no orçamento do ano seguinte e gestionou pessoalmente junto ao seu sucessor, o economista João Sayad, para que continuasse o projeto. De fato, o novo secretário logo nos recebeu, de maneira especialmente gentil, assegurando-nos – e aos 20 prefeitos e dirigentes de igual número de comunidades que subscreviam nossa demanda – a continuidade do projeto.

Alguns meses depois, diante da nossa insistência pela liberação dos recursos devidos no começo do ano, finalmente fomos comunicados que ‘a secretaria mudou sua política de inclusão’, optando pela aquisição de ingressos junto aos exibidores comerciais tradicionais e sua distribuição gratuita à população. (MACEDO, 2006)

Com semelhante abordagem de garantir acesso democrático ao cinema criou-se, em 2007, uma ação ligada ao Ministério da Cultura.

Norteados por demandas apresentadas em diálogos com a sociedade civil, o Ministério da Cultura, sob orientação do Programa Mais Cultura, promove a ação Cine Mais Cultura. Através de editais e parcerias diretas, a iniciativa disponibiliza equipamento audiovisual de projeção digital, obras brasileiras do catálogo da Programadora Brasil e oficina de capacitação cineclubista, atendendo prioritariamente periferias de grandes centros urbanos e municípios, de acordo com os indicadores utilizados pelo Programa Territórios da Cidadania. (CINE MAIS CULTURA, 2007)

Esse projeto prevê a realização de oficinas cineclubistas ministradas por agentes culturais (membros do CNC, por exemplo) de cada estado. Os editais visam a contemplar associações de moradores, pontos de cultura, bibliotecas comunitárias, associações de moradores, escolas, universidades e prefeituras. Há também a possibilidade de convênios com diversas entidades: Ministério do Desenvolvimento Agrário, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros (CNC) e o

Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA), além da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas (ABD). Os kits que os Cines recebem contêm: telão (4m X 3m), aparelho de DVD, projetor, mesa de som de quatro canais, caixas de som, amplificador, microfones sem fio e centenas de filmes brasileiros (curtas, médias e longas metragens, além de documentários e animações) selecionados pela Programadora Brasil. Trata-se de programa da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura com o objetivo de disponibilizar filmes e vídeos para espaços de exibição audiovisual, como universidades, cineclubes, pontos de cultura, escolas, centros culturais de circuitos não-comerciais. Desenvolvido por meio da Cinemateca Brasileira e do Centro Técnico do Audiovisual (CTAv), possui um acervo de cerca de 490 filmes e vídeos brasileiros organizados em 154 programas (DVDs). Visto com uma espécie de distribuidora de filmes para cineclubes, ela prevê inclusive a contabilização de público dessas exposições não comerciais.

De acordo o sitio eletrônico da Ação Cine Mais Cultura e Ministério da Cultura, a grande maioria dos cineclubes, criada em 2009 e 2010, é de responsabilidade de órgãos municipais, atendendo à demanda de municípios com até 20 mil habitantes que não possuem salas de cinema. Em conformidade com Rodrigo Bouillet, coordenador de Rede da Ação Cine Mais Cultura, há, atualmente, 1.044 cineclubes em atividade em todo o país, sendo beneficiados pelo programa. Desses, alguns são filiados ao CNC, embora não haja exigência para tal

Em Belo Horizonte – MG, de 17 e 21 de novembro de 2008, aconteceu a 27ª Jornada Nacional de Cineclubes. Ao final, foi eleita uma nova diretoria para o CNC e reeleição do capixaba Antônio Claudino de Jesus¹¹ para liderar a entidade por mais dois anos. Nessa jornada, foram celebrados os 80 Anos do Cineclubismo no Brasil, tendo participado representantes de 129 cineclubes em atividade em 18 estados brasileiros. Tendo em vista que havia um cenário novo no movimento cineclubista, caracterizado pelo um crescente aumento no número de cineclubes, criaram-se nove diretorias regionais, com titulares e suplentes como representantes regionais, objetivando a descentralização do conselho.

¹¹ Cineclubista, médico e atual presidente da *FICC - Federação Internacional de Cineclubes*.

Presidente - Antônio Claudino de Jesus - Cineclube Guadala, Vila Velha (ES)
 Vice-Presidente - Luiz Alberto Cassol - Cineclube Lanterninha Aurélio, Santa Maria (RS)
 Secretário Geral - João Baptista Pimentel Neto - Difusão Cineclube, Atibaia (SP)
 Tesoureiro - Luciano Guimarães de Freitas - Cineclube Juparanã, Linhares (ES)
 Diretor de Acervo e Difusão - Carlos Seabra - Cineclube Vila Buarque, São Paulo (SP)
 Diretora de Memória - Saskia Sá - Cineclube da ABD;ES, Vitória (ES)
 Diretora de Produção - Carine Araújo Ribeiro - Cineclube Cachoeira, Cachoeira (BA)
 Diretor de Formação - Felipe Macedo - CPCINE, São Paulo (SP)
 Diretora de Comunicação - Daniela Fernandes - Cineclube Curta Circuito, Belo Horizonte (MG)

Suplentes:

Yuri Chamusca - Cineclube Ankito, (RJ)
 Mariza Teixeira - Cineclube Participação, Vila Velha (ES)
 Frank Roy Cintra Ferreira - Cineclube Darcy Ribeiro, São Paulo (SP)

Diretores e Suplentes Regionais

Região Sul

1) Rio Grande do Sul

Titular - Gilvan Dockorn - Cineclube Vagalume, Caçapava do Sul (RS)
 Suplente - Christian Zanella (RS) - Cineclube Irmão Sol, Ijuí (RS)

2) Santa Catarina e Paraná

Titular - Thiago Skárnio (SC) - Catavídeo, Florianópolis (SC)
 Suplente - Reno Luiz Caramori Filho (SC) - Cineclube Independente, Caçador (SC)

Região Sudeste

1) Espírito Santo

Titular - Antônio Lopes da Souza Neto - Cineclube Metrópolis, Vitória (ES)
 Suplente - Pedro da Cunha - Cineclube Central, Vila Velha (ES)

2) Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo

Titular - Fernando Rodrigues de Oliveira - Cineclube Cinema Comentado, Montes Claros (MG)
 Suplente - Cláudio Nunes de Souza (Tio Pac) - (SP)

Região Nordeste

1) Maranhão, Piauí, Ceará e Rio Grande do Norte

Titular - Nelson Marques - Cineclube Natal, Natal (RN)
 Suplente - Carolline Vieira da Silva - Cineclube da Vila, Fortaleza (CE)

2) Alagoas, Paraíba e Pernambuco

Titular - Luiba de Medeiros Santos - Tintin Cineclube, João Pessoa (PB)
 Suplente - Luiz José das Chagas - Cineclube Azouganda, Nazaré da Mata (PE)

3) Bahia e Sergipe

Titular - Gleciara de Aguiar Ramos - Cineclube Roberto Pires, Salvador (BA)
 Suplente - Aline Nazaré Santos - Saphusfilmes, Salvador (BA)

Região Centro Oeste

- 1) Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás e Distrito Federal
 Titular - Pablo Feitosa Nunes Amorim - Cine Roots, Brasília (DF)
 Suplente - Ana Arruda Neiva Marques - Cineclube Bancários, Brasília (DF)
 Região Norte
- 2) Amazonas, Amapá, Acre, Roraima, Rondônia, Tocantins e Pará
 Titular - Afonso Gallindo - Cineclube da ABD;PA, Belém (PA)
 Suplente - Myrella França - Cine Oca, Porto Velho (RO)

Quadro 3 – Chapa "Os Inconfidentes"- Gestão 2008-2010

Fonte: <http://cineclubes.org.br>

A reconfiguração do movimento cineclubista aliada a um crescimento no número de espaços de exibição instauram complexidades advindas das tensões, interesses e circunstâncias políticas e culturais em jogo. Para Macedo (2009), a criação de novos cineclubes trouxe problemáticas importantes e inquietantes para o movimento cineclubista. Em uma carta de demissão (que pode ser acessada em <http://felipemacedocineclubes.blogspot.com>) da Diretoria de Formação do Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros, divulgada em agosto de 2009, Macedo expõe algumas questões que o levaram a tal ato:

A primeira razão, e mais geral, é o fato de que hoje discordo da direção que está sendo dada ao movimento por nossa entidade nacional, relegando a organização do público a uma posição secundária e colocando o cineclubismo a reboque de um projeto superficial de criação de platéias para os filmes brasileiros. Subprodutos dessa orientação mais geral, a) desestimula-se e até se sufoca a discussão programática e teórica sobre o cineclubismo e suas possíveis e múltiplas orientações; b) a entidade nacional do movimento transforma-se em gestor auxiliar, quase um despachante do programa Cine+Cultura; c) o debate político substitui-se pela negociação de pequenas vantagens e pelo tráfego de influências voltado para o círculo vicioso de objetivos políticos menores, de prestígio ou, a médio prazo, eleitorais; (MACEDO, 2009)

Sua crítica, oriunda de uma situação de mudanças no movimento cineclubista brasileiro, relaciona-se com a sua própria trajetória pessoal e de seus companheiros cineclubistas paulistas das décadas de 70 e 80. No seu entendimento, o cineclubismo atual constitui um movimento pouco preocupado com algumas questões teóricas sobre o tema do cineclubismo e dos direitos do público. Expresso de outra forma, segundo Macedo, transformou-se em um projeto cultural sedimentado mais por lógicas objetivas e determinadas do que por sua produção de discursos de luta e resistência. De qualquer forma, a cultura do cineclubismo é visível pelo choque cultural, pelo ato de que as situações concretizam as discrepâncias, expectativas e invenções de dado universo de significados. Toda produção

cultural traz consigo uma intenção cultural (e política) que é atribuída ao seu valor de uso e troca dentro de determinados campos. Como Sahlins explica: “nenhum objeto, nenhuma coisa existe ou tem movimento numa sociedade humana exceto pela significância que os homens lhe possam atribuir” (SAHLINS, 2007, p. 184).

Em 2009, a Oficina Cine Mais Cultura – Região Sul reuniu em Porto Alegre –RS, cerca de 60 pessoas dos estados de RS, SC e PR. Além de Pontos de Cultura¹², pontos de difusão digital e associações de bairro participaram representantes de entidades como o IPHAN e ABD Já em 2010, a oficina foi realizada em Santa Maria – RS, com 44 participantes de 22 cidades do Rio Grande do Sul. Nessa última, participaram representantes dos poderes públicos municipais ligados às secretarias de cultura e educação. Ambas as oficinas foram ministradas por membros e lideranças regionais do estado ligadas ao CNC e incluíram temas como história do cinema e do cineclubismo, linguagem cinematográfica, gestão cineclubista, montagem de sala de exibição, uso de equipamentos como tela, projetor e DVD, conforme manual elaborado junto ao CNC.

Em 2009, entre os dias três e oito de agosto, pude acompanhar atividades como colaboradora da oficina realizada em Porto Alegre. A saída de Santa Maria até a Porto Alegre ocorreu no domingo pela manhã. Na bagagem, foram levados muitos equipamentos, como projetor, caixas de som, DVD, além de muitos livros e filmes. A equipe formada por Paulo Henrique, Luiz Alberto Cassol, Fernando Krum, Gilvan Docknor reunia-se todos os dias para a organização das atividades que seriam realizadas nos três turnos. Para mim, constituiu um aprendizado importante, bem como uma lição sobre como trabalhar em grupo. Tivemos problemas para conduzir algumas atividades, como falhas nos equipamentos e no material didático. Acredito que, para todos, ali, a responsabilidade e o desafio foram bastante grandes, pois se tratava de uma oficina que teria que dar conta de uma formação abrangente e ao mesmo tempo existia uma disciplina em relação à assiduidade dos oficinandos, já que a participação deles era indispensável para o recebimento dos equipamentos previstos no edital.

Ao fazermos a proposta de que os seis grupos montassem um cineclube ao final da semana de trabalho, foi enfatizado também um dos pilares da prática cineclubista, a saber, a busca pelo aumento da democratização do acesso ao cinema. Para isso, montou-se uma espécie de distribuidora, chamada Cine +, nela, foram colocados uma série de DVD's de produções audiovisuais do acervo da Cesma e do Cineclube Lanterna Aurélio. Foram

¹² Constituem entidades reconhecidas, financiadas e apoiadas pelo Ministro da Cultura que desenvolvem ações sociais, culturais e comunitárias. Em abril de 2010, contabilizou-se cerca de 2,5 mil projetos em 1122 cidades brasileiras, atuando em redes políticas, sociais, artísticas.

postas em um espaço, onde todos poderiam retirar e copiar os filmes, assim sendo, produções locais, regionais e nacionais, e outros tantos filmes da Programadora Brasil, Canal Futura, Estação Cinema, Santa Maria Video e Cinema, foram retirados, trocados e copiados entre os participantes das oficinas. Essa proposta de atividade, na oficina, criou uma interação com os participantes e a formação de um ambiente de rede e cooperação de acesso ao cinema. Filmes como *Diálogos* (2007) e *Caminhos do Cineclubismo* (2008), que mostram o universo do cineclubismo a partir de depoimentos, foram as principais obras copiadas, o que demonstra o interesse dos oficinandos em conhecer mais sobre o tema.. Além disso, todo o material das oficinas, como *slides*, textos, *e-books* e trechos de filmes, foram disponibilizados para que os participantes pudessem copiar em CD's e em *pen drives*. Foi entendido o quão importante era, para as pessoas que ali estavam, a prova material do conhecimento que foi aprendido e trocado nos cinco dias de intenso e, por vezes, desgastante, mas muito proveitoso trabalho de ação em prol do lema “Filmes são para serem vistos”. As diferentes produções revelaram diversos interesses em torno dos filmes, tanto para fins educativos, quanto com propósito de entretenimento.

Enfim, esta experiência de propiciar a troca de conteúdos revelou a diversidade de mundos que cada um tem dentro de si e o desafio de colocar em palavras as ações, os gestos e os discursos, tudo que foi visto, aprendido e compartilhado durante os dias da oficina. De fato, habitar um quarto de hotel durante uma semana em uma cidade que não é onde você mora, significou um deslocamento geográfico, mas não somente para mim, mas para todos que lá estavam, já que ninguém da equipe e nem os participantes moravam na capital. Numa perspectiva adotada por Marcus (1994), a noção de uma etnografia multi-situada pode ser usada para o estudo de fenômenos sociais, como o cineclubismo, que não podem ser explicados se o olhar concentrar-se em único espaço. Como Falzon (2009) grifa:

the essence of multi-sited research is to follow people, connections, associations, and relationships across space (because they are substantially continuous but spatially non-contiguous). research design proceeds by a series of juxtapositions in which the global is collapsed into and made an integral part of parallel, related local situations, rather than something monolithic or external to them. (FALZON, 2009, p. 1-2)

Assim, a respeito de um esquema simbólico de atribuições dadas ao cineclubismo, temos uma estrutura contemporânea de comunicação e troca de significados que pode se dar em diferentes contextos, de formas diversas. De modo que se configuram duas situações, por um lado, podemos entender o cineclubismo e os agentes culturais envolvidos como sendo

parte de uma totalidade em constante deslocamento e movimento. Por outro, que a esfera do global é trazida para dentro de círculos sociais, como durante o acontecimento da oficina, através de produtos midiáticos que incluem uma pluralidade de sentidos. Afinal, como Ortner (2007), são os filmes, produzidos em Hollywood [não seria Hollywood??], por exemplo, que, hoje, funcionam como o que as pessoas consideram como cultura.

A massificação da cultura se processa pela potencialidade da democratização da cultura. No cinema, isso é evidente. O cineclubismo apresenta esse caráter democrático enquanto uma prática que, por um lado, alimenta a criatividade e a liberdade, e, por outro, estimula a autonomia concebendo uma responsabilidade política pela atividade. Cultura, neste particular, é entendida, conforme Ortner (2007):

cultura que não reside em grupos particulares, mas que tem uma natureza pública com a qual os diferentes grupos articulam-se de modos diversos. Ou seja, em que há uma relação mais frouxa entre cultura pública e, digamos, o modo mais cotidiano com o qual as pessoas vêem o mundo. Com estas duas abordagens, é possível escapar ao essencialismo e acolher uma relação mais negociada entre pessoas, grupos, setores de grupos, formações culturais. Então, penso que pôr a cultura em questão implica tanto um olhar mais crítico sobre o conceito, como aceitar uma relação mais frouxa entre a cultura e a vida das pessoas. (ORTNER, 2007, p. 572)

Uma totalidade cultural objetificada no cineclubismo constitui um arranjo concreto de diferenças de sentidos dados a sua ordem, função e gramática. Há, no cineclubismo, diversos níveis de entendimento. Na oficina em questão, enquanto alguns já trabalhavam na área do audiovisual, outros, como um oficinando, Joelson Rosa, da cidade de Bocaiuva do Sul – PR, relatou, ao final da oficina: “Nada, era tudo o que eu sabia sobre cinema”. Assim, além de uma diferenciação em termos de idade (entre 18 e 60 anos), de relação com o cinema (alguns nunca sequer entraram em uma sala de cinema), a oficina exigiu que se percebesse universos distintos de significado e ação em torno do cineclubismo.

Em 2009, Santa Maria foi sede da pré-jornada de cineclubes. O encontro ocorreu entre os dias 20 e 24 de novembro e reuniu trinta pessoas de cerca de quatorze estados diferentes do país. Além de membros da diretoria do CNC e conselhos representativos, estiveram presentes cineclubistas que viriam a compor a chapa da eleição de 2010. Nesse evento, Luiz Alberto Cassol foi convidado, pelo então presidente Antonio Claudino de Jesus, para ser candidato a eleição do conselho.

Certamente, a noção de cineclubismo envolve uma série de ações e relações que vão além de um discurso e mobilização em prol do acesso a filmes. A experiência de campo durante os quatro dias de evento trouxe à luz alguns temas que mobilizaram os cineclubistas.

Primeiramente, foram debatidas as parcerias e as relações que o movimento cineclubista possui com entidades políticas e culturais, como a Secretaria do Audiovisual, o IPHAN, o MINC, o CBC. Em uma das reuniões foi explicitado que o CNC tem sido visto como uma entidade que está “politizando” demais o conselho da SAV e alguns outros programas do MINC. De fato, o CNC tem participado da maioria das principais discussões sobre direitos autorais e políticas culturais e essa situação estaria causando uma mal estar, inclusive com algumas produtoras de filmes, como a Globo Filmes, O2 e Conspiração. De qualquer forma, o movimento cineclubista sempre constituiu-se um movimento político que tem se articulado com diversos órgãos do setor cultural.

Outro ponto importante diz respeito ao CNC estar envolvido com outros movimentos sociais e culturais. Conforme a compreensão de que os movimentos sociais desencadeiam ações sociopolíticas criadas por atores sociais sobre temas ou interesses comuns (GOHN, 2006), pode-se considerar que o cineclubismo constitui um “novo” movimento no sentido que é organizado em redes e abarca outros movimentos e interesses que ultrapassam a questão do cinema. Embora Antônio Claudino de Jesus, então presidente do conselho, afirme não se pode confundir as ações do CNC com as demandas de outros movimentos e lutas sociais tais como o negro, de gênero, o indígena, essa discussão tem sido recorrente nos encontros cineclubistas, tendo em vista que o tema da diversidade cultural tem pautado a maioria das políticas culturais desde 2003.

Numa conversa informal, durante o almoço, com Antônio Claudino, ele comentava sobre como os cineclubistas envolvidos com o CNC e os conselhos regionais estavam deixando de lado os seus próprios cineclubes, em função de compromissos pela política do movimento. Na frase: “A gente pula de galinheiro em galinheiro sem perceber que o nosso está sujo.” ele procurou resumir a situação. Dessa forma, o cineclubismo pode ser entendido não apenas por sua dimensão institucional a partir de ações do conselho, mas conforme as relações e os interesses de grupos. Wolf (2003) pondera que as instituições são formas complexas que “possibilitam que os grupos se relacionem uns com os outros nos processos múltiplos de conflito e acomodação que devem caracterizar qualquer sociedade” (Wolf, 2006, p. 75). Ao mesmo tempo, a retomada do movimento cineclubista intensificou a diferenciação interna de capital cultural e interesses nos cineclubes e mobilizou membros capazes de orientar suas ações e personalidade em prol de ações mais macros dentro do movimento. Nessas circunstâncias, o cineclubismo é reorganizado em torno de eixos culturais, políticos e sociais voltados também para mudanças externas.

Enfim, a amizade torna-se um tipo de relação que está presente nos círculos sociais e há todo um conjunto de combinações de influências, bens materiais e simbólicos, poder e conhecimento que tendem a ser cruciais para a possibilidade de manobras sociais e se reflete nas escolhas e tomadas de decisão. Um evento como a pré-jornada, ou outros encontros cineclubistas, intensifica a existência de relações que exigem certas diferenciações e níveis de reciprocidade. Nesse sentido, mesmo na amizade instrumental, em que os amigos podem funcionar como “patrocinadores”, dentro de um campo de interesses e manobras, é importante, como Wolf (2003) explicita, a presença de afeto. É essa carga de afeto que pode assegurar uma continuidade da relação frente a algum conflito e, por isso, pode ser fingido. Por outro lado, podemos observar que a “amizade de panelinha” (Wolf, 2003) também pode ajudar a estabelecer alianças de apoio mútuo não somente em situações de crise, sejam elas internas ou externas, mas em situações em que há desigualdade na distribuição do poder em termos de papéis e cargos de ocupação.

3.5 Rede, agentes culturais e poder

O caráter do cineclube como um pólo cultural na cidade de Santa Maria, que não se restringe apenas ao universo dos filmes, mas também no desenvolvimento de uma interação com entidades locais, ressalta, sobretudo, a ação de agentes culturais específicos ou não em relação à prática cineclubista. Natália Azevedo (1997) enfatiza a ação dos cineclubes como pólos de oferta cultural que não necessariamente representam espaços com uma efetiva participação e envolvimento dos grupos locais no seu desenvolvimento e funcionamento. Nesse sentido, o *Lanterninha Aurélio*, por não exigir nenhum tipo de associação prévia dos frequentadores, não tem o compromisso de mobilizar o público a participar mais ativamente das ações culturais, promovidas pelo cineclube, o que, por um lado, é positivo porque aumenta o número de espectadores, já que a participação não fica restrita ao grupo de associados como eram os primeiros cineclubes. Por outro lado, pode desmobilizar o grupo por não exigir um compromisso mais duradouro. Compreendo que o envolvimento com o cineclubismo em geral é marcado por laços instáveis e tempos não duradouros, a não ser para aqueles agentes culturais mais comprometidos com o movimento cineclubista, como é o caso dos integrantes com cargos em conselhos e federações. De qualquer modo, o engajamento com a causa cineclubista nunca é ingênuo ou trivial.

Ao longo desses dois anos de pesquisa, percebi os participantes do cineclubismo em Santa Maria como agentes culturais que, através da prática e da produção ideológica em torno da atividade, intensificam as condições de existência e representação da dinâmica cultural. Como Bourdieu (2008) menciona eles próprios são os responsáveis pela construção de si mesmo e de categorias e sistemas simbólicos que descrevem o campo cultural. No campo do cineclubismo não é diferente, dado que os sujeitos envolvidos são agentes equipados com meios de operar classificações sobre si e sobre outros numa cadeia socialmente constituída. Dessa forma, um conjunto de esquemas de percepção pode ser crucial, por exemplo, para a subjetivação política e ser usado para a classificação, a inclusão e a exclusão em uma rede de representações simbólicas que define a autonomia, os limites e as posições dentro do campo.

Os agentes culturais mais ativos procuram viabilizar recursos materiais e simbólicos para a produção cultural dos cineclubes, seja através de acordos e parcerias com instituições, seja participando de outros setores culturais. Alguns, como podemos notar, entre os entrevistados, podem levar em conta uma trajetória já reconhecida. Aqui, também podemos trazer a noção de amizade instrumental, em que os sujeitos desempenham papéis capazes de criar ligações com outros grupos, a fim de obter acesso a recursos – materiais e/ou simbólicos.

O conceito de carisma presta-se para pensar o simbolismo do poder colocado nas relações cineclubistas, conforme a força que seu sentido tem na dinâmica das interações. Concordo com Geertz (2009) quando relaciona o poder ao carisma. Numa conversa informal com Cassol, na época da candidatura para presidência do CNC, ele salientou que teve que aprender a perceber que o cineclubismo representava mais uma questão de política do que simpatia. Tendo que lidar com tensões e debates mais amplos sobre cultura no Brasil, as lideranças cineclubistas agem, no campo, conforme esquemas de percepção capazes de manter a conexão entre valor simbólico da prática e a sua consequência nos centros ativos que pautam o cinema brasileiro. Assim posto, o cineclubismo em sua condição política (dentro de órgãos como o CNC ou FICC) é o ponto em que as ideias e os discursos sobre a prática apresentam-se como fundamentais. O “carisma cineclubista” pode ser mais evidente em eventos como as Jornadas ou Pré-Jornadas, no entanto, é aspecto permanente do cotidiano de quem lida com o cineclubismo. O aspecto simbólico do poder exercido por uma dada elite cineclubista é sinalizado, de forma especial, por “um conjunto de formas simbólicas que expressam o fato de que ela realmente governa” (Geertz, 2009, p. 187). A percepção que temos é que as expressões da vida social, banais ou extraordinárias, ainda exigem estruturas de poder que lhes dão vida.,

É por esse motivo, que mesmo que o tipo de figura carismática que nos interessa seja periférico, efêmero, ou sem base sólida – o mais extremado dos profetas, ou o mais radical dos revolucionários – devemos examinar o centro e os símbolos e concepções que nele existem, pra que possamos entendê-los e saber exatamente o que eles significam. (GEERTZ, 2009, p. 2150)

Uma ordem de premissas ideológicas, ficções e expressões carismáticas dão vida ao cineclubismo, organizam o universo de significados. Horizontes imaginários, imagens, filmes, conversas no escuro constroem e desconstroem o empreendimento de tentar entender o que, afinal, é o cineclubismo. Mas a tarefa “é também dar atenção a assuntos tão complexos como a representação da autoridade, a demarcação de limites, a retórica da persuasão, a expressão de compromissos, e o registro da discordância” (Geertz, 2009, p. 229). Assim, os agentes culturais ligados ao cineclubismo, mais do que intermediários na relação entre o filme e o público, agem como representantes desse último. As frases “nós somos o público” e “filmes são feitos para serem vistos” são usadas, de maneira recorrente, para destacar a função do cineclubismo como um movimento organizado pelo e para o público.

Em 1987, quando foi realizada uma assembleia geral da Federação Internacional de Cineclubes – FICC, na cidade de Tabor (antiga Tchecoslováquia, hoje, República Tcheca), houve a aprovação da Carta de Tabor, um manifesto em prol dos direitos do público, sendo assim, ela está relacionada com os direitos fundamentais da pessoa humana. No artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) está previsto que: “Todo homem tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de fruir de seus benefícios”. Igualmente, encontramos, no artigo 215 da Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.” Neste aspecto, ressalve-se que são raros os países com legislação específica no que diz respeito ao público e os meios de comunicação.

O movimento cineclubista pode ser pensado como um projeto em que é fundamental a organização de indivíduos em torno de interesses comuns e de renegociação com a realidade, pois, como afirma Velho (1994), os projetos (mesmo que coletivos) estão ligados diretamente à organização social e aos processos de mudança social, por isso, os mais eficazes constituem aqueles que apresentam a capacidade de metamorfose.

A possibilidade de formação de grupos de indivíduos com um projeto social que englobe, sintetize ou incorpore os diferentes projetos individuais, depende de uma percepção e vivência de interesses comuns, que podem ser variados (...) (VELHO, 1994, p. 33)

O cineclubismo no Brasil apresenta uma tradição de mais de 80 anos e desempenha um importante papel no imaginário dos grupos ligados à atividade. Com a definição de cultura como um “fenômeno abrangente que inclui todas as manifestações materiais e imateriais, expressas em crenças, valores, visões de mundo existentes em uma sociedade.” (VELHO, 2006, p. 238), podemos refletir a ação dos agentes culturais dentro de um quadro que leve em conta que

por trás das relações estatísticas entre o capital escolar ou a origem social e este ou aquele saber ou esta ou aquela maneira de implementá-lo, dissimulam-se nexos entre grupos que mantêm relações diferentes, até mesmo, antagonistas, com a cultura, segundo as condições em que foi adquirido seu capital cultural e segundo os mercados em que este obterá maior lucro (BOURDIEU, 2008, p. 17)

Dessa forma, o cineclubismo caracterizado como um campo de disputas e estratégias, isto é, visto “como sistema de relações objetivas no qual as posições e tomadas de posição definem-se relacionalmente e que domina as lutas que visam transformá-la” (BOURDIEU, 2008, p. 151), necessita de uma organização política competente capaz de ordenar e pautar certos temas, como o acesso a bens culturais. Por isso, é relevante a realização de jornadas, encontros e a criação de federações, associações e coletivos.

Hoje, existe uma maior consciência da preservação e do acesso aos bens culturais, sobretudo em setores mais instruídos, intelectualizados, de nível universitário e de classes médias. Entretanto, ao contrário das cinematecas, que têm por função a preservação da produção audiovisual brasileira e a restauração de acervos, os cineclubes objetivam, como luta, a questão do acesso, da difusão e da exibição de filmes. Eles têm seus representantes no Congresso Nacional e possuem uma relativa capacidade de pressionar o poder público que, por sua vez, está dentro de um jogo de interesses, em seus diversos planos, entre atender as expectativas de alguns setores cinematográficos, como os cineclubistas, e acatar os interesses de empresas e indivíduos que colocam o mercado como referência principal, relacionado à propriedade intelectual e ao direito de autor.

Desde 2003, a partir de uma rearticulação do movimento cineclubista e conseqüentemente do CNC, tem-se tentado uma aproximação com a Ancine (Agência

Nacional de Cinema). A “diversidade cultural” tem sido comumente concebida como um discurso global de uma economia simbólica mundial que congrega elites profissionais e políticas em torno de discursos sobre universalidade e símbolos de identidade cultural. Hoje, pode-se afirmar que não há nenhuma política cultural no país que não traga esse discurso. Nesse sentido, o cineclubismo faz parte de um processo em que a luta por reconhecimento da diversidade cultural torna-se uma bandeira cada vez mais presente em diferentes movimentos culturais.

O atual reconhecimento da importância da diversidade como um valor central é resultado da progressiva tomada de consciência em relação à globalização e da crescente atenção dada à natureza interconectada das questões culturais, políticas, econômicas e sociais em um mundo encolhido. O desenvolvimento desta atenção está intimamente relacionado ao aumento da complexidade dos fluxos de pessoas, bens, capital e informação. (RIBEIRO, 2008, p. 201)

A cultura do cineclubismo pressupõe uma rede de relações sociais, de significados, de pessoas e de mercadorias (no caso, os filmes). Nesse sentido, o cineclubista como um espaço específico de exibição não pode existir sem o desenvolvimento de um território virtual que se dá por um entrelaçamento de culturas que se comunicam por meio de ferramentas da internet. Assim, o cineclubista pode ser entendido bem mais, partindo do ambiente cultural do que propriamente de um contexto de isolamento. Pode-se argumentar que os projetos cineclubistas mais eficientes são justamente aqueles cosmopolitas, segundo o significado que Hannerz (1990) dá ao termo, ou seja, uma perspectiva, um estado mental e um modo de administrar o significado de uma experiência cultural que denota, acima de tudo, uma vontade de envolver-se com o outro. Para Hannerz (1990), o turista, que ao viajar para um lugar estranho e não se envolver com a cultura e nem participar dela, não pode ser considerado um cosmopolita, mas apenas um espectador. Relativizando segundo o meu universo de pesquisa, o cineclubista é identificado como uma figura competente quando deixa de ser um espectador ou turista da prática e passa a envolver-se com ela, a realmente “entrar na viagem”. A prática traz consigo a ideia de que, a partir de um fluxo de informações e relações sociais, os cineclubistas mantenham um contato entre si e sintam-se aliados uns dos outros em termos cultural e político.

Em um sentido específico, a experiência de ser cineclubista, aliada a uma sociabilidade mais ampla, dá-se por laços que buscam aglutinar identidades coletivas e estilos de vida urbanos. O movimento cineclubista pode ser entendido como um agrupamento decorrente de exclusões, sentimentos providos de gostos e repertórios estéticos diversos. Por

outro lado, a mediação institucionalidade torna-se o alvo para a luta cineclubista, visto que essa instância presta-se a duas ordens (estatal e do mercado) que controlam e regulam o acesso aos bens culturais e às políticas audiovisuais. Conforme argumenta Inglehart (1997), o desenvolvimento econômico, a mudança cultural e a mudança política andam juntas e isto implica que algumas trajetórias de mudanças socioeconômicas são mais prováveis do que outras - e, em consequência, que certas mudanças são previsíveis. As modificações nas visões de mundo parecem refletir nas transformações no ambiente econômico e político com uma autonomia considerável e dinâmica própria.

A ritualidade da prática cineclubista está justamente nesse movimento de superação que se dá por materialização de percepções e dos códigos tecnológicos, ao mesmo tempo em que procura superar as barreiras culturais em relação à livre circulação de filmes. Sahlins (2007) assevera que a produção (num sentido amplo) é também, e talvez, num sentido mais amplo do que imaginamos, a apropriação simbólica da totalidade da vida. A racionalidade econômica não contradiz o totemismo moderno, as práticas de ritualidade, nem a construção de socialidades. Pelo contrário, esses operadores simbólicos funcionam como os mediadores da troca e do consumo moderno, da utilidade das coisas. Para o autor, o capitalismo não existe unicamente conforme uma lógica racional, “é uma forma definida de ordem cultural, ou uma ordem cultural que age de uma forma particular” (SAHLINS, 2007, p. 198). Qualquer ordem, seja econômica, jurídica, política, varia consoante o poder que elas exercem no processo da vida social ao empregar símbolos, códigos, distinções que resultem num maior poder simbólico, numa maior eficácia simbólica.

A constituição de um movimento de micro-poderes no cineclubismo efetiva-se pelo sistema de lógicas e procedimentos expressivos em forma de rede em espaços virtuais.

A cultura da rede, com seus códigos, protocolos e emergentes estilos literários, supõe a existência de uma linguagem e de acesso a ela, isto é, de um ‘competência linguística’, algo que, como notou Bourdieu (1983: 161 e seguintes), não pode ser separado de análises de poder. Quem fala, para quem, através de que meio e em que circunstâncias construídas, são elementos vitais de qualquer processo comunicativo. (RIBEIRO, 1995, p. 4)

As principais discussões cineclubistas dão-se em um espaço virtual da lista de e-mails do CNC, uma textualidade aberta que determina atos, falas, adesões (comedidas ou não). Em outros termos, as lógicas das relações cineclubistas impõem também aos participantes um sistema de regras que organiza o sistema de rede. Sanções simbólicas, negativas ou positivas, são vistas como moedas de troca no que diz respeito às competências e aos rendimentos que

integram a uma identidade cineclubista. Uma rede social, entendida como um “campo de relações entre indivíduos que pode ser definido por uma variável predeterminada e se referir a qualquer aspecto de uma relação” (Lomnitz, 2010, p. 18), funciona como mecanismo de defesa de grupos menos favorecidos que traz consigo os princípios de reciprocidade, confiança e ajuda mútua (LOMNITZ, 2010).

Ampliadas pela facilidade de espaço-tempo com que as informações e os conhecimentos podem ser compartilhados, as redes virtuais foram importantes nas ocasiões em que cineclubes foram fechados ou censurados, pois funcionaram como canais de solidariedade entre os cineclubistas de diversas regiões. Quando tratamos do movimento cineclubista, visto a partir da participação de um grupo virtual, podemos afirmar que estamos diante de uma “comunidade-cabide” (Bauman, 2003), no sentido de que os laços são menos superficiais para aqueles, por exemplo, com cargos no conselho nacional e que, por ventura, possuem responsabilidades em suas regionais. Assim, para a maioria dos 1.203 membros do grupo CNC_Diálogo, não há sanções caso não participem da lista de discussões. Percebe-se que, para a maior parte das pessoas, a participação efetua-se nesses momentos em que surgem problemas com os cineclubes. A comunidade oferece um seguro coletivo contra obstáculos, embora, muitas vezes, esse apoio seja sem rosto, já que os participantes, em geral, não se conhecem pessoalmente.

É possível destacar alguns episódios em que o entendimento sobre cineclubismo tornou-se mais compartilhado e a participação mais ativa dos membros. De fato, em dezembro de 2005, o *Lanterninha Aurélio* e o Cineclube *Unifra* (projeto de extensão desenvolvido por alunos do curso de Comunicação Social do Centro Universitário Franciscano) haviam recebido a informação da ADEPI (Associação de Defesa da Propriedade Intelectual) de que estariam proibidos de realizar as exhibições, por não terem autorização de veiculação, mas, ainda assim, os cineclubes continuaram com suas atividades. Em maio de 2006, foram apresentadas algumas reportagens nos jornais locais, *Diário de Santa Maria* e *A Razão*, envolvendo o assunto. Cassol, representante do *Lanterninha Aurélio*, explicou que a denúncia da ADEPI foi inconsistente, pois o cineclube, além de possuir um acervo de filmes filiado ao CNC, exercia um atividade sem fins lucrativos e que visava a fomentar a discussão por meio do cinema, o que não prejudicava nem salas de cinema comerciais, nem as vídeolocadoras. O *Cineclube Unifra* também se posicionou, explicando que a atividade envolvia alunos da instituição e tem como objetivo formar um público crítico e aumentar o gosto das pessoas pelo cinema, além de ser gratuita. Constatou-se depois que a denúncia anônima à ADEPI teria

partido de vídeolocadoras da cidade que estariam receosas por conta da exibição de filmes recentes pelos cineclubes.

Em novembro de 2007, uma sentença da juíza substituta da 6ª Vara Federal Cível, Renata Coelho Padilha Gera, condenou a Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) devido às atividades do Cineclubes Cine Falcatrua. Ao dar ganho de causa ao Consórcio Europa — um gigante da distribuição cinematográfica — o Judiciário ainda aplicou multa diária de R\$ 10 mil à universidade, caso as exibições fossem retomadas, e determinou a destruição do equipamento de produção, edição e projeção de cinema. Após, um juiz da vara local, em Vitória, e a pedido da mesma distribuidora e da Lumière, expediu medida liminar proibindo novas apresentações do cineclubes, pois ele incorreria em "concorrência desleal". A reação do movimento cineclubista foi imediata e uma nota oficial do CNC foi publicada. Foram colhidas 1038 assinaturas de apoio à UFES e ao Cine Falcatrua, esse que, desde então tem sido

um dos carros-chefes do movimento da cultura livre. Protagonista do circuito nacional de Conteúdos Livres — com suas mostras de filmes, sob as (des)licenças Creative Commons e copyleft [não deveria ser escrito em itálico?], e seus festivais de mídia-ativismo, esse cineclubes universitário trabalha com tecnologias acessíveis do digital para democratizar a produção cultural. O grupo promove exibições abertas e gratuitas de filmes baixados da internet, sempre acompanhadas de discussões e intervenções. Também ministra a oficina Cineclubismo Digital Gambiarra, que ensina como produzir, projetar e distribuir filmes digitais. Além de tudo, ainda prepara material de divulgação acerca de direitos autorais, difusão cultural e cinema livre. (CAVA, 2007)

Todos esses temas norteiam as atuais lutas e políticas das quais o cineclubismo tem se engajado. Desse modo, a retomada do movimento cineclubista representou um momento de se repensar a função e a posição do cineclubismo como força criativa e um tanto quanto subversiva, aliada à prática que chama atenção para o fato de que os referentes, as perspectivas e as prioridades políticas não existem num sentido naturalista. E menos ainda representam algo homogêneo. A proposta é que a prioridade política do movimento cineclubista – acesso aos filmes – faz sentido quando em tensão e cruzamento com outros objetivos. É nesse sentido que Bhabha (1998) sugere uma articulação de prioridades entre sentidos culturais, ademais, “não existe verdade política ou social simples a ser aprendida, pois não há representação unitária de uma agência política, nenhuma hierarquia fixa de valores e efeitos políticos” (1998, p. 54). O autor insiste num tempo híbrido de mudança política em que a transformação se faz por uma rearticulação ou tradução de elementos dispostos não de maneira única, mas segundo bricolagens simbólicas.

Em 2010, três episódios mobilizaram os cineclubes inscritos no grupo de emails do CNC_Diálogo, principal canal de divulgação e discussão das atividades cineclubistas no país. O primeiro ocorreu em oito de maio e está relacionado com o fato do Cineclube SOS ABDeC-RJ ter tido a sua sessão semanal cancelada devido a desentendimento com o ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, uma sociedade civil, de natureza privada). O outro fato, de dimensão maior, ocorreu no dia 23 de junho, quando foi cancelado o lançamento do Cineclube do Centro Cultural Ação da Cidadania no Morro da Providência, no Rio de Janeiro. O filme que seria exibido, Profissão Mc, teria um debate com a presença da professora e antropóloga da UFF, Adriana Faccina, e com o MC Leo. Em e-mail, João Guerreiro explica a situação:

É com enorme desgosto que estamos cancelando o lançamento do Cineclube Ação da Cidadania. Na verdade, tratava-se do lançamento no novo formato visto que fomos contemplados, através de Edital Público, no Projeto Cine Mais Cultura do Ministério da Cultura, com o kit Telão, Projetor, Caixa e Mesa de Som, e filmes disponibilizados pela Programadora Brasil ('um programa da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, desenvolvido por meio da Cinemateca Brasileira e do Centro Técnico do Audiovisual (CTAv)'). Trata-se, portanto, de um projeto de *convergência entre políticas públicas de formação e disponibilização de obras* NACIONAIS para formação de público crítico e que permite a difusão de culturas diversificadas ladeado com segmentos da sociedade civil que tem o mesmo objetivo - caso da Ação da Cidadania. (GUERREIRO, 2010)

O cinema comercial, embora trabalhe em um sistema com objetivos específicos, que, em certa maneira, podem existir em condições materiais semelhantes em diferentes países, não funciona somente através dessas forças efetivas, mas segundo uma intenção cultural. Afinal, os homens não fazem apenas filmes: eles fazem filmes de maneira específica. E é justamente essa a questão colocada pelo discurso cineclubista, é repensar a hegemonia audiovisual das salas de cinemas comerciais. Conforme Bhabha (1998), as formas de mobilização frequentemente mais subversivas e transgressivas são aquelas criadas através de práticas culturais oposicionais, ou seja, não é a exibição dos filmes em si que importa para os distribuidores, mas o quanto pode se perder economicamente com a sessão gratuita.

Em outubro de 2010, o Cineclube Lanterninha Aurélio promoveu junto ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da UFSM - Linha Instituições Políticas e Sociais, um ciclo de filmes chamado "Entre golpes (d)e estado" sobre as ditaduras na América Latina. Na mesma semana em que estava marcada a exibição do filme brasileiro "Batismo de sangue" (2007), de Helvécio Ratton, a direção da Cesma recebeu um e-mail da produtora "Quimera Filmes" em que era exigido o pedido de licença de exibição e o pagamento de direitos autorais, mesmo que se trate de uma atividade pública e gratuita. Conforme exposto por eles,

o não pagamento de R\$ 500,00, mais imposto e frete significariam que a sessão deveria ser cancelada. Novamente, foram redigidas cartas para explicitar a especificidade de uma atividade cineclubista e tomada de posição em favor da exibição. No dia 20 de outubro, como previsto, o filme foi exibido sem nenhum tipo de complicação e foi lida a carta em resposta à mensagem da produtora. Na época, houve um debate entre cineclubistas locais de que a denúncia poderia possuir um fundo político, já que foi direcionada ao cineclube na qual o então candidato à presidência do CNC era coordenador e havia a confirmação de que o filme teria sido exibido em diferentes regiões do país sem nenhuma exigência de pagamento.

Parte do debate está centrado justamente na questão da gratuidade, palavra que não existe no vocabulário das grandes distribuidoras cinematográficas. Nesse sentido, a negação do lucro mediante exibição do filme, norma que embasa a experiência cineclubista, funciona como atitude oposicionista frente aos dispositivos de controle na socialização da produção audiovisual levada a cabo pelas empresas do ramo. Tais embates estabelecem um rol de outras questões tais como direitos de propriedade intelectual, direito do público e livre acesso a bens culturais. É importante ressaltar que os episódios envolvendo o ECAD aconteceram justamente em uma época na qual estava sendo proposta pelo Ministério da Cultura uma reforma daquele órgão. No entanto, o grande dilema é como construir uma política cineclubista baseada nesses termos e numa maioria simbólica, ou mesmo de luta de identificações com a sua cultura local, se, segundo um levantamento realizado em 2009 pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), de cada 100 municípios brasileiros, 98 não têm salas públicas de cinema, nem centros culturais, e 83 não possuem salas de espetáculos ou teatros. A prática cineclubista, entendida como a livre exibição de filmografias diversas de forma democrática e gratuita, é geralmente percebida como uma experiência engajada e ativista da criatividade de países emergentes com uma economia que vem se tornando mais estável. Além do Brasil, atualmente, há países como Argentina, Índia, França e Canadá atuando no movimento cineclubista. No entanto, ainda que o cineclubismo traga consigo uma retórica militante e subversiva, ele não deixa de ser parte de um campo cultural que não está inteiramente dominado pelas forças de controle econômico e político, mas que opera ainda, em algum sentido, dentro de lógicas que ligam o capital do Primeiro Mundo aos mercados de trabalho do Terceiro Mundo. Nesse aspecto, o cineclubismo não tem a sua ação dada pela simples resistência ou oposição aos movimentos globais e corporativos, mas se baseia em ambivalências que encontram brechas que podem designar uma interdependência e interpenetração entre o local e o global, entre circunstâncias culturais diversas. Mas, ainda é permeado por um discurso sobre o outro que não deixa de revelar a influência

desproporcional do Ocidente como “lugar de exibição e discussão pública, como lugar de julgamento e como lugar de mercado” (BHABHA, 1998, p. 45). Isto é, a teoria e a prática cineclubista carregam ainda um capital simbólico de uma cultura hegemônica, na medida em que as formas de discurso produzem os objetos de referência, uma vez que praticar cineclubismo (por quem é do movimento cineclubista) inclui as distinções simbólicas próprias de um grupo de *status* que possui traços definidos em termos de estilos de vida, privilégios, uso e consumo, práticas de lazer.

Por sua vez, os grupos de status se definem menos por um ter do que por um ser, irredutível a seu ter, menos pela posse pura e simples de bens que por uma certa maneira de usar estes bens, pois a busca da distinção pode introduzir uma forma inimitável de raridade, (...) (BOURDIEU, 2007, p. 15)

Assim, o cineclubismo segue princípios em que o consumo de filmes cristaliza-se em formas específicas de estilo de vida que se manifesta nos modos de ação e no jogo de trocas simbólicas que inclui comportamentos, regras e discursos. A lógica cineclubista não é somente o seu aspecto simbólico, mas exprime posições sociais, estruturas sociais e todo um sistema de posições e oposições que desembocam nas relações que introduzem os chamados “desvios diferenciais” (Bourdieu, 2007, p. 18), que exprimem valores e signos de condições ou funções próprias. A divulgação e a distinção da prática cineclubista impõem a busca por mudanças nos procedimentos expressivos e a necessidade de renovação em relação a certos temas, por isso, a preocupação de expressar na forma de cartas, estatutos e normativas, uma cartografia das condutas cineclubistas. Uma “estilização” da vida torna evidente, inclusive, intenções individuais num sistema de relações entre posições e condições sociais. Nesse sentido, que as relações simbólicas exprimem relações de forças, quando se pensa na relação movimento cineclubista X cineclubistas, isto é, quando se pondera que a política cineclubista reflete mais a realidade do cineclubismo que os sujeitos que o praticam.

Concordo que o cientista social, especialmente o antropólogo, diante de algum quadro de conflito, não deve necessariamente ficar neutro, mas procurar entender os pontos de vista em jogo. O conflito faz parte da vida social,

que percebo como um constante e ininterrupto processo de negociação da realidade, com idas e vindas, recuos e avanços, alianças sendo feitas e desfeitas, projetos adaptando-se e alterando-se, com transformações institucionais e individuais. (VELHO, p. 246, 2006)

O Cineclubismo feito, atualmente, no Brasil está intimamente ligado aos debates que envolvem as políticas culturais e as suas tensões. Nem sempre temos, com clareza, como se dão as situações que envolvem uma complexidade de interesses e conflitos, bem como de incentivos financeiros. No entanto, duas questões perpassam as falas nativas locais sobre cineclubismo: envolvimento e profissionalização. Nas entrevistas e conversas informais todos os cineclubistas em algum momento comentaram sobre como é complexa a questão do tempo livre e dedicação ao cineclubismo. Em muitos momentos presenciei situações ou falas de desânimo com o dia-a-dia da prática cineclubista. Vejo que ela marca uma experiência determinada pela imersão e expectativa com o discurso cineclubista, mas nem sempre constitui numa mudança de status, no sentido de que o campo é estruturado por relações de poder que nas palavras de um dos entrevistados, “é mais política cineclubista, que prática cineclubista”. Por isso, muitas vezes as palavras - coletivo, colaborativo, cooperativo - aparecem mais como elementos de discursos performáticos frente a hierarquias instituídas no movimento cineclubista que propriamente a prática engendrada no campo.

Enfim, o nascimento do cinema visto como o progresso técnico-cultural “pérola” do mundo urbano-industrial, como domínio da técnica e da natureza, como senso eufórico de hegemonia cultural, faz parte de um projeto de construção de um sujeito individualista no sentido dado por Dumont (1992). O cinema opera com mediações para a construção de discursos e posicionamentos, ao que o espectador é informado pela estrutura narrativa, pelas convenções de gênero e pelo estilo cinematográfico que representam perspectivas éticas, estéticas e culturais a fim de transmitir mensagens.

Os meios de comunicação têm um papel na formação na era pós-moderna. Ao entrar em contato com indivíduos nunca vistos, os consumidores dos meios de comunicação eletrônicos podem ser afetados por tradições com as quais não possuíam qualquer ligação anterior. Desse modo, tais meios podem mostrar outras culturas como normais ou exóticas, e podem até mesmo forjar comunidades e identidades alternativas. Embora o cinema possa contribuir para a composição de um imaginário imperialista, como vimos antes, não há nada de inerente celulóide ou no equipamento que o torne necessariamente regressivo. Os fortes ‘efeitos de subjetividade’ produzidos pela narrativa cinematográfica não são automáticos ou irresistíveis, nem podem ser separados do desejo, experiência e conhecimento de espectadores situados historicamente, constituídos fora do texto por estruturas de poder como nação, raça, classe, gênero e sexualidade. (SHOHAT; STAM, p. 453, 2006)

Por isso, uma discussão sobre que tipo de cinema as pessoas estão tendo acesso é tão central para uma maior proliferação de diferenças de narrativas como formas políticas e estéticas de construção do coletivo. Afinal, os meios de comunicação têm cada vez mais um

papel na formação de identidades nacionais na era pós-moderna e pós-tradicional (vide SHOHAT; STAM, 2006). O cineclubismo transforma-se em um discurso e uma prática inventiva, carregado de imagens, memórias, tensões que são próprias dele, que fazem dele um movimento existente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Lá, durante um curto instante, eles são unidos pelo encanto mágico que o cinema lança sobre eles, Silenciosos na sombra, inclinados para a frente, eles formam um só espírito e participam da mesma vida aglutinada, e no entanto todos são, ao mesmo tempo distintos”

Thomas Wolfe, *Le temps et Le fleuve*, 1936

Considero importante ressaltar que um cineclubismo construído por atores locais devem ser interpretado juntamente a processos sociais mais amplos. Os ciclos de filmes e ações realizados pelos sujeitos envolvidos com os cineclubes de Santa Maria estão conectados a outros movimentos e ao Estado. Observar as relações entre o MINC, o CNC, os Pontos de Cultura e outras formações em rede como o Circuito Fora do Eixo permite-me afirmar que um discurso positivo sobre o acesso a bens culturais aproxima os atores sociais dessas diferentes esferas relacionadas à cultura. As práticas, formas de trabalho, discursos podem indicar diferenciações entre eles, mas uma preocupação e afirmação de direitos culturais públicos indicam uma conexão entre os pólos.

Da mesma maneira, muitos dos aspectos que envolvem os discursos presentes no movimento cineclubista giram em torno de como o cineclubismo pode ser um movimento que fundamentalmente possa agir e refletir sobre o cinema como um todo. Talvez uma afirmação das formas de demonstrar a importância dos cineclubes (para além de sua memória) seja conforme a contabilização do público que frequenta esses espaços. Hoje temos inúmeros festivais de cinema acontecendo no Brasil todo, projetos de oficinas de audiovisual pipocam pelos mais diferentes lugares. Vemos cada vez mais filmes circulando em festivais, cineclubes, mostras, circuitos, internet, dvd's. E é na circulação que o movimento cineclubista ganha valor. Circulação de obras, pessoas, experiências, conhecimento, informação. Por isso, a pesquisa em âmbito local significou levar em consideração pessoas e símbolos conectados em diferentes quadros de espaço e tempo. Por isso a abordagem de uma etnografia multi-situada.

Por fim, um acesso mais igualitário de cinema para todos não significa simplesmente uma abertura ou retórica simpática. Um multiculturalismo substancial deve reconhecer as relações de desigualdade em todos os âmbitos da questão da produção, da distribuição e da recepção de cinema. Uma cena do filme *Tapete Vermelho* (2006), de Luiz Alberto Pereira,

ilustra bem essa situação de diferença e do espaço minoritário dado a certas produções nas salas de cinemas comerciais:

Dono do cinema: E hoje, apenas hoje vamos fazer uma sessão contínua. E mais, para presentear toda a população e toda a cidade, de graça. Eu repito: de graça. Mas pra [é assim mesmo ou houve um erro de digitação?] isso. Quinzinho tem que desocupar o cinema, tem que desocupar o cinema, tem que desocupar o cinema.

Quinzinho: Tá bão, tá bão, eu saio, eu saio mas ocês tem que ponhá um tapete vermelho nesse chão aí, agora, senão não saio.

Dono do cinema: Tapete vermelho?

Ou seja, a cena final do personagem Quinzinho (que pode ser visto como que retratando o Cinema Brasileiro) entrando [ele não está saindo?] com o tapete vermelho na sala de cinema significa, ao mesmo tempo, uma crítica aos prêmios como Oscar e Kikito (do Festival de Gramado) e a uma realidade em que os filmes brasileiros têm oportunidades de exibição apenas em festivais ou, quando são colocados em salas comerciais, têm o seu tempo de permanência reduzido no quadro de programação para dar lugar aos filmes que “dão” [quem sabe usas garantem ou proporcionam?] mais bilheteria. Da mesma forma, muitos dos filmes brasileiros são exibidos, a título de concessão, de forma gratuita. Trata-se, portanto, de construção de uma relação justa e menos propensa a idealizações e vitimizações do cinema do Terceiro Mundo. Enfim, o cineclubismo mais que uma prática ou movimento cultural, expressa uma “resposta para as complacências estereis do monoculturalismo, parte de uma reescritura indispensável das políticas globais de cultura.” (SHOHAT; STAM, p. 475, 2006)

Na pesquisa, afinal, se a construção de imaginários, memórias e significados faz sentido, também faz lembrar à racionalidade econômica e política que a lógica simbólica não é somente definidora e classificadora de alternativas culturais, ela é a própria base cultural da sociedade.

O capitalismo ocidental, em sua totalidade, é um arranjo cultural verdadeiramente exótico, tão bizarro quanto qualquer outro, marcado pela subsunção da racionalidade material numa vasta ordem de relações simbólicas. Somos demasiadamente enganados pelo aparente pragmatismo da produção e do comércio. (SAHLINS, 2007, p. 515).

Portanto, do mesmo modo que uma racionalidade econômica ou política não pode controlar as experiências que as pessoas buscam fora da sala ritual de cinema, o cinema, por

outro lado, não constitui um aparato mágico de conformação de comportamentos, pensamentos e sensibilidades. Contudo, é a mescla de certezas e incertezas advindas da vida cotidiana, de mediações como o sistema educacional, a família, a comunidade. São estas experiências que constituem uma construção de “eu” que está a serviço de uma arte de viver.

A descrição antropológica é o esforço de tentar “ler” e interpretar o significado do que é observado no campo. A tarefa de ir além da literalidade e buscar o sentido do que está sendo dito, no momento da interação social, demanda o entendimento da narrativa como uma expressão oral contextualizada que surge como uma possibilidade teórico-metodológica de tentar interpretar e contextualizar as experiências de vida do sujeito-narrador. Desse modo, o método compreensivo weberiano trata de criar um quadro mental das categorias empíricas e procura analisar de que maneira os indivíduos atribuem sentido para as suas ações. Entretanto, conforme Weber (1992), uma construção de um tipo ideal não pode reduzir a ação social a uma lei universal, pois o que importa é o sentido.

A análise da construção das histórias que as pessoas contam sobre suas próprias trajetórias e experiências e as formas que usam para serem ouvidas e entendidas pressupõe que a ampliação das possibilidades da prática narrativa na escrita antropológica e histórica representa essa preocupação hermenêutica de atribuição de sentido. O texto etnológico é a construção da descoberta ou do deciframento de um sistema estranho de significação, ou seja, não há porque enxergar a narrativa e o ato de contar uma história somente pelo seu caráter fabricado. A comunicação oral, em forma de narrativa, possibilita ao antropólogo ouvir diferentes discursos sobre questões que afetam a vida diária dos indivíduos.

A etnografia, considerada como um método de obtenção de fatos traz à tona que a explicação interpretativista, ao concentrar-se nos significados que as táticas, as ações, os eventos, as instituições têm para os seus “proprietários”, não realiza o trabalho a partir de leis, mas com construções que buscam formular conceitos que expliquem o significados que as pessoas dão a si mesmas. A lógica das implicações políticas de experiências, como a dos cineclubistas, estende o universo de posições e diferenças em discursos conflitivos, mas que sobretudo tornam-se invenções da realidade, conforme os termos que Wagner (1975) se refere à criatividade.

Ao tentar compreender o cineclubismo numa perspectiva da produção e da circulação de filmes, procurei construir uma análise mais aberta, mais experimental no sentido de unir memórias, imagens de filmes, relatos. Afinal, a experiência etnográfica está intimamente relacionada à tarefa de fazer com que o texto torne compreensivo, mediante não somente palavras, outras formas de ser e estar no mundo, ao mesmo tempo em que serve para

“analisar, explicar, divertir, desconcertar, celebrar, edificar, desculpar, estarrecer ou subverter (GEERTZ, 2002, p. 187)” uma experiência cultural.

À guisa de conclusão, observo que as noções em torno da prática e discurso cineclubista envolvem relações intersubjetivas e amplamente políticas mas que tratadas de forma cotidiana, encontram outros modos de diferenciação, além do mais, questionam o fluxo do tempo dentro e fora da sala de exibição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, Gabriel Rodriguez. 2002. "Contemporáneos y el Cineclub Mexicano: Revistas y Cine Clubes, la Experiencia Mexicana". Tese de licenciatura. México. Universidad Nacional Autónoma de México.

ANCINE. "Cultura em números – *Anuário* de Estatísticas. Culturais I – 2009" ... de Pesquisa Econômica Aplicada.

BACHELARD, Gaston. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BECKER, Howard S. 1974 "Art as collective action." *American Sociological Review* 39: 767-76.

_____. "Mundos artísticos e tipos sociais". In: Velho, G. (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. BH: UFMG, 1998.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 15 ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1987.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. Sobre as Artimanhas da Razão Imperialista, **Estud.afro-asiát.** v. 24 n. 1, Rio de Janeiro, 2002.

BOURDIEU, Pierre **A Economia das Trocas Simbólicas**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2007.

CANEVACCI, Máximo. **Antropologia do Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

CAVA, Bruno. **A revolução do Cine Falcatrua**. Le Monde Diplomatique online. Coluna "Universidade Nômada", 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer.** RJ: Vozes, 1994.

CORRÊA, Roelâine Casanova. **Vida Cultural em Santa Maria: o Caso da Escola de Teatro Leopoldo Fróes (1943-1983).** 2003. 209f. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Ibéricas e Americanas) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

_____. **Cenário, Cor e Luz: amantes da Ribalta em Santa Maria (1943-1983).** Santa Maria: Editora UFSM, 2005.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2008.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX.** 2º ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CUPELLO, Francisco. **Memórias de um Imigrante.** Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi S. A, 1973.

CRAPANZANO, Vincent. Horizontes imaginativos e o aquém e além. **Revista de Antropologia**, v. 48, n. 1, São Paulo, 2005. p. 363-384.

DELEUZE, G. **Cinéma 1 – L’Image Mouvement.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

EVANS-PRITCHARD, E.E. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

FALZON, Mark-anthony. **Introduction. In *Multi-sited ethnography: theory, praxis and locality in Contemporary research.*** Farnham and Burlington: Ashgate, 2009.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, São Paulo, ano 14, n. 13, 155-161, 2005

FISCHER, Michael. Etnografia renovável: seixos etnográficos & labirintos no caminho da teoria. In: **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, jul./dez. de 2009.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 2001.

GATTI, André Piero. **Distribuição e Exibição na Indústria Cinematográfica Brasileira** (1993-2003). 357 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

_____. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

_____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 2009.

GOLDMAN, Marcio. **Como funciona a democracia**. Uma teoria etnográfica da política. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

_____. Políticas e Subjetividades nos “Novos Movimentos Culturais” in Ilha – **Revista de Antropologia** / Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. V. 9, números 1 e 2 (2007) - Florianópolis: UFSC/ PPGAS, 2009 - v.; 328 pp.

GOHN, Maria da Glória. **Teoria dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos**, 5ª . ed. São Paulo: Loyola, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Catolicismo e Cinema in **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, v.1, p.71.

GONÇALVES; HEAD (Org.). **Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens**. 1 ed. Rio de Janeiro: 7LETRAS. 2009 (v. 1)

GRIMSHAW, Anna. “The modernist moment and after, 1895–1945”. In Grimshaw, Anna. **The Ethnographer’s eye**. Cambridge, Cambridge University Press, 2001 pp. 15-32.

GUSMÃO, Milene Silveira. Cinema, consumo e Sociabilidade: Articulações e Tensões na Contemporaneidade. In: **Revista Mnemosia**, Bahia UFBA, p. 219-239, 2006.

HANNERZ, Ulf. Locais e cosmopolitas. FEATHERSTONE, Mike (org.) in **Cultura global**. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 251-266.

_____. **Fluxos, fronteiras, híbridos:** palavras-chave da antropologia transnacional in *Mana*. Rio de Janeiro 1997 vol 3 (1) p.7-39.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Antropólogos vão ao cinema. observações sobre a constituição do filme como campo.. In: **Cadernos de Campo**, São Paulo: USP, n.7, p. 91-113, 1998.

_____. “Estrada para o impenetrável”. In **Sexta-Feira – Antropologia, Artes e Humanidades**. v. 3. São Paulo, Pletora, 1998, p. 192-197.

_____. Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga. In: GONÇALVES; HEAD (Org.). **Devires Imagéticos:** a etnografia, o outro e suas imagens. 1 ed. Rio de Janeiro: 7LETRAS. 2009 (v. 1)

INGLEHART, R. **Modernization and Postmodernization:** Cultural, Economic and Political Change in 43 Societies. Princeton: Princeton University Press, 1997.

IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Levantamento do número de cinemas, teatros e bibliotecas. 2009. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/default.jsp>

KISHIMOTO, Alexandre. **“A experiência do cinema japonês no bairro da Liberdade”**. 2009. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil. 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papius, 2005.

LOMNITZ, Larissa Adler. **Redes Sociais, Cultura e Poder**. Rio de Janeiro, E-Papers, 2009.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **Quando éramos jovens:** história do Clube de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

MACEDO, Felipe. Blog Apontamentos. 2004-2010.

MACDOUGALL, David. "The visual in anthropology". In Banks, Marcus & Morphy, Howard (orgs.). **Rethinking visual anthropology**. New Haven e Londres, Yale University Press, 1997. pp. 276-295.

MARCUS, G. E. & FISCHER, M. J. **Anthropology as cultural critique**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986.

MARCUS, George. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v34, 1991.

_____. O que vem (logo) depois do pós: o caso da etnografia" In: **Revista de Antropologia**, FFLCH/USP, vol. 37, 1994.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones**. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

_____. **Ofício do cartógrafo**. São Paulo: Loyola, 2004.

MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2008.

MATELA, Rose Clair. **Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco (selo Luminária Academia), 2008.

MATTELART, Armand. A globalização da comunicação. 2 ed. São Paulo EDUSC, 2002. METZ, Christian. **A significação do cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOURA, Robert. A construção de uma história do cinema brasileiro: política estatal e cinema alternativo nos anos EMBRAFILME, In **Revista Eletrônica Contracampo** n° 8, 1° sem. 2003.

CAIUBY NOVAES, S. **Imagem, Magia e Imaginação: desafios ao texto antropológico**. Mana, 14(2), p.455-475, 2008.

_____. "Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil". In: BARBOSA, A.; CUNHA, E.; HIKIJI, R (orgs.) **Imagem-conhecimento**. Campinas: Papirus, 2009.

ORTIZ, Renato. (org). **Pierre Bourdieu**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1985.

_____. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001

ORTNER, Sherry. “**Subjetividade e crítica cultural**”. Horizontes Antropológicos, jul./dez. 2007, vol. 13, n. 28, p. 375-405.

_____. “A Máquina de Cultura: de Geertz a Hollywood”. Mana, Out 2007, vol. 13, n. 2, p. 565-578.

_____. “Poder e Projetos: reflexões sobre a agência”. In: GROSSI, Miriam Pillar, ECKERT, Cornelia e FRY, Peter (Orgs). **Conferências e Diálogos**: saberes e práticas antropológicas. Blumenau, Nova Letra, 2007, p. 45-80.

PAULO: Heloísa Helena. O emigrante e o cinema: sociabilidade e nacionalismo. Locus: **Revista de História**. Juiz de Fora, v. 8 n. 2. jul. – dez. 2002.

PÓVOAS, Glênio. Leopoldis: a história do cinema gaúcho é contínua. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima Soares; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (orgs.). **Estudos de cinema**. São Paulo: Annablume; Socine, 2007, p. 347-358.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 1997.

REIS, Elisa Pereira; REIS, Fábio Wanderley; VELHO, Gilberto. AS CIÊNCIAS SOCIAIS NOS ÚLTIMOS 20 ANOS: TRÊS PERSPECTIVAS. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 12, n. 35, Oct. 1997.

RIBEIRO, Gustavo Lins. Diversidade Cultural enquanto Discurso Global. **Revista Desigualdade e Diversidade**, Revista do Departamento de Sociologia e Política da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008. pp. 199-233.

_____. Internet e a Comunidade Transnacional Imaginada-Virtual. 1996. Republicado em **Interciência. Revista de Ciencia y Tecnología de América**, 21(6):277-287, Caracas, 1996.

_____. A Condição da Transnacionalidade. 1997. Republicado em *Revista Brasiliense de Políticas Comparadas*, Vol. III n. 1, pp. 117-146, 1999. ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

ROSENBAUM, Jonathan . "Reply to Cinephilia Survey." Framework: **The Journal of Cinema and Media** 50.1-2 (2009): 181-182. Project MUSE. Web. 10 Feb. 2011. <<http://muse.jhu.edu/>>.

SAHLINS, Marshall. O “pessimismo ocidental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não um “objeto” em via de extinção (parte I). **Mana**, 3 (1), p. 41-73, 1997.

_____. O “pessimismo ocidental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não um “objeto” em via de extinção (parte II). **Mana**, 3 (2), p. 103-150, 1997.

_____. **Cultura na prática**. Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ, 2007.

SAMAIN, Etienne. “Gregory Bateson: rumo a uma epistemologia da comunicação”, **Ciberlegenda**, núm.5, 2001.

SCHPUN, Mônica Raisa. O cinema mudo em São Paulo: experiências de italianos e italianas, práticas urbanas e códigos sexuais. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 71-81, jan.-jun. 2007.

SEGALEN, Martine. **Ritos e Rituais contemporâneos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

SEYFERTH, Giralda. **Imigração e Cultura no Brasil**. Brasília, Editora da Universidade de Brasília. 1990.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Hadija Chalupe da. **O Filme nas telas: distribuição do cinema nacional**. São Paulo. Ecofalante, 2010.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: **O fenômeno urbano**. Textos Básicos de Ciências Sociais, Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SOUZA, Carlos Roberto de. Os Pioneiros do cinema brasileiro. **Revista ALCEU** - v. 8 - n. 15 - p. 20 a 37 - jul./dez. 2007.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado**. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo, Senac, 2004.

STEYER, Fábio Augusto. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896-1930)**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001.

TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem** - Um Estudo sobre o Terror e a Cura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

TOULET, Emmanuelle. **O cinema, invenção do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

TURNER, V. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre Lanternas Mágicas e Cinematógrafos**. São Paulo. Ecofalante, 2010.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura**: notas para uma Antropologia da Sociedade Complexa. 3º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. “O antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia”. In VELHO, G. (coord.) **O desafio da cidade**. Novas perspectivas da Antropologia Brasileira. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

_____. Patrimônio, negociação e conflito. **MANA**, 12 (1), 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. O Nativo Relativo. **Mana** – Estudos de Antropologia Social, Rio de Janeiro, volume 8, número 1, pp. 113-148.

WAGNER, Roy. **The Invention of Culture**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1975.

WEBER, Max. **Metodologia das Ciências Sociais**. Vol. 1 e 2. São Paulo: Cortez Editora, 1992.

WOLF, Eric. **Antropologia e Poder**: Contribuições de Eric Wolf. Editoras UnB, Unicamp e Imprensa Oficial, 2003.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo, Brasiliense, 1993.

_____. **Cinema brasileiro moderno**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

ANEXOS

Anexo A – Carta dos Direitos do Público ou “Carta de Tabor”

A Federação Internacional de Cineclubes (FICC), organização de defesa e desenvolvimento do cinema como meio cultural, presente em 75 países, é também a associação mais adequada para a organização do público receptor dos bens culturais audiovisuais.

Consciente das profundas mudanças no campo audiovisual, que geram uma desumanização total da comunicação, a Federação Internacional de Cineclubes, a partir de seu congresso realizado em Tabor (República Tcheca), aprovou por unanimidade uma

Carta dos Direitos do Público

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 transformação cultural e social, são direitos inalienáveis.
Constituem a garantia de uma verdadeira compreensão entre os povos, a única via para evitar a guerra.
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 devem poder dispor de estruturas e meios postos à sua disposição pelas instituições públicas.
6. As associações de espectadores 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.
7. Público, autores e obras não podem ser utilizados, sem seu consentimento, para fins políticos, comerciais ou outros. Em casos de instrumentalização ou abuso, as organizações de espectadores terão direito de exigir retificações públicas e indenizações.

8. O público tem direito a uma informação correta. Por isso, repele qualquer tipo de censura ou manipulação, e se organizará para fazer respeitar, em todos os meios de comunicação, a pluralidade de opiniões como expressão do respeito aos interesses do público e a seu enriquecimento cultural.
9. Diante da universalização da difusão informativa e do espetáculo, as organizações do público se unirão e trabalharão conjuntamente no plano internacional.
10. As associações de espectadores reivindicam a organização de pesquisas sobre as necessidades e evolução cultural do público.
No sentido contrário, opõem-se aos estudos com objetivos mercantis, tais como pesquisas de índices de audiência e aceitação.

Tabor, 18 de setembro de 1987

Cidade do México, 28 de fevereiro de 2008

Anexo B – Instrução Normativa nº 63, de 02 de outubro de 2007

MINISTÉRIO DA CULTURA

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA

INSTRUÇÃO NORMATIVA Nº 63, DE 02 DE OUTUBRO DE 2007

Define cineclubes, estabelece normas para o seu registro facultativo e dá outras providências.

A Diretoria Colegiada da ANCINE, no uso da atribuição que lhe confere o inciso IV do art. 6º do Anexo I do Decreto nº. 4.121, de 07 de fevereiro de 2002 e, tendo em vista o disposto no inciso VII do art. 6º e no inciso XIV do art. 7º da Medida Provisória nº. 2.228-1, de 06 de setembro de 2001, modificada pela Lei nº. 10.454, de 13 de maio de 2002, e conforme decisão da Diretoria Colegiada na reunião de nº 242, de 02 de outubro de 2007,

RESOLVE:

Art. 1º Os cineclubes são espaços de exibição não comercial de obras audiovisuais nacionais e estrangeiras diversificadas, que podem realizar atividades correlatas, tais como palestras e debates acerca da linguagem audiovisual.

Art. 2º Os cineclubes visam:

- I. A multiplicação de público e formadores de opinião para o setor audiovisual;
- II. A promoção da cultura audiovisual brasileira e da diversidade cultural, através da exibição de obras audiovisuais, conferências, cursos e atividades correlatas.

Art. 3º Os cineclubes deverão constituir-se sob a forma de sociedade civil, sem fins lucrativos, em conformidade com o Código Civil Brasileiro e normas legais esparsas, aplicando seus recursos exclusivamente na manutenção e desenvolvimento de seus objetivos, sendo-lhes vedada a distribuição de lucros, bonificações ou quaisquer outras vantagens pecuniárias a dirigentes, mantenedores ou associados.

Parágrafo único. Não será acolhido o requerimento de registro de entidades de natureza diversa à prevista no *caput* deste artigo.

Art. 4º O registro de cineclubes é facultativo e , quando solicitado , far-se-á mediante

requerimento e apresentação, por cópia, dos seguintes documentos:

- a) ato constitutivo ou estatuto registrado no órgão competente;
- b) última ata da Assembleia de eleição dos dirigentes;
- c) número de inscrição no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica - CNPJ;
- d) comprovante de endereço da sede ou domicílio fiscal;
- e) cédula de identidade e comprovante de inscrição no CPF do representante legal, conforme o estatuto.

Art. 5º O registro de que trata o artigo 4º deverá ser requerido pelo representante legal do cineclubes, assim declarado em ata de assembleia de eleição dos dirigentes, por meio de preenchimento do formulário de “REQUERIMENTO DE REGISTRO - CINECLUBE” constante do [Anexo I](#) desta Instrução Normativa, e disponível no sítio da ANCINE na internet - , acompanhado da documentação referida no mesmo artigo.

Parágrafo único. A documentação deve ser protocolizada ou encaminhada por remessa postal para o Escritório Central da ANCINE, no seguinte endereço:

Agência Nacional do Cinema – ANCINE

Superintendência de Registro - SRE

Coordenação de Registro de Empresa

Avenida Graça Aranha, nº 35 – 9º andar, Centro

Rio de Janeiro – RJ CEP: 20.030-002

Art. 6º Após análise e conferência da documentação recebida, a ANCINE aprovará ou indeferirá o registro do cineclubes.

§ 1º A ANCINE observará o prazo máximo de 30 (trinta) dias corridos, contados da data de recebimento da documentação, para concluir os procedimentos previstos neste artigo.

§ 2º Nos casos de solicitação de esclarecimentos ou substituição de documentação, renova-se por igual período o prazo previsto no parágrafo anterior.

§ 3º Deferido o requerimento, a ANCINE expedirá o “Certificado de Registro de Cineclubes”, que ficará disponível no sítio da Ancine na Internet para impressão.

§ 4º O não encaminhamento da documentação completa no prazo estipulado, acarretará o indeferimento da solicitação de registro e o arquivamento do processo.

Art. 7º A ANCINE poderá exigir, a qualquer tempo, esclarecimentos e documentação adicional para comprovação das informações constantes do requerimento de registro.

Parágrafo único. O não atendimento das exigências, no prazo estipulado, acarretará o cancelamento automático do requerimento de registro, sem comunicação formal prévia ao requerente.

Art. 8º O registro do cineclube terá validade de 24 (vinte e quatro) meses, a contar da data de seu deferimento, podendo ser revalidado, por igual período e sucessivamente, mediante requerimento.

Art. 9º Toda e qualquer alteração nas informações exigidas no artigo 4º deverá ser comunicada à ANCINE, acompanhada do documento comprobatório.

Parágrafo único. O encerramento definitivo ou temporário das atividades do cineclube deverá ser comunicado à ANCINE por correspondência formal, no prazo máximo de 15(quinze) dias corridos contados a partir da data de sua ocorrência, e a documentação comprobatória encaminhada no prazo máximo de 30 (trinta) dias, computados de igual forma, para o mesmo endereço do requerimento inicial.

Art. 10 O descumprimento do disposto na presente Instrução Normativa implicará o imediato cancelamento do registro do cineclube junto à ANCINE, independente de comunicação prévia.

Art. 11 Esta Instrução Normativa entra em vigor na data de sua publicação.

MANOEL RANGEL
Diretor-Presidente

▶ [Anexo I](#)

Anexo C – Instrução Normativa nº. 83, de 25 de junho de 2009.

INSTRUÇÃO NORMATIVA Nº. 83, de 25 de junho de 2009.

Estabelece as normas gerais para a execução do Programa de Fomento à Promoção de Obras Audiovisuais Cinematográficas Brasileiras de Longa-Metragem.

A DIRETORIA COLEGIADA DA AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA - ANCINE, no uso da atribuição que lhe confere o inciso IV, do artigo 6º, do Decreto 4.121, de 07 de fevereiro de 2002, e tendo em vista o disposto nos incisos V e IX, do artigo 7º, da Medida Provisória 2.228-1, de 06 de setembro de 2001, em sua 308ª reunião ordinária, realizada em 12 de maio de 2009,

RESOLVE:

Art. 1º - Esta Instrução Normativa estabelece as normas gerais para a execução do Programa de Fomento à Promoção de Obras Audiovisuais Cinematográficas Brasileiras de Longa-Metragem.

Capítulo I Dos Objetivos

Art. 2º - O Programa de Fomento à Promoção de Obras Audiovisuais Cinematográficas Brasileiras de Longa-Metragem tem os seguintes objetivos:

I – promover o exercício de direitos culturais e o acesso às fontes de cultura nacional pela população, por meio da inclusão social;

II – promover o conhecimento das obras audiovisuais enquanto bens e valores da cultura brasileira; e

III – estimular a participação das obras audiovisuais brasileiras no mercado interno.

Capítulo II Do Fomento à Promoção

Art. 3º - O fomento à promoção de obras audiovisuais far-se-á mediante a aquisição de 1.000 (mil) cópias de DVD dos primeiros 07 (sete) filmes contemplados no Programa ANCINE de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro e os 20 (vinte) filmes de maiores bilheterias no Prêmio Adicional de Renda - categoria empresas produtoras, para distribuição gratuita das cópias dos filmes para os Poderes Executivo e Legislativo, Festivais Nacionais e Internacionais, entidades com a finalidade educacional e outras entidades sem natureza comercial, na forma especificada pela Diretoria Colegiada da ANCINE.

§1º: A quantidade a que se refere o caput do artigo poderá ser aumentada em até 50% (cinquenta por cento) ou diminuída em até 50% (cinquenta por cento), a critério da Diretoria Colegiada, e a depender da disponibilidade orçamentária da ANCINE.

§2º: A distribuição dos DVD dos filmes poderá ser acompanhada de divulgação nos meios de comunicação social e nos pertinentes segmentos de mercado da indústria audiovisual brasileira, bem como do material pertinente à distribuição dos mesmos e dependendo da disponibilidade orçamentária da ANCINE.

Capítulo III Do Compromisso e Pagamento

Art. 4º - O cumprimento das condições estabelecidas no âmbito do Programa de Fomento à Promoção de Obras Audiovisuais Cinematográficas, estará comprovado por parte da empresa produtora da obra, a partir da entrega das cópias do filme em DVD.

§1º: Para participar do Programa de Fomento à Promoção de Obras Audiovisuais Cinematográficas Brasileiras de Longa-Metragem, o produtor deverá ceder os direitos para distribuição gratuita da obra e de utilização de imagens nos respectivos materiais de divulgação, nos moldes estabelecidos nesta Instrução Normativa.

§2º : O produtor que houver cedido os direitos de distribuição da obra deverá indicar a empresa distribuidora para o fornecimento e o recebimento do recurso de que trata o artigo 3º desta Instrução Normativa.

§3º : O preço unitário a ser pago pela ANCINE para aquisição das cópias dos filmes em DVD será estabelecido anualmente pela Diretoria Colegiada, após pesquisa junto ao mercado de homevídeo.

Art. 5º - A formalização do pagamento far-se-á mediante nota de empenho de despesa.

Art. 6º - As despesas decorrentes desta Instrução Normativa serão empenhadas na Natureza de Despesa 3.3.90.00 – “Outras Despesas Correntes”.

Capítulo IV Dos Participantes

Art. 7º – São participantes do Programa de Fomento à Promoção de Obras Audiovisuais os produtores das obras audiovisuais cinematográficas brasileiras de longa-metragem apoiadas nos certames mencionados no artigo 3º desta Instrução Normativa.

Parágrafo único: Pela participação os produtores cederão os direitos de distribuição, na forma estabelecida no artigo 3º desta Instrução Normativa, por ocasião da assinatura do Termo de Concessão de Apoio Financeiro para o Prêmio Adicional de Renda e do Programa ANCINE de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro.

Capítulo V

Dos Recursos do Programa de Fomento à Promoção de Obras

Art. 8º - Os recursos aplicados no Programa de Fomento à Promoção de Obras Audiovisuais correrão à conta das dotações orçamentárias da Agência Nacional do Cinema – ANCINE, na ação orçamentária “Fomento a Projetos Cinematográficos e Audiovisuais”.

Capítulo VI

Disposições Transitórias

Art. 9º - A critério da Diretoria Colegiada, e dependendo da disponibilidade orçamentária, o presente Programa de Fomento à Promoção de Obras Audiovisuais Cinematográficas Brasileiras de Longa-Metragem, poderá ser estendido às obras premiadas no Prêmio Adicional de Renda – PAR e no Programa ANCINE de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro – PAQ de anos anteriores.

Art. 10 - Os casos omissos e as excepcionalidades referentes a esta Instrução Normativa serão decididos pela Diretoria Colegiada da ANCINE.

Art. 11º - Esta Instrução Normativa entra em vigor na data de sua publicação.

Manoel Rangel

Diretor-Presidente

7