

PRISCILA CONSTANTINO SALES

**CULTURA E POLÍTICA NO CLUBE DE CINEMA DE ASSIS: um projeto de  
formação e interiorização da cultura cinematográfica (1960 – 1983).**

ASSIS

2016

PRISCILA CONSTANTINO SALES

**CULTURA E POLÍTICA NO CLUBE DE CINEMA DA UNESP/ASSIS: um projeto de formação e interiorização da cultura cinematográfica (1960 – 1983)**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Orientador: Hélio Rebello Cardoso Junior

ASSIS

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

S163c Sales, Priscila Constantino  
Cultura e política no Clube de cinema da Unesp/Assis: um projeto de formação e interiorização da cultura cinematográfica (1960 – 1983) / Priscila Constantino Sales. Assis, 2016. 178 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.  
Orientador: Dr Hélio Rebello Cardoso Junior

1. Política no cinema. 2. Cultura no cinema. 3. Cinema - Assis (SP). 4. Cinematografia. 5. Brasil - História - 1964-1985.  
I. Título.

CDD 778.5

PRISCILA CONSTANTINO SALES

CULTURA E POLÍTICA NO CLUBE DE CINEMA DA  
UNESP/ASSIS: um projeto de formação e interiorização da  
cultura cinematográfica (1960-1983)

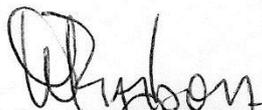
Dissertação apresentada à Faculdade de  
Ciências e Letras – UNESP para a obtenção  
do título de Mestre em História (Área de  
Conhecimento: História e Sociedade)

Data da Aprovação: 03/08/2016

COMISSÃO EXAMINADORA



Presidente: PROF. DR. HÉLIO REBELLO CARDOSO JUNIOR - UNESP/Assis



Membros: PROF. DR. CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA - UNESP/Assis



PROFA. DRA. CARLA MUCCI FERRARESI DE BARROS - UFU/Uberlândia

*Àqueles que me ensinaram a ler a vida com amor,  
Hilda e Luís Carlos.*

*Aos companheiros de sonhos feitos de imagens,  
José Maurício e Gabriel Carneiro.*

## Agradecimentos

Ao finalizar um trabalho, neste caso um ciclo de intensa aprendizagem, temos a satisfação de perceber que não estivemos sozinhos. Direta ou indiretamente, o prazer e aflição da escrita e das reviravoltas do pensamento foram acompanhados e potencializados por inúmeras pessoas. Admitindo que nenhum de nós é tão bom quanto nós todos juntos, deixo aqui nestas linhas meus mais sinceros agradecimentos.

Em primeiro lugar, agradeço ao Prof. Hélio Rebello Cardoso Jr. pela liberdade com que me deixou trilhar o caminho do trabalho historiográfico. Agradeço ainda pela confiança, compreensão e dedicação que ao longo de 07 anos me permitiram sempre seguir em frente: gratidão pelo exemplo profissional e pessoal que me é.

Foi também absolutamente fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Número do processo: 2013/27093-9), cuja bolsa no país possibilitou a dedicação exclusiva a pesquisa. Sem a FAPESP evidentemente este trabalho não seria o mesmo.

A todos meus professores do Departamento de História da Unesp/Assis, especialmente à professora Dr. Célia Reis Camargo, que organizou o arquivo o qual possibilitou este trabalho. Às professoras Zélia Lopes da Silva, Tânia Regina de Luca e o professor Eduardo Romero, que me fizeram avançar nas reflexões deste trabalho. Ao professor Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa e à professora Dra. Carla Miucci Ferraresi de Barros, da História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), que participaram de meu exame de qualificação, ambos com valiosas contribuições para o andamento do trabalho.

Ao Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa – CEDAP da Assis/Unesp, que me ofereceu as melhores condições para o desenvolvimento da pesquisa, de maneira especial, o funcionário Rodrigo Fukuhara que me acompanhava diariamente na seleção dos arquivos. Igualmente direciono meus agradecimentos à Cinemateca Brasileira, que proporcionou o avançar de minha pesquisa e também pelo trabalho tão importante de preservação da memória do cinema brasileiro. Deixo um agradecimento particular ao funcionário Alexandre Miyazato.

Às secretárias do Departamento de História, que tantas vezes me auxiliaram nas questões burocráticas, e aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação, que não mediram esforços em me ajudar a vencer a barreira dos regimentos, normas e regulamentos, especialmente o funcionário Marcos que num passe de mágica parece resolver todos os problemas de forma tão atenciosa; e aos bibliotecários da FCL/Assis, em especial Auro Sakuraba, que me guiou desde a graduação por estantes e prateleiras.

Fundamental também foi toda a equipe da instituição CIRCUS – Circuito de Interação de Redes Sociais, a qual sou associada desde 2011, e que me fez avançar no trabalho e na reflexão sobre o campo cultural: meu total agradecimento pela aprendizagem e pelo apoio. Neste mesmo sentido agradeço ainda a todos que dividiram comigo a gestão do Clube de Cinema de Assis durante minha graduação, sem vocês este trabalho não existiria.

Aos amigos Rafael Zanatto e Fernando Zanetti, entusiastas da pesquisa no campo do cinema, conscientes e críticos, que tantas vezes me auxiliaram sobre os caminhos que eu seguia, seja com leituras seja com indagações. Igualmente, dirijo-me aos amigos e pesquisadores Wellington Amarantes, Camila López, Arthur Sinaque Bez, Benedito Inácio,

Carla Lisboa, Vanessa Pironato, Cássia Natanie Peguim, Aline Menoncello, Guilherme Providello, Tiago Viotto e Roberto Andreoni, estes três últimos fundamentais na reta final, minha gratidão pelas conversas sobre os temas que atravessaram direta ou indiretamente esta pesquisa e pelos momentos que compartilhamos ao longo dessa jornada. Ainda aqui incluo toda a equipe da Revista *Circuito* e da Revista *Faces da História*, essenciais para meu amadurecimento profissional, e ao colega e revisor deste trabalho Luiz Fernando Martins, que teve uma paciência sagrada: muito obrigada.

Não poderia deixar de mencionar um espaço deveras especial para mim que carinhosamente chamo de “família extensão”. Lugar que me trouxe ao longo do tempo descanso, diversão, amigos e muita aprendizagem. Um especial agradecimento ao “Seu Luis” (in Memoriam), que deixou uma indescritível saudade e lembranças maravilhosas.

Faltam-me palavras e espaço para agradecer aos amigos que sempre estiveram presentes, seja nas mesas de café e dos bares seja prontos para partilhar um abraço ou uma conversa, sintam-se aqui representados especialmente por Ligia Carvalho, Rodrigo Cracco, Maria Carolina Guimarães, Marília Moreno Avighi, Douglas Maris, Maria Paula Bertolucci, Edinei Teixeira, Laercio Conde, Priscila Miraz, Rafael De Oliveira Rodrigues, Baruana Calado, Piter Bruno Martins, João Pedro Cassiano, Adriano Carbone Cassio Antônio, Gabriel Carneiro, Roberto Nascimento, Patrícia D’loia, Daniel D’loia, Carlos Andreassa, Elka Waideman, Rafael Oliveira, Juliana Marchetti, Thiago Domingues, Rodrigo Mognilnik, Tatiana Gentil, Marcel Arruda Furquim, Ana Fátima (Donana), Fernando Lucchesi, Marcão Miguel, Gabriel Ferreira Panobianco, Carlos Berto, Kátia Endo, Priscila Marchetti, Carla Teixeira, Deivid Aparecido Costruba, Thiago Hansted, Thabata Veloso, prof. Karina Anhezini, Ana Clara Magalhães, todos muito queridos. Além disso, gostaria de lembrar a presença tão especial de Leonardo Reis Nhochi, Maria Cristina Bigeli, Marcos Khnayfes e Leandro De Mello Stefani sempre possibilitando conversas “outras”, deixando o trabalho mais leve. E ainda, Diego Pontes, Tabata Campana, Patrícia Rodrigues, José Maurício (cabeção), muito obrigada por nunca soltarem da minha mão.

Por fim, deixo aqui também registrado, um especial agradecimento a minha mãe Hilda Constantino Sales e a meu pai Luís Carlos Teodoro Sales pelo amor e apoio incondicional, que desde sempre, foram meu suporte, emocional e financeiro. Mãe e pai, estas páginas são dedicadas a vocês.

*“Cineclubismo é, antes de tudo, movimento:  
movimento de gente, de ideias, de imagens e sonhos,  
de iniciativas e esforços em favor da atividade  
cinematográfica.”*  
(Revista Cineclube Brasil, 2003: p. 2)

*“O que me encantou em Assis foi que a vontade  
de conhecer não se separa de uma  
contagante alegria de viver”*  
(Paulo Emílio Sales Gomes, 20/03/1961)

SALES, Priscila Constantino. **Cultura e Política no Clube de Cinema de Assis: um projeto de formação e interiorização da cultura cinematográfica (1960 – 1983)**. 178 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

## RESUMO

Na presente dissertação buscamos abordar as práticas desenvolvidas pelo Clube de Cinema de Assis de 1960 a 1983. Mais precisamente, seus projetos político-culturais e sua relação com o movimento cineclubista, bem como com o campo cinematográfico. Para tanto, buscamos analisar as configurações históricas e estéticas que possibilitaram a emergência do olhar cinematográfico e a formação dos espaços de sociabilidade dedicados ao cinema que, inseridos no campo da cultura e da arte, não estiveram isentos de disputas de interesses. Os cineclubes surgem no início do século XX, emergindo no processo de legitimação cultural do cinema, tendo como especificidade a organização do público em torno da imagem cinematográfica. O que em seu início foi um movimento restrito, a partir de 1950 irá se multiplicar e se organizar em instituições representativas de seus interesses, tendo como principais atividades a divulgação, pesquisa e debate do cinema e seus desdobramentos sociais e políticos. É dentro dessa rede de saberes e fazeres cinematográficos que localizamos a trajetória do Clube de Cinema de Assis. Surgido no meio universitário e pensando o cinema enquanto manifestação cultural, o Clube de Cinema inaugurou uma nova forma de recepção na cidade de Assis. Trata-se de um projeto de formação e democratização da cultura cinematográfica que a partir da década de 1970 agregou o engajamento político. Propomos, assim, compreender a trajetória do Clube de Cinema de Assis dentro da instituição da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, bem como seu significado para a cidade, do ponto de vista da produção de debates, da formação de um público crítico, do comprometimento com o cinema de arte e com temáticas sociais, e a defesa do Cinema brasileiro. Em suma, o papel do Clube de Cinema para a interiorização do cinema cultural.

Palavras-chave: Clube de Cinema de Assis. Cineclubismo. Cinema. Cultura Cinematográfica. Memória. Ditadura militar.

SALES, Priscila Constantino. **Culture and Politics in Assis Film Society: a Project of Formation and Interiorization of Cinematographic Culture (1960 – 1983)**. 178 p. Master's Degree Dissertation (Master's Degree in History) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

#### ABSTRACT

In this dissertation we seek to approach the practices carried out by Assis Film Society from 1960 to 1983. More precisely, its political-cultural projects and their relationship with the film society movement, as much as with the cinematographic field. To do so, we tried to analyze the historical and aesthetic configurations which enabled the development of a cinematographic point of view and the formation of sociability spaces oriented towards the cinema that, being part of the field of culture and art, were not free from disputes of interest. The film societies appear in the beginning of the 20<sup>th</sup> century, arising from the process of cultural legitimation of the cinema, having as its specificity the public organization around the cinematographic image. What was in the beginning a limited movement, it will, from 1950, multiply and organized itself in institutions representative of its interests, having as their chief activities the propagation of, the research about and the debate over the cinema and its political and social consequences. It is in this network of knowledges and practices that we locate the Assis Film Society. Originated in the University and considering the cinema a cultural manifestation, the Film Society inaugurated a new way of reception in Assis town: a project of formation and democratization of cinematographic culture which, from the 1970s, had the accretion of political engagement. Thus we set out to understand the trajectory of Assis Film Society in Assis College of Science and Letters, as well as its meaning to the town, considering the production of debates, the formation of a dissenting public, the compromise with the cinema as art and with social themes, and the defense of the Brazilian cinema, to sum up, the role of the Film Society to interiorize the cultural cinema.

**Key-words:** Assis Film Society. Film Society Movement. Cinema. Cinematographic Culture. Memory. Militar Dictatorship.

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1:</b> Porcentagem de ocupação do mercado brasileiro pelo filme estrangeiro até 1927	032
<b>Tabela 2:</b> População de Assis nas décadas de 1950, 1960 e 1970	058
<b>Tabela 3:</b> Considerações importantes sobre o desenvolvimento do Clube de Cinema de Assis	067

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Imagem 1:</b> Cartazes de filmes lançados pela DINAFILME	048
<b>Imagem 2:</b> Cine Avenida	059
<b>Imagem 3:</b> Cine São José	059
<b>Imagem 4:</b> Cine São Vicente	059
<b>Imagem 5:</b> Interior do Cine Pedutti	059
<b>Imagem 6:</b> Texto para estudo na ocasião do exibição do filme Outubro de Sergei Eisenstein	069
<b>Imagem 7:</b> Papel timbrado da 1º Ata de reunião do Clube de Assis	077
<b>Imagem 8:</b> Fatura da Empresa Teatral Peduti referente a divisão de bilheteria	104

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	013
<b>1 DIANTE DA IMAGEM: O ADVENTO DO OLHAR CINEMATOGRAFICO E A FORMAÇÃO DA CULTURA CINECLUBISTA</b>	021
1.1 A consolidação do cinema como cultura	021
1.2 O cinema chegou no Brasil, mas a modernização tardou	028
1.3 Uma história do cineclubismo no Brasil: a imagem entre paixão, cultura e política	036
<b>2 TRAJETÓRIA DO CLUBE DE CINEMA DE ASSIS</b>	057
2.1 Plano geral: o Clube de Cinema de Assis, seus espaços e temporalidades	057
2.2 Clube de Cinema do Centro Acadêmico XVI de Agosto (1960 a 1962): espaço em formação	068
2.3 Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis (1965 a 1968): institucionalização e desarticulação	076
2.4 Clube de Cinema de Assis (1971-1983): rearticulação, expansão e engajamento	097
<b>3 O CINEMA É NOSSO! O CLUBE DE CINEMA DE ASSIS E UM PROJETO DE RESSIGNIFICAÇÃO CULTURAL PARA O CINEMA</b>	125
3.1 A recepção e seus aspectos temporais, espaciais e de poder	125
3.2 Contra-Campo: um <i>Plano</i> pela interiorização do Cinema Cultural	129
3.3 Rastros sobre o Plano: Os filmes e suas discussões	138
3.4 Os sintomas do Plano ou algumas considerações	143
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	146
<b>FONTES E REFERÊNCIAS</b>	150
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	151
<b>ANEXOS</b>	157

## INTRODUÇÃO

É por volta da década de 1920 que uma pergunta começa a se fazer frequente: seria o cinema arte? As respostas a essa questão se desenvolveram dentro de um longo processo histórico e por meio de calorosos debates que, inseridos no campo da cultura e da arte, não estiveram isentos de disputas de interesses. Dessa forma, para que o cinema delimitasse seu contorno dentro da sociedade foi preciso mobilizar uma ampla rede de produtores, exibidores, espectadores e intelectuais.

Surgidos formalmente na década de 1920, os cineclubes se inserem num contexto de ampliação dos saberes e fazeres em torno do cinema, processo – que se iniciou com o cinema de atração e o advento das primeiras salas de cinemas – de busca por uma narratividade própria à linguagem cinematográfica e a organização de um modelo industrial que será seguido pela formação de novos espaços de sociabilidade e crescentes teorizações, debates e polêmicas em torno do cinema. Dentro desse contexto é que o cinema e o cineclubismo produzem e são produzidos por esse novo regime de visualidade decorrente de uma visão de modernidade. Dos debates a respeito do cinema como inovação técnica/científica ou artefato artístico, seguiram no início do século XX as primeiras teorias cinematográficas que, ao elevarem o cinema à categoria de arte, também possibilitaram o surgimento da cultura cinéfila e do cineclubismo, lugar de produção de saber cinematográfico e intercâmbio cultural, abarcando, em sua prática, a ideia de “educação” através da imagem direcionada a nova sociedade que então se configurava.

Desde seu início os cineclubes tiveram como base a organização do público em torno da imagem cinematográfica. O que em seu princípio foi um movimento restrito, a partir de 1950 irá se multiplicar e se organizar em instituições representativas de seus interesses, tendo como principais atividades a divulgação, pesquisa e debate do cinema e seus desdobramentos sociais e políticos. Os cineclubes colaboraram também para a formação intelectual, teórica e para o nascimento da crítica cinematográfica, transformando-se ainda em instituições culturais.

Espaço público por excelência, marcado pela discussão político-cultural, os cineclubes em sua trajetória assumiram variados perfis conforme as localidades e relações institucionais que estabeleceram, bem como correntes ideológicas que assumiam. Trata-se de um modelo de

entidade que se transformou e se reinventou de acordo com as mudanças políticas e sociais do seu período, mudanças estas que trouxeram consequências diretas para o campo<sup>1</sup> cultural.

É dentro dessa rede de saberes e fazeres cinematográficos que acabamos de descrever que localizamos os cineclubes e escolhemos a trajetória do Clube de Cinema de Assis como objeto, buscando pensar seus projetos políticos, culturais e sua relação com o movimento cineclubista. Sendo o cinema enredado esteticamente, com direta interferência na construção de imaginários e no processo histórico, entendemos o Clube de Cinema de Assis como lugar de interpretação histórica.

No Brasil os cineclubes, tiveram sua origem ligada à intelectualidade, passando pelas atividades da Igreja Católica e pelo debate político durante a ditadura militar. Na cidade de Assis, nasceu da articulação entre professores e alunos da FCL/Assis, sustentou-se pelo debate cinematográfico e se definiu como modelo cineclubista que utiliza o cinema como veículo social. O Clube de Cinema de Assis (1960-1983) insere-se em um momento de grande agitação cultural pautada pelo debate em torno da criação de uma cultura nacional-popular<sup>2</sup>, bem como no conflituoso momento da história do Brasil decorrente do Regime Militar (1964-1985) e das crescentes mobilizações sociais, que mesmo reprimidas e vigiadas se tornaram mais diversas.

Com o objetivo de promover entre seus membros a apreciação e o debate da arte cinematográfica, o Clube de Cinema de Assis promovia projeções, debates, mostras, cursos, ciclos de cinema, entre outras atividades, dentro da faculdade e também no cinema da cidade de Assis. Estabeleceu-se, assim, de maneira peculiar e de certa forma conseguiu furar o bloqueio da indústria cultural, fazendo chegar até uma cidade interiorana um cinema que não chegaria pela via do cinema comercial, além de renomados cineastas e críticos que constantemente participavam das sessões, promovendo debates em torno da estética cinematográfica, mas também de problemas sociais e políticos.

---

<sup>1</sup> Neste trabalho, entendemos o conceito de campo segundo a obra de Pierre Bourdieu. Para o autor, a noção de campo caracteriza a pluralidade dos aspectos que constituem a realidade do mundo social de diferentes campos - cultural, educacional, científico, econômico, etc - onde se estabelecem sentidos comuns e disputas internas. Trata-se de um espaço marcado por práticas particulares, onde se configura a posição social dos agentes e instituições, bem como as relações dentro de determinado campo. Segundo o autor: É no horizonte particular dessas relações de força específicas, e de lutas que tem por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam e isso por meio dos interesses específicos que aí são determinados (BOURDIEU, 1996, p. 61).

<sup>2</sup> Nos referimos a noção de nacional-popular segundo a obra de Antonio Gramsci, que buscou dar novo sentido a questão nacional por meio da formação de produções artístico-culturais representativas das várias classes sociais. Essa ideia foi apropriada e reelaborada por diversos grupos brasileiros na década de 1960 sob discurso de transformação social, a qual repensava o papel do intelectual e a relação entre arte e povo com vistas a ação junto as massas. Exemplo claro dessa apropriação do nacional-popular foram os Centros Populares de Cultura (CPC).

Existe certa confusão sobre o que é e o que fazem os cineclubes, e tal confusão conduz para uma indefinição de seu papel na sociedade. Não obstante, suas práticas abarcam questões mais abrangentes que ultrapassam o ato de assistir a um filme. Os cineclubes têm uma história própria, que liga o desenvolvimento de seu trabalho às diversas situações culturais e políticas em diferentes conjunturas. Ostenta, assim, uma forma de organização única: não tem fins lucrativos, tem uma estrutura democrática e um compromisso cultural ou ético (MACEDO, 2004). Estas três características estão consagradas na legislação da maioria dos países. No Brasil, data do ano de 1968, com a Lei 5.536, e, mais tarde, com as conquistas obtidas pelo movimento cineclubista organizado, com a Resolução nº 30 do Concine (1980), segundo a qual os cineclubes tinham que ser associações culturais sem fins lucrativos.

O que se segue nesta dissertação é uma análise histórica acerca da trajetória do Clube de Cinema de Assis, que em seu percurso não deixou de acompanhar os acontecimentos do momento em que estava inserido, e se reinventar a partir dos debates referentes ao projeto político e cultural sobre o papel do cineclubismo na sociedade. Para tanto, tivemos como fonte privilegiada o acervo Fundo Clube de Cinema – FCL e os documentos referentes ao Clube de Cinema de Assis preservados pela Fundação Cinemateca Brasileira.

O acervo Fundo Clube de Cinema – FCL encontra-se no Centro de Documentação e Apoio a Pesquisa (CEDAP), localizado na UNESP de Assis. Teve sua organização iniciada pelo projeto “Fragmentos da memória e rastro de uma identidade estudantil – UNESP Assis/SP, 1958 - 2009” e constitui-se de onze caixas contendo aproximadamente 2.093 documentos, entre eles: catálogos, cartazes e sinopses de filmes, folhetins, recortes de jornais, circulares, livros, revistas, textos para debate, estatuto, atas de reuniões, relatórios, recibos, faturas, cédulas de eleição, carta de repúdio à censura de exibição de filmes. Tais documentos nos permitiram mapear tanto a trajetória do Clube de Cinema de Assis - datas, dirigentes e relações institucionais - quanto o mapeamento de seus ideias políticos e sociais.

Já o acervo consultado na Fundação Cinemateca Brasileira contaram com as pastas: Faculdade de Assis, Federação Paulista de Cineclubes, Conselho Nacional de Cineclubes, Centro de Cineclubes do Estado de SP; Clube de Cinema de Assis e I Curso para Dirigentes de Cineclubes. Em seus conteúdos, contam também com circulares, estatuto, atas de reuniões, relatórios e recibos, que permitiram compreender o cineclubismo em seu nível macro, principalmente no Estado de São Paulo, além de permitir acrescentar nova periodização ao Clube de Cinema com documentos referentes ao Clube de Cinema de Assis que não estão presentes em sua acervo do CEDAP – FCL.

Em se tratando de um objeto de pesquisa que não apresenta uma literatura consolidada, escolhemos como método de análise das fontes a elaboração de tabelas em ordem cronológica para melhor vislumbrar as práticas e dinâmicas nas quais o Clube de Cinema de Assis esteve envolvido. Também dividimos o levantamento por temas, são eles: *Atas; Diretorias do Clube de cinema de Assis; Cursos, conferências, filiação e ações e Filmes exibidos pelo Clube de Cinema.*

Como nos lembram Leandro Karnal e Flavia Galli Tatsch, “todo documento que chega às mãos de uma analista é um duplo milagre”, dessa forma, o documento “torna-se uma personagem histórica, com a beleza da contradição e da imprevisibilidade, com as marcas do humano” (2009, p. 24). Contradições estas fecundas quando entendidas como rastros e significados da experiência coletiva e individual, com a perspectiva de que ao evocar as expectativas interrompidas, a construção desse passado se estabeleça para explicar no presente o que passou. Vale lembrar que a problemática em torno do público para o cinema brasileiro persiste nos dias atuais: “como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é o presente” (SARLO, 2007, p. 10).

Diz-nos Mário Pedrosa que “nas grandes como nas pequenas coisas da vida ou da história, dificilmente iluminadas em todos os seus aspectos, há partes que ficam obscuras ou vagas, e ali como um mofo, a lenda surge e entumece” (PEDROSA, 2004, p.41). Máxima também válida no que diz respeito à história e ao papel dos cineclubes dentro da sociedade. Um dos principais indicativos desse fato foi discutido na XXVII Jornada Nacional de Cineclubes em 2008, que sinalizou para uma preocupação com a memória do movimento cineclubista brasileiro, e para a criação do cargo de Diretor de Memória com o intuito de promover ações de recuperação de documentos do movimento. A motivação é evidente: há “restrita existência de uma memória documentada e sistematizada do movimento cineclubista”<sup>3</sup>.

Atentos, ainda, à necessidade de “olharmos” as fontes a partir de uma problemática histórica, partimos da ideia de que o cinema existe através dos olhos de seus espectadores, críticos e responsáveis pela sua realização; é a partir das ações em seu entorno que ele passa a ter uma existência concreta, reunindo uma gama de fazeres e saberes que permitem sua transformação ao longo do tempo. Ou seja, o cinema exige que, além de visto, dele se fale, escreva, discuta, que se crie discursos, publicações e polêmicas. É também um ritual íntimo e subjetivo que em alguns momentos da história se configurou com maior magnitude como

---

<sup>3</sup> GT Memória Cineclubista: 81 anos de Cineclubismo no Brasil: <<http://culturadigital.br/memoriacineclubeses/projeto/>> Acesso em 14/01/2015.

intimidade partilhada por coletivos e instituições. Perguntamos, a história pode debruçar-se sobre essa intimidade? Para Baecque (2010), trata-se de “delinear uma história da história do cinema”, que em termos metodológicos exige

que o olhar sobre o filme se ancore em toda a diversidade possível de fontes, o filme passa a ser entendido através dos filtros com que ele é visto, com os textos que o acolhem, com os gestos cerimoniais que orientam sua visão, com os acontecimentos políticos e intelectuais que regem sua compreensão, com as reviravoltas sociais que transformam sua significação – inúmeros registros históricos por muito tempo desprezados não em sua especificidade, mas em seu diálogo com o próprio filme (BAECQUE, 2010, p. 38).

Ou seja, um olhar sobre as práticas cineclubistas nos leva à problematização do cinema em suas múltiplas possibilidades de pesquisa histórica, para além do filme, este que “como todas as imagens, perturba os campos discursivos ao seu redor, inclusive o historiográfico” (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Antoine de Baecque nos traz uma fala significativa de André Bazin a propósito do fenômeno do cineclubismo: “O futuro historiador do cinema deverá concentrar-se mais na espantosa revolução que está em via de se operar no consumo cinematográfico do que nos progressos técnicos no decurso desses mesmos anos” (2010, p. 32). Bazin tinha motivo para tal afirmativa, não apenas nas mudanças possíveis dentro do consumo cultural. Facilmente observadas nos cineclubes, que mobilizavam as mais diversas ideologias e movimentos sociais, essa “revolução” fazia parte da provisão de mundo dos cineclubes.

O Clube de Cinema de Assis atuava nessa perspectiva, imerso no universo estudantil e no contexto brasileiro das décadas de 1960 e 1970, aproximando-se intimamente de um *romantismo revolucionário*<sup>4</sup> (RIDENTE, 2000) e de práticas que o inscrevia por diversas vezes no campo da resistência cultural. Tendo como ideal de atuação um projeto que buscava a formação de um novo campo de recepção cultural em uma cidade interiorana, longe das facilidades de acesso dos materiais cinematográficos, e tendo escolhido o cinema como artefato privilegiado para pensar o campo social, buscou intervir em sua comunidade local.

Essas ações, que em seu conjunto produziram textos escritos e ditos, sessões cinematográficas, criaram relações e estabeleceram espaços institucionalizados, apontam para um uso específico cinema: o de transformação social, o que neste trabalho chamamos de

---

<sup>4</sup> No livro *Em busca do povo brasileiro* Marcelo Ridenti retoma o conceito de romantismo revolucionário formulados por Michael Löwy e Robert Sayre para analisar as manifestações intelectuais e artísticas brasileiras que buscavam resistir a ordem vigente, no caso a ditadura militar. Segundo o autor, o romantismo-revolucionário brasileiro “recolocava o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro, buscava-se há um tempo suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento” (RIDENTI, 2000, p.33).

engajamento. Esse engajamento com o social muito foi intensificado pelo contexto no Brasil do regime militar. Inserido de tal modo no seio universitário, teve o Clube de Cinema o intelectual como mediador entre o campo do cinema e a sociedade em sua volta. Essa mediação, que reflete um modo de pensar e agir, foi reelaborada constantemente dentro dos espaços de discussões e, principalmente, nos espaços das Assembleias. Fato este que marca deliberadamente as diferenças entre o Clube de Cinema de Assis e os cinemas comerciais da cidade, que ora se distanciavam ora se aproximavam das promoções cinematográficas conjuntas.

É essa possibilidade de transformação por meio da palavra e da ação que envolve sujeitos e discursos diversos, que nos permite dizer que o cineclubismo é, antes de tudo, político, “o que em princípio (malgrado todas as contradições), dava uma cor democrática às atividades dessas entidades, pelo fato de que os mais diferentes setores da sociedade tinham ou puderam ter representações nesse tipo de atividade” (CORREA JR. 2007, p. 9). Permite ainda apontar os potenciais de tal espaço na direção de possíveis mudanças no cenário do mercado cinematográfico: era o consumo crítico sustentado pelo maior número possível de leituras estéticas e sociais que poderia interferir no precário cenário da indústria cinematográfica brasileira potencializando a produção qualitativa do cinema, era a produção qualitativa do cinema nacional que alimentaria um consumo crítico.

Sob esse espaço diverso, polarizado e deliberativo, o Clube de Cinema transitou por diversos espaços públicos e privados para concretizar seus projetos, autorizando-se como *esfera pública* (HABERMAS 1997; 1984). Contrário aos discursos, ideias, e posições políticas normatizadoras – o uno em detrimento do outro – o Clube de Cinema criou um espaço em Assis povoado de “outros”, seja pela presença variada de modos de vida trazidos pela imagem fílmica, seja pela variedade de discursos das pessoas que se fizeram presentes fisicamente e por meio de escritos. Mas, também buscou criar padrões e códigos para ensinar como pensar o cinema.

Em um espaço sacralizado pela magia de ver um filme num período em que o escuro do cinema e a impossibilidade de ver determinadas imagens despertavam certa magia, ou mesmo pelo ritual de exibição e debate, o Clube de Cinema buscou um consumo de cinema que não passasse exclusivamente pela lógica do comércio. Sofreu muitas vezes com isso, visto as constantes dificuldades financeiras. Não obstante, este trabalho mostra que essa utopia se fez real por longos anos: um *contraespaço* (FOUCAULT, 2013), marcado por conflitos com a razão social dominante, social e cinematográfica, imerso em relações de

poder, em uma queda de braço com a lógica do mercado e do autoritarismo, utópica em suas ações e ideias de transformação.

Nosso objeto traz, assim, as contradições dos próprios documentos preservados. Os que chegaram até nós apontam nessa direção e nos impõem os dilemas do consumo cultural, do período de efervescência cultural e autoritarismo, de um espaço utópico e real, dos diálogos com instituições públicas e privadas sob interesses diversos, bem como o de (re) escrever essa história com um olhar historiográfico do presente. Uma história em que buscamos contextualizar – por meio de uma análise do surgimento do homem cinematográfico – e entender como esse fenômeno do cineclubismo foi possível e quais consequências trouxe para a sociedade. Além disso, uma entidade que produz sentidos por meio do cinema nos levou à questão primordial: qual a relação do cineclubismo com a sociedade e qual a possibilidade de impacto subjetivo de seu projeto. Perguntas essas que ao longo das páginas seguintes se direcionam especialmente ao Clube de Cinema de Assis.

Para atingir tal objetivo, apresentamos, no primeiro capítulo desta dissertação, um esforço no sentido de delimitar as questões históricas que atravessam o cineclubismo. Para tanto procuramos refletir sobre a ascendência do olhar cinematográfico por meio da consolidação dos diversos usos da técnica cinematográfica e seus entrelaçamentos com os modos de produção, exibição e recepção associadas ao florescer da cultura de massa do final do século XIX e início do XX. Trata-se do surgimento de uma plateia que, dividida entre passado e futuro, irá se espantar e fascinar com a novidade trazida pelo cinema, logo se descobrir como espectador de cinema. Em seguida, apresentamos a trajetória do cineclubismo no Brasil, procurando apontar de que forma seu desenvolvimento e expansão trouxeram importantes contribuições, tanto culturais quanto políticas, para sociedade e para a cultura cinematográfica. Buscou-se assim, mapear os processos históricos que possibilitaram a expansão da rede de cineclubes, objetivando uma compreensão mais detalhada da memória do Clube de Cinema de Assis, e mesmo, inseri-lo no cenário cineclubista brasileiro.

Em sequência, no segundo capítulo apresentamos uma análise histórica da trajetória do Clube de Cinema de Assis, visando evidenciar o desenvolvimento da instituição e os contornos de um projeto que visava a formação de uma nova recepção para o campo cinematográfico na cidade de Assis. Buscamos ainda apresentar suas relações tanto com a Faculdade de Ciências e Letras de Assis quanto com os cinemas comerciais da cidade, e o alcance de suas práticas dentro do contexto de resistência e debate político durante o regime militar.

Já no último capítulo centramo-nos na análise da prática cineclubista de exibição, debates e promoção de cursos de formação, tendo como referência o *Plano de Interiorização do Cinema Cultural*, sua programação e os vestígios encontrados na documentação acerca desse projeto empreendido pelo Clube de Cinema no Vale do Paranapanema, dentro da perspectiva de fomento à recepção e ao consumo cultural. Procuramos, portanto, demonstrar o papel do Clube de Cinema de Assis como representante regional do *Plano* e sua estratégia de instrumentalizar e criar cineclubes longe dos grandes centros, problematizando seu protagonismo como agente democratizador da cultura. Tal questionamento foi aqui tratado por meio da problemática que envolve um projeto de formação de público para o interior e os usos e apropriações do cinema.

Antes de seguir, cabem aqui algumas considerações de caráter introdutório. Importa elucidar que certos temas relacionados à história do movimento cineclubista foram incorporados à pesquisa de maneira a esclarecer o desenvolvimento histórico do cineclubismo no Brasil, mas não analisadas em profundidade. O mesmo ocorre com os filmes e cursos exibidos pelo Clube de Cinema de Assis, sendo alguns citados e outros analisados na medida em que iluminavam aspectos políticos e culturais do Clube de Cinema. Em virtude da investigação objetivada, seria impossível citar e analisar toda a programação empreendida.

Destacamos ainda que no decorrer do texto utilizaremos diversas vezes o termo cinema cultural para caracterizar o projeto do Clube de Cinema de Assis. Cabe assim esclarecer, que nos referimos aqui ao Cinema que envolve todo o processo de exibição cinematográfica: escolha de filmes coletiva, produção de textos, debates, etc. Trata-se portanto, de práticas que visavam fomentar uma nova forma de assistir um filme, que incluía a constante busca pela exibição de películas que pudessem representar a diversidade de cultural opondo-se à cultura hegemônica disponível na maioria dos cinemas comerciais.

Buscamos, portanto, tratar o Clube de Cinema de Assis em sua relação com a sociedade e inserido no campo cultural do movimento cineclubista e cinematográfico, por meio do mapeamento das relações de seus agentes e de suas práticas em determinado contexto e território. De certa forma, o que se apresenta no arquivo do Clube de Cinema de Assis é um fragmento da trajetória do movimento cineclubista num momento de extrema importância para a organização dos movimentos sociais e culturais no Brasil. É esta particularidade que almejamos observar pelo viés do Clube de Cinema de Assis.

# 1 DIANTE DA IMAGEM: O ADVENTO DO OLHAR CINEMATOGRAFICO E A FORMAÇÃO DA CULTURA CINECLUBISTA

## 1.1 A consolidação do cinema como cultura

É como avanço técnico que o cinema, juntamente com outros meios de comunicação de massa, surge no final do século XIX. De instrumento científico<sup>5</sup> criado para dar movimento às imagens aos espetáculos do cinematógrafo, o cinema rapidamente adentrou o universo da cultura moderna e convulsionou o campo da arte estabelecendo convenções de linguagem especificamente cinematográficas e organizando-se de forma industrial. Esse artefato, reproduzível e popular, trouxe novas formas de compreender o mundo, inserindo-se num contexto de grandes mudanças ocorridas nas primeiras décadas do século XX, quando o terreno da cultura erudita é surpreendido pelo surgimento das artes de massa. São inovações técnicas e estéticas que, dentro de um processo de intensos debates e diversas disputas no campo da cultura e da arte, irão fomentar uma rede de saberes e fazeres cinematográficos e produzir novos espaços de sociabilidade, inclusive os cineclubes, dentre os quais o Clube de Cinema de Assis, que será abordado nesta dissertação. Contudo, primeiramente importa abordarmos esse espaço material inédito no campo do universo artístico – o cinema – pelo qual irão se estabelecer problemas importantes a respeito da imagem.

Trata-se de uma imagem planejada e delimitada por uma margem externa, ou seja, o quadro. É dentro desse quadro fisicamente circunscrito que institui e estrutura-se o espaço fílmico, comumente experimentado como impressão da realidade, ou por vezes, no decorrer da história do cinema, como reprodução da realidade. Esta semelhança com a realidade advém de uma dupla ilusão própria do dispositivo cinematográfico: a do movimento<sup>6</sup>, marcadamente proveniente de um artifício ótico da imagem fixa, e a ilusão de profundidade que encontra sua procedência no uso de recursos técnicos da pintura: a perspectiva e a profundidade de campo (GRILO, 2007), recursos criados na pintura pelo Renascimento, no final da Idade Média e,

---

<sup>5</sup> Encontramos vários autores que relatam o fato de que os envolvidos com a invenção dos aparelhos de exibição cinematográfica acreditavam em sua função cultural. Por exemplo: “No dia da primeira exibição pública de cinema – 28 de dezembro de 1895, em Paris – um homem de teatro que trabalhava com mágicas, Georges Méliès, foi falar com Lumière, um dos inventores do cinema; queria adquirir um aparelho e Lumière o desencorajou, disse-lhe que o ‘cinematógrafo’ não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas. Mesmo que o público, no início, se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, logo cansaria” (BERNARDET, 1980, p.11).

<sup>6</sup> Segundo Bernardet (1980, p. 18) “A impressão de movimento nasce do seguinte: ‘fotografa-se’ uma figura em movimento com intervalos de tempo muito curtos entre cada ‘fotografia’ (= fotogramas). São vinte e quatro fotogramas por segundo [...] Ocorre que o nosso olho não é muito rápido [...] Quando captamos uma imagem, a imagem anterior ainda está no nosso olho[...] o que nos dá a impressão de movimento contínuo”.

portanto, conjunto de convenções culturais socialmente determinadas e marcadamente “um fenômeno ocidental” (BERNARDET, 1980, p. 18).

Tais pressupostos acima elencados nos interessam não por marcar uma ligação do cinema à pintura, mas pelas suas implicações que permitem uma associação da representação cinematográfica aos códigos do Humanismo, que revela “o lento advento do olho ao centro da consciência” e o advento “na história da percepção humana do homem cinematográfico” (GRILO, 2007, p. 19). Em resumo, a impressão de realidade expressa pelo cinema não coincide com uma imitação da realidade, mas sim com uma reconstrução dessa realidade, por meio de uma combinação de códigos próprios à linguagem cinematográfica e que, do ponto de vista da percepção, tem suas raízes na organização da imagem em torno do sujeito cuja visão se torna um lugar privilegiado. Será em torno da materialidade do cinema que se dará a formação de um pensamento teórico que, não sem disputas, irá inseri-lo no campo da arte.

Assim, em torno da imagem cinematográfica assiste-se um duplo posicionamento. De um lado um cinema visto como imagens de argumentos, de narrativas; por outro o cinema como arte de criação de movimentos próprios. Uma disputa clássica entre fundo e forma, e suas conjugações, ou seja, conteúdo e formato aplicado à *mise en scène* que será fomentada pela crítica, cineastas, cineclubes, mais tarde pelos estudos acadêmicos, e de tal modo que trará consequências diretas tanto para produção cinematográfica quanto para legitimação do cinema, permitindo afirmar seu lugar no campo da cultura e na história da arte: “uma sociabilidade do olhar e de um espírito crítico cuja fonte tradicional é a frequência dos salões de pintura do Ancien Régime” (BAECQUE, 2010, p. 35).

Para citar alguns exemplos, apontamos as polêmicas ocorridas na revista de cinema francesa *Cahiers du Cinéma* em torno da defesa de um cinema que expressasse seu conteúdo pela forma, o qual irá desabrochar em uma nova corrente cinematográfica nos anos 1960: a *Nouvelle Vague*; ou ainda, a defesa do cinema mudo empreendida pelo cineclubes Chaplin Club no final da década de 1920 e os diversos agrupamentos que se darão ao longo do tempo entre os cineclubes que tomam como objeto a estética cinematográfica e os que prezam pela discussão em torno do conteúdo.

Essa socialização do olhar, o advento do olho ao centro da consciência, ou então, o aparecimento do homem cinematográfico, apontados acima, encontram seu lugar na história da visualidade no início do século XIX com o surgimento de modelos de visão subjetiva<sup>7</sup> em

---

<sup>7</sup>Por visão subjetiva entende-se que as sensações dependem menos da natureza do estímulo e mais da constituição e do funcionamento do aparelho sensorial. Fato este que deu condições históricas para a noção de

meio a uma ampla gama de discursos e práticas do olhar que romperam com um regime clássico de visualidade, instituindo uma verdade da visão na materialidade do corpo (CRARY, 2013, p. 33), condições históricas inteiramente ligadas ao aparecimento de um “campo social, urbano, psíquico e industrial cada vez mais saturado de informações sensoriais” (Id., 2004, p. 68), resultando no sujeito consumidor e agente da síntese narrativa da nova “realidade”. Esse novo modelo de percepção tem seus dilemas ainda mais acentuados com o aparecimento de várias técnicas, em específico as primeiras formas de produção e exibição cinematográfica na década de 1890.

Essa primeira fase do cinema que compreende o período de 1894 a 1915<sup>8</sup>, por tempos ignorada pelos estudiosos da história do cinema devido ao estágio inicial de sua linguagem cinematográfica, ganhou impulso a partir de 1970 por meio de pesquisas que buscaram contextualizar o período, apontando a linguagem do cinema como resultado histórico e não naturalizada. Trata-se de um cinema curto, de planos únicos e abertos, personagens precários em sua construção e de descontinuidade narrativa, geralmente cenas do cotidiano moderno. Dava-se também pela complementaridade do filme com o meio em que era exibido: lanternas mágicas, narradores e música ao vivo, feiras de atração e parques de diversão, proporcionavam à película um contexto que não evidenciava o filme como atração principal. Para Thomas Edison,<sup>9</sup> o cinema: “era apenas um entre uma profusão potencialmente infundável de caminhos pelos quais um espaço de consumo e circulação podia ser dinamizado, ativado” (Ibid., p. 54-55). Um cinema sem identidade autoral, apontado por Tom Gunning (GUNNING, 2001) como “cinema de atrações”, cujas características não implicavam na coerência das histórias, mas na habilidade de maravilhar e espantar o espectador. Ou seja, um cinema que se organizava em torno do ato de apresentação e recepção (COSTA, 2006): “é pelo caminho da diversão e da exploração do imaginário que a técnica avança e chega ao cinema; é pelo seu significado social como espetáculo de variedade” (XAVIER, 1978, p. 21).

É nesse momento, ainda, que se inicia o desenvolvimento de uma estrutura da imagem em movimento em códigos especificamente cinematográficos, que, para Bernadet (1980), se

---

visão autônoma: uma separação da experiência perceptiva de sua necessária determinação pelo mundo exterior (CRARY, 2010, P. 67-68).

<sup>8</sup> O período do primeiro cinema pode ser dividido em duas fases: de 1894 até 1906-1907, que engloba o “cinema de atrações” e vai até a expansão dos *nickelodeons* e o aumento da demanda por filmes de ficção; de 1906 até 1913-1915, o “período de transição”, quando os filmes começam a se estruturar sob caráter narrativo, fundamentados em convenções cinematográficas, e se organizam em moldes industriais. Entretanto, essas fases não são bem definidas, apresentando sobreposições (COSTA, 2006, p. 25).

<sup>9</sup> Thomas Alva Edison (1847–1931), empresário e inventor norte-americano, foi um dos precursores do cinema ao inventar o Kinetoscope, uma caixa de madeira que exibia um curto filme ao ser inserido uma moeda. Posteriormente criaria uma empresa de produção e distribuição de filmes.

deu com a criação de estruturas narrativas em relação ao espaço/tempo: surgem as primeiras tentativas de corte e montagem ligando de forma direta um plano a outro. Segundo ainda o autor, as bases da formação dessa linguagem se desenvolveram até mais ou menos 1915, o cinema então herdeiro dos folhetins do século XIX e de sua ampla camada de leitores, teve assim um projeto, mesmo que implícito: contar uma história. Trata-se da busca por uma fluidez e coerência narrativas que se opuseram ao modelo de corte da história própria do teatro.

Não obstante, nestes primórdios, o cinema está longe de ser um invento sem procedências históricas. Ao contrário, faz parte de um conjunto de mudanças econômicas, políticas, sociais, e culturais, importantes para a compreensão do lugar que o cinema ocupa em meio às novas formas de se ver e seu desdobramento enquanto futuro agente de práticas culturais coletivas e subjetivas. Tais mudanças ajudam a entender também o cinema e suas conjunturas próprias e modelos distintos de exibição e recepção, como dos cineclubes, bem como as configurações iniciais do espectador de cinema, cuja origem popular e proletária dará lugar a conformações ritualísticas e estruturadas de se relacionar com o filme num segundo momento: tela grande, sala escura e cheia de pessoas, assistir ao filme em si e não mais como parte de um espetáculo. Vivência social inaugurada pelo advento dos *nickelodeons*<sup>10</sup>, armazéns transformados em salas de projeção improvisadas (FERRARESI, 2007).

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

Tais pressupostos darão ensejo para a constatação de que a cultura moderna fora cinematográfica antes mesmo do surgimento do cinema ao sintetizar a ideia de uma nova forma do olhar direcionando a realidade a uma narrativa possível e desejável. O fascínio pelo cotidiano fará parte das exibições dos filmes desse período, que incorporam as formas de lazer

---

<sup>10</sup> Surgem a partir de 1905 nos Estados Unidos, com adaptação de depósitos e armazéns para exibir filmes para o maior número possível de pessoas. Diferente dos teatros e cafés frequentados por uma classe média, esses novos ambientes eram locais rústicos, abafados e lugar de diversão barata. O nome Nickelodeon vem exatamente do valor do ingresso que custava um níquel (cinco centavos de dólar) (COSTA, 2006, p. 27).

já existentes – as visitas ao necrotério de Paris, os museus de cera e os panoramas, o quadro de Monet ou ainda os cartazes publicitários<sup>11</sup>. Dentro desse contexto, o cinema se apresenta como combinação mais acabada das características da modernidade, ao passo que servirá de opção de entretenimento lucrativo e reproduzível para a nova classe social desejosa do consumo e aspirantes dos espetáculos (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004). O cinema, portanto, não somente floresce na modernidade, como integra-se de forma efetiva ao conceito de sociedade moderna:

Por modernidade refiro-me menos a um período histórico demarcado do que a uma mudança na experiência. Essa nova configuração da experiência foi formada por um grande número de fatores, que dependeram claramente da mudança da produção demarcada pela Revolução Industrial. Foi também, contudo, igualmente caracterizada pela transformação na vida diária criada pelo crescimento do capitalismo e pelos avanços técnicos: o crescimento do tráfego urbano, a distribuição das mercadorias distribuídas em massa e sucessivas novas tecnologias de meios de transporte e comunicação. (GUNNING, 2004, p. 33).

A modernidade expressa pelo cinema se anuncia também pelo fato de não apenas atrair as massas indefinidas e anônimas, mas também constituir uma instituição cultural em que as massas puderam ser representadas como público, operando uma ruptura dos espaços da alta cultura, evidenciando uma mudança social nos espaços estético culturais, e o significado político da distração (KRACAUER apud HANSEN, 2004, p 422-3). Assim, os sujeitos modernos “(re)descobriram seus lugares como divisores entre passado e futuro ao (re)experimentar essa condição como espectadores de cinema” (CHARNEY; SCHWARTZ, op. cit., p. 332). Nesse momento é evidente que o cinema se insere socialmente como distração e entretenimento, excluído dos circuitos das artes:

O complexo técnica/produção industrial/consumo popular no plano da prática, ou seja, o modo pelo qual o cinema foi ganhando definição como produto dentro das condições particulares à sociedade em que surgiu, levou à sua eliminação como tema de uma reflexão séria, principalmente em meios intelectuais de orientação aristocrática, presos à crítica deste mercantilismo burguês em nome de valores estéticos tradicionais. Era a atitude de “ignorar” o divertimento popular pela sua inscrição nas categorias de vulgaridade, mau gosto e inconseqüência. (XAVIER, 1978, p.28-29)

A expansão dos *nickelodeons* entre os anos de 1906 e 1909 permite destacar dois fatos importantes: uma reorganização da produção cinematográfica em termos industriais e as primeiras interferências no conteúdo dos filmes exibidos. Esse novo local de exibição, que

---

<sup>11</sup>Todos esses temas são analisados no livro *O cinema e a invenção da vida moderna* (2004), coletânea organizada por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz.

tinha como público principal os imigrantes, mulheres e crianças oriundos dos grupos proletários, apresentava filmes que variavam de “atualidades reconstituídas, *gags* de comicidade popular, contos de fadas, pornografia e prestidigitação” (MACHADO, 2011, p. 76). Logo, tanto os filmes quanto o espaço de exibição se tornam problemas para as autoridades, resultando em diversas conformações às normalizações impostas tanto por parte dos governantes, igreja e imprensa, quanto pelos próprios produtores e donos das salas de exibição, dirigidas principalmente aos filmes franceses.

Trata-se de processos de censura e moralização— muitas vezes partindo dos próprios produtores – com forte interesse econômico em ampliar o público e estabelecer espaços de exibição luxuosos que atendessem às demandas das camadas médias, conferindo ao cinema o papel de didática pacificadora (FERRARESI, 2007), sobretudo com a criação em 1909 da *Motion Picture Patents Company* (MPPC) pelos produtores que buscavam regulamentar a produção, distribuição e exibição de filmes, momento em que “o melodrama, com sua moralidade polarizada e defesa da ordem social, passa a ser o gênero dominante” (COSTA, 2006, p. 28).

Esse período se caracteriza ainda pela especialização das várias fases da cadeia de produção e exibição de filmes, e pela dominação do mercado internacional das empresas europeias. A partir de 1907 ocorre, desta vez na França, uma proliferação de instituições dedicadas exclusivamente ao cinema, sendo a empresa francesa *Pathé* a principal expoente, chegando a representar de 60% a 70% dos filmes exibidos. Esse fato se deu pela sua capacidade única de organizar a produção e exibição com vários diretores gravando ao mesmo tempo. Além disso, “fabricava os próprios filmes, câmeras e projetores, além de película para as cópias” (Ibid., p. 38).

O protagonismo europeu fará com que as produtoras norte-americanas, marcadas pelo duelo entre o truste MPPC e os produtores independentes, lutem para controlar o mercado interno e se expandir internacionalmente, resultando em um desenvolvimento industrial do cinema: introdução da política do estrelismo, filmes de longa-metragem, construção de cinemas luxuosos e, a partir de 1910, o advento da indústria cinematográfica *hollywoodiana* (FERRARESI, op. cit., p. 335). Ocorre a racionalização da produção cinematográfica em uma crescente divisão do trabalho e uma especialização das unidades de produção.

Essa disputa pelo mercado internacional será refreada após a Primeira Guerra Mundial, que tirou as indústrias europeias da liderança, momento este também que os longas-metragens, com mais de uma hora, se generalizarão. Ao longo da década e 1920,

o cinema foi se rendendo à narrativa clássica, inaugurada por Griffith<sup>12</sup> ainda nos anos de 1910, que contava histórias impressas em rígidos roteiros, dirigidos por experientes e famosos diretores e produzidos pelos grandes estúdios. Estes, por sua vez, eram dotados de uma poderosa infra-estrutura de produção, divulgação e distribuição que incluía agentes internacionais que cuidavam dos interesses dos estúdios em outros países – além de um staff composto por maquiadores, modistas, cabeleireiros, camareiras, iluminadores, fotógrafos, editores, operadores de câmera, entre tantos outros (FERRARESI, 2007, p. 336).

A preocupação social e econômica dispensada ao ato de “ir ao cinema” e de “ver o filme” irá operar uma transformação nos hábitos e costumes até então dirigidas às imagens cinematográficas. Ao dotar o cinema de capacidade “educativa” da população e colaborador de uma identidade norte-americana, a institucionalização e racionalização do cinema, do qual *Hollywood* será modelo, acabam por impor um padrão de produção e exibição de filmes em escala mundial.

Dessa forma, a Indústria Cultural do Cinema, fruto dos meios de comunicação de massas das sociedades modernas, será responsável pela disseminação e produção, em larga escala, de informações, valores, linguagens e imagens. Todas essas questões evidenciadas a partir do final do século XIX apontam para uma institucionalização do “ver”, sua conformação em diversas narrativas que consolidam uma cultura visual na modernidade<sup>13</sup>. Fatos importantes para compreendermos o modelo instaurado no Brasil, principalmente no quesito distribuição/exibição de filmes e as apropriações em torno do cinema.

---

<sup>12</sup>David W. Griffith (1875-1948) foi um cineasta norte-americano que tem como obra mais importante o filme "O Nascimento de Uma Nação". Responsável pela construção de um cinema baseado no teatro, literatura e personagens tipificados, revolucionou a linguagem cinematográfica e influenciou o cinema por décadas. Modelo comumente chamado de “narrativa clássica do cinema hollywoodiano”, suas principais contribuições foram os usos dos planos médios, close-ups, os zigzags de câmeras. Diferenciou-se do “primeiro cinema” pela construção de uma narrativa linear e investiu na criação de personagens baseado na dicotomia entre o bem e o mal, consolidando os discursos ideológicos que apoiavam as imagens.

<sup>13</sup> Dentro das diversas interpretações que o conceito de modernidade imprimia no início do século XX no Brasil, destacam-se quatro significados: A modernidade como representação do progresso científico, numa visão linear e cumulativa, bastante próxima ao positivismo; a modernidade como a era do maquinismo e da tecnologia, responsáveis por novas experiências sensoriais e perceptivas atreladas, muitas vezes, à conquista da velocidade; a modernidade como estilo de vida cosmopolita e metropolitanos, teatralizado na obrigatória familiaridade com requintados hábitos de consumo e de lazer dos maiores centros urbanos da Europa e Estados Unidos; e finalmente, modernidade como ideal de ordem social inspirada no modelo da família burguesa, na moral e na disciplina do trabalho, tendo como principal trunfo a promessa da estabilidade e do conforto proporcionados pelo trabalho e pelo consumo, respectivamente (PADILHA, 2001).

## 1.2 O cinema chegou ao Brasil, mas a modernização tardou

No Brasil, a modernidade e seu ideal de progresso e racionalidade impuseram-se socialmente segundo modelo europeu, orientado política e economicamente pelas elites. É dentro do contexto da formação de um cosmopolitismo pacifista, indicado por Nicolau Sevcenko (1983), que os hábitos de consumo e de lazer insurgem no Brasil. Convém, contudo, demarcar que tanto a noção de modernidade quanto as perspectivas em torno do ingresso dos novos aparatos tecnológicos no cotidiano das cidades brasileiras foram compreendidas e vivenciadas de formas distintas pelos diversos grupos sociais. Ou seja, dentro da expansão do capitalismo global o choque entre o avanço da cultura imperialista e os sujeitos sociais não se deu sem confrontos, negociações, adaptações e recriações.

Para Néstor Canclini “não chegamos a uma modernidade, mas a vários processos desiguais e combinados de modernização” (2013, p. 154). A cultura moderna latino-americana registra, assim, uma “heterogeneidade multitemporal”, geradora de uma incerteza em relação ao valor da modernização não decorrente apenas daquilo que separa as nações, mas também da intercepção sociocultural entre o tradicional e o moderno. Mais do que uma força alheia e dominadora, a modernização cultural que em muitos casos deu impulso para a construção da identidade nacional permite “reelaborações desejosas de contribuir com a transformação social” (2013, p. 79). No caso do Brasil, a sociedade brasileira desenvolve uma excentricidade, segundo a qual o ideal liberal acontece antes do desenvolvimento social e econômico. Temos assim uma classe dominante que procura amortecer o impacto do atraso brasileiro em relação aos países centrais: um modernismo sem modernização (ORTIZ, 2001).

No horizonte do processo de modernização brasileiro descortina-se uma mudança no espaço geográfico, que se urbaniza e revela o surgimento ou transformações de novos espaços de lazer e sociabilidade. O Brasil do século XIX conhece fotografia, as formas de diversão dos jogos de azar, dos panoramas<sup>14</sup> de Vitor Meireles, dos Cosmorama<sup>15</sup>, da lanterna mágica e, a partir de 1896, do recém-inventado cinematógrafo: “É o delírio atual. Toda a cidade quer ver o cinematógrafo. Em todas as praças há cinematógrafos-anúncios, ajuntando milhares de pessoas” (JOÃO DO RIO apud ARAÚJO, 1985, p.18).

<sup>14</sup> É um enorme quadro esférico em que o espectador é colocado no centro, como se estivesse no alto de um morro e visse todo o horizonte. No Brasil, o maior pintor e exibidor de panoramas foi Vitor Meireles e seu primeiro panorama foi o Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, exibido na Exposição Universal de Paris em 1889 (ARAÚJO, 1985, p.31).

<sup>15</sup> Cosmorama quer dizer vistas ou imagens do mundo, que são observadas pelo espectador através de um aparelho com lentes de aumento e refletidas por meio de espelhos. Tiveram grande popularidade no Brasil oitocentista desaparecendo após a consolidação dos cinematógrafos (ARAÚJO, 1985, p.53).

As exhibições de filmes neste primeiro momento contavam com um público popular e dividiam a atenção com variadas formas de entretenimentos: números circenses, cantantes e de dançarinas, museus de cera e ilusionismo. Das salas de variadas e cafés cantantes, passando pelos parques, foram os exibidores ambulantes os responsáveis pelo processo de difusão da novidade cinematográfica, mesmo após o advento das salas de cinema a partir de 1907. Muito se comemorou na imprensa sobre o papel modernizador e civilizatório das mudanças ocorridas tanto na paisagem urbana quanto nas formas de entretenimento, e o cinema estava ali incluído:

O Rio civiliza-se! Tínhamos até agora a glória das avenidas, das ruas largas e arborizadas, a elegância suprema da vida *smart*, as conferências literárias, as *matinéés* da moda, os cinematógrafos, as batalhas de confete, enfim, tudo o que forma a suprema ventura da vida civilizada (ARAÚJO, 1985, p.19).

Essa modernidade de viés contraditório é expressa pelo cronista Petrônio ao convocar os cariocas a se divertirem, pois: “Temos automóveis, charretes, fiacres de rodas amarelas. Temos o Corso e temos os cinematógrafos (...)” (Ibid., p.18). Contudo, essa diversificação da paisagem urbana será também acompanhada tanto pela heterogeneidade dos grupos sociais que a integram, como pela normatização e divisão dos cinemas em cinemas luxuosos e cinemas de bairros. Assim como nos Estados Unidos, os responsáveis pela exibição cinematográfica no Brasil buscaram ampliar seus lucros se dirigindo às elites, que até então se mantinham distantes das diversões atreladas às imagens e movimentos.

Dessa forma, esses espaços incertos de exibição logo tomam contornos definidos de salas de cinemas nas quais o filme, no decorrer da década de 1910, irá abandonar seu caráter de atração para iniciar suas primeiras aventuras em termos de linguagem propriamente cinematográfica. É também o momento do advento da indústria cultural do cinema, que passa a incorporar aos filmes nomes famosos de atrizes, atores e diretores, não sem antes associarem a essas imagens certos comportamentos e valores, dinamizando o consumo e reelaborando diversas condutas no interior das salas de cinema.

A formação das grandes corporações cinematográficas representará no Brasil a diluição do incipiente mercado brasileiro que, entre os anos de 1907 e 1911<sup>16</sup>, consegue certo

---

<sup>16</sup>Período conhecido dentro da historiografia clássica do cinema como Bela Época do cinema brasileiro. No entanto, esse termo, cunhado por Vicente de Paula Araújo, é questionado por alguns pesquisadores do cinema como, por exemplo, Maria Rita Eliezer Galvão e Jean-Claude Bernardet. Dentre muitas questões, apontam o fato de que o período de fluorescência da produção e exibição do cinema brasileiro que inicia em 1907 e termina em 1911 foi seguida de uma forte produção de filmes no decorrer da década de 1910, principalmente em São Paulo. Bernardet ainda propôs uma história do cinema que se balize pelo agrupamento dos gêneros fílmicos, e não pelas fases de produção que, em sua opinião, colabora para uma ideia fragmentada do cinema brasileiro.

desenvolvimento paralelo entre a produção e o circuito exibidor, muito pelo fato dos proprietários das salas de cinema também produzirem e/ou financiarem a produção, garantindo, ainda que de forma restrita, a exibição do filme brasileiro. Esse processo de estabilização do cinema brasileiro é interrompido muito provavelmente quando a economia norte-americana “em expansão voltava os olhos ávidos para o terceiro mundo e o tradicional liberalismo brasileiro a receberia de braços abertos”. Inicia-se o processo de predomínio do cinema estrangeiro vivenciado até os dias atuais. Sobre o cinema brasileiro Bernardet destaca:

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

Tem-se assim sugerido que o cinema brasileiro teria sido marcado tanto pela interferência do cinema estrangeiro quanto pela do Estado. Neste último caso, pouco interesse, políticas irresolutas e uma relação de fragilidade são marcas históricas que caracterizam a relação do Estado com o cinema, pelo menos até meados de 1950. Num quadro em que a indústria cultural é incipiente, mas conta com uma performance cultural criativa, toda discussão referente tanto ao fomento das produções culturais quanto à questão da identidade nacional perpassa e se concentra no Estado. Segundo Renato Ortiz, os intelectuais em diversos momentos voltam-se para o Estado, seja para fortalecê-lo, seja para criticá-lo, reconhecendo o Estado “como espaço privilegiado por onde passar a questão cultural” (ORTIZ, 2001, p.51). O cinema não fugiria à “regra”, dentro de um ambiente conflituoso de intensos enfrentamentos e negociações. Essa interferência se fez notar tanto no financiamento de produções e elaboração de projetos para o campo cinematográfico quanto na esfera da distribuição e exibição.

Já a presença estrangeira no cinema brasileiro marcou de forma densa o mercado interno cinematográfico, não apenas em seu aspecto importador, mas também na produção e exibição. O próprio conjunto técnico, artístico e comercial envolvido nas atividades do cinema era composto por estrangeiros, principalmente imigrantes italianos, sobretudo em São Paulo. Essa presença “forasteira” traria diversas consequências para a consolidação do cinema nacional, colaborando para limitar e, por vezes, condicionar suas formas de afirmação. Nem o surto de produção de filmes de ficção de 1908 – com queda brusca a partir de 1912 (GOMES, 1996, p.24) – e nem estruturação do circuito exibidor com salas fixas e programação regular puderam conter a avalanche de filmes importados no Brasil.

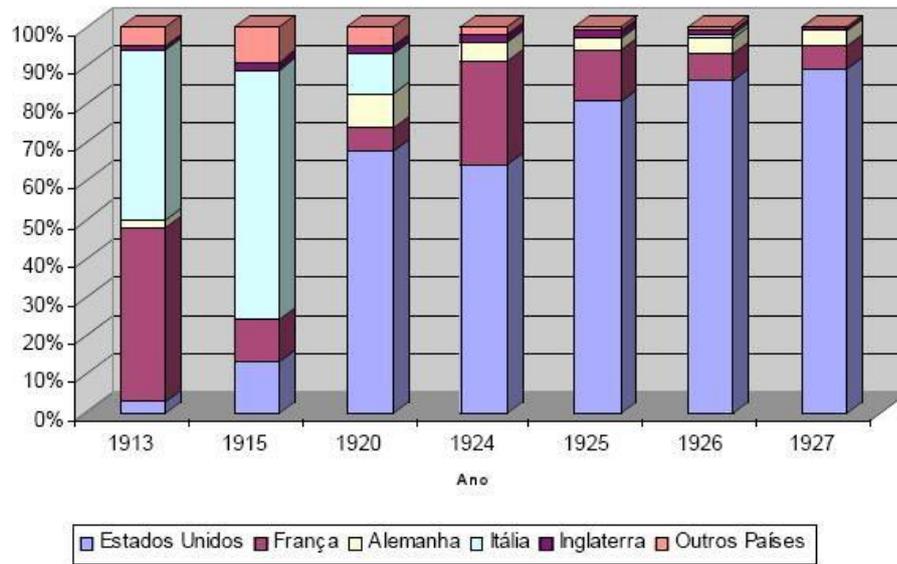
Tal situação pode ser elucidada por dois fatos: a remodelação operada no mercado internacional cinematográfico com a instalação de monopólios, principalmente nos Estados Unidos e na França, e a criação da Companhia Cinematográfica Brasileira em 1911. Sob gerência de Francisco Serrador e sua associação a empresários vinculados ao capital estrangeiro, a nova empresa forma um truste que, ao comprar salas de cinema em todo país, organiza o mercado exibidor em função do produto estrangeiro (MAURO, 1987 apud BERNARDET, 2008, p. 29). Se pensarmos que um dos pontos altos da exibição e produção dos filmes brasileiros até aquele momento se deu pelo fato dos exibidores serem também produtores dos filmes nacionais, torna-se perceptível que o mercado interno para o cinema sendo aniquilado, conseqüentemente seria também sua produção<sup>17</sup>. Inicia-se assim uma perversa estrutura de distribuição e exibição, principalmente pelas companhias norte-americanas que mantinham agências,

ou pelo menos um agente, em todas as cidades brasileiras importantes. Estas agências regionais distribuía seus filmes diretamente aos exibidores. Mas quando havia grandes exibidores, cujo volume de negócios com as agências era muito grande, logo se estabelecia um segundo intermediário na distribuição dos filmes, a saber, os próprios exibidores, que eram também donos de salas de cinema e passaram a ser também os responsáveis pelos lançamentos, sublocando os filmes, depois de lançados nos cinemas centrais, a uma série de pequenos exibidores dos bairros e do interior. Desse modo, durante a década de 1920, consolidou-se todo um sistema de lançamento e distribuição de filmes estruturado em função do cinema estrangeiro (GALVÃO, 1975, p.38-39).

Pode-se dizer, em linhas gerais, que o mercado interno brasileiro esteve dominado até a Primeira Guerra (1914-1918) pelo cinema da França, Itália, Alemanha, Suécia e Dinamarca e após a guerra – com a crise da indústria cinematográfica francesa – pelos Estados Unidos (BERNARDET, 2009, p. 22). A tabela abaixo dá um exemplo desta mudança:

---

<sup>17</sup> Por exemplo: “Francisco Serrador, à frente do CCB, passou a não mais investir seu capital na produção nacional, mas sim no aluguel de produções norte-americanas, que entravam no mercado nacional sem concorrência. A entrada maciça das produções hollywoodianas no mercado nacional, assim como a instalação das filiais das principais distribuidoras norte-americanas também teve impacto negativo para as produções nacionais. A primeira a entrar foi a Fox Film Co., em 1915, seguida pela Paramount em 1916, Universal em 1917, MGM em 1926, Warner em 1927, First National e Columbia em 1929” (FERRARESI, 2007, p. 265).

**Tabela 1:** Porcentagem de ocupação do mercado brasileiro pelo filme estrangeiro até 1927.

Fonte: (SELONK, 2004 Apud FERRARESI, 2007, p. 266).

Autores como Alex Viány e Paulo Emílio Sales Gomes, em suas “militâncias” e decisivas colaborações em prol do cinema brasileiro, apontaram com frequência a questão da dominação do mercado interno por produções estrangeiras. Alex Viány inicia sua escrita ao livro *Introdução do cinema Brasileiro* (1959) com a seguinte apóstrofe: “Na indústria do filme, o Brasil ainda dorme envolto em faixas sem saber balbuciar uma palavra, e no comércio de exhibições é um dos grandes importadores a enriquecer fábricas estrangeiras” (VIANY, 1993, p.19). De fato, essa dominação não só foi prejudicial para o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira como constituiu, por vezes, uma reelaboração tanto em termos estéticos e temáticos do cinema quanto no quesito de consumo cultural e do imaginário. Não por acaso, o Cinema Novo surgiu, na década de 1950, como proposta de renovação estética buscando levar às telas temas que representassem a cultura brasileira, tema que constantemente uniu diversas correntes ideológicas no Brasil: um entrelaçamento entre um desejo de modernidade e a constituição de uma identidade nacional.

Contudo, se o mercado cinematográfico brasileiro de fato se apresentava como quintal do cinema estrangeiro, outro fator de viés local se fazia causa e consequência dessa situação: referimo-nos à inexistência de condições materiais para a consolidação da indústria cinematográfica e a consolidação da filmografia brasileira, mesmo levando em conta um projeto sólido que teve seu início apenas na segunda metade da década de 1950, resultando na criação do Instituto Nacional do Cinema em 1966 e consolidação em 1970 com a ampliação da EMBRAFILME. Restava, assim, o culto ao moderno, ações pedagógicas como frases de

efeito tais quais “vamos levar o cinema a sério”, criada pela revista *Cine-Arte* (ORTIZ, 2001), e a busca por uma cultura cinematográfica apoiada nos cinemas estrangeiros, seja pelo culto ao cinema industrial nos moldes do cinema estadunidense, seja pelos constantes debates em torno da estética do cinema “de fora” em prol da construção de uma estética propriamente brasileira.

Significativo dessa situação são as reflexões de Paulo Emílio no período em que se iniciam no Brasil ideias e propostas mais abrangentes para o campo cinematográfico brasileiro. De forma lúcida e enfrentando a complexa situação do mercado cinematográfico brasileiro, pontua um novo momento para o cinema, no qual identifica uma maior clareza nas intenções dos agentes envolvidos: “Ficou provado que um único estudo econômico objetivo é mais útil e eficaz do que cem denúncias vagas ao imperialismo” (GOMES, 1981, P. 43). Ou ainda, refletindo sobre a célebre frase ‘O Brasil não produz filmes como não produz cerejas: questão de clima’, o autor completa:

Falou-se muito em sabotagem. Falou-se muito em interesses estrangeiros visando sabotar o desenvolvimento do cinema brasileiro. Convenci-me, desde logo, de que, no fundo, projetávamos na força dos estrangeiros a nossa própria fraqueza. Não havia na realidade sabotagem, nem corrupção, para evitar que a matéria fosse adiante. Fundamentalmente as coisas não iam adiante por causa de uma mentalidade importadora que reinava em todas as nossas elites, inclusive parlamentares e políticas (RAMOS 1983, p. 34).

Aprofundando o debate, Bernardet (2008) levanta, ainda, uma importante questão sobre a exibição cinematográfica brasileira. Ao empreender uma discussão acerca da legitimação da data de nascimento do cinema brasileiro em 19 de junho de 1898<sup>18</sup> – “vistas” filmadas por Alfonso Segreto da Baía da Guanabara – chama a atenção para o fato de que a escolha de uma filmagem<sup>19</sup> como origem do cinema brasileiro em vez de uma exibição pública marca uma posição ideológica na elaboração do discurso histórico e na prática das atividades cinematográficas como um todo. Um mito<sup>20</sup> eficaz para a afirmação do cinema brasileiro, que pode ser visto como uma reação à ocupação do mercado, mas também uma

---

<sup>18</sup>Segundo Paulo Emílio, o cinema brasileiro nasce num domingo, dia 19 de junho de 1898, a bordo do paquete francês “Brésil”, quando Afonso Segreto – cujo irmão era um exibidor bem sucedido do Rio de Janeiro – voltava de uma de suas viagens e tirou “vistas” da Baía da Guanabara com a câmera comprada em Paris (GOMES, 1996, p. 21).

<sup>19</sup> Filmagem esta peculiar ao autor, que argumenta: “um italiano (radicado no Brasil), com equipamento e material sensível europeu, filma, em território francês (o paquete *Brésil*), um filme brasileiro” (BERNARDET, 2008).

<sup>20</sup> O autor ainda comenta que a prática de afirmação do “nascimento do cinema” é comum em outros países, contudo eles divergem. Por exemplo, na França, o nascimento do cinema se sustenta em uma exibição pública e paga – o cinema como espetáculo diante do espectador; enquanto que para os brasileiros é uma filmagem (BERNARDET, 2008).

filosofia que entende o Cinema como sendo fundamentalmente a produção de filmes em detrimento de outras funções tão importantes para o conjunto de atividades que atravessa o cinema, inclusive o contato do filme com o público – mito presente tanto no comportamento de cineastas quanto das produtoras:

É sabido que o fator principal que levou a derrocada da Vera Cruz, por exemplo, foi o fato de ela ter pensado a produção, mas não ter previsto mecanismos de circulação comercial de seus filmes. Esse procedimento não foi exclusivo da Vera Cruz, mas também de seus opositores, como os independentes dos anos 1950 e posteriormente o Cinema Novo, pelo menos até a fundação da Difilm. Pensa-se o cinema até a primeira cópia, depois são outros quinhentos (BERNARDET, 2008, p. 26).

Dentro desse cenário de construção da cultura cinematográfica, temos ainda o surgimento da produção de um discurso sobre o cinema brasileiro. Nos referimos ao aparecimento na imprensa de textos sobre o cinema e o embrionário campo da crítica cinematográfica. Segundo Ismail Xavier, o crescimento quantitativo da escrita sobre cinema foi também responsável por limitar o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica no Brasil. Composta inicialmente por notícias e publicidade, seguiu-se com publicações de comentários e, por volta de 1917, a formação de uma literatura crítica. O autor ainda assinala que “mesmo a criação de revistas especializadas não significa automaticamente o desenvolvimento da crítica de cinema” (XAVIER, 1978, p. 126).

No campo da imprensa vemos se esboçar os primeiros comentários referentes tanto às condições dos espaços de exibição quanto ao conteúdo fílmico, muitas vezes tido como corruptores dos bons valores.

Será admissível, (...) que nos transformem assim em depósito de lodo acumulado nas grandes capitais européias, onde a corrupção toca o auge, segundo se vê das reclamações constantes da imprensa limpa daquelas mesmas capitais. Depois, constituem, quase sempre perfeitas ciladas à nossa boa fé os pomposos programas dos cinematógrafos, ao descreverem aliás em linguagem estropiada, as fitas que hão de perpassar pela tela... Vai um chefe de família ao cinematógrafo com suas filhas atraído pela fama de um “capo trabalho” ou de uma “renomada” produção. Acreditando proporcionar-lhes uma diversão inocente e instrutiva e logo corridos os primeiros metros de película, vê-se constrangido a sair correndo com suas filhas, num misto de indignação e de vexame tal a imoralidade do enredo e das cenas exibidas. (ALMEIDA<sup>21</sup>, 1920 apud FERRARESI, 2007, p. 142).

---

<sup>21</sup>ALMEIDA, Guilherme de. Do que São Paulo precisa. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: 21 de março de 1920.

Mas também burburinhos sobre essa nova arte que, se para alguns alimentava uma nostalgia das antigas formas de sociabilidade, para outros era a representação do progresso e da modernidade:

O cine é opposto ao theatro porque emquanto que aquelle é authentido este representa a estylisação. O theatro tem artistas estylisados. Trabalham em um meio preparado; possuem esse dom exquisito do artificial, fructo de extrema delicadeza, languidas artistas sob a luz violenta que substitue o sol trahindo os efeitos consequentes; tudo no theatro é morbido, pictorico e de um rythmo lento. O cine impõe um ritmo muito mais rapido, como um filho do movimento nos transporta de São Paulo para o Rio, de São Paulo a Nova York em minutos apenas. Elle deforma a morbidez, porque se precisa ser agil, athletico, flexivel e gymnasta (BORRAZ<sup>22</sup>, 1922 apud FERRARESI, 2007, p. 329).

Dessa forma, podemos assinalar o papel que a imprensa teve na formação cultural, onde o cinema se tornou lugar de referência para construção de costumes. Estes dois exemplos citados acima corroboram para indicarmos a importância que o cinema vinha adquirindo dentro da sociedade. São diversos os assuntos discutidos nos jornais e nas revistas: perpassam a evocação do cinema norte-americano e a divulgação dos modos de vida das “estrelas” do cinema; passa também pelas críticas das salas de bairros, por vezes de forma preconceituosa; conta ainda com uma visão dos filmes como “educativo” *versus* degenerativo dos bons costumes, bem como com o debate sobre o cinema ser ou não expressão de progresso e de modernidade.

As primeiras revistas que de alguma forma se preocuparam com o cinema foram: A Fita (1913), Revista dos Cinemas (1917), Palcos e Telas (1918), A Tela (1918), Cine Revista (1919), Artes e Artistas (1920), Telas e Ribaltas e A Scena Muda (1921), Foto-Film (1922) e Cinearte (1926). Cabe um breve comentário sobre alguns modelos representativos dos assuntos abordados pelas revistas desse período. A Scena Muda (1921-55) foi a primeira revista editada no Brasil especificamente dedicada ao cinema e reproduzia basicamente o material estrangeiro; já a Cinearte (1926-42) apresentava um defesa da produção nacional dentro de um cunho nacionalista e de um modelo industrial.

Mencionamos ainda a revista Klaxon (1922-23) que, apesar de não ser específica de cinema, ao divulgar os ideais do movimento modernista defendeu o aproveitamento das “lições” do cinema para a renovação da arte. A escrita do grupo Klaxon não se reduzia apenas

---

<sup>22</sup> “O theatro mudo – A atriz integra” in: Revista Feminina, Ano IX n. 103 SP 12/1922.

a elogios: ao defender o cinema como atual e moderno, assumiam a crítica de filmes e defendiam uma estética baseada no poder da imagem.

A problemática que se insere, até aqui, é a do início tanto da formulação das práticas cinematográficas quanto da produção de sentidos no campo da recepção, conjuntura essa que trará influências para o desenvolvimento de uma política cultural cinematográfica no Brasil, no qual também se inserem os cineclubes. Se o modelo de distribuição e exibição parece se estabelecer de forma a bloquear o acesso à diversidade cultural cinematográfica, os cineclubes buscam exatamente o contrário: exibição que privilegie uma gama de assuntos e de filmes que não encontram lugar no mercado. Contudo, o cineclubismo brasileiro não ficou isento de toda problemática da modernidade sem modernização, estando, assim, inserido nesse contexto de materialidade precária, lutas políticas, defesa do cinema nacional, produção de discursos sobre o cinema e, principalmente, de atenção a questões relativas à formação de público.

Esse momento de transformação é representativo de diversos modos de atribuir sentido e função social ao cinema, assim como a formulação de diferentes práticas em torno da exibição fílmica. Para entender o movimento cineclubista como uma prática histórica, consideramos essencial localizar os modos de produção, exibição e recepção associadas ao florescer da cultura de massa do final do século XIX e início do XX. Mais do que identificar a ascendência geral do olhar cinematográfico, podemos observar um conjunto de atividades em torno do cinema que nos permite uma abordagem mais clara da trajetória dos cineclubes e do lugar do Clube de Cinema nesse processo histórico: a conjuntura política/social e sua influência na distribuição e recepção do cinema.

### **1.3 Uma história do cineclubismo no Brasil: a imagem entre paixão, cultura e política**

Por volta da década de 1920 o cinema começava a adentrar os círculos literários e artísticos. A necessidade de teorizar a “nova arte” teve como resultado o desenvolvimento de um processo cultural em torno do cinema. O interesse pelo fenômeno cinematográfico possibilitou o surgimento de cineclubes, revistas, jornais e salas especializadas que, ao passo que difundiam o cinema, também atendiam ao grupo de espectadores desejosos de conhecer melhor e discutir o fenômeno da imagem em movimento.

Dentro dessas perspectivas, o cineclubismo se insere na trajetória histórica de formação e organização do público. Em seu desenvolvimento, abarca diversas rupturas, pois para que se legitimasse foi preciso um amplo processo de ações culturais e políticas que vão desde a resistência ao cinema comercial e a busca pelo reconhecimento do cinema enquanto categoria

de arte, até o envolvimento com as conjunturas políticas. Podemos ainda definir as práticas históricas cineclubistas como movimento na contramão da história do capitalismo com atividade ligada à intelectualidade, e tendo como condição ser um espaço coletivo onde o cinema pudesse ser apropriado qualitativamente de forma a produzir conhecimento, pois

o cineclube reconhecia a condição coletiva do espetáculo cinematográfico ao tomar a forma associativa como modelo de agrupamento. Considerando seus elevados ideais, os cineclubes serão, invariavelmente, criados pelas elites intelectuais, desejosas de constituir um espaço de recepção diferenciada (LUNARDELLI, 2000, p.28).

Sabemos que a existência de uma associação na qual o cinema constituísse objeto de interesse e de debate é tão remota quanto o cinema. Sabemos também da dificuldade de traçar a trajetória de um objeto histórico com olhar contemporâneo que evite a busca de um ponto inaugural que, por vezes, acaba por gerar distorções e criar mitos. A história do movimento cineclubista não é diferente, principalmente pela escassez de pesquisas específicas sobre o tema. Como nos lembra o cineclubista e estudioso do tema Felipe Macedo<sup>23</sup>, no campo acadêmico aparece: “mais por tabela, nos rodapés das histórias mais oficiais, onde os cineclubes, quase sempre na origem dos mais diversos fenômenos cinematográficos, simplesmente não podem deixar de ser citados”<sup>24</sup>.

Dessa forma, mais que buscar um ponto de origem, buscaremos realizar uma discussão em torno da própria periodização tendo como foco principal o modelo das associações e suas diferentes posturas em relação ao cinema. O termo cineclube se legitima de tal forma que ganha conotações sólidas reconhecidas no mundo todo, caracterizando diversas atividades em torno do cinema, ainda que assentado nas práticas de exibição seguida de debate. Uma das características dos cineclubes é sua potencialidade de se adaptar às próprias reviravoltas sociais e históricas e se adequar às demandas locais. Apesar desse caráter difuso, Macedo aponta como características gerais dos clubes: seu potencial democrático e coletivo, a ausência de finalidade lucrativa e seu objetivo cultural. Aponta também, para fins didáticos,

---

<sup>23</sup>Felipe Macedo, pesquisador na Universidade de Montreal, foi fundador e presidiu importantes cineclubes e diversas entidades cineclubistas, como a Federação Paulista de Cineclubes e o Conselho Nacional de Cineclubes. Também organizou e dirigiu a Dinafilme, distribuidora de filmes para circuitos alternativos. Foi secretário Latino-americano da Federação Internacional de Cineclubes. É autor da proposta original da Instrução Normativa nº63, da Ancine, que reconhece institucionalmente os cineclubes no Brasil, e do projeto de organização da Filmoteca Carlos Vieira, nova difusora audiovisual do movimento cineclubista brasileiro. Autor do Movimento Cineclubista Brasileiro (1982) e de vários textos sobre cineclubismo; é editor dos Cadernos dos Cineclubes, revista internacional de debates.

<sup>24</sup>Disponível em: <<http://cineclubedesertoverde.org/cineclubismo/cinema-do-povoo-primeiro-cineclube/>> Acesso em 26/01/2015.

uma possível divisão em três paradigmas históricos: revolucionário, paternalista e elitista. Contudo, estes perfis muitas vezes se sobrepõem, dialogam e se distanciam.

Os cineclubes revolucionários têm como objetivo tonar o público sujeito do processo cinematográfico, com um programa de libertação das formas de exploração. Esse modelo de cineclubes iniciou nos clubes operários do século XIX, passando pelos meios anarquistas, socialistas e feministas, comunistas, movimentos anticoloniais, reduzindo-se a alguns movimentos sociais no decorrer do século XX. Os cineclubes paternalistas apresentam como finalidade formar e educar o público em um padrão pré-concebido, e seu modelo mais acabado é o dos cineclubes ligados à Igreja Católica Romana. Já os elitistas têm como raiz os cineclubes criados pelos intelectuais franceses nos anos de 1920 e, posteriormente, nos anos 1950 com a *Nouvelle Vague*, ligado à ideia de “especialista” e culto ao cinema<sup>25</sup>.

Comumente, a literatura sobre o cineclubismo aponta esse modelo de associações como oriundo da França entre os anos 1920-1921<sup>26</sup>, tendo como pioneiros Ricciotto Canudo e Louis Delluc. De fato, ambos atuaram na crítica jornalística e criaram revistas especializadas visando discussões sobre o cinema e sua especificidade estética. Tais iniciativas foram fundamentais para o surgimento das manifestações de vanguarda no cinema e para o incentivo à criação de cineclubes, não só na França: “era a consolidação do modelo de cineclubes, consagrado nesse momento, e que conhecemos até hoje” (CORREA JR., 2007, p. 33). Esse modelo de cineclubes teve papel importante na consolidação do estatuto do cinema como arte, juntamente com os manifestos da arte de *avant-garde*. Na busca por romper com a ideia realista da arte, alguns cineastas e críticos europeus buscaram atrelar ao objeto artístico sentimentos e sensações humanas, projetando “bases teóricas e estéticas para a construção e análise da imagem cinematográfica” (LISBOA, 2007, p. 358).

É dentro do ensejo da pesquisa estética que Ricciotto Canudo fundou, em 1921, o *Club d'Amis du Septime Art*, o CASA. Italiano radicado na França, Canudo será também responsável pelo jornal *La Gazette des Sept Arts* e pelo lançamento, em 1911, do Manifesto da Sétima Arte, consolidando a expressão “sétima arte”. Segundo Ismail Xavier, a teoria de Canudo buscou demarcar o lugar do cinema dentro de um quadro evolutivo do mundo da arte: “um processo teleológico orientando em direção ao cinema” (XAVIER, 1978, p. 42). Um cinema apresentado como arte total de todas as outras artes,

---

<sup>25</sup> <<http://felipemacedocineclubes.blogspot.com.br/>> Acesso em 02/03/2016.

<sup>26</sup> A primeira sessão oficial de um cineclubes (filme e debate) ocorreu no cinema *Colisée*, em 14 de novembro de 1921, com a projeção do filme *O Gabinete do Doutor Caligari* (LISBOA, 2007, p. 358).

Sétima Arte representa para aqueles que assim a chamam, a poderosa síntese moderna de todas as ARTES: artes plásticas em movimento rítmico em quadros e esculturas de luzes (...) Sétima Arte, porque a Arquitetura e a Música, as duas artes supremas, com suas complementares – Pintura, Escultura, Poesia e Dança, formaram até aqui o coro hexa-rítmico do sonho estético dos séculos (CANUDO, 1927 apud XAVIER, 1978, p. 44).

É nesse momento ainda que o cineasta e crítico Louis Delluc lança o *Journal Du Cine-Club*, em 14 de Janeiro de 1920, e perpetua a expressão “cine-club”. Com o jornal, Delluc buscava uma aproximação dos cineastas com o público e a promoção de discussões em prol de um cinema francês de qualidade livre da exploração comercial, promovendo exhibições, discussões e conferências sobre a sétima arte. Posteriormente, este jornal seria substituído pela revista *Cinéa*, porém a expressão “cine-club” se consolidou como designação de clubes que reuniam pessoas para exibição e discussão de filmes fora do circuito comercial. Esses primeiros cineclubes tiveram a preocupação central na divulgação de um tipo de cinema atrelado à pesquisa estética, um cinema ligado à intelectualidade e distante das camadas populares (LISBOA, 2007, p. 358).

No entanto, Felipe Macedo, em seus escritos, tem dado pistas da existência de clubes anteriores a essa data, e até mesmo do termo “cineclubes”. Entende que a propagação de clubes de cinema nos anos 1920 seguido da revista criada por Delluc contribuiu para o entendimento de que o *Ciné Clubes* seria origem do movimento. O autor relata que o termo “cineclubes” pode ter sido usado pela primeira vez em 1907, por iniciativa do empresário Edmond Benoît-Lévy, associado à companhia Pathé e envolvido também na criação da *Société du Film d'Art*. Aponta ainda para a existência do Cinematógrafo Cine-club de 1909, na Cidade do México. No entanto, a despeito do uso do termo “cineclubes”, estas duas associações, mesmo tendo contribuído para algumas inovações na forma de exibição, estariam ligadas mais com a valorização do cinema em termos comerciais, ainda no momento de afirmação do cinema enquanto indústria e nova linguagem.

Outra iniciativa que, muito embora não tenha levado o nome de cineclubes, apresentou práticas semelhantes às cineclubistas foi o *Cinéma du Peuple*<sup>27</sup>, criada em Paris, em 1913, e organizada pelos meios operários anarco-comunistas. Felipe Macedo relata que o Cinema do Povo fazia frente ao cinema hegemônico, atribuindo à arte o papel de educação. Além disso,

---

<sup>27</sup> Baseado na ideia do Teatro do Povo, tem ata de fundação registrada em 28 de outubro de 1913. Organizado como uma sociedade cooperativa e aberta à participação, o Cinema do Povo apresentou como principais ações: “1. A produção, reprodução, venda, locação de filmes cinematográficos, assim como todos os aparelhos e acessórios; 2 A propaganda e educação através de apresentações artísticas e teatrais, conferências, etc. In: <<http://cineclubedesertoverde.org/cineclubismo/cinema-do-povo-primeiro-cineclubes/>> Acesso em 02/03/2015.

era orientado por um programa político e cultural com claro intuito de constituir-se como organização do público e práticas regulares de projeções periódicas, debates, conferências, bem como atividades ligadas à produção sob os ideais proletários.

Os exemplos acima citados dão destaque para o fato de que a origem de grupos que estabeleceram atividades em torno do filme é difusa e que, no início do século XX, abarcavam as mais diversas formas de se relacionar com o cinema. Mostram que, no momento de consolidação do cinema indústria e entretenimento lucrativo, já se observa grupos buscando outras experiências com a nova arte. Indicam ainda que, muito além de permanecer circunscrito à definição que lhe é comumente atribuída, atrelada a um caráter apenas ritualista, o cineclube integra um projeto definido e imprescindível de acesso e participação crítica do público cinematográfico. Macedo assinala que a busca por uma história do cineclubismo não deve se assentar apenas pelo aparecimento do termo cineclube, mas também pela pesquisa dos modos de relacionar-se com o cinema.

O modelo de associação como do Cinema do Povo irá aparecer de forma contundente na segunda metade da década de 1930. Segundo Lisboa, nesse momento surgem cineclubes operários voltados para obras consideradas revolucionárias, que acenam para o caráter educativo do cinema. A autora também destaca o surgimento no pós-guerra do projeto civilizador francês, que no diálogo entre cultura erudita e educação daria ensejo à construção da civilização. O cinema seria instrumentalizado para tal tarefa. No contexto da Guerra Fria, essa renovação cultural passa a ser entendida como excessivamente populista e partidária, dessa forma, “o movimento cineclube renasceu, então, após a liberação, acrescido do fermento cultural oriundo desta intensa ação popular, aliado aos objetivos iniciais do movimento” (LISBOA, 2007, p. 355).

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

De acordo com André Gatti (GATTI, 2000, p.128), o pioneirismo do movimento no Brasil se deu com o Cineclube Paredão, que em 1917 reunia um grupo de pessoas que debatiam os filmes assistidos logo após as sessões dos cinemas Íris e Pátria, do Rio de Janeiro. Formalmente, a entidade Chaplin Club, fundada por Otávio Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello, em 1928, no Rio de Janeiro, faz parte do surgimento das práticas cineclubistas no Brasil, pelo menos de forma oficial. Essa entidade herdeira da tradição francesa irá exercer papel importante para o desenvolvimento da cultura cinematográfica brasileira.

Tendo como objetivo o estudo do cinema como arte, o Chaplin Club terá na figura de Charles Chaplin o símbolo de defesa do cinema mudo. Seria o advento do cinema falado que movimentaria campanhas em defesa do cinema silencioso em todo o mundo. No mesmo ano de fundação do clube é lançado o primeiro número do periódico FAN<sup>28</sup> (1928-1930), órgão oficial do clube que teve vida efêmera, encerrando sua publicação em dezembro de 1930, muito provavelmente pelo triunfo do cinema falado. Representa uma sofisticação na crítica e na defesa austera de um cinema de vanguarda, concentrando suas discussões em torno da dimensão estética e da defesa do cinema mudo. Esboça ainda um elogio ao caráter ético e pedagógico do cinema, por meio da ideia de “educar” o gosto do público.

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

A arte cinematográfica adquiriu importância política mais acentuada no contexto da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Em um apelo patriótico, os governos utilizavam da estética do cinema para modelar opiniões num período de conjunturas totalitaristas. Como Benjamim já alertara, a auto-alienação da humanidade chegara a um ponto capaz de levá-la a viver "sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem" (BENJAMIN, 1985, p. 165). Assim, exibir um filme e discutir sua estética e representação social constituía

---

<sup>28</sup>A coleção completa do periódico FAN encontra-se disponível no site da Cinemateca Brasileira: <[http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes\\_fan.html](http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html)> Acesso em 20/12/2014.

uma prática transgressora para os ideais do Estado que buscavam moldar a opinião pública. Por isso os cineclubes foram perseguidos e muitas vezes fechados, a exemplo do Clube de Cinema de São Paulo.

O Clube ressurge em 1946 e na década de 60 se oficializaria ao se unir ao Museu de Arte Moderna (MAM) e se transformando em filmoteca do museu, o embrião da futura Cinemateca Brasileira. Esta entidade manteve anualmente diversas atividades, como exposições cinematográficas e cursos, contribuindo para a formação em Cinema<sup>29</sup>. No momento em que essas entidades começam a se espalhar pelo país, em meados da década de 1940, pode-se perceber uma ampliação na circulação dos saberes e fazeres a elas relacionadas. Foram o final do Estado Novo e, no campo internacional, o fim da Segunda Guerra que impulsionaram “em todos um sentimento de recomeço, estabelecendo formas de intercâmbio cultural e comercial” (LUNARDELLI, op. cit., loc. cit.).

Um importante parêntese neste momento se faz necessário devido à importância de Paulo Emílio para a formação da cultura cinematográfica brasileira. Preso nos anos do Estado Novo, Paulo Emílio viaja para a França, onde estabelece íntimo contato com o cinema. Segundo Rafael Zanatto (2013), de volta ao Brasil em 1953, com o intuito de reverter o atraso no campo da cultura<sup>30</sup> cinematográfica, coloca em prática um projeto cultural de cunho formador e pedagógico. Articulando teoria e prática, irá organizar o I Festival Internacional de Cinema e um curso para dirigentes de cineclubes, participar da fundação da Cinemateca Brasileira, articular a I Jornada de Cineclubes e, para ampliar seu projeto, cria o curso para dirigentes de cineclubes em 1958, com a intenção de fomentar a difusão e o debate cinematográfico, como também para evitar os problemas do cineclubismo francês e italiano.

Ainda que Paulo Emílio tenha visto na tradição cineclubista francesa um exemplo de orientação para o movimento no Brasil, criticava seu excesso de erudição que eliminava o entrecruzamento do cinema com a sociedade e outros movimentos artísticos. Dentro desta dissertação, o cineclubista ganha importância como principal instituição capaz de democratizar a cultura cinematográfica, por meio de uma qualificação dos debates<sup>31</sup> e tendo em vista seu potencial de tornar-se centro de cultura no interior do país (ZANATTO, 2013). Tanto o

---

<sup>29</sup> Fala-se em formação em cinema, visto que funcionava como escola de cinema em uma época que estas ainda não existiam no Brasil.

<sup>30</sup> Tais ideias começaram a ser discutidas na *Revista Clima* (1941 e 1944). Idealizada por Paulo Emilio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza, contou também com as participações de Antonio Candido, Almeida Salles, Mário de Andrade, Antonio Branco Lefevre, entre outros. O periódico compreendia que o maior problema do país era o “problema cultural”.

<sup>31</sup> Qualificação dos debates se refere aqui à atuação dos cineclubes, que segundo Paulo Emílio deveria articular história, crítica e teoria. Promover a cultura cinematográfica para além da exibição, organizando cursos e ciclos de estudos (ZANATTO, 2013).

trabalho de pesquisa e conferências de Paulo Emilio quanto seu projeto frente à Cinemateca serão fundamentais para os cineclubes, principalmente na década de 1950 e 1960.

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

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

Ou seja, o cineclubes representa um importante espaço de práticas constituídas historicamente e que compartilham da percepção do cinema como manifestação cultural, ao mesmo tempo em que considera ser a apreciação cinematográfica um meio para viabilizar a manutenção ou transformação de atitudes humanas e de condutas cotidianas:

[...] penso muito no papel que os cineclubes podem exercer no país. Pois se o sistema de comunicação é impositivo, bloqueador, discriminador, o cineclubes é o oposto. O cineclubista é aquele que se dedica a divulgar e discutir o cinema como obra de arte, como pensamento, como renovação do olhar, do pensar e do sentir. E não como consumo, puro e simplesmente (ANDRADE, 2010, p.212).

As inovações tecnológicas e a renovação de signos de consumo operada pela indústria cinematografia brasileira acabam por impor um cinema hegemonicamente importado. Segundo Lisboa, as atividades promovidas pelos cineclubistas na América Latina foram responsáveis pela abertura de um intenso debate intelectual internacional sobre os impasses da implantação de uma indústria cinematográfica com preocupações socioculturais, em países com mercados em que a hegemonia da produção norte-americana já era preponderante (LISBOA, 2007) –uma discussão que destaca o cinema como produto cultural, que também pode ser percebida no momento em que os cineclubes se organizam em torno da Federação Internacional de Cineclubes (FICC). Criada durante o Festival de Cannes, em 1947, a

federação estabeleceu como seu objetivo a cooperação entre seus membros a fim de conceber a difusão e o estudo do filme em uma perspectiva cultural, artística e social<sup>32</sup>.

Segundo Antônio Moreno, o período de 1950 a 1969 é considerado “o mais convulsivo e rebelde da história do cinema brasileiro” (MORENO, 1996, p.109). Trata-se da busca de um cinema de identidade cultural, da ampliação do espaço para o cinema, que se torna meio de reflexão, do momento em que surge a necessidade de criar um público para este cinema. Representou, assim, um momento histórico importante para a nova geração: agir para mudar a realidade era uma questão de afirmação nacional (MORAES, 1989, p. 24). Esse movimento, marcado pela renovação do teatro, pelas inovações na música popular e pelo aparecimento do Cinema Novo, assinala um momento de inquietude, por apreender a realidade brasileira e o “homem brasileiro”, evidenciando o contorno político que a questão da identidade nacional toma e que afligiu todo o campo cultural. No cinema, tem-se um longo processo de afirmação da produção nacional que, em luta contra o mercado dominado, encontra, dado o período, uma situação cultural conflitante e uma modernização contraditória (RAMOS, 1983).

Lembramos, ainda neste contexto de efervescência, que, em 1952, chega ao Brasil uma missão do OCIC – Ofício Católico Internacional do Cinema – para dar cursos e seminários e estimular a formação de cineclubes nas instituições ligadas à Igreja. Entre os principais nomes do "cineclubismo católico" estão Guido Logger, Edeimar Massote e Humberto Didonet. Esse movimento irá se espalhar pelo Brasil, articulando um projeto de educação cinematográfica que representava suas convicções política, social e moral (CHAVES, 2010).

Pontos altos do movimento cineclubista foram a realização das Jornadas de Cineclubes, iniciadas em 1959, e a organização de entidades federativas em torno do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), criado em 1962, na III Jornada de Cineclubes. Esta rede possibilitou ao movimento cineclubista certa comunicação – inclusive com circulação de publicações cineclubistas<sup>33</sup> – para melhor definir seus interesses e até mesmo desenvolver projetos culturais e políticos. Teve, assim, uma importante atuação no decorrer dos anos 1960 e 1970, reunindo diversos modelos de cineclubes, como associações de bairros, igrejas,

---

<sup>32</sup> A versão atual deste estatuto, que ainda mantém como objetivo da federação os mesmos parâmetros de 1947, encontra-se em: <<https://infoficc.wordpress.com/iffs-constitution/>> Acesso em 26/01/2015.

<sup>33</sup> As Federações, assim como o CNC e até alguns cineclubes, publicavam boletins que circulavam entre os cineclubes. Tivemos a oportunidade de ter acesso a algumas dessas publicações recebidas pelo Clube de Cinema de Assis.

escolas, sindicatos, universidades (ROCHA, 2011, p. 84). Manteve também diálogo com diferentes instituições do meio cinematográfico.

Em um momento de expansão das práticas cineclubistas, é instaurado no Brasil o regime militar (1964-1985), que paulatinamente irá desarticular as atividades cineclubistas, movimento este que busca se reorganizar partir de 1972. Contudo, é com a VIII Jornada, em 1974, que o movimento se reestrutura, e é lançada a Carta Curitiba<sup>34</sup>, que delineou as ações dos cineclubes até a volta da democracia. Além do combate à censura, este documento marca o engajamento dos cineclubes em prol do cinema brasileiro, como podemos observar no item quatro da carta:

Os participantes da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, cientes da importância de seu trabalho decisivamente criativo no âmbito da cinematografia e decididos a contribuir para o processo de afirmação de cultura brasileira, exortam todos os cineclubes a participar ativamente da defesa do cinema nacional, através da aplicação das recomendações formuladas neste encontro e que passam a integrar esta Carta de Princípios.<sup>35</sup>

Os cineclubes passam então a adentrar também o universo dos sindicatos e associações, iniciando um novo momento para o cineclubismo, o dos cineclubes politicamente engajados (GATTI, 2000). Como bem observou a historiadora Rose Clair Matela (2008), esse período é marcado pela formação de novos sujeitos coletivos ligados aos problemas do cotidiano, e pela demarcação dos cineclubes como espaço público e alternativo, o que a autora nomeou de experiências *instituintes*<sup>36</sup>, e que Foucault (2013) chamou de espaços *heterotópicos*<sup>37</sup>, espaços onde as utopias são vivenciadas de forma real.

Apesar da problemática do período, marcado por censura e autoritarismo, os cineclubes concretizaram importantes ações para a circulação dos filmes brasileiros. Como já apontado no texto, o cineclubismo atuou de forma paralela à política de diversas formas. Esse momento de reorganização do cineclubismo demonstra que essa conotação política não se deu

---

<sup>34</sup> Previa também a mudança dos estatutos do CNC, tornando-o uma federação de cineclubes por voto direto, substituindo o modelo anterior de um conselho que reunia apenas as direções das federações regionais. In: <<http://www.felipemacedocineclubes.blogspot.com.br/>> Acesso em 20/01/2015.

<sup>35</sup> Informações retiradas do site: <<http://cineclubes.utopia.com.br/>> Acesso em 19/09/2014.

<sup>36</sup> Rose Clair Matela entende por experiências *instituintes* aquelas que se constituem em movimentos que surgem em diferentes tempos e espaços engendrados por sujeitos históricos, envolvidos em ações coletivas, capazes de trazer mudanças significativas/éticas no processo político, social e cultural que estão vivendo. (MATELA, 2008, p. 20)

<sup>37</sup> O conceito de *heterotopia* que em grego significa espaço do outro, discorre sobre o fato de que a razão ocidental privilegiou o uno em detrimento do outro, criando espaços normatizadores de discursos, ideias, posições políticas, etc. Em contrapartida os espaços *heterotópicos* se caracterizam como espaços reais de utopias, são “*contraespaços*” onde se observa ações absolutamente diferentes das aceitas e impostas pela sociedade. Segundo o autor esse modelo de espaço de forma variável está presente em toda sociedade. (FOUCAULT, 2013).

de forma aleatória: existe um discurso delimitado na XII Jornada de Cineclubes de 1978 que nos permite identificar a definição deste aspecto político do movimento:

A produção cultural é um elemento de ação política, na medida em que ela coloca em cheque os valores difundidos pela classe dominante. O cineclubismo, por sua vez, representa uma das manifestações do processo de reorganização do povo brasileiro (...) No quadro atual, o movimento cineclubista pode atuar como um dos elementos de recomposição entre a criação cultural e a vivência do povo. Ou seja, o cineclubismo serve de instrumento para restabelecer a produção cultural dos setores populares. O movimento cineclubista consegue preencher esta finalidade política, na medida em que ele for capaz de estar presente de forma orgânica na vida cotidiana da população e procurar incorporar, à sua prática, esta vida cotidiana, tanto em termos políticos quanto em termos culturais.<sup>38</sup>

Podemos perceber nesta citação toda uma concepção que vai ao encontro da ideia de *romantismo revolucionário*, segundo a qual a cultura é entendida como resistência capaz de dar forma a uma consciência nacional, sendo o cineclubismo “uma das manifestações do processo de reorganização do povo brasileiro” nesse momento de crise. Podemos, ainda, nos perguntar qual a finalidade política que o movimento cineclubista pode preencher?

Se em 1972 o movimento cineclubista apresentava “um consenso amplo em cima de uma atividade fundamentalmente de resistência<sup>39</sup>”, nos anos seguintes, com a paulatina desarticulação do regime militar e com o desenvolvimento das ações do movimento, abrem-se novos caminhos para as ações dos cineclubes, agregados ao ideal de resistência, os quais apresentam dois aspectos expressivos:

Primeiramente, a constituição de diversos cineclubes (universitários, de periferia, de bairros, de classe média, secundaristas, de sindicatos e cineclubes do interior). Contudo, os cineclubes buscam atribuir os limites de sua fronteira social e produzir sentido às suas ações, pois, ainda que participem de diversas esferas, argumentam que não se confundem, por exemplo, como movimento sindical, ou estudantil: “Estes são movimentos de setores sociais, enquanto o cineclubismo é um trabalho cultural que se desenvolve nos diversos setores da sociedade”<sup>40</sup>.

Trata-se de um projeto que visa articular espaços públicos onde a reorganização da população brasileira se desse por meio da exibição e debate dos filmes, um conjunto de atividades que, por meio da autorreflexão, organizam formas de representação da sociedade

<sup>38</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>39</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>40</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

civil ali, onde as esferas mediadoras de uma sociedade democrática falham. Entendemos que é nesse recorte que o ato de criar espaços públicos se constitui como político: *contraespaços* e produção de uma visão de mundo alheio aos hegemônicos.

A prática cineclubista está intrinsecamente ligada à produção de um espaço público no sentido atribuído por Hanna Arendt, um local privilegiado pela ação e pela palavra partilhada coletivamente, onde a política acontece por meio da experiência subjetiva da realidade do mundo. Esses espaços adquirem um caráter político a partir da diversidade que possibilita a multiplicidade de ações e discursos criados e redefinidos a todo o momento. Trata-se de um espaço coletivo que acaba por adquirir legitimidade institucional, uma autoridade alcançada a partir da vontade comum (ARENDR, 1995, pág. 201). Significativo desse panorama é a rede cineclubista acomodada em diversos espaços geográficos e institucionais sob variadas concepções. Foi essa diversidade de espaços que a Federação Internacional de Cineclubes (FICC) e o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) procurou sustentar, bem como as que as Jornadas de Cineclubes buscaram reunir.

A segunda ação expressiva refere-se à busca indispensável por uma distribuidora independente voltada à realidade brasileira. Os cineclubes vivenciavam constantes problemas para a locação de filmes, seja pela falta de dinheiro para o aluguel, a falta de filmes na bitola 16 mm, ou ainda pela falta de projetor em 35 mm. Como bem expõe Flávio Rogério Rocha, esse fato colocava muitos dos cineclubes, principalmente os localizados fora do eixo Rio/São Paulo, frente a alternativas tais quais buscar acordos com exibidores comerciais locais ou emprestar filmes em 16 mm de embaixadas e consulados. Se a primeira opção acabava por deixar os cineclubes dependentes da sala comercial, a segunda tinha boas chances de transformar os cineclubes em instrumento de propaganda estrangeira (ROCHA, 2011).

Devido a essa problemática, a Carta Curitiba também conjecturou a criação de uma distribuidora alternativa e centralizada pelo movimento, que forneceria filmes em 16 mm em escala nacional, bem como buscariam se constituir enquanto produtores de filmes, conforme constatado na circular produzida a partir da XII Jornada Nacional de Cineclubes de 1978, a qual destaca os itens:

7 – Lutar por meios que permitam a obtenção de financiamento para a produção cinematográfica dos cineclubes, realizada de forma independente pelos cineclubistas. 8 – Promover a circulação da produção em filmes Super 8, tanto no âmbito regional de funcionamento da Dinafilme, como também, em nível nacional<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

A Distribuidora Nacional de Filmes – DINAFILME – se efetivou na X Jornada de Cineclubes, em 1976, ano em que a Federação Paulista de Cineclubes recebeu da Fundação Cinemateca Brasileira parte de seu acervo em 16mm, iniciando assim as atividades de distribuição, primeiro em São Paulo e posteriormente no resto do país. O curta-metragem também seria incorporado dentro das preocupações da Dinafilme, “pois sendo este um produto cultural quase sempre independente e fora dos círculos oficiais, encontraria nos cineclubes um circuito para sua divulgação” (ROCHA, 2011, p.86).

A Dinafilme teve uma trajetória problemática, devido tanto às invasões e apreensões de filmes pela Polícia Federal (1977 e 1979), como às dificuldades para sustentar financeiramente o chamado “mercado alternativo”. As apreensões de filmes serão seguidas de ampla mobilização nacional do movimento chegando até a imprensa. Contudo, com todos os problemas e polêmicas, a Dinafilme, de certa forma, abasteceu os cineclubes empreendendo muitas vezes a circulação de filmes em acordo com os próprios cineastas; por exemplo, as experiências com a distribuição dos filmes *Passe Livre* (1974) de Oswaldo Caldeira e *O Homem que Virou Suco* (1981), de João Batista de Andrade entre tantos outros.

**Imagem 1:** Cartazes de filmes lançados pela Dinafilme



Fonte: <<http://www.felipemacedocineclubes.blogspot.com.br/>> Acesso em 03/01/2015.

Nesse momento, além de prever a distribuição e circulação do cinema brasileiro, também buscou fomentar a produção de filmes pelos próprios cineclubes. Dentro de uma perspectiva de cinema experimental, essa possibilidade de produção foi fomentada pelo aparecimento no mercado da bitola Super-8, que barateava os custos. A tentativa de institucionalizar a produção cinematográfica pelos cineclubes aparece claramente na XII Jornada Nacional de Cineclubes, de 1978 (Caxias do Sul – RS). Não encontramos registros de que esse cinema amador e experimental tivesse obtido sucesso dentro dos prospectos anunciados na Jornada de “incentivo à produção cinematográfica dos cineclubes”, “reunir equipamento a ser utilizado pelos cineclubes” e “lutar por meios que permitam a obtenção de financiamento”. Contudo, alguns trabalhos vêm indicando, como no caso do próprio cineclubista de Assis, que, seja com financiamentos locais ou por meio de cooperativas, os cineclubes produziram alguns filmes, muitos dos quais curtas-metragens em Super-8, até mesmo em 16 mm, que davam vida a ciclos pontuais.

A retomada do movimento cineclubista, na década de 1970, é marcada por ações que ampliam suas atividades para o desenvolvimento de um projeto cultural brasileiro que criasse um circuito de exibição de filmes apto a interferir tanto na produção de cinema brasileiro quanto a utilizar-se do cinema para a formação de um público cinematográfico. Do mesmo modo, é marcado por um discurso nacionalista que identificamos mais alinhado ao pensamento de Paulo Emílio que ao do Cinema Novo, como costumeiramente apontado, mas que percorria todo o campo de políticas culturais. O que significa dizer que juntamente com o engajamento em prol do cinema nacional, o movimento cineclubista desenvolvia uma clara prática política.

No que toca ao cinema brasileiro, o cineclubismo deixava claro, nesse momento de consolidação do mercado de bens culturais e estruturação da indústria cinematográfica, que era peça fundamental para o fortalecimento do cinema nacional, “que no seu sentido mais amplo e mais concreto, engloba e depende do cineclubismo para sua caracterização definitiva”<sup>42</sup>. O que significa dizer que o movimento cineclubista chamava para si responsabilidade por um fator muitas vezes esquecido dos grandes projetos do cinema brasileiro: o público. Mais enfático ainda é o primeiro item da carta de princípios redigida na VIII Jornada Nacional de Cineclubes:

---

<sup>42</sup> Circular da Federação Paulista de Cineclubes, recebida pelo Clube de Cinema em 17/01/1976. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.

O cineclubismo se situa no plano geral do cinema nacional como elemento de divulgação e de formação de público, atuando como preocupação cultural, o cineclubista supera os limites comerciais do exibidor cinematográfico e participa do trabalho de desenvolvimento do projeto cultural brasileiro. Reconhecendo este fato básico, a 8ª Jornada Nacional de Cineclubes considera como dever principal do cineclubismo brasileiro o aperfeiçoamento de formas de divulgação do cinema nacional e adota para isso uma clara e definida posição em defesa do nosso cinema<sup>43</sup>.

Ocorre que, desde a década de 1950, a obra de arte foi colocada como força propulsora da política. Esse foi um momento quando os projetos artísticos se encontravam alinhados aos projetos políticos. Diz respeito a um projeto culturalista ocorrido no País nos anos pré-golpe, que “foi mais uma tentativa de revolução cultural que uma revolução social ou política propriamente dita. Mas, logicamente, os objetivos eram políticos” (FORTES, 2008).

Tal afirmativa nos permite pensar a arte como meio de representação dos anseios de setores da sociedade, e dentro do contexto político cultural da época, a cultura era usada como artefato de apoio e de crítica à ditadura. Dessa forma, ainda que os cineclubes do período continuassem comprometidos com a exibição e distribuição de filmes, acabaram por abarcar as questões políticas do momento. Assistimos ainda um florescimento da arte engajada no período dos anos 1960, com influência direta no campo cultural e, conseqüentemente, na formação de um novo público:

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

Trata-se de um público que se formava a partir de um espaço coletivo que viria a atingir objetivos políticos em termos amplos do engajamento, trazendo transformações importantes para a produção e apropriação cultural. Esse engajamento civil dentro do movimento cineclubista, em muitos casos, pode ser avaliado em termos de resistência cultural, com todos os dilemas e contradições que essa adjacência traz; entre outras características, marca o papel do intelectual como mediador da cultura principalmente na década de 1960, mas também quando, posteriormente, os cineclubes se espalharam pelas associações de bairros de periferias, comunidades e movimentos culturais populares.

Os anos de 1970 adentram, assim, assinalando um avanço do processo de modernização que consolidou a desigualdade econômica e social no Brasil. Uma estrutura que

---

<sup>43</sup> Na VIII Jornada Nacional de Cineclubes, realizada em Curitiba, em 1974, foi lançado o documento chamado “Carta de Curitiba”, que definiu as ações dos cineclubes até a volta da democracia. Como ações principais foram estabelecidas a luta contra a censura e a defesa do cinema brasileiro.

combinou o “moderno” e o “arcaico” acarretou novas relações sociais, o amadurecimento da indústria cultural e um projeto de integração encabeçado pelo Estado, que no campo cultural resultou na apropriação ideológica do ideário nacional-popular sob bases autoritárias. Todo esse quadro trará consequências também no plano da cultura e das artes. Uma dessas consequências é a revisão do projeto de arte nacional-popular da esquerda nos anos de 1950/60, que, de certa forma, compreendia o povo como um ente unificado, e no campo da recepção circulava de forma relativamente restrita. Projeto esse que é sacudido pelo “fracasso” diante do avanço da ditadura militar brasileira.

As dúvidas e impasses no campo do cinema que marcaram os anos de 1970 – tão bem preconizadas pelo filme *Terra em Transe*(1967), de Glauber Rocha – que irão questionar o papel do intelectual, o projeto da esquerda e a própria função social e estética do cinema, trariam novidades. No plano da estética vemos insurgir novos personagens, frutos da urbanização, das divisões internas das classes populares, da contracultura e dos conflitos da modernização conservadora. Já no campo do mercado cinematográfico, tal revisão se traduziu em preocupações em torno da ampliação do público e da consolidação da indústria cinematográfica. Essa crise política, que não deixa de abranger a estética, será travada no seio do estado e resultará na disputa entre dois projetos: de um lado um projeto industrial voltado para o entretenimento e de outro um projeto cultural que entende o cinema como agenda de transformação.

Todo esse processo se desenvolveu em meio a complexas disputas, negociações e resistências, envolvendo todos os agentes e instituições que, de alguma forma, trabalhavam com o cinema. Não foi diferente dentro do movimento cineclubista que, partilhando das ideias nacionalistas da esquerda, imerge em uma série de divergências, principalmente no momento em que tais ideias são acomodadas pelo Estado ditatorial.

Em toda a trajetória do movimento cineclubista vemos emergir um conceito de tal modo que merece algumas reflexões. Referimo-nos ao conceito de *resistência cultural*. Apesar de essa ideia ter ligação direta com o período da Ditadura Militar, há outros fatores a serem considerados, sendo que, no caso dos cineclubes, faz-se necessária a separação entre resistência da arte e resistência civil/cultural. Se pensarmos que a palavra “resistência” pressupõe algo/alguém que não cede, ou então oposição à ordem das coisas, podemos considerar os cineclubes instituições na contramão do sistema de comunicação capitalista, do mercado cinematográfico e dos cinemas comerciais. Contudo, como bem nos lembra Jacques

Rancière, resistir também aloca o sentido de abdicar do “risco de subverter essa ordem”<sup>44</sup>. Não estamos aqui querendo dizer que o cineclube não foi resistência, mas é preciso lembrar e problematizar o fato de que é inerente tanto ao campo da arte quanto ao campo das instituições culturais uma duplo atrelamento aos mercados e aos poderes públicos.

Ao relacionarmos o campo da exibição da arte cinematográfica à afirmação “a arte resiste”, estamos considerando a arte dentro da política. Nesse ponto é preciso delimitar a fronteira desses campos, pois o resistir da obra de arte não pode ser pensado simplesmente como reprodução da política. Se a arte produz seu próprio regime de pensamento estético e uma linguagem sobre o humano, podemos dizer que a arte é política. Neste sentido, a ideia de que a arte resiste não ocorre de maneira homogênea em um poder único e passivo que resiste. Há um contraditório na afirmativa “a arte resiste” quando a obra possibilita algo persistir no ser e quando potencializa a recusa nos homens em persistir na situação em que se encontra<sup>45</sup>. É essa tensão entre algo que permanece e que também possibilita a transformação que entendemos a relação entre cinema/ cineclube/resistência.

Essa mesma preocupação pode ser direcionada para a matriz de análise histórica da resistência civil e cultural no período do regime militar. Ao longo dos anos, construiu-se uma memória homogênea dos opositores civis, como se estes atuassem por meio de um poder uno de resistência com os mesmos meios e finalidade. Ocorre que esses grupos apresentavam características heterogêneas e projetos conflituosos que ora se afastavam, ora conviviam. Tal perfil é perceptível no movimento cineclubista, o qual agregava diversas correntes ideológicas que, no entrecorte da resistência, eram muitas vezes conflituosas. É dentro da chave interpretativa da resistência da arte e da resistência cultural que compreendemos que as ações dos cineclubes intervêm de alguma forma no si e no espaço, produzindo essa tensão entre arte e política.

O Clube de Cinema de Assis<sup>46</sup> é fruto desse momento histórico. Tem as primeiras iniciativas em 1960, e é oficialmente fundado no dia 28 de outubro de 1966, momento em que a conjuntura histórica do Brasil iria paulatinamente desmembrar o movimento cineclubista. Desenvolveu suas atividades até 1983, pouco antes do novo desmanche do movimento decorrente da crise que, por razões ideológicas, dividiu os cineclubes entre os que se

---

<sup>44</sup> Comunicação apresentada por Jacques Rancière. Disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/94242/sera%20que%20a%20arte%20resiste%20a%20alguma%20coisa%20ranciere.pdf>> Acesso em 10/04/2016.

<sup>45</sup> Idem p.1.

<sup>46</sup> Devido às constantes mudanças da nomenclatura do Clube de Cinema ao longo de sua trajetória, optamos por tratá-lo no decorrer do texto como Clube de Cinema de Assis.

mantinham com o formato 16 mm e os que optavam pelo caminho profissional do filme em 35 mm.

Outro fator importante decorre do próprio projeto ideológico do movimento cineclubista do período que, com o processo de redemocratização do país, sofre um esvaziamento de um número razoável de lideranças que irão atuar de forma direta em organizações sociais e políticas, que nesse momento retornavam à legalidade. A partir de 1984, os cineclubes atuam de forma isolada e, como aponta André Gatti, “a “profissionalização” dos cineclubes fez com que essas entidades se descaracterizassem completamente, perdendo os ideais básicos do cineclubismo” (GATTI, 2000, p. 130).

Como já apontado, o movimento cineclubista tem como características as próprias reviravoltas sociais e históricas, que devido a sua importância dentro de uma sociedade cada vez mais cercada por imagens, cultiva constantes retomadas. Cabe assim registrar uma nova reorganização cineclubista em 2003, que apresenta outros conflitos e problemáticas, com encontros e festivais<sup>47</sup> apoiados pelo Ministério da Cultura e financiados pelo Fundo Nacional de Cultura e pelo Programa Mais Cultura<sup>48</sup>, criado em 2007. Como salienta Felipe Macedo, os cineclubes nunca deixaram de existir. Eles atuam de forma mais contundente em alguns momentos ou ganham espaços na mídia ou nos meios acadêmicos, contudo “estão sempre por aí, meio escondidos numa faculdade, numa forma de associação de bairro, numa cidade do interior”<sup>49</sup>.

Basicamente, as práticas cineclubistas se desenvolveram historicamente num constante processo de reelaboração simbólica em torno da produção cultural cinematográfica, que abarcou, de diferentes formas, demandas da sociedade. Estabeleceu-se, portanto, diversos modelos de cineclubes que muitas vezes co-existiram, mesmo que em alguns momentos certas tendências tenham se sobressaído. Portanto, a trajetória do movimento cineclubista aqui esboçada permite arriscar algumas considerações gerais sobre a experiência brasileira, dividida em dois movimentos históricos.

A primeira experiência cineclubista é exemplificada pelo Chaplin Club, que surge em 1920, intimamente ligado a um grupo intelectual preocupado em defender o cinema arte. Na década de 1940, junto ao meio universitário, aparece com o Clube de Cinema de São Paulo,

---

<sup>47</sup>Em novembro de 2003, a partir do chamado da Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura, é que o movimento cineclubista se reencontra durante a realização do 36º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, onde se realizou a 24ª Jornada de Cineclubes.

<sup>48</sup>Programa do Ministério da Cultura que teve o seu lançamento no dia 4 de outubro de 2007, como parte da agenda social do governo, com a pretensão de ampliar a ação do Estado para tornar acessível aos brasileiros bens e serviços culturais. Para tais fins, propôs a criação de 14 mil cineclubes em escolas públicas do país até 2010.

<sup>49</sup>Disponível em: <<http://www.felipemacedocineclubes.blogspot.com.br/>> Acesso em 20/12/2014.

que investe na cultura cinematográfica ampliando os saberes e fazeres cineclubistas, e acaba se transformando na Cinemateca Brasileira. A partir de 1950 temos uma ampliação nacional do movimento cineclubista, que chega a instituições educacionais e católicas, e, ligado a preocupações estéticas, tem-se um amplo desenvolvimento da crítica cinematográfica e da cinefilia. Até esse momento, apesar das ressalvas, temos um modelo inspirado nos cineclubes franceses, de culto ao “bom cinema”, que será apropriado por diversas ideologias dentro dos clubes brasileiros, com algumas tendências paternalistas.

Na década de 1960, aparece uma segunda experiência, articulada em torno de um movimento organizado visando um projeto cultural mais amplo, que esboça preocupações com a formação de público. Nesse momento, os cineclubes universitários, dentro do engajamento político, apresentam experiências populares comprometidas em “levar cultura ao povo”, sintonizados com ideais dos Centros Populares de Cultura e com o Cinema Novo e, mais significativamente, com as ideias de Paulo Emílio. É o movimento que se reorganiza em 1970 e que marca de forma mais delineada uma ruptura com os espaços intelectuais e se espalha pelas periferias e associações operárias. Dentro de um conjunto diversificado – escolas, universidades, associações de bairros e operárias, católicos, cinéfilos, etc. – delineiam-se ações direcionadas à formação de público para o cinema brasileiro por meio de práticas tanto políticas quanto culturais. O cinema passa a ser entendido enquanto um fenômeno social e os cineclubes como espaço passível de mais ampla participação.

Usualmente o cineclubista é avaliado como lugar onde se ama o cinema. Já o dicionário o define como: “associação que reúne apreciadores do cinema para fins de estudo e debate e para exibição de filmes selecionados” (HOUAISS, 2001). De fato o cineclubista abraça tanto esse fascínio pelo cinema – visível desde o *cinema de atração* – quanto um ritual em torno do filme. Contudo, suas práticas abarcam questões mais abrangentes e respondem às necessidades concretas suscitadas pelo campo cinematográfico.

Enquanto espaço público *heterotópico*, o cineclubista justapõe vários espaços que deveriam ser incompatíveis (grupos diversos, discursos variáveis etc.) e se opõe a todos os outros espaços dominantes, de modo a apagá-los ou purificá-los (discutir política em contextos autoritários). A *heterotopia* encontra-se ainda de forma intrínseca no próprio ritual do filme, pois se o teatro “perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos. O cinema é uma grande cena retangular, no fundo da qual, sobre um espaço de duas dimensões, projeta-se um novo espaço de três dimensões” (FOUCAULT, 2013, p. 24).

A junção desses múltiplos espaços *heterotópicos* do cineclubista permite apontarmos duas principais características reais: de um lado concebe um espaço de formação teórica e

intelectual que compreende várias nuances das atividades cinematográficas (produção, distribuição, exibição, estética, crítica). De outro, se destaca como recurso para o impasse gerado pela dominação do mercado do cinema, no quesito circulação e divulgação das produções que não chegam à sala comercial dentro de uma perspectiva social. Os fatores citados podem ser observados com mais clareza na circular de convocação da Federação Paulista para Assembleia geral Ordinária de 1978, a qual articula de forma bem delineada atuação e espaço do movimento. Atento para fato de ser o espaço público da assembleia imprescindível na tarefa de evitar o isolamento político dos cineclubes e decisivo para fortalecimento do movimento, a direção da Federação lembra aos cineclubes que:

a Assembléia é a instância máxima de deliberação do movimento e por isso a resposta que daremos à superação da crise depende da ampla participação e apoio de todos os cineclubes. Ainda, além da superação da crise da Dina, se coloca a necessidade de discussão dos problemas mais imediatos dos cineclubes e mesmo a sua perspectiva de trabalho junto à comunidade onde se insere<sup>50</sup>.

Ainda que dentro de uma estrutura que aqui chamamos de marginal (falta de financiamento, problemas para locação de filmes, falta de espaço e materiais para exibição etc.), os cineclubes se organizaram de forma concreta para atingir seus objetivos tendo as assembleias como espaço de excelência para discussões e deliberações do movimento. Ponto significativo desta “marginalidade organizada” pode ser visualizado nos escritos produzidos pelas organizações cineclubísticas para a circulação de suas ideias. O folhetim *Cine Debate* da Federação Paulista, de 08 de julho de 1978, denuncia essa estrutura marginal, ao passo que dissemina discussões importantes para os cineclubes. Se a última página registra: “P. S. Companheiros cineclubistas nos desculpem os erros, de revisão, mas vocês [sic] conhecem nossa infraestrutura...”<sup>51</sup>, seu índice aponta para temas importantíssimos, tais como: cineclubismo e política, cineclube na periferia, cineclube secundarista, os problemas do Cinema Brasileiro, democratização do cinema, censura, Cinema Latino-americano.

Foi assim, de forma marginal e resistente que os cineclubes atuaram dentro dos diversos espaços aqui apontados, e em suas funções mais abrangentes se voltaram para fins culturais, éticos, políticos e estéticos. Por meio de suas práticas, produziram fatos novos, interferiram em suas comunidades, contribuíram para formar opiniões, mobilizando as

---

<sup>50</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>51</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

peças de alguma forma. Transformando-se em museus ou cinematecas, criaram a base para mudanças culturais e subjetivas, enfim, produziram e ampliaram a cultura.

É dentro desse quadro amplo de possibilidades de práticas cineclubistas que buscamos analisar o Clube de Cinema de Assis.

## **2 TRAJETÓRIA DO CLUBE DE CINEMA DE ASSIS**

### **2.1 Plano geral: o Clube de Cinema de Assis, seus espaços e temporalidades**

O Clube de Cinema de Assis inicia suas primeiras ações em 1960, ligado ao Centro Acadêmico XVI de Agosto, da Faculdade de Filosofia de Assis. Já em 1965 tem-se a nomeação de uma comissão responsável por construir as bases da prática cineclubista dentro da FCL/Assis, se oficializando em 1966 e encerrando suas atividades em 1983. Durante esse período ocorreram dois momentos de interrupção nas atividades (1962-1963; 1969-1970), após as quais podemos observar algumas mudanças institucionais e discursivas. A periodização feita a partir da documentação consultada e o reconhecimento da imprevisibilidade da memória incitam a conjectura acerca da possibilidade de o Clube de Cinema ter atuado antes de 1960, ou de que em suas interrupções possam ter ocorridos algumas atividades. De fato, a análise bibliográfica interna e externa do período nos permitiu chegar a tal conclusão. Fato é que o Clube de Cinema atuou com forte ligação com o espaço universitário, mas em constante busca por diálogo com a comunidade de Assis, bem como com as entidades representantes do cinema e do cineclubismo dentro de um rico intercâmbio cultural e político.

Tendo subscrito no seu estatuto a finalidade de “promover e estimular o gosto pela arte cinematográfica entre os associados”, o Clube de Cinema de Assis promovia projeções cinematográficas, debates, mostras, cursos, ciclos de cinema, incentivando o debate, aprimorando a cultura, em muitos momentos para além da faculdade, evidenciando, assim, o papel desempenhado pela universidade nesse período: concomitantemente ao ensino, o da circulação da cultura alternativa e progressista, proporcionando e tornando-se espaços de vivência social e cultural (CARMO, 2003, p. 136).

Situada no traçado da estrada de Ferro Sorocabana, no Vale do Paranapanema, a cidade de Assis encontra-se a 445 km da capital São Paulo. Sua história teve início em 1905 e tem seu processo de desenvolvimento intimamente ligado à instalação da Estrada de Ferro e da expansão do agronegócio, com forte presença da Igreja Católica, e como ponto central das cidades vizinhas em relação ao comércio e a educação. Christofolletti (2009) ressalta a importância estratégica da localização geográfica de Assis, que permitiu avanços e trocas bastante significativos. Ainda que aponte para um arrefecimento do desenvolvimento nos

anos de 1960, o índice populacional, no período da existência do Clube de Cinema, mostra-se em crescimento – conforme a tabela:

**Tabela 2: População de Assis nas décadas de 60, 70 e 80<sup>52</sup>**

Ano	Habitantes
1960	42.666
1970	57.220
1980	67.357

A cidade contou historicamente com quatro cinemas: Cine Avenida, Cine São José, Cine São Vicente e Cine Peduti. Segundo Christofolletti (2009), já na década de 20 o cinema encantou os assisenses, que se aglomeravam em filas para assistir as sessões. Era o lendário cinema mudo, exibido no Cine Theatro Avenida<sup>53</sup>, conhecido também como Cine Gato Preto, sempre com música instrumental ao vivo executada pela pianista Nena Valente. Foi responsável pela primeira exibição de cinema falado – assim como do primeiro filme falado em português – na cidade, e trazia os maiores sucessos hollywoodianos.

Outro cinema importante foi o Cine São José, construído pela empresa teatral Peduti e que teve seu auge nas décadas de 50, 60 e 70 (quando se esvazia pela democratização da televisão em Assis), com destaque para as exibições de filmes de *western* italiano e épicos. Houve também o Cine São Vicente, que posteriormente se transformaria no teatro municipal da cidade, mas que nasce de um centro católico no final da década de 60. Foi um ponto central de sociabilidade da comunidade assisense recebendo inclusive excursões de cidades vizinhas. Por fim, o Cine Peduti<sup>54</sup>, central para a história do Clube de Cinema, tinha como diferencial uma arquitetura luxuosa e moderna. Essa sala esbarra com o fenômeno da TV, atraindo um público intelectual e estudantes universitários (BARRERO, 2008), muito provavelmente pela atuação do Clube de Cinema.

<sup>52</sup> BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Enciclopédia dos Municípios brasileiros. cit., vol. XXVIII.

<sup>53</sup> Situado onde atualmente se encontra o Assis Plaza Shopping, de propriedade de Luis Tarcitano, dono da maior rede de cinema do interior do estado (CHRISTOFOLETTI, 2009; BARRERO, 2008).

<sup>54</sup> Posteriormente, o Cine Peduti seria assumido pela prefeitura e se tornaria o Cinema Municipal Piracaia. É a única sala de cinema de rua da cidade ativo até os dias atuais (BARRERO, 2008).



**Imagem 2: Cine Avenida**



**Imagem 4: Cine São Vicente**



**Imagem 3: Cine São José**



**Imagem 5: Interior do cine Peduti**

Fonte: Imagens retiradas do blog *Salas de Cinema de São Paulo*, cujo projeto busca reconstruir a memória das salas de cinema do Estado por meio de descrição e imagens<sup>55</sup>

Mas porque a necessidade de um Clube de Cinema se a cidade contava com ampla cultura cinematográfica?

Ocorre que o Clube de Cinema de Assis apresentava outra relação com a sétima arte. Trazia consigo a democratização da cultura cinematográfica em torno de um coletivo que se organizava para discutir, apreciar e compartilhar experiências visuais e do cotidiano, tornando-se espaços de vivência social e cultural, que evidencia a diferença de finalidade entre uma sala comercial de cinema e a de um clube de cinema. Analisando as programações dos cinemas comerciais nos jornais da cidade<sup>56</sup>, podemos perceber que eram exibidos filmes majoritariamente de circulação comercial e apresentavam um ou dois filmes brasileiros por ano, por exemplo, a superprodução *O Cangaceiro*<sup>57</sup> (1953), de Lima Barreto, anunciado como “o maior filme brasileiro de todos os tempos”. Vale lembrar que é um filme tido como produção antagonista do projeto cultural da esquerda. Contudo, tal diferença não impediu que

<sup>55</sup> Disponível em <<http://salasdecinemadesp2.blogspot.com.br/>> Acesso em 22/12/2014.

<sup>56</sup> Voz da Terra; Gazeta de Assis; Jornal de Assis.

<sup>57</sup> Gazeta de Assis, 24/11/1959.

o Clube de Cinema estabelecesse parceria com o Cine Peduti<sup>58</sup> para sessões de cinema de arte ou/e com temática social. Esta parceria se mostra o ponto alto do Clube de Cinema, ao passo que compõe um diálogo entre universidade e comunidade local, vindo a fortalecer o Clube de Cinema como movimento cultural dentro da cidade de Assis. Como aponta Anna Maria Martinez Corrêa (2006), “o trabalho de difusão cultural constituía um papel político dessas Faculdades e visava transformar a realidade cultural das regiões do interior”.

Criada em 1958 pelo decreto presidencial nº 45.263, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Assis (FAFIA) insere-se no momento de expansão universitária dentro do projeto modernizador no Brasil. Formada para atender a demanda de alunos da região de Assis, adquire papel central no desenvolvimento da cidade devido a seu modelo inicial que tanto fomentou a formação de professores quanto contribuiu para a formação cultural e intelectual do município.

“Os Institutos Isolados (Iiesesps)” era o nome dado às escolas de ensino superior públicos criados no Brasil a partir do início do século XX, que não estavam ligados a nenhuma universidade. Houve posteriormente, a integração dos Institutos Isolados em torno da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, em 1976. O Instituto Isolado de Assis integrou a UNESP como Instituto de Letras, História e Psicologia de Assis (ILHPA), posteriormente Faculdade de Ciências e Letras de Assis – FCL-Assis (CORRÊA, 2006).

Segundo o historiador Fábio Ruela de Oliveira, a FCL – Assis tinha um movimento organizado de estudantes envolvidos com o campo cultural. Dessa forma, construiu-se em Assis, cidade considerada “uma região de passagem<sup>59</sup>”, o alargamento das atividades culturais em diálogo com a comunidade. Dentro desse movimento organizado em torno dos CAs, podemos destacar o teatro, o Clube de Disco, Clube da Leitura, Clube de artes FAFIA, e, como destaca Oliveira (2002), a organização mais importante: o Clube de Cinema, que viria a ter maior acuidade nos anos posteriores a 1964: “Com a instituição da ditadura militar no país houve um temporário fechamento dos CAs das faculdades, com isso as forças estudantis vão se agregar justamente nos Clubes de Cinema” (OLIVEIRA, 2002, p. 95). Essas forças localizadas no ambiente universitário iriam se agregar também na luta pela redemocratização

---

<sup>58</sup>Empresa Teatral Peduti (1927 – 1979), atuante no segmento cinematográfico na época áurea do cinema, com salas de exibição em todo o interior de São Paulo, Paraná, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Na cidade de Assis funcionava no atual Cinema FAC – pertencente à Fundação Assisense de Cultura (FAC).

<sup>59</sup> Por ser um lugar afastado dos grandes centros, ponto de muitas escolas e reconhecida pela sua posição geográfica estratégica – era intermediária entre o norte do Paraná e a capital paulista – a cidade de Assis ficou conhecida como “região de passagem” (OLIVEIRA, 2002).

da FCL – Assis, que no período de 1980 acabaria sendo sufocada pela formação de uma administração autoritária que dificulta a existência do Clube de Cinema dentro da faculdade.

Dentro desta perspectiva, o Clube de Cinema de Assis atuou dentro da UNESP – Assis e no Cinema Peduti promovendo inúmeras sessões com os mais variados temas, sempre com um público significativo e associados que faziam do cinema parte de suas rotinas. Propunha, assim, a construção de um espaço diferenciado para a formação do pensamento crítico e estético combinados com uma relação de intervenção entre o cinema e o público, tendo como pilar as sessões de filmes, os debates, a formação através de cursos e estudos de assuntos relacionados ao cinema.

Para tanto, a construção de uma rede de contatos no decorrer da trajetória do Clube de Assis foi de suma importância para a efetivação e circulação de suas ações; um campo de acordos que permitiu, não sem conflitos e negociações, afirmação e aceitação social. Dentro do campo cineclubista, resultou em uma intensa troca de informações e experiências com diversos cineclubes sobre os mais variados assuntos, como filmes, locação, censura, eventos e estratégias para o fortalecimento do movimento. Enfatizamos os diálogos com o Cineclube de Marília, os quais buscavam promover programações conjuntas, debater questões do cineclubismo e resolver problemas locais<sup>60</sup>.

O Clube de Cinema buscou ainda parcerias com a Cinemateca Brasileira, consulados, embaixadas, museus, universidades para elaboração de ciclos e palestras, foi filiado à Federação Paulista, ao Conselho Nacional de Cineclubes, participou de algumas Jornadas cineclubistas e congressos ligados à área cinematográfica. As relações locais também receberam atenção especial. Afora a comunidade da UNESP e a parceria com seus departamentos e diretório acadêmico, o estatuto do Clube de Cinema previa a vaga de dois conselheiros da comunidade assisense que colaborariam com a entidade, e eram constantes as negociações com o poder público, jornais, escolas e instituições culturais da cidade de Assis.

Além dos espaços geográficos e institucionais, parece-nos significativo apontar para a própria temporalidade do Clube de Cinema de Assis: 1960 – 1983. Tal cronologia permite demarcar dois fatos importantes que irão permear todo o percurso das práticas cineclubistas desenvolvidas em Assis. De um lado temos a oficialização do Clube de Cinema de Assis um ano após a efetivação do Golpe Militar em 1964, momento em que inicia-se o desmanche do movimento cineclubista. De outro, o marco final de 1983 coincide com o processo de redemocratização do país e o enfraquecimento das instituições cineclubistas no Brasil.

---

<sup>60</sup> Tal relação fica clara na análise dos documentos, esmiuçada adiante.

Entretanto, o contato com a documentação permitiu entendermos o desarranjo do Clube de Cinema também como efeito da luta pela redemocratização da FCL-Assis e suas vivências internas.

Ainda no campo da cronologia, podemos observar que a trajetória do Clube de Cinema de Assis insere-se por completo dentro da história do regime militar brasileiro (1964-1985). Trata-se, portanto, de um momento de crescentes manifestações populares contra o regime, das mudanças ocorridas dentro do espaço universitário, da renovação do campo artístico, do engajamento político e da resistência cultural, muito relacionados ao emblema pré e pós 1968.

No campo cinematográfico vemos se esboçar já na segunda metade da década de 1950, uma reflexão de alguns cineastas acerca do imperativo de transformação social, refletindo sobre os modos de produção e sobre a estética do cinema que se concentrou na diferença cultural e estética entre a industrialização e emancipação do cinema (XAVIER, 2012, p.14), debate em torno do subdesenvolvimento econômico que colocou em dúvida o processo de modernização brasileiro e que em linhas gerais não se limitou ao campo estético. Ao contrário, esse marco ideológico abre caminho para ideias e práticas contestatórias que vemos ressoar também no movimento cineclubista da época, inclusive no Clube de Cinema de Assis.

A tríade autoritarismo, efervescência cultural e engajamento político, tão característica desse período, trouxe uma dupla consequência ao Clube de Cinema de Assis no que diz respeito à exibição cinematográfica: a censura que vinha dificultar a já espinhosa questão da distribuição e o engajamento em prol do cinema brasileiro.

Os estudos sobre a censura na Ditadura Militar brasileira ainda se encontram em construção. Como aponta Carlos Fico (2002), as primeiras contribuições vieram, em sua maioria, dos estudos memorialísticos, dos textos produzidos pela imprensa, da falta de documentação oficial e da problemática heurística da pesquisa histórica sobre a censura. Longe de um “fetichismo historicista pelo documento” a liberação de documentos inéditos sobre a Ditadura Militar tem trazido descobertas e revisões para estes estudos. Importante contribuição tem sido “o esclarecimento das especificidades (e, muitas vezes, dos conflitos) dos diversos ‘setores repressivos’ do regime militar” (FICO, 2002, p. 2), que por vezes foram entendidos numa relação homogênea.

A existência de censura no Brasil não se localiza apenas nos regimes de exceção, tendo uma longa trajetória que data do período colonial “até chegar ao período republicano

com a criação de órgãos especializados” (GARCIA, 2008, p.12). Para Leonor Souza Pinto<sup>61</sup>, “a censura praticada no Brasil, de 1964 a 1988, não foi apenas repressão localizada, mas mecanismo essencial para a estruturação e a sustentação do regime militar” (PINTO, 2005, p.3). Naquele momento ela é reorganizada e centralizada para atender o projeto políticos da Ditadura Militar.

Nesta pesquisa, nos interessa mencionar a criação em 1945 do órgão Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), com atuação até 1988. Justificada pelo seu papel de controle moral dos meios de comunicação, a partir do golpe militar, esse órgão passará por uma ressignificação acrescida da censura política, sendo subordinando à Polícia Federal. Em sua trajetória

respondeu aos imperativos políticos dos governantes e transitou de uma ação mais rigorosa e centralizada desde 1967/68, passando por uma fase de instabilidade no final da década de 1970 até transformar-se numa atividade burocrática e inexpressiva no fim da ditadura (GARCIA, 2008, p13).

No período de recrudescimento político no Brasil com o golpe de 1964, o campo cinematográfico brasileiro vivia um momento de efervescência com o surgimento do Cinema Novo e todas as discussões, produções e polêmica em seu entorno, bem como as lutas pela tão sonhada industrialização do cinema. O movimento cineclubista, como já assinalado, também vivia um momento de expansão com seis Federações regionais que incorporavam cerca de 300 cineclubes filiados ao Conselho Nacional de Cineclubes<sup>62</sup>. As ações empreendidas pela censura que passaram por momentos distintos irão, se não abortar por completo os projetos, silenciar algumas ações, interferir nas produções, mudar os caminhos no campo cultural cinematográfico.

Ainda que o cineclubismo tenha sido regulamentado em 1968 com a exigência de certificados especiais para tal finalidade, não foi poupado dos constantes interferências em suas atividades. O trabalho cineclubista foi, assim, cerceado de maneira indireta pelas constantes apreensões de filmes, mas também pelas exigências de visto na programação, pelas intransigências burocráticas, além do grande número de filmes proibidos. No entender da Federação Paulista de Cineclubes essa foi

---

<sup>61</sup> Coordenadora do projeto *Memória da Censura no cinema Brasileiro 1964-1988*. O projeto disponibiliza gratuitamente documentos relativos a filmes brasileiros, processos de censura, documentos do DEOPS-SP e material de imprensa. Disponível no site: <http://www.memoriacinebr.com.br/projeto.asp>.

<sup>62</sup> Informações retiradas do site: <http://cineclubes.utopia.com.br/> Acesso em 18/09/2014.

uma maneira relativamente "diplomática" de exterminar um trabalho cultural ao invés de uma ação direta, única e decisiva, mas politicamente desgastante, a Censura optou, ao que tudo indica, por um cerco planejado. Imobilizando nosso acervo de filmes, de grande importância para a própria vida do cineclubismo, asfixia economicamente nosso trabalho, uma vez que a Dinafilme é uma distribuidora totalmente independente, não recebendo subvenção de qualquer espécie<sup>63</sup>.

O Clube de Cinema de Assis, aparentemente, não sofreu intervenções diretas, mas sofreu as consequências, como todo o movimento, da intervenção “diplomática” legada ao cineclubismo. A Censura viria a somar-se às já conhecidas dificuldades das locações de filmes vivenciadas pelos cineclubes – seja por problemas econômicos, seja pela precariedade da distribuição do mercado paralelo – agravadas à medida que os cineclubes se distanciavam dos centros de distribuições das capitais.

Para amenizar o quadro apresentado, o Clube de Cinema de Assis utilizava-se de múltiplos recursos para o aluguel dos filmes, principalmente após seu retorno pós AI-5. Seu acervo aponta para constantes recorrências às embaixadas e consulados, a distribuidoras comerciais, a Cinemateca, a Embrafilme e a Dinafilme. Nota-se, contudo, certa dificuldade na organização do envio dos filmes relativos principalmente às duas últimas distribuidoras citadas, acarretando problemas nas programações devido ao constante atraso ou cancelamento das cópias. A distância de Assis em relação às distribuidoras, além de exigir uma organização mais elaborada, acabava por encarecer o custo da locação dos filmes, sendo as embaixadas uma alternativa para dinamizar a locação dos filmes e diversificar a programação.

Se a parceria com o Cine Peduti apresentava o risco de deixar o Clube de Cinema de Assis dependente do *modus operandi* da sala comercial, o contato com as embaixadas e consulados não minimizava a problemática, como já apontado no texto, de transformá-lo em mero reprodutor do cinema estrangeiro. Porém, uma análise atenta das circulares trocadas pela agremiação e os locatários de filmes permite balizarmos que a recorrência a variadas formas de locar os filmes e a posição muitas vezes firme quanto aos objetivos nas escolhas dos filmes por parte dos dirigentes do Clube de Cinema demonstram seu comprometimento com um projeto cultural que possibilitou, em grande parte, programações autônomas: um processo de constantes negociações e enfrentamentos.

O recurso aos consulados e cinemas comerciais não significou que o cinema brasileiro não fosse central para os cineclubistas atuantes em Assis: estes foram personagens principais de inúmeros ciclos, palestras e debates, marcando um dos maiores objetivos do Clube de Cinema de Assis e do movimento cineclubista: o fortalecimento do cinema nacional. Um

---

<sup>63</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

discurso que destaca o papel político dos cineclubes como disseminador da diversidade cultural brasileira, que ganha *momentum* na década de 1970. Apesar dos contratemplos do período e das interferências do Estado autoritário no projeto cultural brasileiro, esse é um momento de crescimento quantitativo da produção cinematográfica e de consolidação do mercado de bens simbólicos, que se somou ao trabalho de preservação e difusão cultural desenvolvido pela Cinemateca e a reorganização do movimento cineclubista em torno da Dinafilme, resultando no aumento de possibilidades de exibição de filmes brasileiros.

Esse engajamento político-cultural legava ao movimento cineclubista a tarefa de serem agentes indispensáveis para colocar em prática o discurso de democratização da cultura via cinema, tanto como possibilidade de fomentar discussões em momento de cerceamento dos direitos civis, como capaz de fazer essa produção brasileira, que vinha crescendo, encontrar seu público, principalmente a produção do cinema que conseguia vazar o projeto de apelo industrial e comercial do Instituto Nacional de Cinema (INC) e da Embrafilme.

Diversas foram as mobilizações das instituições cineclubistas nesse sentido. Significativa de tal engajamento é a circular<sup>64</sup> da Federação Paulista que convoca os cineclubes a incluírem no calendário o mês do cinema brasileiro, objetivando uma programação unificada como tentativa de furar a dominação do mercado pelo cinema estrangeiro,

luta essa que se corporifica na questão da obrigatoriedade de exibição de um curta metragem nacional junto a cada longa estrangeiro e na manutenção das conquistas já alcançadas e sua ampliação, como os 133 dias<sup>65</sup>, entre outras. Os cineclubes se constituem em agentes democratizadores da cultura pelo caráter de sua organização e pela relação que mantém com seu público, distantes das injunções próprias ao circuito comercial.

Tal declaração nos mostra um cineclubista que olha para o cinema brasileiro de forma resistente, exemplificada na palavra *luta* e na tentativa de organização ampla, com discussões em assembleia para definição do filme, temas e textos, em âmbito nacional. O Clube de Cinema, assim como todo o movimento cineclubista, se organizou nesse período com o intuito de dinamizar o circuito de distribuição de filmes brasileiros, bem como manter esse circuito em funcionamento, apesar da e contra a censura.

Amparado pelo contexto nacional e local, podemos vislumbrar o Clube de Cinema de Assis como movimento cineclubista engajado. Porém, tanto seus movimentos externos como

---

<sup>64</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>65</sup> Em 1978, a Concine edita a resolução número 23, que regulariza a exibição de 133 dias de filmes brasileiros por ano nas salas de cinema (RAMOS & MIRANDA, 2000, p.223).

internos permitem entendermos suas práticas dentro de três momentos, se não completamente diferentes, ao menos singulares em alguns dos seus aspectos. Temos assim, um primeiro momento que vai de 1965 a 1968, com intervalo das atividades demonstrado pela ausência de documentação, e um segundo momento de 1971 a 1983. Tal divisão por nós pensada se dá não só pela interrupção das atividades – que muito provavelmente tenha se dado pelo recrudescimento da Ditadura Militar, principalmente com o AI-5 – mas pela distinção das práticas do Clube de Cinema.

No primeiro momento temos um Clube de Cinema ligado ao Centro Acadêmico XVI de Agosto, da Faculdade de Filosofia de Assis. Em seguida, se dá a preparação de sua oficialização, de modo que passaria a ser uma instituição autônoma com sede na FCL/Assis, iniciando mesmo que de forma tímida atividades junto à comunidade assisense. Ambos os períodos mantiveram intenso diálogo com a Cinemateca Brasileira. Já pós AI-5, temos um Clube de Cinema de Assis engajado na luta contra a censura e com as causas do cinema brasileiro, que conquista financiamento externo<sup>66</sup>, com exhibições fixas tanto na faculdade quanto na cidade, e inserido na luta pela redemocratização da FCL-Assis. Para melhor visualização, seguem os dados da tabela:

---

<sup>66</sup> O Clube de Cinema recebeu subvenção do MEC através do Deputado Santilli Sobrinho durante os anos de 1976 a 1980.

**Tabela 3: Considerações importantes sobre o desenvolvimento do Clube de Cinema de Assis.**

	1960-1962	1965-1968			1971-1983		
<b>Ações</b>	Clube de Cinema do Centro Acadêmico XVI de Agosto	Portaria de 20.7.65 cria comissão para elaboração do estatuto	Formulação do 1º estatuto (1966)	Cursos de cinema, mostras de viés social  Novo convênio com a Cinemateca Brasileira	Convênio com Peduti (1971)  Reformulação do estatuto (1976)	Plano de Interiorização do Cinema Cultural  Constantes mostras de cinema brasileiro	Recebimento de Subvenções sociais Do MEC (1976-1980)
<b>Desafios e contexto local</b>	Programação majoritariamente dentro da faculdade  Intensa participação dos departamentos e docentes	Membros da cidade no conselho	Exibições esporádicas no Cine São José	Intercâmbio e doações entre o Diretório acadêmico e o Clube de Cinema	Problemas com a censura de filmes	Criação da UNESP e Processo de redemocratização da Universidade (1976)	Atritos com a direção da faculdade  Fechamento do Cine Peduti
<b>Desafios e contexto nacional</b>	Convênio com a Cinemateca Brasileira e crise da mesma, no final de 1962	Início da expansão da produção cinematográfica brasileira	Filiação ao movimento  Participação na VI Jornada	Ato Institucional nº 5 (1968 – 1978)  Desmantelamento do movimento cineclubista	Carta Curitiba e criação da Dinafilme (1974)  Penetração social da TV	Início do processo de redemocratização, ainda que dentro do Regime Militar	Enfraquecimento do movimento cineclubista

Fonte: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

Observando atentamente a tabela, podemos constatar o caráter central de um termo muito utilizado nas circulares e folhetins trocados dentro do movimento cineclubista que adjetivava suas práticas: “intervenção cultural”. Tal termo se explica pelo caráter potencializador dos cineclubes enquanto atores de transformações no circuito social e cultural das cidades onde se inserem – principalmente nas cidades interioranas. Essa intervenção cultural se mostra presente durante toda a trajetória do Clube de Cinema por meio de suas práticas de promoção de exibições, debates e cursos ligados à estética do cinema, mas principalmente quando evidencia as questões sociais atreladas ao cinema, buscando intercâmbio com as entidades da comunidade assisense e criando espaços de sociabilidade.

O que diferencia os períodos expostos, além das mudanças institucionais e as interrupções das atividades, são as mudanças ideológicas em relação à função do cinema, com certa ampliação a cada retomada, ampliação esta tanto das exibições quando de diversificação do público. Marcadamente, o terceiro período (1971-1983) é o que mais se diferencia, visto que a essas questões apontadas se agrega um significado político mais concreto: primeiramente, pela ação direta na formação de espaços culturais; em segundo lugar, pela interferência na efetivação de um projeto cultural de formação e ampliação de público;

terceiro, materializando ações que irão interferir no esquema tradicional de circulação e distribuição do cinema brasileiro; e, finalmente, pelo enrijecimento das políticas autoritárias do Estado.

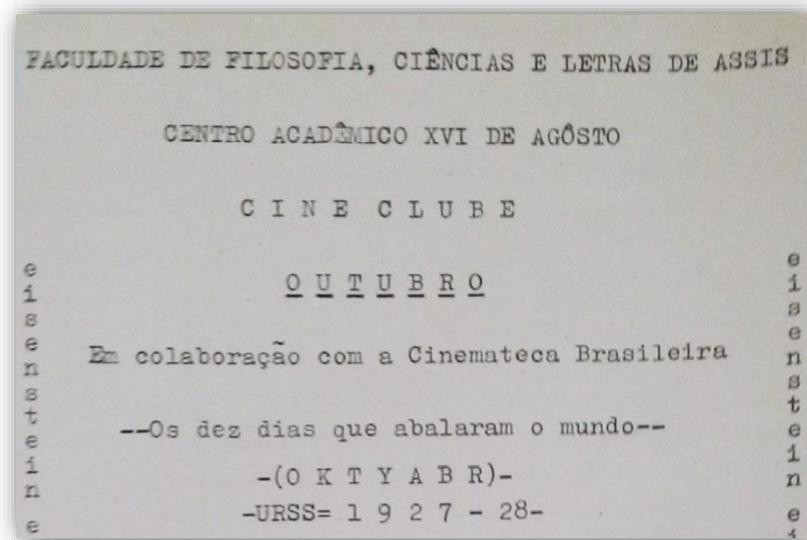
A relação do Clube de Cinema com os espaços universitário, a cidade e com o movimento cineclubista, as problemáticas trazidas pela censura prévia ao processo de institucionalização das práticas cineclubistas e à difusão espacial de suas atividades e os discursos do projeto de democratização do cinema e suas intervenções na região de Assis são as questões gerais que guiarão um olhar mais de perto das reviravoltas internas e externas do Clube de Cinema de Assis.

## **2.2 Clube de Cinema do Centro Acadêmico XVI de Agosto (1960 a 1962): discurso e espaço em formação**

O Clube de Cinema de Assis teve suas primeiras atividades no espaço da ainda Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, a partir de 1959, como parte do Centro Acadêmico XVI de Agosto. Não conseguimos identificar o processo de eleição dos dirigentes do Clube de Cinema, mas podemos observar que em sua rede de contatos era representado por uma diretoria e eleições. Notamos nesse momento, uma confluência de espaços entre Clube de Cinema, Faculdade e Centro Acadêmico, pois as correspondências de interesse do Clube de Cinema aparecem ora destinada à direção da faculdade ora ao Centro Acadêmico: um espaço institucional em formação.

Tendo previsto em seu estatuto, no Art. 55º, filiação à União Estadual dos Estudantes, podemos sugerir que o Centro Acadêmico XVI de Agosto construiu suas bases dentro de ideais da esquerda que atravessaram os anos de 1950 e que teve seu ponto alto nos anos de 1960. Referimo-nos a uma série de iniciativas intelectuais, artísticas e culturais que buscavam um projeto de cultura nacional por meio da cultura popular e do Modernismo. Naquele momento, o movimento estudantil assume importante protagonismo, principalmente nos espaços das universidades, delineando projetos culturais e lutas por mudanças sociais.

Imagem 6: Texto para estudo na ocasião da exibição do filme *Outubro*, de Sergei Eisenstein



Fonte: Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC.

Como parte desse idioma maior, o Clube de Cinema de Assis começaria a delinear seus próprios passos por meio de um intercâmbio cultural com a Fundação Cinemateca Brasileira, diálogo que perpassaria, direta e indiretamente, toda a trajetória do Clube de Cinema. Em circular de 20 de Julho de 1960 enviada à Cinemateca pela dirigente do Clube de Cinema de Assis, Nites Therezinha Feres, subscreve-se o pedido de inscrição do Clube de Cinema na Cinemateca, para empréstimo de filmes de 16 mm, seguido do Relatório de Atividades do CA XVI de Agôsto referente ao 1º semestre, apontando para as seguintes atividades:

Conferências, espetáculos teatrais (Teatro Cacilda Bécquer e Teatro de Vanguarda de Santos), projeções cinematográficas de filmes culturais, a cargo dos departamentos docentes desta Faculdade, cursos de extensão (especialmente o Curso Preparatório para os exames Vestibulares) (...) Com a colaboração da Cinemateca Brasileira, esse programa encontrará seu maior coroamento<sup>67</sup>.

Este trecho do relatório e a imagem ilustrada acima apresentam dois fatores centrais nesse momento: a convivência do Clube de Cinema com outros projetos do Centro Acadêmico dentro de um programa cultural amplo e o papel central da Cinemateca para suas atividades. Apresenta também o envolvimento dos docentes na direção das exhibições cinematográficas, fato importante de ser assinalado aqui, pois em outros momentos teremos a participação dos discentes. Os intercâmbios de idas e vindas dos filmes e materiais para

<sup>67</sup> Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC.

estudos, e mesmo alguns diálogos presenciais, eram mediados muitas vezes pelos professores da faculdade Naief Sáfady e Antonio Candido de Mello e Souza, representantes do Instituto de Estudos Portugueses. A inscrição do Clube de Cinema na Cinemateca ressoaria em Assis na data de 15 de Agosto de 1960 com a exibição do filme *Outubro* (1928), de Sergei Eisenstein, tendo seu texto distribuído para o debate acompanhado com o seguinte informe: “Para facilitar a compreensão do filme o CEC fornece aos seus associados a tradução das legendas de ‘Outubro’”<sup>68</sup>.

A Cinemateca Brasileira, que teve como embrião o 2º Clube de Cinema de São Paulo, assumiria importante papel na distribuição de filmes para os cineclubes. A trajetória – Clube de Cinema, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Cinemateca – teve como principal representante Paulo Emílio frente a um projeto amplo, para além da preservação do patrimônio cinematográfico, de difusão cultural. Segundo Correa, o projeto da Cinemateca assentou-se em um “programa de políticas públicas para a educação e para a cultura do país visando a formação de um sistema para o campo do cinema” (CORREA, 2010, p. 22). Trata-se da articulação entre autor, obra e público, com tarefa voltada para a formação de um público crítico. Como o autor lembra, nesse momento o cinema era visto por muitos artistas e intelectuais como ferramenta revolucionária, dentro da aliança arte e política.

Dentro deste projeto amplo que tinha como um de seus pilares a formação de público, os cineclubes receberiam especial atenção e viriam ao encontro das demandas do Clube de Assis. Notamos que nesse primeiro momento, toda a programação do Clube de Cinema é articulada a partir do Departamento de difusão que, no período, tinha como representante Maurice Capovilla. Os filmes eram escolhidos por meio de uma lista de programação divididas por autor ou tema, disponibilizada pela Cinemateca, e as películas que chegaram até o Clube de Cinema de Assis, embora em sua maior parte brasileiros, variavam entre filmes franceses, norte-americanos, canadenses, britânicos, alemães. Entre os filmes exibidos figuraram *O Homem Mosca* (1923), de Haroldo Lloyd; *Industrial Britain* (1931) e *O Homem de Aran* (1934), de Robert Flahert; *La naissance du cinema*; *Um Chapéu de Palha da Itália* (1928) e *O milhão* (1931), de René Clair; *A Pequena Vendedora de Fósforos* (1928), de Jean Renoir; *O Atalante* (1934), de Jean Vigo; *O Canto do Mar* (1953), de Alberto Cavalcanti; *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi; *Pacific 231* (1949), de Jean Mitry; *Boogie Doodle* (1940), *Pen Point Percussion* (1951), *Hen Hop* (1942) e *Two Bagatelles* (1953), de Norman McLaren; *Santa Joana D’Arc* (1935), de Gustav Ucicky; *A menina dos cabelos brancos*<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC.

<sup>69</sup> Não conseguimos localizar o nome do diretor nem o ano da película.

Mas também havia a oferta de ciclos, por exemplo: “A obra dramática e documentária de Humberto Mauro” ou “Cinema infantil”, em que o custo do catálogo seria dividido entre os Cineclubes que se propusessem a realizar o ciclo. Estes ciclos não aparecem na programação do Clube de Cinema como efetivados.

Como podemos notar, o convênio com a Cinemateca Brasileira possibilitou ao Clube de Cinema exibir filmes raros, dentre os quais muitos apresentavam cópia única. Esses filmes, em sua maioria, vinham acompanhados de livros, artigos e fichas com referências sobre a obra e/ou autor para a organização do debate. O resultado do intercâmbio cultural entre o Clube de Cinema e a Cinemateca Brasileira ultrapassou o próprio ato de exibição cinematográfica. Em março de 1961, foi organizado a exposição de gravuras “Horizontes do Cinema”, juntamente com a exibição do documentário *La naissance du cinema*, ou ainda, quando da colaboração da Cinemateca nas atividades culturais do 2º Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária<sup>70</sup>, ambos contaram com conferências de Paulo Emílio<sup>71</sup>.

No contexto externo, consideramos importante destacar a participação do Clube de Cinema de Assis por intermédio de dois representantes, a convite da Cinemateca Brasileira, na 1ª Convenção de Crítica Cinematográfica, realizado 12 e 15 de novembro de 1960 na cidade de São Paulo, organizado por Paulo Emílio e sob promoção da Comissão Estadual de Cinema Paulista. Este evento teve como intuito reunir os críticos de cinema dentro do projeto de união de todas as esferas do cinema brasileiro, bem como chamar a atenção para o subdesenvolvimento econômico cinematográfico no Brasil. Outra ação que destacamos foi a intervenção do Clube de Cinema por meio de ofício enviado ao Deputado Federal Almino Álvares Afonso, em 20 de agosto de 1960, como forma de pressionar os líderes políticos para aprovação do projeto 711/59, que autoriza a União a assinar um convênio com a Cinemateca Brasileira. Tratou-se de uma intervenção de todos os atuantes na área da cultura cinematográfica para demonstrar o interesse público da cinemateca na ocasião da tramitação de tal projeto.

A descrição das atividades do Clube de Cinema, nesse primeiro momento, permite apontar as influências diretas das ideias de Paulo Emílio que, assim como as ideias do movimento estudantil, marcaram as ações em Assis. Para além da participação direta nas sessões, ou indireta como conservador da Cinemateca, trouxe aos cineclubes seu olhar sobre a qualificação do debate cinematográfico. Paulo Emílio idealiza e organiza, a pedido do Centro

---

<sup>70</sup> O 2º Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária ocorreu de 24 a 30 de julho de 1961, e teve como programação indicada por Paulo Emílio o filme *Um Chapeau de Paille D'Italie* de René Clair.

<sup>71</sup> Acervo Cinemateca Brasileira/SAV/MinC.

de Cineclubes do Estado de São Paulo, durante todo o ano de 1958, o *Curso para dirigentes de cineclubes*, pensando neste formato para as instituições culturais também do interior. Segundo Paulo Emílio, o curso seguia o projeto pedagógico da cinemateca de acolher uma demanda da indústria cinematográfica: a de formação de público, ao passo que tinha como principal objetivo “elevar o nível de apreciação cinematográfica de setores cada vez mais amplos de nosso público” (GOMES, 1981, p. 239).

Para tanto, o curso se baseava na concepção de que o debate deveria ultrapassar a análise fílmica tão somente, articulando com um fundo mais geral artístico e humanístico, tais como: iniciação estética, literária, teatral, plástica e musical, uma articulação entre história, crítica e teoria. Como já apontado, este projeto elegeu o cineclubismo como importante instituição para democratização da cultura cinematográfica, buscando uma qualificação dos debates e já antecipando seu papel de disseminador cultural nas cidades do interior do país. O empenho do conservador da Cinemateca Brasileira no mesmo sentido pode ser observado a partir do seu currículo, que indica: em 1960, oferta de três cursos de Formação Cinematográfica em Avaré-SP e de três cursos de Formação Cinematográfica no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas; em 1962, cerca de vinte conferências sobre problemas de arte e história cinematográfica proferidas em São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte e nas Faculdades de Filosofia de Araraquara, Marília, Rio Preto, Rio Claro e Assis. Paulo Emílio, inclusive, esteve presente em três sessões cinematográficas na cidade de Assis.

Mesmo que o Clube de Cinema de Assis não tenha participado dos cursos, ao analisar os textos preparados pelo Clube de Cinema de Assis ou mesmo o uso dos textos recebidos pela Cinemateca Brasileira, tal influência ficou visível. Do mesmo modo, na forma de organizar eventos, por exemplo a “Horizontes do Cinema” juntamente com a exibição do documentário *La naissance du cinema e o intercâmbio do Clube de Cinema com o 2º Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, o que criou um movimento que atrelava o cinema a diversos campos artísticos e do conhecimento. Um exemplo rico nesse sentido é o preparo do debate quando da exibição do filme *Um Chapeau de Paille D'Italie*, de René Clair, que contou com quatro textos, sendo eles: “Sobre René Clair, sobre o filme, sobre a peça teatral e sobre a encenação do texto de Labiche no Brasil que foi diretamente inspirado pela obra de Clair”<sup>72</sup>. Mais uma vez, notamos esse enlaçar entre um amplo conhecimento que parte do filme, e que nesse caso, e não raro, pensa sua relação com a sociedade brasileira.

---

<sup>72</sup> Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC.

Duas questões nos chamam a atenção nessa primeira fase do Clube de Cinema: a quase ausência do cinema brasileiro e a ideia de exibição de filmes culturais. Se a primeira expõem os problemas vivenciados pelo campo cinematográfico brasileiro, a segunda já anuncia um projeto que, dentro de um quadro de possibilidades, dialogou com o projeto da Cinemateca. No campo cinematográfico brasileiro a partir da segunda metade da década de 1950, surgem algumas medidas que buscam estruturar as atividades cinematográficas e que demarcariam as bases das futuras conquistas e disputas desse campo. Na trilha do ideal desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, duas correntes iriam travar uma disputa no seio do Estado: de um lado os nacionalistas; e de outro os industrialistas-universalistas<sup>73</sup>, que atuaria com maior força. Nesse meandro é que surge a proposta de cinema independente dando origem ao Cinema Novo, defendendo uma industrialização autônoma das grandes companhias.

Esse período foi marcado por grande agitação por parte dos produtores do campo cinematográfico: algumas conquistas – por exemplo, a exigência de cobertura cambial para diminuir os benefícios concedidos ao cinema estrangeiro ou a modificação da lei da proporcionalidade (1951) para o cinema brasileiro – muitos estudos fomentados pela Comissão Federal de Cinema (1956), desinteresse econômico do empresariado, ausência de um projeto de Estado definido, financiamentos de produções a partir das comissões de cinema municipais e estaduais, uma produção ainda incipiente de 29 filmes em 1960, 36 em 1961 e 28 filmes em 1962, e o mercado dominado por filmes estrangeiros das grandes corporações. Diante de impasses ideológicos, econômicos e políticos “o cinema brasileiro era lançado a uma desagradável posição de atividade marginal” (RAMOS, 1983, p. 34).

De acordo com Jesús Martín-Barbero, para se atingir uma análise dos meios de comunicação de maneira mais palpável, ou seja, a mediação entre produção e recepção, é preciso compreender a institucionalidade que é gerada entre as Lógicas de Produção e as Matrizes Culturais. Dentro da institucionalidade é possível observar a produção de discursos públicos, uma disputa de atuações que trará autoridade para ações concretas. Ao mapear essa institucionalidade no campo da comunicação, o autor ressalta que “se encontra hoje paradoxalmente do lado dos interesses privados” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 18). Ainda que esta observação tenha sido feita posteriormente ao período analisado, ela traduz bem a situação do mercado cinematográfico brasileiro mencionado, principalmente em se tratando da distribuição e exibição de filmes. Já foi dito que o cineclubismo apresentava um discurso

---

<sup>73</sup> Grupo que absorve, sem muitas críticas a forma de produção e modelos estéticos estrangeiros (RAMOS, 1983, p. 23).

público exatamente na contramão dos interesses privados, e assim perguntamos: o que a institucionalidade que o Clube de Cinema começava a desenhar pretendia mediar? Qual a natureza desses filmes culturais?

Dentro do cenário do campo cinematográfico brasileiro acima apresentado, o projeto da Cinemateca seria fundamental para o movimento cineclubista que se ampliava, vindo também ao encontro das perspectivas do Clube de Cinema de Assis: “projeções cinematográficas de filmes culturais”. Se durante esse período toda a programação do Clube de Cinema foi feita a partir da lista disponível na Cinemateca e observando os filmes programados, podemos apontar, de forma geral, que são filmes raros, em sua maioria estrangeiros, marcados por inovações estéticas, nos quais a linguagem vinha associada a questões sociais do homem comum. Muitos desses filmes chegaram à Cinemateca por meio de doações e eram divulgados pelos escritos de Paulo Emílio.

Naquele momento de produção fraca e projeto cultural forte (RAMOS, 1983, p. 35), em que a conservação e produção do cinema brasileiro se encontravam em sua fase inicial de desenvolvimento – muito provavelmente pela pouca exibição de filmes brasileiros – via-se esses filmes estrangeiros como estratégicos para a formação de uma cultura cinematográfica brasileira, tanto para o campo da produção quanto para a recepção. Trata-se de dois projetos que, ao se unirem, somaram forças dentro de uma concepção que, se por um lado buscava a difusão cultural do cinema, por outro visava formar um público capaz de associar linguagem cinematográfica e realidade social, passível, portanto, de quebrar com a ideia de que um cinema feito fora dos moldes das grandes corporações não teria interesse do público, pois este público estaria preparado para o desenvolvimento dos códigos cinematográficos. No caso de Assis, colaborava também para transformar a realidade cultural das regiões do interior.

Uma pedagogia para o fazer e o ver, na qual a ampliação crítica do público fomentaria o desenvolvimento da linguagem do cinema brasileiro e vice e versa, penetrando assim todo o universo da linguagem e sua relação com o social dentro do espaço universitário, portanto, restrito ao perfil do novo público que ascendia nesse momento: jovem, universitário e de esquerda. Como explica Paulo Emílio: “não se faz bom cinema sem cultura cinematográfica e uma cultura viva exige simultaneamente o conhecimento do passado, a compreensão do presente e uma perspectiva para o futuro”. (GOMES, 1981, p.96)

Como parte da gestão democrática dos cineclubes, o Clube de Cinema renova sua diretoria em 21 de março de 1962<sup>74</sup>, contudo essa gestão não completaria seus 2 anos de

---

<sup>74</sup> Presidente: Odete Perin; Secretária: Tiyoko Momil; Tesoureiro: Pedro D’Arcádia; Auxiliares: Angélica Pimentel; Celina Marçal de Pieri; Alda Regina Abreu Spinardi; Myrian Zahum Elias.

direção. Em circular no início do ano de 1963, a Cinemateca Brasileira comunica que o não funcionamento do Convênio Municipal e a rejeição do convênio entre a fundação Cinemateca Brasileira e a União Federal pela Câmara Federal implicou no desarranjo do Departamento de Difusão, interrompendo assim o trabalho construído até o momento. Em circular enviada ao Clube de Cinema de Assis no início de 1963, Maurice Capovilla explica e questiona<sup>75</sup>:

A fundação Cinemateca Brasileira, está se preparando para enfrentar o ano mais difícil da sua existência. O adiamento do Convênio Federal, o não funcionamento do Convênio Municipal, e a corrosão pela inflação da subvenção fixa que recebemos do Estado, nos obrigam a tomar algumas medidas drásticas. A partir do próximo mês, dois terços dos funcionários serão dispensados e de novo ficaremos dependendo em parte do trabalho benévolo. Os serviços que a Cinemateca presta serão afetados proporcionalmente. O Departamento de Difusão cessará de existir (...) Se formos derrotados, isto é, se não conseguirmos a execução plena do Convênio Federal para 1964, então seremos obrigados a dar resposta a uma pergunta que até agora tivemos repugnância em formular: será possível a existência de uma Cinemateca no Brasil? Compreendemos que a crise da Cinemateca não será somente interna, mas ao contrário se propagará pelo movimento de cultura cinematográfica de todo o país, principalmente no nosso Estado. Mas creiam que só nos restou essa saída. Esperemos contudo que não seja uma crise mortal, o que seria mau para todos nós, que lutamos pela cultura cinematográfica neste país. Queriam receber, prezados Diretores do Cine-Clube da Faculdade de Filosofia de Assis, meus cumprimentos cordiais.

A crise da Cinemateca Brasileira coincide com o encerramento desse período para o Clube de Cinema, ao menos nos documentos consultados. De 1960 ao final de 1962 podemos concluir que o Clube de Cinema de Assis surge no seio do movimento estudantil e o convênio junto à Cinemateca Brasileira ampliou a possibilidade de películas para exibição, bem como sua rede de contatos para além de Assis, dentro do projeto político-pedagógico da Cinemateca. Por outro lado, não encontramos registros de outras fontes de empréstimos de filmes e também de atuação do Clube de Cinema fora da faculdade, o que seria necessário para que a ideia de democratização da cultura cinematográfica realmente fosse efetivada. Contudo, esse momento se mostra frutífero, visto que se consolidou uma prática cineclubista e importantes vínculos institucionais decisivos para o desenvolvimento futuro do Clube de Cinema de Assis, nas palavras de Paulo Emílio:

Quero desde logo dizer-lhe como apreciei o contacto com todo o pessoal da Faculdade. Uma visita como a que fiz a Assis é um estímulo muito grande para o trabalho em que estamos emprenhados aqui na Cinemateca. A curiosidade, o interesse, o fervor dos estudantes de Assis pela cultura, por si só solicitam e justificam a existência de uma instituição como a Cinemateca

---

<sup>75</sup> Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC.

Brasileira. Mas não é só isso. O amor pela cultura assume às vezes, não entendo por que, uma tonalidade melancólica. O que me encantou em Assis foi que a vontade de conhecer não se separa de uma contagiante alegria de viver<sup>76</sup>.

### **2.3 Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis (1965 a 1968): institucionalização e desarticulação**

O Clube de Cinema de Assis retoma suas atividades buscando construir seu próprio espaço institucional. Esse segundo momento terá início na portaria de 20 de julho de 1965, assinada por Júlio García Marejón, na qual o então diretor designa os professores Presidente Carlos de Assis Pereira<sup>77</sup>; Virgílio Noya Pinto; Francesca Cavalli e o Contador João Nogueira Prado para comporem a Comissão do Clube de Cinema da Faculdade, que conta também com o aluno Antônio Dimas de Moraes, indicado pelo Diretório Acadêmico, para a elaboração do anteprojeto finalizado em 09 de dezembro daquele ano, consolidado como o 1º estatuto do Clube de Cinema no final de 1966<sup>78</sup>. De acordo com seu estatuto, a composição da diretoria era delegada por meio de votos de professores, funcionários e alunos com a finalidade de “promover e estimular o gosto pela arte cinematográfica entre os associados”. Trata-se de um esforço que envolve todas as categorias do espaço universitário: docentes, discentes e direção. O Prof. Dr. José Ribeiro Júnior salienta a importância da vivência naquele espaço:

com sessões e apresentações periódicas deram-me novas dimensões de vida. (...) O Clube de Cinema assumiria uma dimensão muito importante de ampliação cultural, de contatos e discussões bastante politizadas. Filmes como “Vidas Secas” mobilizavam uma gama de problemas. Tínhamos a facilidade de trazer para cursos e conferências gente do nível de Jean Claude Bernardet, João Baptista de Andrade, o saudoso Luís Sérgio Person, entre tantos outros (SILVA; FERREIRA, 2012, p. 118-119).

Mesmo no período da elaboração do anteprojeto do Clube de Cinema de Assis, a comissão responsável iniciou algumas atividades dentro e fora da faculdade. Em Agosto tínhamos a exibição do filme *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles, acompanhado do texto *A solidão do cidadão Kane*<sup>79</sup> para debate no Salão de Atos, além dos Cursos de Apreciação

<sup>76</sup> Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC.

<sup>77</sup> O Prof. Carlos de Assis Pereira foi crítico de cinema e participou da fundação dos primeiros Cineclubes do Rio de Janeiro.

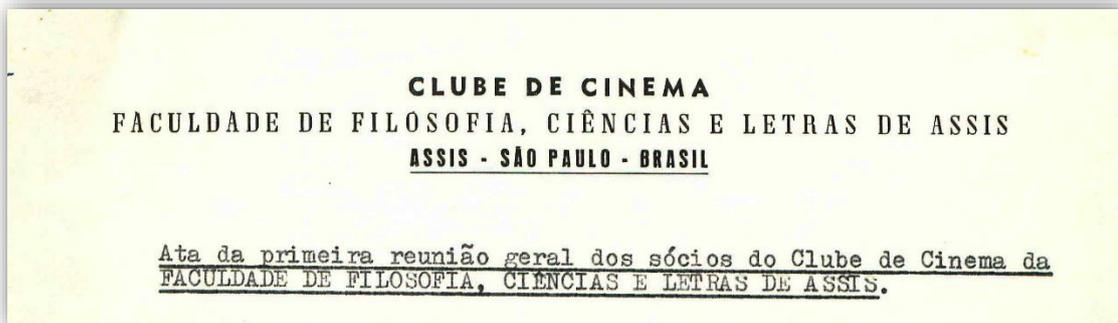
<sup>78</sup> Registrado na 1º Circunscrição de Assis, livro A n. 2, nº de ordem 98, em 15 de dezembro de 1966 define como: Presidente: Julio Garcia Marejón (diretor da Faculdade); Diretor: Paulo Roberto Araujo Moser; Tesoureiro: Dr. José Carlos Garbuglio; Secretário: José Ribeiro Junior.

<sup>79</sup> Texto escrito por Octávio Ianni e extraído da *Revista Civilização Brasileira* nºs.5/6.

Cinematográfica I e II. Foi também firmada parceria com o Clube Sírio Libanês Brasileiro de Assis para sessões cinematográficas todas as terças-feiras às 20 horas. Essa parceria se consolidou com a projeção do documentário *Paul Gauguin* (1950), de Alain Resnais, ficando a direção do debate com a professora Lila Galvão de Figueiredo.

Durante o ano de 1966, enquanto se preparava o estatuto, uma direção provisória<sup>80</sup> foi nomeada por Júlio Garcia Marejón. No plano institucional isso significou algumas ações importantes como: o registro e oficialização do estatuto; início das inscrições para formação do quadro associativo; concessão de verba da faculdade para manutenção burocrática do Clube de Cinema; definição do valor da mensalidade dos associados (semestral Cr\$ 3.000, anual Cr\$ 5.000 e Cr\$200 por sessão para não sócios<sup>81</sup>). A oficialização do Clube de Assis o colocava dentro dos modos de representatividade tão valorizados pelo cineclubismo: o de constituir eleições e assembleias, as quais constituem espaços públicos para decisões coletivas democráticas, definindo, dentre as várias visões, orientações econômicas, políticas e ideológicas. Autorizava ainda o Clube de Cinema adentrar o universo das instituições do movimento cineclubista. A participação e representatividade da comunidade de Assis na gestão se dariam por meio de duas vagas para conselheiros, previstas no estatuto.

Imagem 7: Papel timbrado da 1ª Ata de reunião do Clube de Cinema de Assis.



Fonte: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

O Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis se institucionaliza, e o papel timbrado em seu nome é representativo de tal fato, tornando-se uma sociedade civil de caráter cultural com sede e foro jurídico em Assis, anunciando<sup>82</sup> à cidade sua forma de organização estatutária:

<sup>80</sup> Diretor: Antônio Carlos Bernardo; Secretário: Vera Aparecida Cunha; Tesouraria: Arnaldo Contiê.

<sup>81</sup> Conversão aproximada ao real desconsiderando a inflação: semestral R\$ 3,74, anual R\$ 6,22 e R\$ 0,25 por sessão para não sócios. Informações retiradas do site: <[http://pt.coinmill.com/BRC\\_BRL.html](http://pt.coinmill.com/BRC_BRL.html)> acessado em 12/06/2016.

<sup>82</sup> VOZ DA TERRA, ano 4, n° 235, 1° página, 22/12/1965.

O Clube de Cinema da Faculdade será administrado por uma Diretoria composta por Presidente, Diretor, Secretário, Tesoureiro, e dois Conselheiros. O Presidente será sempre o Diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. Os cargos de Diretor, Secretário e Tesoureiro só poderão ser preenchidos pelos associados que forem professores, funcionários e alunos da Faculdade. Só poderá concorrer ao cargo de Conselheiro, o associado que não for professores, funcionários ou alunos da Faculdade. Os associados não responderão nem subsidiariamente por obrigações assumidas pelo Clube de Cinema da Faculdade, e, em caso de dissolução do Clube de Cinema, os valores existentes junto à sua Tesouraria reverterão em benefício a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.

Já no plano cultural, teve como novidade a inserção na programação de ciclos e cursos, consolidando a ideia de formação cinematográfica de forma mais estruturada. Deu-se a retomada do convênio com a Cinemateca Brasileira representada então nos documentos por Almeida Salles e João Silvério Trevisan, bem como a parceria com o cinema São José para exhibições cinematográficas uma vez ao mês. Temos, assim, nesse segundo momento um Clube de Cinema ainda delineando suas ações na FCL/Assis e em parceria com a Cinemateca Brasileira, mas iniciando, mesmo que de forma tímida, suas ações dentro da comunidade de Assis, ampliando e definindo espaços e visões, consonante a um cineclubismo comprometido com a realidade social, com marcantes participações nas atividades ligadas ao movimento cineclubista brasileiro.

Antes de reportamo-nos às extensivas atividades desse período, torna-se importante alguns apontamentos acerca desse momento de institucionalização do Clube de Cinema de Assis (1964 – 1968). O arranjo adotado traz importantes interposições que permearam todo o percurso das práticas cineclubistas desenvolvidas em Assis a partir desse período. De um lado temos a oficialização do Clube de Cinema de Assis um ano após o Golpe de 1964, que, como já apontado neste trabalho, irá paulatinamente orquestrar um desmanche do movimento cineclubista brasileiro. De outro, temos o primeiro momento repressivo sobre a área cultural, o qual, segundo Napolitano, irá recair mais sobre as instituições e movimentos culturais do que sobre artistas e intelectuais, tendo como objetivo principal rescindir a ligação entre a “cultura de esquerda” e as classes populares, o que impulsionou uma frente de oposição cultural. Quadro este, que mudará pós AI-5 (NAPOLITANO, 2014).

Na busca por cortar os laços entre intelectuais e artistas com a população, a censura buscou, estrategicamente, agir na base das organizações, para interferir na proliferação de ideias progressivas e contrárias ao regime autoritário. Algumas instituições foram assoladas e o isolamento foi fatal, outras sofreram com as interferências, mas continuaram atuando dentro de um contexto incerto e contraditório. No caso do Clube de Assis, as atividades foram

intensas nesse período, com perceptível ampliação de suas ações, bem como com o início de um direcionamento para o viés social de seus temas e preocupações. Tendo à frente intelectuais e sendo ao mesmo tempo movimento cultural, acreditamos que o fato de o Clube de Cinema de Assis estar localizado em uma cidade do interior e ainda estar fechado em um circuito restrito com um público de classe média corroboraram para este alargamento pelo menos até meados de 1968.

Já as ações da censura no cinema se mostraram contraditórias e viriam a interferir diretamente no projeto cineclubista de exibição fílmica com temáticas progressivas para formação de público crítico, atento às questões estéticas e sociais, que pudesse também interferir no desenvolvimento da produção cinematográfica, principalmente a brasileira. Na busca por um cinema que representasse o ideário político do regime militar, a censura proibia filmes para exibição interna ou com cortes, ao passo que os liberavam para festivais e mostras internacionais. Tal contradição se justifica no esforço do regime em “montar” uma imagem democrática do país no exterior; para tanto, eram escolhidos filmes com notória qualidade que recebiam o carimbo de Boa Qualidade (BQ) e de Livre para Exportação (PINTO, 2006, p.4).

Essa segunda fase do Clube de Assis vivenciaria as duas primeiras etapas da censura da produção cinematográfica brasileira. Segundo Leonor Souza Pinto (2006; 2005) a primeira fase da censura se concentra em 1964 e 1966 e dava continuidade à censura moral, ainda localizada nos órgãos estatais, representando os setores da sociedade que colaboraram para legitimar o golpe, sendo a novidade a franca utilização de cortes. Miliandre Garcia, cautelosa, concorda que no período prevaleceu a censura moral, contudo lembra que esse fato “não desvincula a censura moral e dos bons costumes do fenômeno localizado no campo da política<sup>83</sup> nem tampouco despolitiza a censura de diversões públicas” (GARCIA, 2008, p. 37). E acrescenta que esta conclusão não abranda as ações censórias que interferiram tanto para as produções artísticas quanto ao desenvolvimento da cultura brasileira.

Dentro do projeto de centralização conflituoso das próprias estruturas administrativas da censura, temos a segunda fase, entre 1967 e 1968, a de militarização dos órgãos de censura e “início de uma preocupação com o conteúdo político das obras, presente nos pareceres”

---

<sup>83</sup> Os problemas decorrentes da censura moral no cinema brasileiro podem ser melhor compreendidos quando atentamos para o fato de que filmes como *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha, *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues e *Os Fuzis* de Ruy Guerra, participaram de festivais e mostras internacionais; ao passo que *A falecida* de Leon Hirszman recebeu parecer negativo para exportação como demonstra o parecer censório no qual conclui que o filme: “não deve receber BQ e nem mesmo ser liberado para exportação porque irá depor quanto à indústria cinematográfica brasileira que já sofre das deficiências permanentes tanto técnica como artística [assinatura ilegível]” (PINTO, 2006, p.6). Ou ainda o filme *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, vetado em 1966, que, segundo Miliandre Garcia, foi um caso onde “a censura moral correspondeu à reivindicação política de setores conservadores” (GRACIA, 2008, p. 45).

(PINTO, 2006, p.8). Nesse momento a esfera federal assume o domínio sobre as diversões públicas, os cargos de chefia são transferidos para militares e o Serviço de Censura de Diversões Pública é subordinado à Polícia Federal, resultando na ascensão da censura política<sup>84</sup>. Como explica Carlos Fico sobre as disputas internas do regime e nas estruturas censórias: “quando a linha dura definitivamente assumiu o poder, com o AI-5, a censura moral das diversões públicas também passou a se preocupar, de maneira mais enfática, com a política” (FICO, 2004, p. 45).

Ocorre que esse quadro de repressão ideológica é também o momento da história brasileiro no qual mais se produziu e se difundiu os bens culturais. Era a faceta contraditória observável pelo “fato de ser o próprio Estado o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada” (ORTIZ, 2001, p. 115). A ânsia pela modernização brasileira almejada por diversas correntes ideológicas seria posta em prática de maneira mais contundente pelo regime militar na trilha do “milagre econômico”. Essas mudanças estruturais teriam dois enfoques, um político e outro econômico-administrativo, ou seja, o primeiro vinha acompanhado de censura e repressão e o segundo pelo desenvolvimento das indústrias e das universidades. É nesse momento, pós 1964, que se inicia a consolidação do mercado cultural e da modernização das universidades dentro de um viés universalista e conservador. As universidades eram espaços privilegiados para observar os choques entre diversas forças, contudo tornaram-se espaços importantes de mobilização da esquerda, que promovia as mais diversas manifestações, seminários e eventos culturais e políticos.

Lócus importante de modernização do país, onde se daria uma batalha entre ideias conservadoras e progressistas, as universidades foram tratadas pelo regime militar como um lugar que se deveria simultaneamente “modernizar e reprimir, reforçar e censurar” (MOTTA, 2014, p. 16). Dentro dessas instituições os estudantes se legitimaram como importante grupo de pressão no cenário público. Tendo seu principal órgão representativo posto na ilegalidade, os anos de 1965/66 são marcados por intensas passeatas e protestos que colocaram os estudantes na mira dos órgãos de repressão do Estado. A partir de então, esse projeto modernizador dentro das universidades “teria também o propósito de criar meios para acomodar os descontentes, para além dos objetivos propriamente econômicos” (MOTTA,

---

<sup>84</sup> Por exemplo, o recolhimento das cópias e proibição do filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha, a interdição do filme *Jardim de Guerra*, de Neville D’Almeida, entre outros. O parecer de filme *Jardim de Guerra* subscreve: “É um filme, como já disse, que explora, do princípio ao fim, temas políticos, procurando conscientizar o público para problemas ideológicos que não são aqueles que enquadram dentro do atual sistema de governo”. Informações retiradas do site <<http://www.memoriacinebr.com.br/filme.asp>>: Acesso em 15 de setembro de 2014.

2014, p.64). Buscou-se, assim, regulamentar esses coletivos ao mesmo tempo em que seu caráter contestatório era cerceado.

É dentro desse quadro contraditório de repreensão das instituições e florescer das artes, de desenvolvimento dos bens materiais e censura dos bens culturais que se deram as atividades do Clube de Cinema de Assis nessa sua segunda fase. Fato é que em 09 de julho de 1965, o Clube de Cinema conta com novo convênio com a Cinemateca Brasileira, tendo sido promovidas as seguintes atividades: em 1965, Curso de Apreciação Cinematográfica I e Curso de Apreciação Cinematográfica II; em 1966, Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica; em 1967, Curso de Iniciação ao Cinema, Ciclo sobre o Cangaço e a Realidade do Nordeste, Curso O Moderno Cinema Brasileiro e Mostra de filmes de Arte; em 1968, Ciclo Ingmar Bergman e Ciclo de Curtas Brasileiros. No cenário do movimento cineclubista deu-se a filiação ao Centro dos Cine Clubes de São Paulo, a participação na VI Jornada de Cineclubes e inscrições em consulados.

Os cursos de formação concentraram-se nas temáticas da história do cinema, cinema brasileiro, sociedade e cinema, teoria e linguagem cinematográfica e se davam em conjunto com exibição de diversos filmes, muitas vezes em parceria com os docentes da faculdade ou mesmo com a presença de cineastas e críticos. A programação ocorreu em São Paulo às quintas, e em Assis às segundas, mediada pela Cinemateca, que remetia junto com os filmes críticas e textos sobre os eles. O Curso de Apreciação Cinematográfica I contou com a exibição de 30<sup>85</sup> filmes divididos nos seguintes blocos: Visão do cinema primitivo; Visão do cinema experimental; Afirmação do tratamento cinematográfico; Sátira e estilo; Nascimento do cinema alemão; Afirmação da comédia americana; Apogeu do cinema mudo alemão; Idade de ouro do cinema mudo.

O Curso de Apreciação Cinematográfica II segue a mesma linha, com aprofundamentos da relação da estética cinematográfica com outras artes, resultando em 13 exibições fílmicas intercaladas com as seguintes questões: Pesquisa histórica sobre a superstição na Idade Média; Aspectos do moderno cinema de animação; Homenagem a René Clair; O documentário poético; Jiri Weiss e a consistência do cinema tchecoslovaco; Tendências da adaptação literária; Tendências da adaptação literária I; Tendências da adaptação literária II. O primeiro tema buscou atender à realização do Curso de Extensão Universitária de História promovido pelo Departamento de História e pelo Centro de Estudos

---

<sup>85</sup> Na impossibilidade de citar todos os filmes exibidos pelo Clube no corpo do texto, disponibilizaremos em anexo tabela com o nome das películas. Os filmes serão citados de acordo com a necessidade argumentativa da autora.

Históricos “Sergio Buarque de Holanda” com a projeção do filme *A feiticeira através dos tempos* (1922), de Benjamim Christensen.

O Curso de Apreciação Cinematográfica é a primeira empreitada do Clube de Cinema no sentido mais amplo de envolver exibição e formação, a já citada busca pelo conhecimento e desenvolvimento das técnicas e estética do cinema, ou seja uma perspectiva de ensinar a ler a linguagem cinematográfica. Esse curso suscitou alguns desentendimentos entre o Clube de Cinema e a Cinemateca devido a cancelamentos de palestrantes, atraso de filmes e problemas com a comunicação das duas entidades. Por outro lado, Assis recebeu alguns dos melhores filmes, exibidos em festivais recentes na capital, como o ciclo sobre cinema de animação e tchecoslovaco. A finalização do curso se deu com as presenças de Geraldo Sarno<sup>86</sup> e Rudá Andrade, representante da cinemateca. Sobre os critérios de escolhas dos temas Trevisan explica:

Trata-se de uma visão introdutória ao moderno cinema tchecoslovaco, hoje o mais consistente e artisticamente acabado de todo o mundo. Para tanto, segue o filme do diretor que representa justamente o alicerce dessa nova e brilhante fase do cinema tcheco: O COVARDE de Jiri Weiss, interpretado pela atriz mais popular (mais conhecida do público brasileiro e que no recente Festival Tcheco, esteve presente em São Paulo. No outro caso, 6º programa, inicia-se a série de três obras relacionadas a um assunto de grande polêmica dentro do cinema: TENDÊNCIAS DA ADAPTAÇÃO LITERARIA. Seria interessante que V.S. pudesse nessas sessões de estudo levantar e suscitar de algum modo discussões em torno do problema.<sup>87</sup>

Ainda dentro da mesma linha de curso e exibição fílmica, em 1966 foi realizado o Festival de arte cinematográfica juntamente com o Curso de Formação Cinematográfica. De forma bem estruturada, este curso privilegiou o cinema brasileiro e buscou ultrapassar a própria ideia de formação pela via de assistir filme, e adentrou-se no universo da prática. O curso/festival foi realizado mediante convênio entre a Faculdade de Filosofia de Assis e a Fundação Cinemateca Brasileira, por intermédio do Clube de Cinema. Para realização do curso, a Cinemateca contava com o apoio do Estado de São Paulo, sob auspícios da Secretaria do Estado dos Negócios do Governo. Já os filmes do festival custaram à faculdade e ao Clube

---

<sup>86</sup> Autor de um clássico do cinema documental brasileiro, *Viramundo* (1965), sobre a migração nordestina para São Paulo, o primeiro de uma série de estudos sobre a cultura do Sertão. Começou no início dos anos 60 como integrante do Centro Popular de Cultura da Bahia (onde nasceu, em 1938). Realizou diversos filmes e, a partir de 1999, em complemento ao trabalho de reflexão estética iniciado com a revista *Cinemas*, realiza uma série de documentários intitulada *A linguagem do cinema*, composta de entrevistas com diretores brasileiros. Informações retiradas do site: < <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-documentarista/geraldo-sarno> > Acesso em 18 de setembro de 2014.

<sup>87</sup> Circular de 03/11/1965 enviada ao Clube de Cinema de Assis. Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

de Cinema a quantia de Cr\$ 3.000.000 (três milhões de cruzeiros), e as palestras Cr\$ 200.000 (duzentos mil cruzeiros) – um total de 60.000 (sessenta mil cruzeiros)<sup>88</sup> a cada conferencista.

O conjunto dessas atividades cinematográficas constituiu o Festival de Arte Cinematográfica, abrangendo os meses de abril, maio, junho, agosto, setembro e outubro, com uma projeção seguida das cinco aulas por semana. Segundo as circulares<sup>89</sup> consultadas, o curso/festival teve como principal finalidade levar os alunos a realizar em Assis um filme documentário de curta metragem. Para tanto, buscou-se oferecer ao público elementos teóricos e práticos sobre realização cinematográfica, cinema brasileiro e produção de um filme sob orientação dos conferencistas. O curso se deu em quatro períodos: Concepção do filme no cinema brasileiro de hoje; O filme documentário; Técnica e Realização do documentário; e Trabalho prático – realização de um filme e debate.

No primeiro período buscou-se contemplar obras essenciais à compreensão do cinema brasileiro com películas tanto de raízes quanto já da consolidação dos caminhos do cinema brasileiro até aquele momento. As aulas ficaram a cargo de Jean Claude Bernardet<sup>90</sup>; para o segundo período, foram escalados filmes que marcaram o gênero do documentário tanto no Brasil quanto fora dele, sendo conduzido pelo cineasta, roteirista e produtor Francisco Ramalho Júnior; o terceiro tópico serviu de preparação para a aula prática com o também diretor, roteirista e produtor de cinema Roberto Santos, que teve importante participação dentro do movimento cinemanovista; o último período, por fim, se deu após a realização do filme<sup>91</sup>, com debates sobre os resultados obtidos com dois professores responsáveis por trabalhos anteriores que, para isso, voltaram a Assis. O tema principal abordado no curso foi retomado numa conferência de encerramento.

Como em outras ocasiões o Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica teve programação em Assis e em São Paulo na Casa de Cervantes. A

<sup>88</sup> Conversão aproximada ao real desconsiderando a inflação: filmes R\$ 3.473.00; palestra R\$ 247,27, por palestrante R\$ 74,18. Informações retiradas do site: <[http://pt.coinmill.com/BRC\\_BRL.html](http://pt.coinmill.com/BRC_BRL.html)> acessado em 12/06/2016.

<sup>89</sup> Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC.

<sup>90</sup> Jean-Claude Georges René Bernardet (Charleroi, Bélgica, 1936). Romancista, crítico de cinema, roteirista e cineasta, muda-se com a família para o Brasil, e passa a residir na cidade de São Paulo, em 1949. Ainda jovem, se interessa por cinema e frequenta cineclubes e no fim da década de 1950, conhece o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, que se torna importante em sua formação. No ano seguinte funda, também com Salles Gomes, o jornalista Pompeu de Souza (1914 - 1991) e o cineasta Nelson Pereira dos Santos (1928), o primeiro curso universitário de cinema no Brasil, na Universidade de Brasília (UnB), que é fechado pelo governo militar no fim de 1965. Interlocutor dos cineastas da geração do cinema novo, especialmente Glauber Rocha (1938–1981), Bernardet lança seu primeiro livro de crítica cinematográfica, *Brasil em Tempo de Cinema*, em 1967. Participa da chamada "retomada" do cinema brasileiro. A obra de Jean-Claude Bernardet, multifacetada, desdobra-se em ensaios críticos, prosa ficcional, roteiros e direção de cinema. Sua produção, tanto crítica quanto artística, é permeada pelas relações entre arte e sociedade, entre estética e política. Informações retiradas do site: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1401/jean-claude-bernardet>> Acesso em 15 de junho de 2016.

<sup>91</sup> Não conseguimos localizar o filme nem o roteiro, partimos de relatos dos cursos e do planejamento do mesmo.

programação contou com raras e importantes produções do cinema brasileiro, majoritariamente dedicado ao Cinema Novo, que alçava voos neste período. O que significa dizer que chegou ao interior de Assis uma produção recente e de muito impacto para aquele momento, tanto no quesito estético quanto político, tais como (em ordem de exibição): *Barravento* (1961), de Glauber Rocha; *Rio Quarenta graus* (1958), de Nelson Pereira dos Santos; *O grande momento* (1955), de Roberto Santos; *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha; *Romeiros da Guia* (1962), de João Ramiro Mello; *Meninos do Tietê* (1963), de Maurice Capovilla; *Marimbás* (1963), de Vladimir Herzog; *Engenhos e Usinas* (1955), de Humberto Mauro; *Memórias do cangaço* (1965), de Paulo Gil Soares; *Subterrâneos do Futebol* (1965), de Maurice Capovilla; *Vila da Barca* (1966), de Renato Tapujós; *Garrincha, alegria do povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade; *Couro de gato* (1960), de Joaquim Pedro de Andrade (1960); *Bahia de todos os santos* (1960), de Trigueirinho Neto (1960); e *Porto das Caixas* (1963), de Paulo Cesar Saraceni.

O ano de 1967 inicia-se com vários convites para exibições cinematográficas e reuniões por parte do Clube de Cinema de Marília, um dos clubes mais estáveis do estado de São Paulo e que seria parceiro do Clube de Assis na região em diversas ações institucionais. Tem-se também a primeira diretoria eleita pelos sócios, com o seguinte quadro: Diretor Jaime Pinsky, Tesoureiro Professor Álvaro Lorencini e Secretário Teresinha A. Del Fiorentino. Em cumprimento ao estatuto<sup>92</sup>, uma assembleia foi convocada para a posse da nova diretoria após prestação públicas das contas da diretoria anterior.

Nesse ano tem-se, no primeiro semestre, o Curso de Iniciação ao Cinema, que contou com a projeção de onze filmes e trinta e três conferências. Desta vez os filmes eram exibidos na terça às 20 horas, com reprise na sexta de manhã e de tarde para atender quem não iria participar do curso, todo ele ministrado por Jean Claude Bernadet nas quintas e sextas, registrando assim nove semanas de duração. Para evitar o desperdício de vagas, o curso contou com exame de aproveitamento para emissão de certificado. O tema norteador foi “Problemas do Realismo e Naturalismo no Cinema”, e a nova gestão decidiu por dividir os debates entre os sócios da seguinte maneira: Eurídice Figueiredo com *Alemanha Ano Zero* (1948), de Rossellini; Rosmil Jabur com Documentários; aos vinte e três de maio, Jaime Pinsky com *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha; Maria Elizabeth Nogueira com *Eclipse* (1962), de Antonioni; Aparecida de L. Crepaldi com *Os vampiros invadem a terra* (1956), de Donald Fiegel, mais os filmes *Chapéu de palha da Itália*, de René Clair e *Outubro*,

---

<sup>92</sup> Segundo o 6º artigo do Estatuto do Clube de Cinema.

de Eisenstein; Além destes, *Cidadão Kane*, de Orson Welles, cujos debatedores não identificamos.

Podemos observar uma tendência de ampliação da exibição de filmes brasileiros nos dois últimos cursos, para além do desenvolvimento da indústria cinematográfica e das novidades estéticas trazidas pelo Cinema Novo. Creditamos este importante fato à própria forma democrática de organização dos cineclubes, que, por meio do voto e das assembleias, vão delimitando tendências e mudando ou inovando as perspectivas futuras de interesse coletivo. Observamos também um novo discurso que começa a ganhar corpo dentro do Clube de Cinema: o de integração com a comunidade assisense. Esses novos personagens sociais iam sendo acionados por meio de importantes debates e ampliação das práticas do Clube, tanto em âmbito local quanto nacional, buscando inserção no universo do movimento cineclubista e diálogos com instituições culturais.

Foi estabelecido nessa gestão uma comissão de coordenação interna e outra comissão de divulgação, muito provavelmente para atrair sócios ou mesmo espectadores da comunidade assisense. Identificamos já na Ata da primeira reunião<sup>93</sup> a organização de um sistema de propaganda para apresentação do Curso do ano de 1967, segundo a qual ficou acertado que a divulgação se daria por meio da imprensa falada e escrita, e de cartazes alusivos. Tal divulgação se deu durante todo o curso com o intuito de manter “vivo e intenso esse contato com o público”. Em 13 de abril, o jornal *Voz da Terra* traz matéria com o título *Curso de cinema começou*, comentando assim sobre a primeira exibição do curso:

Tinha gente por todo o canto. Nossa faculdade de filosofia, toda vestida de luz, e aquele mundo de gente lá dentro. O anfiteatro foi pequeno demais. As 300 cadeiras não deram assento a toda gente. Mas com um jeitinho, todo mundo se acomodou para assistir o filme “Chapéu de palha da Itália” de René Clair. Um filme de 1927, quando ainda engatinhava o cinema. Foi sucesso. E esse sucesso vai se repetir, sempre em dose maior, no decorrer desse Curso de Cinema que a nossa Faculdade em convênio com a Fundação Cinemateca Brasileira, promove. Quem vai dirigir é o consagrado crítico de cinema Jean-Claude Bernardet. E todo mundo que acompanhar tim-tim por tim-tim o curso, vai poder esnober e sair dizendo por ai que entende um bocado de cinema. Que Antonioni é isso...que Fellini é bom mesmo. E coisas do cinema em geral. Como se faz; cinema arte, cinema diversão ou cinema comercial. Enfim tudo. Este curso que começou 11 vai até 9 de junho. E a hora vai ser; impreterivelmente às 20,00. Bastante Britânico mesmo.

---

<sup>93</sup> Ata de 07/04/1967, presentes: diretor Jaime Pinsky, Eurídice Figueiredo, Izabel Peron Andrade, Alice Iaéco Otuzi, Maria Luiza Rodrigues de Carvalho, Margarida da Costa Figo, Otacílio Ferraz Felizardo e a secretária Teresinha Aparecida Del Fiorentino.

Ou na ocasião do convite para o curso de iniciação, no qual deixa clara a intenção do Clube de Assis, a matéria “Curso de Iniciação ao cinema um presente da Faculdade a cidade”<sup>94</sup> conclui:

O curso se encontra dentro do programa de ampliação que o clube de Cinema se dedica desde sua fundação, convida assim não só os professores e alunos da Faculdade, mas todos os interessados. Segundo a reportagem o curso teve como preocupação oferecer uma série de filmes importantes para a História do Cinema e dar elementos aos seus participantes para uma maior compreensão dos valores artísticos dos mesmos filmes.

Dali em diante teremos uma sucessão de matérias comunicando ou fazendo balanço das atividades do Clube de Cinema. São vários os exemplos. No dia 18 de abril, ainda no Voz da Terra, uma linguagem corriqueira destaca que “a platéia está boquiaberta com as aulas de Bernardet com seu cigarro que insiste em apagar”. Em 11 de maio, anuncia aula teórica de Jean Claude Bernardet sobre *Problemas do realismo e naturalismo no cinema* e comunica que o curso vem ganhando grande interesse e dando seus frutos, pois “em breve terá um documentário sobre a Faculdade”. No Jornal A Gazeta de Assis, a matéria “Cinema da faculdade: a quinta semana e os novos planos”, de 16 de maio, fala do sucesso do curso, de como o crítico Jean-Claude Bernardet cativou o público, da união do cinema arte com diversão e aquisição de um projetor 35mm para ver filmes atuais.

As reuniões apresentaram pautas bem delimitadas referentes a “conquistar” novos sócios fora da faculdade, “visando sempre o maior contato entre Faculdade e Cidade, pois o povo deve sentir o Clube de Cinema participando”. Para tanto, organizou-se uma equipe chefiada pela sócia Palmira Dal Coletto Batistuzo, para percorrer a cidade em busca de mais sócios assisenses. Almejou-se ainda oferecer curso de cinema ministrado pelos sócios nas escolas secundárias ou trazer filmes didáticos para emprestar aos professores. Com essas ações os gestores entendiam que o Clube de Cinema da Faculdade “estaria, assim, trabalhando realmente em prol da região, sendo verdadeiro veículo cultural”<sup>95</sup>.

As efetivações do curso e dos empréstimos de filmes não se concretizaram na documentação, contudo diversos convites foram feitos às escolas secundaristas intencionando atrair público e sócios entre os alunos do segundo ciclo. Para resolver o problema da distância entre a faculdade e a cidade, foi solicitado à faculdade viagens especiais do ônibus nas noites de exibição fílmica – muitas sessões ocorriam no período da noite – tal como podemos

---

<sup>94</sup> VOZ DA TERRA, ano 4, n°386, 11/04/1967.

<sup>95</sup> Ata da segunda reunião dos sócios do Clube de Cinema de Assis realizada na sala 2 da Faculdade, em 15/08/1967. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

observar em circular para a escola Dr. Clybas Pinto Ferraz para divulgação da sessão cinematográfica do filme *O cidadão Kane*, de Orson Welles, no dia 28 de outubro no Salão de Atos:

Convidamos o Instituto de Educação Dr. Clybas Pinto Ferraz para prestigiar um dos filmes mais importantes da História do cinema. A apresentação ficou a cargo do prof. Dr. Carlos de Assis Pereira da cadeira de Lingüística, com debate ao final da exibição. Haverá condução, partindo da Av. Rui Barbosa às 19,30 e às 19,45 horas.

Coube também ao Clube de Cinema nesse período a realização de um documentário sobre a Faculdade. A solicitação veio do então diretor da faculdade Manoel Lelo Belloto. O trabalho – fotografias, textos, mapas, estatísticas, experimentação, gravação, música – foi feito pelos sócios do Clube de Cinema, professores, alunos, funcionários da Faculdade, em especial Rosnil Jabur (Psicologia), Maria Amália Narjas (Letras), Isabel Peron (História), o professor Onosor Fonseca e os funcionários Sérgio e Aparecido. A entrega oficial se deu em 02 de outubro com projeção no Salão de Atos, na qual o diretor do Clube de Cinema explica que a insistência em certos aspectos da faculdade se deve à pesquisa realizada entre alunos do 2º Ciclo, referentes aos pontos de maior interesse e atração que a faculdade suscitava neles. O documentário foi exibido nas cidades vizinhas de Assis.

Do ponto de vista da criação de uma rede fora de Assis, naquele momento, além da filiação ao Centro dos Cine Clubes de São Paulo em 05 de julho, da aproximação com o Clube de Cinema de Marília e do acesso gratuito aos sócios para programações da Sociedade Amigos da Cinemateca, o Clube de Cinema de Assis participou da VI Jornada de Cineclubes entre os dias 19 e 23 de julho, em Fortaleza<sup>96</sup>, evento que aconteceu conjuntamente com o II Festival Brasileiro de Curta Metragem, no qual foram apresentados 30 filmes amadores e profissionais que retrataram a situação atual do cinema brasileiro. Além disso, a Jornada daquele ano traria como assunto as escolas secundaristas como o tema: Cinema e Escola. Com uma comissão de cinco pessoas<sup>97</sup>, o Clube de Cinema participa da sua primeira Jornada, na qual o dirigente foi eleito vice-presidente, compondo a mesa condutora do evento, contribuindo para as discussões do tema do evento. Na ocasião o professor Jaime Pinski,

---

<sup>96</sup> A Jornada teve o patrocínio da Federação Norte Nordeste de Cineclubes e do Clube de Cinema de Fortaleza, e coordenação geral do Conselho Nacional. O tema “Cinema e escola” foi estudado e debatido pelo plenário organizado pelo Conselho Nacional e contou com a “presença de órgãos educacionais, professores, críticos de cinema, estudantes, cineclubistas, cineastas amadores, escolas de cinema e cineclubes de todo o país, com a apresentação de teses, estudos e experiências realizadas em todo o território nacional”.

<sup>97</sup> A delegação assisense foi liderada pelo professor Jaime Pinski e constituída pelas universitárias Izabel Peron Andrade, Palmira Dai Coletto Batistuzo e Maria Barjas Ramos.

então presidente do Clube de Cinema, define a posição do clube ressaltando a diferença entre o Clube de Cinema de Assis e os outros participantes e declara:

Como é de conhecimento de todos, os clubes de cinema podem ser divididos em duas grandes categorias: 1ª.) Os que cultivam o cinema pelo cinema e 2ª) Os que utilizam o cinema como veículo social. O Clube de Cinema da Faculdade de Assis situa-se nessa segunda categoria, pois tem como linha diretiva a integração da Faculdade na cidade de Assis<sup>98</sup>.

Diferenciando-se dos cineclubes cinéfilos, Jaime Pinsky foi convidado ainda para realizar palestra sobre a experiência assisense de cineclubes em Recife, com o título “Cinema e Escola: experiência em Assis”. Desse modo, Assis projetou-se no meio cineclubístico brasileiro e em clima eufórico anuncia que na próxima Jornada em Brasília o Clube de Cinema iria apresentar-se com uma delegação maior e levar uma tese, bem como a possibilidade de fazer uma exposição com o material trazido de Fortaleza. Tal destaque foi amplamente divulgado nos jornais de Assis. No Jornal Voz da Terra de 18 de agosto, temos a seguinte manchete “Clube de Cinema da FAFIA destacou-se no Nordeste”, a qual descreve a Jornada e o destaque que alcançou. Já no jornal A Gazeta de Assis, a matéria “Clube de Cinema da Faculdade projeta Assis em Fortaleza” ocupa meia página e apresentara um relatório das atividades desenvolvidas em Fortaleza na tentativa de situar o Clube de Cinema não como entidade desligada da realidade social mas com uma função de integração entre a Faculdade, por meio de seus corpos docente e discente e a cidade, “através de suas forças vivas, em termos de cultura”, marcando mais uma vez sua posição em relação ao modelo cineclubista:

Por outro lado os 30 filmes de curta metragem projetados (entre os quais o impressionante A Roda e outras histórias) ofereceram elementos para uma verificação do que se faz de importante em matéria de cinema em todo o país, como ainda a tendência a não fazer mais apenas o ‘Cinema pelo Cinema’<sup>99</sup>.

Também foi um passo muito importante a associação do Clube de Cinema de Assis ao Centro dos Cine-Clubes, tendo como seu responsável de então Carlos Vieira da Inscrição, que parabeniza o Clube de Cinema pelo trabalho desenvolvido no meio cultural de Assis e informa que a partir de então teria à disposição o convênio com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que possibilitava a utilização de seus filmes programados

---

<sup>98</sup> Essas informações encontram-se In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis, respectivamente no caso da temática social e no da declaração do presidente do Clube de Cinema de Assis.

<sup>99</sup> A GAZETA DE ASSIS, 12/08/1967.

em ciclos diversos de grande importância artística e cultural, feito mediante uma taxa de circulação. Insere também o Clube de Assis no rol das entidades que passariam a receber publicações sobre cinema e cineclubismo. Estas novas conquistas seriam apresentadas no jornal da cidade na matéria “Clube de Cinema Uma Realidade”:

O Clube de Cinema da nossa Faculdade de Filosofia vai chegando à meta do sucesso e da realidade total. Caminha a passos largos e isso se evidencia pela amplidão já alcançada fora daqui. Repercute agora em São Paulo e consegue regalias aos seus sócios junto à famosa Sociedade Amigos da Cinemateca (...) Outro que não é menos que o primeiro prevê, possivelmente, a ida de um representante do nosso Clube de Cinema até Fortaleza para o Simpósio Anual de Clubes de Cinema. Isso é bom para Assis, para a nossa Faculdade e para o nosso Clube de Cinema (...) Mas ser sócio não é só freqüentar o curso atual. É ajudar o Clube de Cinema em seus planos de expansão nas atividades culturais que já tornaram Assis bem famosa. O que é bom para Faculdade é bom (mesmo) para Assis<sup>100</sup>.

Uma maior aproximação do Clube de Cinema de Marília também começa a se delinear de forma bem potente para o fortalecimento regional das práticas cineclubistas. O Clube de Cinema de Assis ultrapassa a troca de circulares quando da participação do I Encontro dos Cineclubes Paulista com a Comissão Estadual de Cinema, que integrou também as comemorações do 15º aniversário do Cineclubes de Marília e o 11º aniversário do Centro dos Cine Clubes de São Paulo na data de 28 e 29 de Outubro de 1967. Sob o tema *Cineclubes e a comissão estadual de cinema*, e pelas pautas de circulação de filmes através dos cineclubes, cursos de cinema nos cineclubes e estágios para dirigentes de cineclubes, deixava claro a intenção de se estudar estratégias de cobrança dos órgãos do campo cinematográfico para a formação de uma cultura cinematográfica sólida para o interior.

Votando à programação, o segundo semestre de 1967 transcorreu com mais dois cursos: “Ciclo sobre o Cangaço e a realidade do Nordeste” e o curso “O Moderno Cinema Brasileiro”. No primeiro curso, o Clube de Cinema volta a dialogar com os departamentos da faculdade e notamos mais uma vez uma busca por conciliar cinema, outras expressões artísticas e questões sociais. O Ciclo sobre o Cangaço e a realidade do Nordeste, organizado pela Cadeira de Literatura Brasileira em colaboração com a Cadeira de Sociologia e com o Clube de Cinema, contemplou cinema, teatro, artes plásticas, sociologia, geografia, literatura oral e escrita. Não tivemos comprovação de que foi efetivada tal parceria, mas encontramos negociações avançadas do Clube com o Presidente da Comissão Estadual de Teatro Décio de

---

<sup>100</sup> VOZ DA TERRA, 23/05/1967.

Almeida Prado para apresentação da peça *Farsa do Cangaceiro* em Assis, que estava em cartaz no Teatro de Arena naquele momento.

Este Ciclo atesta mais uma vez o papel político que circunscrevia as atividades de difusão cultural da faculdade e do Clube de Cinema de Assis quando os responsáveis declararam que o ciclo insere-se dentro do “programa de integração entre a Faculdade e a Cidade, como também as cidades circunvizinhas”, visando ainda a “harmonia entre os diversos departamentos e entidades da faculdade”<sup>101</sup>.

Nesse mesmo sentido, o segundo curso seria totalmente dedicado ao cinema brasileiro. Na reunião em que se discutiu a aprovação do curso “O Moderno Cinema Brasileiro”, Jaime Pinsky deu o tom: “o curso é básico para a compreensão do cinema brasileiro e para fundamentação dos cursos posteriores”<sup>102</sup>. Ressaltou ainda as intenções que rondavam a faculdade de incluir um curso de cinema no currículo oficial como disciplina optativa<sup>103</sup>. No curso “O Moderno Cinema Brasileiro” foram projetados cerca de 30 filmes entre longas e curtas metragens, e proferidas 31 aulas por Jean-Claude Bernardet acompanhado por 102 espectadores. Os tópicos que serviram como linha guia do curso foram: Panorama histórico do cinema brasileiro; Chanchada no Cinema Nacional; Cinema Novo; e Seminário sobre Glauber Rocha. Tais fatos evidenciam o esforço do Clube de Cinema em consolidar o conhecimento cinematográfico e preocupações com a preservação da memória do cinema brasileiro.

Tal esforço ficou evidente quando do atraso do início do curso de 16 para 23 de agosto, por motivos técnicos de acordo com os cineclubistas de Assis. Tratou-se de perceber a inviabilidade do plano inicial de estudar o cinema de 1930 a 1945, ideia abortada devido à ausência de filmes preservados desse período. Jean-Claude Bernadet sugeriu, assim, estruturar o curso dentro da produção recente do cinema brasileiro, em vista da maior facilidade de encontrar os filmes, e ganharia ainda a possibilidade de inclusão de curtas metragens, que vinham ganhando a atenção do movimento cineclubista. Não podemos nos furtar de observar que a dificuldade técnica detectada nada mais era do que atestar os problemas de preservação do cinema, que sem uma instituição responsável pelas produções na época anterior à Cinemateca – além do descaso – resultou numa lacuna de importantes obras cinematográficas dentro da história do cinema brasileiro.

---

<sup>101</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>102</sup> Ata da 3ª reunião geral dos sócios do Clube de Cinema de Assis em 13/07/1967. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>103</sup> Projeto encabeçado por Júlio Garcia Morejón, diretor da faculdade em 1965-1967.

Na imprensa local, o destaque ao cinema brasileiro também prevaleceu. No Jornal Voz da Terra figuraram as matérias: “Clube de Cinema da FAFIA”, destacando o Curso de Cinema “O Moderno Cinema Brasileiro”<sup>104</sup> como importante oportunidade para a comunidade assisense conhecer o cinema nacional e analisar problemas focalizados. Já na reportagem “Continua o curso de cinema da FFCL”<sup>105</sup>, divulga-se a exibição do filme *Rio 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos, destacando que o curso está sendo dedicado ao cinema, iniciando-se na parte mais interessante, que seria o Cinema Novo. Já o semanário Gazeta do Brasil convida para a “A última Semana do Curso de Cinema”, e comunica que o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha será exibido no Cine São José<sup>106</sup>.

Os filmes exibidos no curso também dão pistas dos problemas enfrentados com a censura, e se encontram dentro do ideal de aproximação da arte e do povo, bem como a confiança na linguagem cinematográfica como agente de transformações sociais. Destacamos aqui *Liberdade de Imprensa* e *Terra em Transe*.

O primeiro é um documentário filmado em 1967 que marcou a estreia de João Batista de Andrade na direção. Filmando dentro dos preceitos de cinema verdade<sup>107</sup>, o filme toma a imprensa como mote, dentro de um espírito questionador, para problematizar a liberdade de expressão dentro das configurações do governo militar autoritário, confrontando discursos de diferentes tipos, classes e funções sociais. Tais assuntos são problematizados e é retratado um amplo panorama ao serem ouvidos jornalistas, políticos, e até trabalhadores de classes menos favorecidas da sociedade. Produzido pelo Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP e pelo movimento universitário da UNE, o filme entraria no circuito nacional a partir do Congresso de Ibiúna, em 1968, tendo sido apreendido quando da queda do mesmo congresso. O filme conta com penas duas exibições registradas na imprensa. A primeira, na Sociedade de Amigos da Cinemateca (SAC) e, a segunda, no Museu de Arte Moderna (MAM), no ano de 1967, seguido de algumas poucas exibições fechadas. É o que registra pelo menos o livro dedicado ao filme *Liberdade de Imprensa* intitulado *40 anos do Documentário Inaugural da Obra de João Batista de Andrade* (2008). No livro, o filme é apontado como aquele que abria caminho para uma nova estética, muito presente no cinema brasileiro dos anos de 1970, com a evidente presença da equipe, da câmera, do diretor. Como apontou Jean-Claude Bernardet, o filme captava o real, não enquanto fetiche, mas como intervenção do cineasta diante do real.

---

<sup>104</sup> VOZ DA TERRA, 01/09/1967.

<sup>105</sup> VOZ DA TERRA, 28/09/1967.

<sup>106</sup> A GAZETA DE ASSIS, 19/10/1967.

<sup>107</sup> Cinema verdade é um gênero de documentário que busca "reproduzir" aquilo que na realidade acontece. São filmes realizados com equipamentos leves, captação direta do som na locação, os quais são utilizados como um meio de registo exclusivamente automático de uma realidade em curso.

(FORTES; ANDRADE, 2008). Dentro dessas poucas exhibições esparsas, o filme chegou em Assis pelo Clube de Cinema, não em exhibiçãõ fechada e muito provavelmente por conta de sua parceria com a Cinemateca;

*Terra em Transe* é um marco do Cinema Novo, roteirizado e dirigido por Glauber Rocha. Busca discutir os problemas brasileiros por meio de uma país imaginário da América do Sul, o Eldorado. O longa acompanha as trajetórias de um poeta e militante, um político de direita e um líder populista, esboçando um quadro da política brasileira e do começo dos anos 1960. Contudo vai além, buscando refletir e apontar o fracasso de um projeto político, do qual fazia parte, numa revisão da política cultural de esquerda. Trata-se da impotência do intelectual orgânico diante de um poder do golpe militar que se impõe pela força de um golpe militar. Consagrado em Cannes, *Terra em Transe* teve, no Brasil, suas cópias recolhidas sua exhibiçãõ foi proibida em todo território nacional em 19 de abril de 1967 por algum tempo após negociações, segundo parecer<sup>108</sup>:

Considerado o modo irreverente com que é retratado as relações entre Estado e Igreja. Considerado o mesmo conter mensagem ideológica contrária aos padrões de valores culturais coletivamente aceitos no país. Considerando ser a tônica do filme a prática de violência como forma de solução de problemas sociais.

Os dois filmes, além de marcarem os atos censitários do período, exemplificam bem o modelo de cinema que marca de forma majoritária as exhibições do Clube de Cinema de Assis: filmes marcados pela renovação da linguagem cinematográfica, atravessados por preocupações sociais e políticas, em sua maioria à margem do mercado de distribuição, seja pela censura seja pela produção independente. Demonstra ainda a importância que a Cinemateca teve para a experiência do Clube de Cinema de Assis, assim como para todo o movimento cineclubista, possibilitando a circulação e exhibiçãõ de filmes raros, até mesmo no interior.

A última programação do ano de 1967 ficou por conta de uma parceria com o Centro dos Cine-Clubes de São Paulo, formando uma rede de exhibições na seguinte ordem: Clube Avareense de Cinema, Clube de Cinema de Assis e Clube de Cinema de Marília. Trata-se da Mostra de filmes de Arte, que contou com quatro programas versando sobre assuntos de arte por meio do cinema, com películas produzidas em vários países europeus, “em sua maioria inédita de grande valor cultural”. A mostra ocorreu entre os dias 30 de outubro e 05 de novembro, com alguns filmes em espanhol.

---

<sup>108</sup> In: < <http://www.memoriacinebr.com.br> > Acesso em 15 de junho de 2016.

Entramos no ano de 1968, o qual conheceria a ampliação das manifestações da oposição civil. Tinha-se um cenário de radicalização dos estudantes e operários, de crescente oposição por parte da classe média, seguida pela intensificação esquerdista de boa parte dos artistas e intelectuais. O movimento estudantil ganha notório protagonismo, visto que apresentava naquele momento certa liberdade política, principalmente no espaço da universidade. Articulando luta reivindicatória à luta política, assumiu a tarefa de vanguarda nas reivindicações por transformações sociais (NAPOLITANO, 2014). Conhecido como “o ano que não acabou”, 1968 apresentou uma ruptura das experiências históricas que partilhavam certa expectativa de um futuro libertário, bem como uma dinâmica de mobilização social que de forma crescente tomavam as ruas.

Esse aniquilamento político-cultural pode ser observado também nos arquivos do Clube de Cinema de Assis, cujos documentos referentes ao ano de 1968 são escassos. Teriam se perdido pela ação do tempo ou do homem? Não podemos afirmar que esses documentos não se perderam no transcorrer dos anos, contudo, o período traz uma novidade de gestão: uma comissão responsável pela organização dos arquivos do Clube de Cinema de Assis. Teria o Clube de Cinema se extinguido por motivos internos? Essa é uma possibilidade. Porém, tal desarticulação interna muito provavelmente teria sido representativa do cenário político do momento, principalmente se lembrarmos que falamos de um espaço universitário, representado por estudantes e intelectuais com ideias de transformação social e cultural que faziam uso, muitas vezes, do cinema politizado para atingir seus objetivos. Associava-se ainda, a desarticulação da rede cineclubista à censura, que dificultava a circulação dos filmes, portanto a continuidade de exibição dentro da perspectiva do cinema como manifestação cultural.

Nesse sentido, o Clube de Assis inicia seus trabalhos em 1968 com uma gestão provisória<sup>109</sup>. Uma rearticulação que se torna significativa, visto que o Clube de Cinema vinha se desenvolvendo qualitativamente e quantitativamente, apresentando em registros 250 sócios quando do encerramento de 1967. A nova gestão procurou reestabelecer as ações da gestão anterior, tais como as estratégias para ampliação do quadro associativo, as comissões de divulgação, a retomada do aluguel da sala de cinema São José e as programações por ciclo<sup>110</sup>.

O Ciclo Ingmar Bergman teve início em 26 de abril, com três sessões cinematográficas: *Sonhos de Mulher* (1955), *No limiar da vida* (1957) e *O silêncio* (1963), com debates em formato de dinâmica de grupos. Os filmes foram alugados em São Paulo

---

<sup>109</sup> Diretor: Antônio Carlos Bernardo; Secretário: Vera Aparecida Cunha; Tesouraria: Arnaldo Contiê.

<sup>110</sup> Ata da primeira reunião do Conselho Diretivo do Clube de Cinema, dia 29/03/1968.

diretamente pelo diretor do Clube de Assis, revelando certa desarticulação da rede de contatos. Tornaram-se frequentes as inscrições em consulados, por exemplo, na Filmoteca do Consulado dos Estados Unidos da América do Norte logo após a retomada das atividades, explicada sob matiz pedagógica:

Sendo um dos objetivos deste Clube promover a exibição de filmes não só como divulgação de arte e cultura, mas também como instrumentos de atualização pedagógica, aguardamos o envio o do catálogo de filmes que esta Filmoteca distribuiu aos seus inscritos<sup>111</sup>.

O Ciclo Curtas Brasileiros retoma parceria com o Centro dos Cine-Clubes de São Paulo e a temática do cinema nacional. Com uma programação obedecendo ao circuito entre os Clubes de Marília, Botucatu, Avaré, Campinas e Assis, segundo a qual contemplava os curtas-metragens premiados no IV Concurso Nacional do Cinema Amador do Jornal do Brasil, realizado em 1967, o Clube de Cinema encerraria as atividades desse período no mês de junho. Nas trocas de circulares entre o Clube de Cinema e o Centro dos Cine-Clubes deu-se o convite para a Jornada de Cineclubes em Brasília. A ausência de documentação após o último Ciclo de Curtas mencionado indica que o Clube de Cinema de Assis não participou da II Jornada, está que também seria a última, assinalando um hiato de seis anos, até a retomado do movimento cineclubista em 1974 com a VIII Jornada Nacional de Cineclubes, em Curitiba.

O recrudescimento da ditadura militar veio acompanhado da prática da censura prévia a todo o campo cultural, que paulatinamente foi criando entraves e pressões de todo tipo, resultando no desmanche do movimento cineclubista e o fechamento das entidades em todo o país. Contudo, é preciso lembrar que a prática da censura passaria a ter duas facetas: de um lado, era repressiva, de outro, disciplinadora. Se a primeira é localizável, de acordo com Ortiz, a segunda é complexa, pois buscava direcionar e incentivar determinada sistema de ideias. Trata-se de uma repressão seletiva que impossibilitou a manifestação de certas concepções, e mesmo de obras artísticas (ORTIZ, 2001, p. 114). Em outras palavras, naquele momento a censura procurou atingir a particularidade da obra ou das ações culturais, mas não as bases da produção ou das organizações culturais, as quais buscou sustentar, regulamentar, até mesmo em alguns casos financiar sob viés disciplinador.

Significativa de tais facetas é a lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, que dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, criando assim o Conselho Superior de

---

<sup>111</sup> Circular enviada pelo Clube de Cinema à Filmoteca do Consulado dos Estados Unidos da América do Norte em 1967. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

Censura. Esta lei abarcará também os cineclubes e cinematecas, definindo e regulamentando sua organização:

Parágrafo único. As cinematecas e cineclubes referidos neste artigo deverão constituir-se sob a forma de sociedade civil, nos termos da legislação em vigor, e aplicar seus recursos, exclusivamente, na manutenção e desenvolvimento de seus objetivos sendo-lhes vedada a distribuição de lucros, bonificações ou quaisquer vantagens pecuniárias a dirigentes, mantenedores ou associados<sup>112</sup>.

E, quanto à exibição cinematográfica:

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

Art. 6º A sala de exibição que haja sido registrada no Instituto Nacional do Cinema para explorar, exclusivamente, filmes de reconhecido valor artístico, educativo ou cultural, poderá exibi-los, em versão integral com censura apenas classificatória de idade, observada a proporcionalidade de filmes nacionais, de acôrdo com as normas legais em vigor.

Art. 7º Para a exibição de que tratam os artigos 5º e 6º será concedido Certificado Especial à obra cinematográfica<sup>113</sup>.

Não temos a proibição das atividades dos cineclubes, ao contrário, legitima-se sua organização e assegura-se a liberação dos filmes em versão integral para atividades culturais. Trata-se da faceta disciplinadora da censura, que por meio da exigência de certificados de autorização, entraves burocráticos e monitoramento levou a interrupção das atividades cineclubistas, inclusive do Clube de Cinema de Assis que, embora tenha conhecido certo desenvolvimento mesmo após o golpe de 1964, viria agora a amargar alguns anos de inatividade.

Este panorama seria agravado com a implantação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968. De 1969 a 1974, dá-se a terceira fase, caracterizada como censura político-ideológica, momento em que assume abertamente seu caráter de sustentação do regime, caracterizado pelo enfrentamento e pela repressão direta. Para tanto, os censores se profissionalizam<sup>114</sup>, e entram em cena campanhas ufanistas por parte dos militares. “No cinema, a resistência inaugura a fase da metáfora e da alegoria” (PINTO, 2006, p. 6).

---

<sup>112</sup> In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis. Informação confirmada no site <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1950-1969/L5536.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm)>: acessado em 15/09/2014.

<sup>113</sup> Idem op. Cit.

<sup>114</sup> Por exemplo, no teor do curso oferecido em 1972, o primeiro curso que se tem data: Curso de Mensagens Justapostas nos Filmes (de teor subversivo), ministrado por Waldemar de Souza, diretor da Editora Abril (PINTO, 2006, p. 11).

Para driblar os censores, os cineastas lançam mão de algumas estratégias que, em última instância, também significa uma interferência direta na linguagem e roteiros do campo do cinema. Trata-se da tática de trabalhar com linguagem figurativa, de fazer releituras de personagens históricos, e de montar cenas que atraíam o olhar do censor por meio do excesso de palavrões ou cenas de nudez. Eram essas cenas oferecidas aos censores nas negociações em Brasília. Se no teatro, tanto o texto quanto a montagem sofriam com censura, no cinema o ato censório se dava diretamente nas cópias, o que garantiu a preservação dos roteiros e negativos (PINTO, 2006, p. 13).

Sobre a complexa relação entre alegoria e política, vale lembrar, o recurso às alegorias não advém apenas da questão política, mas também apresenta motivações estéticas; nas palavras de Ismail Xavier, as alegorias,

não podem ser reduzidas a um programa imediato de denúncia programada e velada do regime autoritário, pois compreende uma gama de motivações e estratégias de linguagem, bem como efeitos de sentido conforme a postura estética do cineasta, sua forma de organizar o espaço e tempo, e sua relação específica com o espectador (XAVIER, 2003, p 31).

Mais uma vez, encontramos a faceta repressiva e a disciplinadora, visto que a partir desse momento, o Estado tomou para si a tarefa de estruturar o campo cinematográfico, atendendo reivindicações antigas dos agentes culturais envolvidos com o cinema. Apropriando-se dos ideais nacionalistas da esquerda, a efetivação de uma política cultural para o cinema via Estado se deu dentro do marco ideológico de integração nacional, marcado por intensos conflitos, recursos estéticos e constantes enfrentamentos.

De acordo com o acervo, podemos estimar que nesse período houve em torno de 105 exposições cinematográficas, concentradas no espaço da faculdade e com algumas exposições no Cine São José. Essas exposições estavam atreladas a um programa de formação mais amplo, em diálogo direto com o projeto de Paulo Emílio, e sempre acompanhadas de textos para o debate. Em sua maioria eram exposições de filmes de difícil acesso e que faziam parte de exposições temáticas dentro dos cursos e ciclos.

Houve ainda uma ampliação da rede de sociabilidade, que trouxe legitimidade para o Clube de Cinema em âmbito local e nacional. Em nível local, gostaríamos de ressaltar o esforço do Clube de Cinema de Assis para atrair a população assisense para dentro de suas experiências, inclusive sendo referência para a definição de Clube de Cinema de viés social. Uma das formas encontradas para tal empreitada foi a divulgação por meio da imprensa local

---

que se concretizou nos jornais da cidade. Contudo, as matérias divulgadas revelam um teor propagandístico das ações do Clube de Cinema, não conseguido desenvolver a importante tarefa da crítica cinematográfica, que dentro de tantas funções, colabora para a legitimação e desenvolvimento dos artistas e agentes culturais, bem como para a ampliação da cultura cinematográfica.

Notamos, ainda, uma atenção maior ao cinema nacional, que mesmo diante de toda dificuldade de produção, circulação e preservação, começava a se firmar como uma realidade industrialmente possível – o cinema pensado em relação às variantes artísticas e pertencente à sociedade, em prol da formação de um público apto a prestigiar e se reconhecer na cultura cinematográfica. Como lembra Napolitano, a cultura de esquerda proliferou e ganhou legitimidade nesse período dentro de um circuito fechado de comunicação entre intelectuais, artistas e classe média devido à repressão desse período, não causando grandes preocupações ao regime. Tal fato iria mudar a partir de 1968, quando a rebeldia cultural se acentua, principalmente dos estudantes (NAPOLITANO, 2014, p. 103 – 104). Tanto o contexto autoritário quanto a ampliação de exibição de filmes brasileiros colocavam em evidência as problemáticas sociais e políticas pelas quais atravessavam o país “na ordem do dia”.

Dessa forma, o recrudescimento da Ditadura Militar, principalmente com o AI-5, coincide, não à toa, com o desmantelamento do Movimento Cineclubista Brasileiro, bem como com as últimas atividades do Clube de Cinema em Assis, no final de 1968, que nesse momento contava com 200 sócios e buscava ampliar suas ações para além da faculdade, abrindo assim caminho para uma nova configuração que terá uma atuação mais abrangente e engajada.

#### **2.4 Clube de Cinema de Assis (1971-1983): rearticulação, expansão e engajamento**

Após um intervalo de dois anos, o Clube de Cinema de Assis volta a compor-se institucionalmente, protagonizando um extenso período de atividades ininterruptas: 12 anos. De forma geral, temos nesse terceiro momento um Clube de Cinema engajado com as causas do cinema brasileiro, que conquista financiamento externo, com exibições fixas tanto na faculdade quanto no cinema comercial Cine Peduti, inserido na luta contra a censura e pela redemocratização da FCL-Assis. O diferencial desse período é que as práticas de exibições, debates e cursos são agregadas a um significado político de militância mais concreta: primeiramente, pela ação direta na formação de espaços culturais; em segundo lugar, pela efetivação de um projeto cultural de formação e ampliação de público.

Se por um lado a conjuntura é de censura, por outro é o momento em que o Clube de Cinema se torna referência na cidade. Inicialmente as atividades continuaram com sessões semanais no auditório da faculdade, com filmes alugados diretamente em São Paulo ou por meio de articulações com distribuidoras e instituições culturais, para depois se desdobrar em exhibições assíduas também na sala comercial do Cine Peduti. A dimensão do caráter político assumido pelo Clube de Cinema de Assis pode ser avaliado nas palavras do Prof. João Francisco Tidei Lima, protagonista da retomada das atividades do Clube após 1971, nas quais:

o país vivia o pior período repressivo da sua história. Por volta de 1971/72, eu e o professor Caio Navarro de Toledo, do Departamento de Filosofia, decidimos refundar o Clube de Cinema da Faculdade, então desativado. O objetivo, claro, era discutir política. E não apenas no campus, mas envolvendo também a cidade. Entramos em contato com o Cine PEDUTI e as distribuidoras sediadas em Botucatu e São Paulo. Programamos exhibições semanais no então Salão de Atos da Faculdade (filmes de 16 mm) e aos sábados, às 22 horas, no Cine Pedutti. Com participação também de outros professores, elaborávamos textos, entregues no início de cada sessão, e após a projeção fazíamos debates. Exibimos o melhor do então cinema político italiano: A Classe Operária Vai ao Paraíso, Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita, Os Deuses Malditos, A Batalha de Argel, além de clássicos de Eisenstein, Fellini, Chaplin, Kurosawa, Kubrick, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, documentários etc. Trouxemos, para potencializar os debates, especialistas, como Jean-Claude Bernardet, Thomas Farkas... Durante anos, o Clube de Cinema, pode-se dizer, foi um dos raros espaços onde se discutia política, na Faculdade e na cidade (SILVA; FERREIRA, 2012, p. 118-119).

Já no início do ano de 1971, um grupo de alunos e professores retomaram os trabalhos do Clube de Cinema convocando eleições a fim de regularizar sua situação legal. Com novo convênio formalizado com o Diretório Acadêmico, seus sócios passaram a sê-lo também do Clube de Cinema, com livre acesso às atividades programadas e direito de votar e serem votados. Frente ao processo de rearticulação figura, como diretor do Clube de Cinema, o professor Caio Navarro de Toledo<sup>115</sup>, além de comissões divididas entre as funções de divulgação, finanças e debates. Devido às dificuldades financeiras, foi enviado ao Conselho Superior da FFCL de Assis ofício em que o Clube de Cinema solicita verba para retomada de suas atividades e uma sala para sede social. Diante das dificuldades e tendo já programado para o segundo semestre o ciclo “A sociedade Norte-americana: da Guerra aos hippies” e a “Semana do Cinema Brasileiro”, o Clube de Cinema faz um convite à comunidade universitária pedindo colaboração, explicando sua importância e esclarecendo suas intenções:

---

<sup>115</sup> A diretoria completa contou com o seguinte quadro: Presidente, Diretor da Faculdade Manoel Lelo Bellotto; Diretor, Caio Navarro de Toledo; Secretário, Telmo Correia Arraias; e Tesoureira, a aluna Maria Lúcia Manfrim.

O Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis é uma sociedade civil, de natureza cultural, dirigida por professores e alunos. Entre seus sócios incluem-se pessoas da cidade e região de Assis, que reconhecem ao Clube uma importante tarefa cultural, qual seja a de difundir o conhecimento e uma melhor compreensão da prática cinematográfica. Ocioso seria dizer das possibilidades que o cinema nos oferece como modalidade reveladora das formações históricas determinadas. Daí entendermos que uma instituição educacional não pode ser entendida apenas reduzida às práticas escolares. O Cinema vem, assim, alargar e aprofundar o horizonte cultural, de própria atividade docente ao oferecer perspectiva e abordagens diversas no tratamento das questões sociais. O Clube de Cinema, para realizar tais tarefas, luta e enfrenta atualmente sérias dificuldades em termos de recursos materiais. Além da projeção e debates dos filmes, temos procurado criar uma pequena biblioteca com revistas e livros especializados (na sua totalidade, importados e conseqüentemente bastante onerosos) a fim de que os sócios e amigos possam consultá-los regularmente. A vinda de especialistas para seminários de estudos sobre Cinema é uma programação que se faz necessária. Isto implica, naturalmente, em despesas várias<sup>116</sup>.

Tendo a colaboração financeira autorizada pelo Conselho Superior da FFCL de Assis, e agregado novamente sócios ao redor do Clube de Cinema, a programação, ainda que escassa em relação a outros anos, se efetivou com a inédita parceria com o Cinema Peduti que, mesmo com alguns percalços, iria se intensificar nos anos seguintes. O ciclo “A sociedade Norte-americana: da Guerra aos “hippies” aconteceu em colaboração com o Museu de Imagem e Som de São Paulo, que na troca de circulares expõe as aflições dos dirigentes do Clube de Cinema em relação ao contexto e as dificuldades financeiras vivenciadas naquele momento: “cremos ser dispensável dizer das dificuldades que enfrentamos em termos de realizar um trabalho que possa ampliar o horizonte cultural da cidade e da região”.

O Ciclo contou com filmes dos diretores: D. W. Griffith, Jules Dassin, Elia Kazan, Richard Brooks, Robert Burgess Aldrich, Orson Welles, Arthur Hiller Penn, Sidney Lumet e Robert Earl Wise, os quais, segundo o Clube de Cinema, contribuiriam para organização do “quadro histórico e social da sociedade norte-americana dos últimos cinquenta anos”<sup>117</sup>. Aqui, notamos uma preocupação voltada mais para a temática do que com a estética: o cinema como modalidade para pensar e debater questões sociais, políticas e históricas. Era uma década profundamente ideologizada, com a bipolarização no plano mundial entre os Estados Unidos e a antiga União Soviética.

Foi acordada, ainda, uma parceria com a Empresa Teatral Peduti para programação no segundo semestre de 1971, parte da qual era intercambiada com o Clube de Cinema de

---

<sup>116</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>117</sup> Texto preparado para o debate. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

Marília: enviava-se filmes a Marília que então os remetia a Assis. A programação contemplou os meses de outubro e novembro, contando, além dos filmes de ficção, com um sessão especial de documentários, quais sejam: *Batuque, Urbis, Folias do Divino e Bahia de pedra e de ouro*, todos curtas-metragens de produção independente que retratavam a cultura popular. A programação se deu com uma exibição semanal aos sábados no Cine Peduti de Assis, que mantinha distribuidora em Botucatu, enviando os filmes escolhidos pelo Clube de Cinema, o qual ficava com 20% da renda da bilheteria. Esta parceria foi bem recebida e rendeu ao Clube de Cinema algumas congratulações, como as do diretor João Gallego, do Colégio secundário Estadual Ernani Rodrigues:

Congratulamo-nos com Vossa Senhoria e com o prof. Caio N. de Toledo a quem rogamos transmitir lhe o presente, pela brilhante iniciativa que, indubitavelmente alargará os horizontes culturais da comunidade e, em especial, de sua população estudantil. Colocando-nos a sua inteira disposição, reiteramos-lhe nossos protestos de estima e consideração<sup>118</sup>.

Ou ainda, do Clube de Cinema de Marília:

Queiram aceitar os nossos cumprimentos pela brilhante conquista junto à Empresa Teatral Peduti Ltda. No tocante a apresentação de uma sessão de arte, semanalmente aos sábados no Cine Peduti. Quem ganha na verdade com mais essas promoções do Clube de Cinema é o público de Assis, que esperamos esteja prestando colaboração decisiva<sup>119</sup>.

Por fim, e paralelo às exibições de filmes no Cine Peduti, o Clube de Cinema volta à temática nacional – como costumavam dizer – com a “Semana do Cinema Brasileiro” associada a um Ciclo de Estudos sobre Cinema Brasileiro, organizado e promovido pelo Clube de Cinema e o Diretório acadêmico XVI de Agosto. As conferências ficaram novamente por conta do crítico Jean-Claude Bernadet. Nas palavras dos cineclubistas assisenses: “dispensável seria justificar esta programação. O Cinema Nacional apesar de suas lutas e dificuldades financeiras constitui-se atualmente num dos mais importantes cinemas mundiais”<sup>120</sup>. A programação contou com nomes como: Glauber Rocha, Maurice Capovilla, Nelson Pereira dos Santos, Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias, Carlos Diegues e Zé do Caixão. Como podemos perceber, no curso tratou-se mais precisamente do Cinema Novo, o qual aparece nos textos utilizados para debates como movimento que possibilitou: a afirmação

---

<sup>118</sup> Circular de 13/10. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>119</sup> Circular de 15/10. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>120</sup> Ata de Assembleia de 1971. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

do cinema nacional; a integração do cineasta como intelectual e a crise de produção cinematográfica nos moldes de Hollywood<sup>121</sup>.

No ano de 1972, tentou-se um convênio oficial com o Cine Peduti. Para o Clube de Cinema tal parceria seria importante para atingir o público também de outras escolas superiores e secundárias, como também o público em geral da cidade. Argumentava-se, assim, ser necessário projeções em recinto amplo, de boas condições técnicas e de fácil acesso a todos os interessados, cujas condições apresentadas ao gerente do Cine Peduti foram as seguintes:

- 1ª) Filme por nós fornecidos (escolha, aluguel, etc.);
- 2ª) projeção uma vez por semana na sessão das 22,00 horas (sábado);
- 3ª) uso somente nos meses escolares;
- 4ª) propaganda por nossa conta;
- 5ª) o clube de cinema comprará 500 ingressos de Cr\$ 1,00 a cada semana para seus associados;
- 6ª) a renda de bilheteria (excluída a renda do item 5) será dividida entre o Clube de Cinema e a Empresa Teatral Peduti<sup>122</sup>.

O convênio foi firmado no final do mês de Janeiro com uma programação que se estendeu por todo o primeiro semestre de 1972, apresentando filmes de maior circularidade comercial, ainda que dentro do quesito cinema de arte ou temáticas sociais, por exemplo, o filme *A libertação de L. B Jones* (1970), de William Wyller, que trazia ao centro do debate o tema do racismo. Assim, comunica a comunidade da faculdade a mudança de suas atividades:

Trata-se de um convênio que acabamos de firmar com a Empresa Teatral Peduti, no sentido de exibir na sala do cine Peduti, um filme semanal, com distribuição de textos e realizações de debates, após as sessões. A referida mudança visa, acima de tudo, integrar os diversos círculos da cidade às promoções do Clube de Cinema. Para isso, inclusive, escolhemos um horário – SÁBADO, às 22hs. – que nos parece desocupado no lazer assisense. Quanto à programação, esta será sempre conhecida com bastante antecedência e divulgada amplamente pelas emissoras de rádio e pelos jornais. Antecipamos outrossim que o critério para a escolha dos filmes foi o de relacionar aqueles cujas mensagens tenham uma dimensão bem abrangente (...) A exibição dos filmes será sempre precedida de distribuição de textos para informar os espectadores, tendo em vista o debate que se seguirá. Por outro lado, as projeções em 16mm, no salão de atos da Faculdade, não serão de todo interrompidas. Apenas que, mais espaçadas, para conciliar melhor com o novo esquema.

---

<sup>121</sup> Textos "Quem é quem no cinema novo brasileiro" de Alex Viary da Revista Vozes, vol. LCIV, nº5, 1960 e artigo sem título de Clarêncio Neotti extraído do editorial da Revista Vozes, nº5, 1970. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>122</sup> Proposta enviada à Empresa Teatral Peduti Ltda. em 20/01/1972. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

Depois de numerosas trocas de correspondência para acertar a programação, o convênio foi encerrado com as exhibições dos filmes *John e Mary* (1969), de Peter Yates, e *Petúlia – um demônio de mulher* (1968), de Richard Lester. Ambos retratam a revolução sexual e dos costumes dos anos 60. Segundo o Clube de Cinema, nas duas primeiras exhibições, tiveram prejuízo financeiro, justificando que, mesmo sendo filmes de nítido alcance comercial e a despeito da ampla divulgação, não conseguiram atingir o público da cidade, nem dos estudantes locais. Propôs assim, ao Peduti, as seguintes alterações: “ou concordamos em alterar o item nº 5 do convênio, baixando aquela cifra para 250 ingressos ou revogamos o convênio – sem prejuízo de ambas partes, ficando, assim, imediatamente suprimida a programação”.

A programação volta a ser majoritariamente no Salão de Atos da Faculdade e as exhibições passam a acontecer, em sua maioria, a partir de temas isolados, tais como: *São Paulo S/A* (1965), de Luís Sérgio Person, *Os companheiros* (1963), de Mario Monicelli, *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, *A paixão de Joana D'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade – este no mês de maio, em comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna. Em formato de ciclos tivemos o Festival Charles Chaplin e a sessão Clássicos do Cinema Sueco, locados junto à Cinemateca Brasileira. Ocorreu, ainda, sessão cinematográfica pontual no Cine São José com o filme *O profeta da Fome* (1970), de Maurice Capovilla, promoção do Clube de Cinema juntamente com o Diretório Acadêmico. Além da participação no Encontro Estadual de Cineclubes do Estado de São Paulo na sede do Clube de Cinema de Marília, o Clube de Cinema filiou-se ao Instituto Nacional de Cinema, que fornecia empréstimos gratuitos de filmes, o que permitiria ampliar a programação sem grandes custos.

Dentro da prática de produção cinematográfica independente, o Clube de Cinema pretendeu produzir um curta-metragem sobre a cidade de Assis para participar do 1º Festival de Cinema Universitário da Escola de Comunicação da USP. Ainda que não tenhamos a confirmação nos arquivos de que a produção de fato tenha ocorrido, as ações empreendidas pelo Clube de Cinema dão pistas da forma como buscavam mobilizar e integrar-se com a comunidade. Para conseguir um câmera filmadora, entrou-se em contato com o Departamento de Educação da faculdade para empréstimo da bitola Super 8 mm (marca Yashica). Já para o financiamento da produção foi buscada a autorização da Delegacia Regional de Assis para a

realização de um Pedágio na Avenida Rui Barbosa, durante o horário comercial do dia oito de novembro de 1972, visando arrecadar fundos para realização de um filme que representará Assis no Festival de Cinema Universitário. Esclareço outrossim, que a solicitação feita acima tem o intuito de que a população de Assis participe e divulgue as realizações do Clube de Cinema, aumentando assim o relacionamento entre o povo e os estudantes através do Clube de Cinema, uma entidade que luta com dificuldades financeiras, e que tem uma finalidade cultural, portanto de utilidade pública, aberta ao povo<sup>123</sup>.

A dificuldade financeira se estendeu por todo ano de 1973. Com gestão renovada por meio de eleição<sup>124</sup>, o ano apresentou programações esparsas na Faculdade, mas com a promoção do importante Ciclo Candeias, no mês de Junho. É no ano de 1974 que o Clube de Cinema apresenta uma recuperação dos problemas financeiros. Novamente o quadro de gestores<sup>125</sup> é renovado por eleições e o Clube de Cinema passa a receber doações mensais dos professores, e doações dos conselheiros Paulo Resende Barbosa e Romeu Santilli para promoção de atividades culturais. É retomado, ainda, o convênio com a Empresa Teatral Peduti, agora em outros termos, já apresentando estratégias para a exibição de filmes brasileiros:

- 1ª) Exibições semanais no Cine Pedutti aos sábados;
- 2ª) O Clube de Cinema elabora relação de filmes, paga o aluguel, sendo a renda dividida em partes iguais;
- 3ª) Após as sessões haverá sempre debates;
- 4ª) Com relação ao filmes nacionais, tendo em vista a necessidade de um pagamento de 50% aos donos da fita, o Clube de Cinema abre mão de sua cota, ficando o aluguel do filme sob responsabilidade de Vs. S<sup>as</sup>. Nada receberemos, mas obviamente nos encarregaremos de garantir ampla divulgação.

A partir de então, resolvida a problemática da divisão de rendas, as trocas de circulares entre o Clube de Cinema e o Peduti se intensificam, bem como as sessões cinematográficas fora do âmbito da faculdade.

A relação Clube de Cinema/Faculdade/Peduti se mostra complexa pela diversidade de espaços que convivem por meio do cineclubes. A análise da documentação nos mostra que a relação entre o Clube de Cinema e uma empresa privada era de interesse de ambas, pois o Clube de Cinema ampliava o alcance de suas ações dentro da proposta de democratização da

<sup>123</sup> Pedido feito em 11/08. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>124</sup> Presidente, Manoel Lelo Bellotto (diretor da faculdade); Diretor, José Antônio Romitelli; Secretário, Admilson Tomázinho; Tesoureiro, Eduardo Cambraia Fernandes Sardão; Conselheiros, Gilson Sestari e José Mouro Oliveira Ferraz.

<sup>125</sup> Presidente, Manoel Lelo Bellotto; Diretor, João Francisco Tidei Lima; Secretária, Lenita Véchia; Tesoureiro, Admilson Tomázinho; Conselheiros, Paulo Resende Barbosa e Romeu Santilli.

cultura cinematográfica e o Peduti ampliava seu público por meio de uma programação alternativa. Cabe registrar que a filial da empresa localizada em Botucatu muito contribuiu nos contatos com as distribuidoras para validar a programação escolhida pelo cineclube de Assis, não sem algumas negociações e conflitos, principalmente relacionados à renda e programação de filmes nacionais.

Imagem 8: Fatura da Empresa Teatral Peduti referente a divisão de bilheteria

EMPRESA TEATRAL PEDUTI LTDA. MEMO. N.º 740/79

De Seção de faturamento em Botucatu

Para Cine Clube Assis em Assis

Botucatu 26 de abril de 1977

Prezado Senhor

Pela presente informamos que este cine clube não tem participação nas rendas de filme nacional, no caso Vida e Morte de Severina fica sem efeito.

Sem mais subscrevo-me

Atenciosamente

Empresa Teatral Peduti Ltda.  
Seção Faturamento

Fonte: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

Apesar das divergências, o convênio foi vantajoso para ambos e durou até o fechamento do Peduti e o encerramento das atividades do Clube de Cinema no início da década de 1980. Sobre a programação, o Clube de Cinema deixava clara sua posição:

Salientamos que é importante para nós a fidelidade de uma certa linha de filmes, fundamental para a consolidação de vez da volta da juventude universitária aos cinemas, o que vem sendo confirmado com a crescente presença às nossas sessões no cine Peduti<sup>126</sup>.

No que tange à exibição do cinema brasileiro e ainda à relação Clube de Cinema e Peduti, podemos destacar que foi elemento de constante preocupação e negociações, nas quais o Clube de Cinema buscava imprimir a necessidade do cinema brasileiro em um discurso que destacava o papel político dos cineclubes como disseminador cultural, buscando brechas dentro do mercado distribuidor e estratégias para garantir películas brasileiras na

<sup>126</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

programação. Fica evidente certa militância em prol do cinema brasileiro, que diante do difícil cenário buscou saídas para os impasses do momento. Vale ressaltar o esforço do cineclubista para conseguir a cópia de filmes nacionais. Em circular à empresa Peduti, argumenta:

A propósito da exibição de filmes nacionais, cujo elenco não podemos nos furtar a exibir pelo menos uns dois. Mas sabemos perfeitamente das dificuldades decorrentes, motivo pelo qual, estudamos uma fórmula para superá-las. (...) soubemos em São Paulo que a empresa adquiriu o filme “A rainha diaba”, produção nacional que temos interesse em apresentar, independente da programação já estabelecida. (...) caso êle seja incluído na programação normal da empresa, abrimos mão da nossa participação financeira, mas garantimos assim mesmo ampla cobertura e maciço comparecimento<sup>127</sup>.

Essa militância em torno do cinema brasileiro teve sua consagração também no âmbito do movimento cineclubista com a volta das Jornadas no ano de 1974. Na VIII Jornada de Cineclubes foi redigida a Carta Curitiba que, no auge do autoritarismo e da censura, trazia nas entrelinhas uma ruptura com traços do cineclubismo elitista – do modo como compreendido por Felipe Macedo – assumindo, assim, um engajamento atuante em prol do cinema brasileiro enquanto “intérprete da vida brasileira”, segundo o qual os cineclubes deveriam assumir como objetivo principal “o aperfeiçoamento de formas de divulgação do cinema nacional”<sup>128</sup>. Ainda que a palavra intérprete pareça equivocada, visto que tratava-se de diversos grupos que direcionavam sua visão sobre a “vida brasileira”, definia-se nesse momento a função dos cineclubes como sendo a de defesa do cinema nacional e convocava todos os setores do campo cinematográfico para um trabalho conjunto. É o que podemos observar no âmbito das relações regionais do Clube de Cinema de Assis. Ainda na busca por sanar as dificuldades de distribuição de filmes dentro do circuito dos cineclubes do interior, alguns acordos foram feitos entre o Clube de Cinema de Assis, o de Presidente Prudente e o de Ourinhos, buscando amenizar os custos de locação fílmica e criando programações em conjunto.

A IX Jornada de Cineclubes de 1975 traria à plenária temas que começavam a ganhar destaque entre o movimento cineclubista e que se transformariam em projetos que ressoariam em Assis, temas tais quais “Os problemas dos Cineclubes Localizados Fora dos Centros de Distribuição e Produção Cinematográfica”, “Cineclubes e Escola” e “Cineclubismo e Cinema Nacional”<sup>129</sup>.

<sup>127</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>128</sup> Trechos da Carta Curitiba. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>129</sup> Plenária completa: 1. Problemas dos Cineclubes Localizados Fora dos Centros de Distribuição e Produção Cinematográfica: 1.1. Acesso a Filmes; 1.2. Relação com os Poderes Públicos; 1.3. Relações com o INC e a Censura; 1.4. Relações com os Exibidores Comerciais. 2. Cineclubes e Escola: 2.1. Formação de Público; 2.2.

Em parceria com o Diretório Acadêmico, o Clube de Cinema recebeu novamente Jean-Claude Bernardet para palestra na faculdade. Organizou um acervo com as revistas *Guia de Filmes* e *Filme Cultura* do Instituto Nacional de Cinema (INC) e participou do II Ciclo de Estudos de Psicologia com promoção de filmes e debates dentro do projeto de colaboração entre as entidades do círculo universitário. Com programação na faculdade e na sala comercial Cine Peduti, o filme mais intrigante exibido no período fica por conta da película *Billy Jack* (1971), de Tom Frank, que tem como personagem principal um mestiço descendente dos índios americanos Navajo Arizona. O filme, rodado no Arizona, foi produzido com a colaboração de grupos estudantis e pacifistas, reminiscentes de tribos indígenas e grupos experimentais do teatro, com precário lançamento e distribuição.

Notamos nesse momento um aumento de exibição de filmes com temáticas políticas de maior apelo comercial, ainda que dentro da linha de filmes alternativos no Cine Peduti, enquanto as películas nacionais ou de produção independente eram exibidas em sua maioria na faculdade, muito provavelmente pelo fato das escolhas se darem a partir da lista de filmes da distribuidora Peduti e pelo intento de atingir maior público da comunidade assisense. Ainda que ao Clube de Cinema tivesse garantido o poder de escolha dos filmes, a seleção se dava dentro dos recursos de películas de uma empresa com finalidades comerciais. De qualquer forma, as ações do Clube de Cinema vinham ganhando grande repercussão alcançada pela programação e pela quantidade de películas inéditas, fato este reconhecido pela menção honrosa do Departamento de Filosofia, que destaca “a assiduidade das atividades com uma programação de alto nível cultural colaborando com a integração Faculdade/Cidade e pelas exibições realizadas no Cine Peduti”<sup>130</sup>.

A lista dos filmes que pontuamos como na linha de filmes alternativos, mas com maior apelo junto ao público, pode ser analisada em divulgação da programação na seção Cinema Especial do jornal Folha de São Paulo dedicada aos cineclubistas, na qual o Clube de Cinema passa a publicar:

O Clube de Cinema da F.F.C.L de Assis foi fundado há dez anos e mantém atualmente uma programação que comporta exibições semanais num dos cinemas da cidade e no anfiteatro desta Faculdade. A diretoria é composta de professores e alunos e é renovada anualmente por eleições. Para este final de semana temos o seguinte: sábado (28) – cine Peduti (Assis) – 22:00 hs. Ladrões de Bicicletas, de Vitério de Sica – debates após a projeção.

---

Formação de Dirigentes; 2.3. Educação Cinematográfica. 3. Cineclubismo e Cinema Nacional: 3.1. Legislação; 3.2. Distribuição/Mercado Paralelo; 3.3. Formação de Público; 3.4. Cineclube na Realização Cinematográfica.

<sup>130</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

Domingo (29) – cine Peduti (Assis) – 22:00 hs. Paixão de Ana, de Ingmar Bergman – debate após a projeção”. Assinado Todos nós<sup>131</sup>.

Dos 31 filmes exibidos pelo Clube de cinema, numa média de cinco filmes semanais, 16 foram realizados no Peduti. As sessões contaram com um público de 200 a 205 pessoas, dentre as quais muitas se tornaram frequentadoras assíduas e participantes dos debates. Estes números apresentados foram retirados da matéria “Clube de Cinema faz Balanço”, publicado no Jornal Voz da Terra, na qual o Clube de Cinema ainda explica seu método de trabalho:

A nova diretoria desse ano realizou um trabalho inédito com exibição de até dois filmes semanais com público em torno de 200 pessoas, seguindo de debates que cada vez mais atraíram público para discutir as problemáticas trazidas e compreender melhor os filmes, o que fez com que o clube de cinema assinasse convênio com o Cine Peduti. Interrogada esta diretoria, foi explicado que tem como objetivo valorizar e divulgar o cinema, promover a projeção de películas que tenham uma problemática social. Para cada filme exibido divulga-se antecipadamente um texto extraído de revistas especializadas e ao final da exibição um professor da faculdade dirige um debate com a finalidade de esclarecer aspectos da película. O trabalho de divulgação dos órgãos de imprensa deu grande contribuição às atividades do clube, reconheceu sua diretoria tornando possível que uma grande quantidade de pessoas não pertencente à faculdade pudesse conhecer a programação<sup>132</sup>.

O Ano de 1975 apresenta uma continuidade das atividades do ano anterior, com numerosas exibições no Cine Peduti e no espaço da faculdade, embora com algumas novidades: exibição de curtas-metragens brasileiros juntamente com os longas-metragens, aluguel junto à Embrafilme e sessões cinematográficas direcionadas a crianças.

As exibições dos curtas-metragens ocorreram em algumas sessões que agrupavam vários curtas ou juntamente com longas-metragens. A promoção dos curtas-metragens brasileiros estava de acordo com um projeto do movimento cineclubistas que vinha buscando incentivar tanto a produção quanto sua circulação, principalmente por ser um formato que vinha da produção independente. Em sua maioria os curtas dedicavam-se a temas da cultura popular, por exemplo, *O homem de Couro* (1970), de Paulo Gil Soares, que retrata o vaqueiro e a complicada hierarquia da zona de pastoreio.

Os filmes brasileiros, que em sua maioria eram locados juntamente à Cinemateca, passam a ter também um novo distribuidor: a Embrafilme. Criada a partir de decreto-lei, em setembro de 1969, a Embrafilme surge em um contexto de redefinições das ações estatais no

---

<sup>131</sup> Recorte da matéria datada de 22/06/1975. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>132</sup> VOZ DA TERRA, 11/12/1974.

interior do campo cultural pós A-I5. Trata-se da tensa combinação entre o crescimento da indústria cultural, repressão e censura, que sob gestão do ministro Jarbas Passarinho coloca o Estado de maneira inovadora ante a questão cultural e passa a atribuir importância ao campo cinematográfico (RAMOS, 1983). Das lutas em torno da INC, abriu-se espaço para uma política centralizadora com a Embrafilme que, se em seu início se mostrou burocrática e sem contornos explícitos para o cinema, por volta de 1974 ganha diretrizes definidas ao reformular as questões do “nacional” e da “alienação cultural”, pensadas pela esquerda em termos de aliança de classes e lutas culturais, a partir da perspectiva de integração nacional em nível meramente simbólico. Firmava-se, ainda, a ideia de uma política para o cinema voltada para o mercado (ORTIZ, 2001).

Em face desses contrastes, as mudanças viriam com a lei nº 6.281, de 6 de dezembro de 1975, que extinguiu o INC e ampliou as atribuições da Embrafilme. Considerando que essas alterações afetariam toda a estrutura do cinema nacional e, conseqüentemente, o movimento cineclubístico, o movimento se posiciona. Nas trocas de circulares da Federação Paulista de Cineclubes, podemos acompanhar toda uma discussão sobre a importância da criação de um setor de distribuição em 16 mm para o mercado paralelo do cinema cultural, que a princípio girava em torno da Embrafilme, mas que resultou na criação da Dinafilme.

O intento do Estado em sustentar uma cultura nacional e uma consciência nacional associada, no terreno da exibição, à lucratividade da empresa cinematográfica e, em última extensão, à do mercado, trouxeram complexas relações para os agentes do campo cinematográfico, visto que ali se encontrava a possibilidade de pensar um cinema nacional voltado para as questões do povo brasileiro, luta de anos de alguns agentes do setor embora dentro dos marcos autoritário e centralizador. Tendo em vista que o correlacionamento dessas questões seria fundamental para a análise e para a definição programática do cineclubismo, e valendo-se das palavras de Jean-Claude Bernardet<sup>133</sup>, o Movimento Cineclubista questiona em circular estendidas a todos os cineclubes filiados:

É válido colocar a política cinematográfica brasileira exclusivamente em termos de mercado, ou não? Em função das conquistas do mercado pelo cinema brasileiro, devemos abdicar de qualquer outro tipo de discussão cultural ou política? Qualquer discussão deste teor prejudica a conquista do mercado? É válido, ou não, ser a pornochanchada o cavalo de batalha para a conquista do mercado? A pornochanchada é perniciososa à saúde da sociedade? É saudável a EMBRAFILME resolver, sem maiores discussões, deixar de financiar a pornochanchada, ou se abriria um precedente perigoso? E como fica o filme histórico desvalido, enquanto a EMBRAFILME anuncia

---

<sup>133</sup> Conta como referência nos arquivos como “Movimento, 05/1/76”.

que não financia mais pornochanchada, o Ministro da Educação dizer que tipo de filme ele quer, e criar condições financeiras para que esses filmes se façam? E os cineastas, foram conquistados pelo Estado? Houve, ou não houve, uma série de manobras, de distensões, de palavras amáveis sobre censura e outros temas para desarmar as oposições no meio cinematográfico? Será que os cineastas abandonaram temas de interesse mais geral para a sociedade brasileira, concentrando-as na criação de condições para a realização de filmes? E para isso chegaram a uma espécie de *modus vivendi* com o governo? Haverá divergências no meio cinematográfico, existindo correntes mais ligadas à política a fazer filmes desvinculados de um compromisso com o Estado e mais voltados para a sociedade em geral?

Se posicionando claramente na contra mão da mentalidade imprimida a Embrafilme, o Movimento Cineclubista entende que:

O cineclubismo é parte integrante do processo todo do cinema brasileiro. Sem dúvida alguma, ele foi muito pouco considerado na elaboração dessas leis, o que se explica, de imediato, pelo simples fato de que o que se chama de mercado cinematográfico nacional é o conjunto de empresas comerciais exibidoras que não inclui o circuito formado pelos cineclubes. Embora uma política cinematográfica nacional comporte, na sua planificação, os aspectos culturais, eles estão relegados a uma importância secundária com relação aos aspectos econômicos, propriamente de mercado e, previstos nesta legislação, estão quase que inteiramente por ser definidos e regulamentados<sup>134</sup>.

Dessa forma, o movimento cineclubista buscou apresentar através de seus órgãos representativos reivindicações concretas para que a Embrafilme admita o papel que cabe aos cineclubes no processo cultural brasileiro. A criação de um “setor 16 mm” na Embrafilme se deu em 1977, conquista esta que abasteceu durante anos o movimento cineclubista com longas-metragens brasileiros, apesar de, de forma menos estruturada, sua contribuição ser até mesmo anterior à criação do setor, como podemos observar na programação do Clube de Cinema de 1975, que contava com os filmes *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade e *São Bernardo* (1971), de Leon Hirszman, entre outros.

Outra novidade foi a inserção de sessões cinematográficas dedicada ao público infantil e adolescente. Ao que tudo indica, era uma demanda local, a qual o Clube de Cinema buscou sanar. Essa preocupação – o desenvolvimento da educação através do cinema e a educação cinematográfica, assim como a difusão desse trabalho nas escolas – já havia sido anunciada pela Cinemateca na década de 1960 e era preocupação constante, que perpassou toda a trajetória do movimento cineclubista. Em 1975 houve, portanto, uma intensificação do elo local: iniciou-se exibição para colegiais e sessões vespéral para crianças tanto no Cine Peduti

---

<sup>134</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

quanto no Cine São José. Segundo o Jornal Voz da Terra, as sessões para colegiais eram fruto da reivindicação dos mesmos, e assim anunciava que o filme *Hamlet* (1964), do diretor Grigori Kozintsev, seria exibido em dois horários:

A sessão das 16,00 horas segundo informa a diretoria do Clube, é dedicada aos colegiais de Assis que constantemente reclamam do horário das 22,00 horas. Se a experiência der certo, semanalmente os filmes serão exibidos em duas sessões, possibilitando que um número maior de pessoas possa atingir aos grandes clássicos cinematográficos<sup>135</sup>.

Na mesma edição, o jornal ainda traz a matéria evidenciando a parceria do Clube de Cinema com a Delegacia de ensino básico de Assis na organização de sessões infantis e sua importância para a popularização do cinema entre este público, carente até o momento de programação específica:

Um acontecimento de expressiva importância para as crianças em idade pré-escolar, e para as demais também (...) São todos coloridos e dublados em português o que permite às crianças das mais variadas idades acompanharem os desenhos (...) segundo manifestações de pais e professores, veio de encontro a uma visível carência em nosso meio social. O próprio gerente do Cine Peduti confirma a falta desse tipo de programação, decorrente da quase inexistência de filmes exclusivamente infantis. Por ocasião da recente exibição de ‘O sitio do pica-pau amarelo’ diversas escolas da cidade superlotaram 3 sessões do Cine Peduti, comprovando o interesse que desperta nas crianças este gênero de atividade”.

Contudo, essas sessões infantis aparecem no arquivo de forma pontual, não se efetivando de forma contínua como previsto pelas entidades promotoras envolvidas, segundo as quais ocorreria uma sessão de cinema semanal dedicada especialmente às crianças. Somada à programação dedicada ao público infantil, no ano de 1975 o Clube de Cinema realizou extensa programação no Cine Peduti com exibição de 25 filmes, com algumas reprises. Na faculdade tivemos: Semana do Cinema Soviético, Pequeno ciclo de Buñuel, Semana do Cinema Japonês e a Semana do Cinema Brasileiro, estes dois último com apoio do Diretório Acadêmico. Ainda no espaço da faculdade foram realizados a Semana Cultural com a temática da ascensão do nazismo e o Mês do Cinema Nacional com os filmes *O caso dos irmãos Naves* (1967), de Roberto Santos, e *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos; Sessão Super 8 com os filmes de Tomas Farkas e *Passe livre* (1974), de Osvaldo Caldeira, com conferências de Osvaldo Candéia, Geraldo Sarno, Jean-Claude Bernadet e Maurice Capovilla. Já no Cine Peduti, o Mês do Cinema Nacional ficou por conta da exibição da película *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade.

---

<sup>135</sup> JORNAL VOZ DA TERRA, 27/09/1975.

Buscando dar conta do aumento de atividades, o Clube de Cinema, em reunião extraordinária, realizou uma mudança estatutária buscando adequá-lo a uma melhor funcionalidade. Notamos que essa mudança se deu na ordem da ampliação do intercâmbio com entidades congêneres, a eliminação da obrigatoriedade do cargo de presidente ser ocupado pelo diretor da faculdade e o acréscimo de vice em cada função, ficando assim o quadro da gestão eleita: Presidente, João Francisco Tidei Lima (professor), e vice, Letizia Zini (professora); 1º secretário, Márcio Santilli e 2º secretário, Luiza Sahad; 1º tesoureiro, Claudinei M. M. Mendes e 2ª tesoureira, Eloisa F. Felizardo.

Vale observar que mesmo com a intensificação das atividades em uma sala de cinema comercial, o início do processo de esvaziamento do cinema com o surgimento da TV e a censura, os debates eram realizados de forma cuidadosa pelo cineclube de Assis neste espaço. Tal afirmativa se traduz de forma clara na matéria “O debate e o metadebate do Clube de Cinema”, do jornal *Voz da Terra* edição de 16 do abril de 1975:

Trezentos e quarenta e sete pessoas assistiram o “M, O Vampiro de Dusseldorf”, exibido sábado no Peduti, pelo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. Após a projeção cerca de 80 pessoas ficaram para o debate, que durou quase duas horas. Antes da discussão propriamente do filme, a diretoria do Clube de Cinema prestou alguns esclarecimentos sobre o caráter aberto do debate, que comporta as mais diversas abordagens fílmicas, dentro, é claro, das limitações de um cineclube, brilhantemente apresentadas pelo Prof. Wilcon J. Pereira, organizador do curso de Especialização em Cinema da FAFIA.

Sobre a problemática da censura, no ano de 1975 o Clube de Cinema se depara com o primeiro empecilho, que chega de forma indireta pelo impedimento de continuidade da Semana do Cinema Soviético, que contava com os filmes *Quando voam as cegonhas* (1957), de Mikhail Kalatozov e *A Balada do Soldado* (1959), de Grigori Chukhrai. O primeiro encontrou problemas na exibição devido ao vencimento do certificado de censura, mesmo tendo as exibições patrocinadas pelos cineclubes liberadas de acordo com o Decreto Lei 5.536. Já o segundo, marcado pela empresa Comercial Importadora Distribuidora e Exibidora de Filmes (CIDEF), apesar de ter sido exibido em diversas cidades, ser cópia nova e apresentar censura e documento de importação novos, foi apreendido no Rio de Janeiro, “inexplicavelmente e sem que saibamos os motivos, as razões ou justificativas para tal ato”<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> Circular da Comercial Importadora Distribuidora e Exibidora de Filmes de 21/08/1975: In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

Trata-se da quarta fase de distensão, de 1975 a 1988<sup>137</sup>, que segundo Leonor Souza Pinto não encerra as ações da censura, mas opera uma mudança de foco para proibições de filmes exibidos na televisão, visto que nesse momento o grande público começa a esvaziar as salas de cinema e se concentrar em torno dela. Entretanto, podemos perceber que esse abrandamento se mostra irregular, visto que o movimento cineclubista passa a contar com assíduas intervenções em seu acervo. Ou ainda, como indica Napolitano, temos o segundo período repressivo na área cultural (1969-1978), cujo objetivo central, com a sistematização dos órgãos de censura, era o de “reprimir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média” (NAPOLITANO, 2014, P. 101). O que explica o fato de que o período de distinção das obras artísticas conviverem com a regulamentação, burocratização e apreensão no seio das instituições culturais. João Francisco Tidei Lima, diretor do Clube de Cinema, relata bem essa atmosfera:

O funcionamento do Clube de Cinema não disfarçava sua visível preocupação política. Claro, não éramos ingênuos a ponto de supor que não estávamos sendo vigiados. Anos depois, em 1981, quando fui preso, durante visita a Assis do governador Paulo Maluf, ligado à ditadura militar, no interrogatório o delegado se referiu às atividades do Clube de Cinema como “um instrumento de subversão” (VALLE; CARDOSO; FERREIRA; CORRÊA, 2014, p, 115).

Segundo análise do próprio movimento cineclubista da época<sup>138</sup>, essa prática política do governo de paternalização e controle consistia basicamente em fortalecer a centralização das decisões relativas à cultura, afastando do processo decisório toda a classe produtora daquele setor. Dessa forma, acentuava-se um processo de burocratização das atividades culturais através da presença de organismos estatais nos diversos ramos da produção cultural e das instituições promotoras culturais, postura esta que se intensificaria nos anos seguintes.

Mantido com subsídios do Diretório Acadêmico e doações eventuais de particulares, o Clube de Cinema, no ano de 1976, apresenta uma grande conquista. Trata-se da remessa da subvenção social junto ao Ministério da Educação destinada ao Clube de Cinema por meio do Deputado Federal José Santilli Sobrinho. Influente político assisense no período da ditadura militar como integrante do grupo dos Autênticos do MDB, atuou na Câmara dos Deputados

---

<sup>137</sup> Nessa fase, os filmes são liberados para as salas de cinema com cortes mais moderados. Segundo a autora, o cinema também irá gradativamente abandonar a metáfora, e num movimento de resistência passará a recorrer mais intensamente ao Conselho Superior de Censura e, com o fim da censura prévia à imprensa, em 1978, esta passa a apoiar as campanhas para liberação dos filmes (PINTO, 2006).

<sup>138</sup> Cine-Debate nº0 – publicação da Federação Paulista de Cineclubes de 1977 – Cineclubismo e a Política Cultural. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

por 27 anos, de 1966 a 1983, quando deixou o cargo para assumir a Prefeitura de Assis (BARRERO, 2008). Nesse período, dedicou parte de sua cota pessoal de investimentos em ações sociais ao Clube de Cinema durante os anos de 1976 a 1980, trazendo certo abrando financeiro.

Com nova eleição, em abril de 1976, o Clube tem pela primeira vez uma mulher como diretora, Letizia Zini<sup>139</sup>, cuja gestão encontrou os primeiros problemas dentro do espaço da faculdade, que nesse momento encontrava dificuldades para o agendamento do Salão de Atos e a liberação de funcionários para a exibição. Foi o ano da criação dos Institutos Isolados, transformados de forma autoritária na Universidade Júlio de Mesquita Filho, no governo do Paulo Egydio, fato que travaria uma luta no meio universitário, agravada nos anos seguintes.

A gestão comandada por Letizia Zini esteve também frente a uma extensa programação, novamente promovida em sua maioria no Peduti, contando com a presença de Jean-Claude Bernadet e atividades ligadas ao cinema brasileiro, como o ciclo “História do Brasil no Cinema”, que contou com a distribuição dos filmes via Dinafilme.

Fundada em fevereiro de 1976, a Dinafilme significou a maior conquista do movimento cineclubista, visto que criava bases para um circuito alternativo dando aos cineclubes não apenas acesso aos filmes, mas proporcionando, por meio de sua distribuição, os elementos para a consecução de uma organização independente, livre das injunções que acarretam a sujeição às limitações dos interesses comerciais. Vemos assim uma aproximação com cineastas que acompanham de perto movimentos sociais de sua região e distribuíam por meio da Dinafilme, como por exemplo, o movimento Cinema de Rua e os criadores dos documentários da chamada “produção clandestina”, que não eram submetidos à Censura e eram pensados por alguns cineclubistas como: “uma filmografia que reflita, sem mistificações, a realidade brasileira”<sup>140</sup>. Dentro desta ideia, de temática popular ou produção independente, foram exibidos pelo Clube de Cinema os filmes *Roda e outras histórias* (1965), de Sérgio Muniz, *São Paulo S/A* (1965), de Luís Sérgio Person, *Rio Zona Norte* (1957) e *O Amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos.

Juntamente com a criação da Dinafilme, vimos surgir o fortalecimento da concepção do papel do cineclubismo na construção de uma cultura popular. É o que assistimos também

---

<sup>139</sup> A gestão se completava com o Vice-Diretor Caio Navarro de Toledo, a 1º Secretária Diléa Zanotto Manfio, o 2º Secretário Valdinei Jorge dos Santos, o 1º Tesoureiro Jorge Ganimi Filho e o 2º Tesoureiro Dorival Antônio Rosseto.

<sup>140</sup> Cine-Debate nº0 – publicação da Federação Paulista de Cineclubes de 1977 - Mercado Paralelo – Dinafilme. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

no Clube de Cinema de Assis, uma busca por evidenciar traços gerais sobre realidade cultural e social. Isso significou de maneira geral utilizar-se de toda capacidade organizativa das sessões dos debates para discutir o momento político e priorizar filmes culturais sobre a realidade brasileira. No âmbito específico do cinema, procurou-se, como explícito em muito dos textos preparados para o debate, viabilizar a divulgação de uma cultura alternativa à dominante.

Representativo deste empenho em promover e discutir mais de perto sobre realidade cultural e social brasileira foi o Ciclo Universitário, de 1977, que apresentou os filmes *A lacrimosa* (1970), *A morte da strip-teaser* (1969), *Gare do infinito* (1972), *Hay Fiesta* (1973), *Os Boias-frias* (1974) e *Domésticas*. Ou ainda o Ciclo Realidade Nacional, com as seguintes películas: *A Herança* (1970), de Oswaldo Candeias – presente no debate – *Zero, Tarumã* (1975) e *Transamazônica* (1972), de Mario Kuperman, *Brasil ano 2000* (1969), de Walter Lima Júnior, *Ônibus, Pedreira, Restos* de João Batista de Andrade, *O bandido da luz vermelha* de Rogério Sganzerla. Com exceção de *A Herança*, todos os filmes foram alugados junto à Dinafilme.

Observamos nos textos referentes a essas películas, principalmente àquelas do Ciclo Universitário, uma crítica em relação à abstração estética dos filmes que afetaria seu alcance junto ao público, em uma clara busca por um cinema que se mantivesse crítico, mas que alcançasse diálogo com a população, problemática está amplamente discutida e revista naquele momento por diversos cineastas. Por outro lado, temos uma valorização dos temas que retratam problemáticas sociais, como por exemplo, na película *Gare do infinito*, que focaliza um passeio pela Marginal mostrando fábricas, favelas e favelados, lixões ao som de música latino-americano, ou o comportamento do indivíduo urbano em confronto com a cidade grande. Significativo também é a presença da obra de João Batista de Andrade, considerado grande expoente do Cinema de Rua.

Paulo Emílio, ao prefaciар o livro *Bela Época do Cinema Brasileiro*, escrevia, em 1974: “como a história do nosso cinema é a de uma cultura oprimida, o esclarecimento de qualquer uma de suas etapas ou facetas se transforma em ato de libertação” (1985, p.12). É neste sentido que a exibição do cinema brasileiro pelo Clube de Cinema de Assis ganha sentido, dentro de uma dinâmica de crítica estética e discussão da realidade social das mais diversas correntes, da Chanchada ao Cinema Novo, Cinema de Rua ou Independente. Tratou-se de entender que um produto só existe quando consumido socialmente, sendo assim, a defesa do cinema brasileiro só poderia ser justificada e aprofundada a partir do momento em

que esse cinema passasse a produzir e circular formas, ideias e valores passíveis de serem discutidos em termos de realidade nacional.

Contudo, é importante salientar que essa valorização da cultura popular brasileira empreendida pelo Clube de Cinema não se dava em detrimento de outras culturas, e mesmo das discussões estéticas. A nosso ver, o Clube de Cinema trabalhava pensando em diversas frentes culturais e estéticas, privilegiando as questões políticas e sociais, dentro de um vasto repertório da dinâmica cultural. O que estamos querendo dizer é que os ciclos que buscavam tematizar a realidade popular conviviam, e aqui citamos como exemplo o ano de 1977, com ciclos e mostras como: Moderno Cinema Alemão, Ciclo Trabalho e Vadiagem, Ciclo sobre Federico Fellini, Ciclo de Cinema e Literatura. Além dos diversos filmes avulsos que iam desde filmes infantis até filmes de arte. Na eleição de 1977, temos outra novidade – pelo menos nos documentos – de acirrada disputas por meio das chapas “Travessia” e “Nossa ação”<sup>141</sup>. A chapa “Travessia”, vitoriosa<sup>142</sup>, ainda enfrentaria diversos problemas com a censura e seu agravamento no espaço interno da faculdade. Os constantes impedimentos de exibição, enfrentados pelo Clube de Cinema devido ao vencimento do certificado, além da apreensão de filmes, são agravados naquele ano:

Entre as obras objeto da repressão da Censura, encontram-se vários clássicos da cinematografia mundial, como "A Paixão de Joana D'Arc" (considerado como uma das dez maiores obras-primas da História do Cinema), a comédia "A General" de Buster Keaton, "O Homem Mêsca" de Marold Lloyd, um curta-metragem de "O Gordo e o Magro", "Ouro e Maldição" de Stroheins, "Outubro" de Eisenstein e diversos curtas de McLaren. Não se perdoou, sequer, os autores Mèliès, Boireau e Emile Cohn, todos da primeira década deste século e pioneiros da História do Cinema. Foram atingidos até filmes didáticos e instrutivos como "Conserve seus Dentes", "Os Olhos de suas crianças", "Férias na França" e documentários sobre Molière, Gaugin, Rubens. Também documentários realizados pelo exército inglês, na segunda Guerra Mundial, como: "A Vitória da Birmânia" e "A Vitória no Deserto" não conseguiram escapar do sequestro da Censura brasileira<sup>143</sup>.

A documentação também nos dá pistas sobre algumas ações efetivadas e planejadas pelo movimento cineclubista relativo ao mesmo episódio acima citado – as quais eram seguidas em todo caso de apreensão – como também demonstra o engajamento político na

---

<sup>141</sup> Apuração dos votos: Número de votantes: 516; Chapa Travessia: 352; Chapa Nossa ação: 159; Nulos: 03; em branco: 02. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>142</sup> Presidente: José Angelo Ortelan; Vice: Prof. Dr. Lauro F. Barbosa Silveira; 1º Secretário: Rosana Domingues; 2º Secretário: Profª Marzia Terenzi Vicentini; 1º Tesoureiro: Euclides Aparecido Carriço; 2º Tesoureiro: Lupércio Antônio Pereira.

<sup>143</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

luta contra a censura. Trata-se “de uma luta mais geral contra os dois tipos de Censura que barram o desenvolvimento do cinema brasileiro: a censura econômica, representada pela ocupação do mercado, e a política que impede a liberdade de expressão”<sup>144</sup>. O Conselho Nacional de Cineclubes se posiciona:

O CNC abriu nova fase na sua luta pela recuperação dos 76 filmes apreendidos pelo Departamento de Censura da Polícia Federal, e pertencentes ao acervo da Dinafilme. Esgotadas todas as possibilidades legais e normais de encaminhamento da questão, a diretoria do CNC enviou nota de denúncia da apreensão dos filmes a todas as Federações. Temos conhecimento de sua divulgação em “O Estado de São Paulo”, “Folha de São Paulo”, “O Globo” e “Jornal do Brasil”, “TV Cultura” e “TV Tupi”. No entanto, a repercussão à denúncia foi apenas relativa, aquém da esperada. O Sr. Rogério Nunes, chefe da censura, quando inquirido pessoalmente pelo “O Estado de São Paulo”, alegou desconhecer o caso. Esta afirmação motivou uma segunda nota do Conselho, onde manifestávamos nossa estranheza pelo fato do Sr. Nunes estar desinformado em relação a atitudes tomadas pelo próprio órgão que chefia. Neste momento, o CNC (...) prepara um mandado de segurança contra o ato da censura. Igualmente, estão sendo articuladas denúncias no Congresso Nacional e no exterior. O Conselho ainda recomenda a todos os cineclubes a divulgação da nota (em Anexo) junto a seu público, como uma forma de dinamização da luta pela recuperação dos filmes, e também como uma forma de luta contra a própria censura. A apreensão dos filmes não atinge “simplesmente” a Dinafilme, mas todo o movimento cineclubista (...) que não deve, neste momento, abdicar de seus princípios, mas sim confirmar a sua condição de agente democratizador da cultura brasileira.<sup>145</sup>

O cenário se agrava pelo impacto do processo de Integração dos Institutos Isolados, os quais, em uma centralização em torno da UNESP, passam a ser regidos por um Conselho Universitário Provisório composto pelos diretores das diversas unidades, sem que houvesse representação da comunidade universitária. Distante da integração e apoio que as gestões passadas dedicavam ao Clube de Cinema, um clima de enfrentamento começa a ganhar forma a partir do ano de 1977. Era o início da luta pela redemocratização da agora UNESP, que abriria uma onda de protestos e modificaria toda a dinâmica dentro do espaço da faculdade. Todo esse panorama foi vivenciado pelo Clube de Cinema de forma negativa, com um esvaziamento cultural do espaço universitário, resultando em ações como abaixo-assinados, mesas de debates e ações para minimizar os entraves da programação do Clube de Cinema.

---

<sup>144</sup>Circular de convocação da Federação Paulista Assembléia Geral Ordinária de Maio de 1978. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>145</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

Toda essa movimentação, que viria a se intensificar em 1978, fez com que em outubro de 1977 o diretor da FCL-Assis Dr. João de Almeida baixasse a Portaria Nº 50/77-D com o intuito de regular as atividades culturais na faculdade:

Artigo 1º – As transferências de aulas para atividades extra-curriculares só podem efetuar-se rigorosamente em matérias afins; Artigo 2º – Quando ocorrer tal transferência, cumprirá ao professor acompanhar a sua classe ao Salão de Atos e permitir a assinatura das folhas de frequência apenas ao final da atividade desenvolvida; Artigo 3 – Se a atividade não for considerada afim pela Direção, caberá a reposição das aulas em horário a ser fixado pelo Departamento e comunicado previamente à Sessão de Atividades Escolares<sup>146</sup>.

Após a reorganização dos cineclubes prevalecia uma característica comum daquele momento histórico, que era o consenso amplo em cima de uma atividade fundamentalmente de resistência e a militância em torno do cinema brasileiro. Nos anos seguintes, a evolução do movimento permitiu que se abrissem opções diversas no encaminhamento das questões dos trabalhos dos cineclubes. Por outro lado, o surgimento dessas opções decorreu também de uma múltipla mudança na conjuntura do país, visto que o “milagre econômico” começava a apresentar desgastes e o regime militar começava a abrir brechas para a rearticulação das forças populares. Dessa forma, a volta do movimento cineclubista apresentou uma conjugação das mais diversas experiências de trabalho dos cineclubes: universitários, de periferia, de bairros de classe média, secundaristas, de sindicatos e cineclubes do interior. Atuando em diferentes setores sociais e com diferentes demandas, o novo desafio era integrar a rearticulação das forças populares, por exemplo, um cineclubista se integraria à luta específica dos estudantes, enquanto um cineclubista de bairro incorporaria as reivindicações da sua comunidade. Essa discussão apareceu na XII Jornada Nacional de Cineclubes, de 1978, e explica melhor esse momento:

Podemos, assim, dizer que o cineclubismo tem condições de servir de instrumento para fortalecer a reorganização das entidades populares independentes. Nesse quadro, o movimento cineclubista se expressa como movimento de massas através da atividade dos cineclubes que é onde se fazem as exibições e se forma um público específico politicamente diferenciado. (...) Essa atividade complementar, por sua vez, deve procurar somar-se com a atuação das entidades mais representativas, politicamente, dos interesses gerais da respectiva comunidade<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>147</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

É essa atmosfera que vemos se intensificar a partir de 1978 no Clube de Cinema de Assis, cuja atuação se dava em duas frentes, dentro da faculdade voltado para um público universitário, e no Cine Peduti buscando atingir a população da cidade. Enquanto a parceria com um cinema comercial se mostrava estável, o espaço da agora Faculdade de Ciências e Letras de Assis começava a inviabilizar suas atividades. Ao mesmo tempo, o Clube de Cinema assumia o papel de liderança na região do Vale do Paranapanema como coordenador geral do *Plano de Interiorização do Cinema Cultural*, que por meio de cursos e exibições cinematográficas buscou fortalecer as entidades já existentes e criar cineclubes nas cidades em que eles não existiam<sup>148</sup>.

Com sérias restrições no agendamento de horários para a realização do *Plano de Interiorização do Cinema Cultural*, o Clube de Cinema vivência constantes embates com a direção da faculdade, ainda representada na pessoa do Dr. João de Almeida. Todo esse conflito foi acompanhado por diversas trocas de cartas em tom agressivo e visível união das diferentes entidades que ocupavam o espaço da faculdade. Em circular, o Clube de Cinema entrega à direção abaixo-assinado, assinado por 304 alunos, cujo conteúdo havia sido discutido e aprovado em todas as salas de aula. O texto foi encaminhado à Direção do Instituto no dia 11 de maio com o seguinte argumento:

Vimos por meio deste solicitar de V.S<sup>a</sup>. que autorize, urgentemente, o uso do Salão de Atos, bem como os serviços de um funcionário, para o dia 13 de abril/78 (...) Quanto a questão da reexibição de qualquer filmes, cabe o Clube de Cinema de uma forma geral – e não apenas à sua diretoria ou à do instituto – considerar e avaliar a importância e a validade da reexibição de cada filme especificamente, tendo em vista que o Cineclube é um órgão cultural, e só a ele cabe, em caráter de reuniões abertas à participação de todos, deliberar o encaminhamento de suas atividades. Lembramos que decisões como a de V.S<sup>a</sup>., interrompendo a exibição do filme dentro do Plano de Interiorização, fatalmente era atravancar o andamento do Plano ao nível de interior do Estado<sup>149</sup>.

A resposta da direção é de reprovação do que considerou “uso de termos indevidos”, expondo ainda o fato do Clube de Cinema revelar grande desconhecimento da legislação em vigor e falsa suposição de que, como um órgão que utiliza o nome da Faculdade, possa atuar isoladamente do complexo global, e conclui: se “Clube de Cinema quiser continuar a merecer a melhor atenção de nossa parte, deve cuidar de retomar a sua expressão em termos

---

<sup>148</sup> Devido sua complexidade, o *Plano de Interiorização do Cinema Cultural* será melhor analisado no capítulo 3 desta dissertação.

<sup>149</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

adequados e o respeito no contexto em que está inserido”<sup>150</sup>. Depois de inúmeras trocas de circulares e enfrentamentos, o *Plano de Interiorização do Cinema Cultural* acaba por ser realizado na faculdade, mas naquele momento ocorreram profundas mudanças nas relações deste espaço.

O Clube de Cinema, assim, integrou com outros grupos as mais diferenciadas ações. Sentindo o problema do esvaziamento cultural nas Universidades e mais especificamente no campus de Assis, os alunos e professores do Instituto de Letras prepararam uma mesa redonda que contou com participação de número significativo de alunos, além de representantes dos vários departamentos do estabelecimento, dos Centros de representação discentes do Diretório Acadêmico, do Centro de Artes, do Clube de Cinema, do Grupo de Teatro, e outros órgãos culturais. Lamentando a ausência do diretor da FCL-Assis na mesa, a discussão seguiu no sentido de realizar um balanço crítico das atividades culturais realizadas pelos diversos órgãos desde a fundação da faculdade, e buscou apontar os vários fatores que colaboram para o esvaziamento cultural:

A extinção de vários órgãos que promoviam atividades culturais, como o Departamento de Educação, e o Centro de Artes, criado em 1975 por professores, alunos e funcionários, visando a promoção regular de atividades culturais para preencher o vazio existente na cidade. O Centro de artes mantinha vários órgãos culturais como o Grupo de Teatro Experimental e o Coral, tendo realizado em 1975 o I Festival de Artes de Assis (...) a transferência do Departamento de Filosofia para o campus de Marília, a ameaça de sua extinção e da revista *Trans/form/ação*. Foram extintos também o jornal do Diretório Acadêmico que conseguiu edital apenas dois números; o Grupo de Teatro que segundo seu representante “nasceu do esforço de cada um e morreu pelo cansaço de cada um” (a causa de sua extinção foi reputada principalmente a entaves burocráticos, boicotes e preconceitos contra o grupo, conforme a representante). Paralelamente foram citadas também outras dificuldades como a falta de incentivo para participar de atividades culturais fora do campus, o aumento gradativo do poder decisório nas mãos da direção; falta de autonomia dos professores para transferirem as aulas para atividades extra-curriculares (...) a falta de horários para as promoções, tendo sido cancelados vários filmes importantes do Clube de Cinema por este problema<sup>151</sup>.

Num clima bastante acalorado e conturbado pelo ambiente político reinante, segundo o mesmo jornal, foram aprovadas as seguintes propostas: criação de uma comissão que se encarregaria das realizações culturais no campus, a elaboração de um documento relatando as decisões da mesa redonda e reivindicando a revisão dos termos da portaria nº 45/77, que

---

<sup>150</sup> Circular enviada ao Clube de Cinema pelo diretor João de Almeida em 18/04/1978. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>151</sup> JORNAL VOZ DA TERRA, 23/05/1978: *Cultura na Universidade: objeto de mesa redonda*.

regulamenta a transferência de atividades culturais, e a realização de uma nova mesa redonda em data a ser marcada pela comissão de cultura, para continuação dos debates. As eleições do Clube de Cinema também se tornariam mais calorosas. Empreendeu-se um debate entre as chapas “Corisco”, oposição ao atual trabalho do Clube de Cinema, e a chapa “Carlito”, que buscava dar continuidade ao projeto, estando a crítica a reformada UNESP presente em ambas, e sendo a vida universitária, seus problemas e suas tarefas ponto de partida das propostas. A chapa eleita Carlitos<sup>152</sup> relatava:

Assistimos a um prolongado estado de crise da nossa faculdade que, desmembrada até fisicamente pela reforma da UNESP, revela seus sintomas de fraqueza na inércia de suas atividades, no progressivo acanhamento de sua vida cultural. A vida da faculdade ficou reduzida ao modestíssimo papel de reprodução de um saber já cristalizado. Não se abriu a possibilidade de uma crítica consciente desse saber. Não se criaram condições para a discussão dos novos problemas propostos pelo movimento histórico que vivemos. As causas dessa estagnação não podem ser procuradas apenas no âmbito desta faculdade, mas sim, de modo geral, na conjuntura político-social do país. É nesse contexto que a existência e a atuação do CLUBE DE CINEMA devem ser focalizadas: se de um lado, o CLUBE DE CINEMA conseguiu manter firmemente suas programações, lutar para a manutenção de um espaço crítico entre as atividades da faculdade, por outro lado, a limitação desta atuação sua já está dada pelo contexto acima mencionado<sup>153</sup>.

Diante desse cenário, o Clube de Cinema acaba por realizar apenas o *Plano de Interiorização* no espaço da faculdade, mantendo um número crescente de exibições no Cine Peduti, incluindo sessões às quintas-feiras. Com um total de 58 exibições e ações conjuntas com 10 cineclubes da região, o Clube de Cinema encarava naquele momento um quadro bem desfavorável a sua continuidade, alguns velhos problemas relacionados ao movimento cineclubistas e outros novos. Mesmo a criação da Dinafilme, que então atendia cerca de 600 cineclubes e diversos outros pontos de exibição, ainda em processo de construção de seu acervo, não pode acabar por completo com os problemas relativos ao número limitado de filmes novos no mercado por censura econômico e ideológico, bem como com a divisão do mercado entre as distribuidoras, determinando o espaço e o tempo da exibição das fitas. A não renovação do certificado de censura de importantes filmes antigos e mesmo o recolhimento por parte da censura de filmes já exibidos agravavam a situação. Em nível local, o Clube de Cinema se deparava com as exiguidades e incerteza das verbas disponíveis

---

<sup>152</sup> Diretor: José Angelo Ortelan; Vice: Iumna Maria Simon; 1º Secretário: Maria Angélica P. Pereira; 2º Secretário: Claudinei M. M. Mendes; 1º Tesoureiro: Mário Fernando Bolognesi; 2º Tesoureiro: Andir Ap. Ferreira Guerra.

<sup>153</sup> Relatório da eleição ocorrida em 16/05/1978. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

que vinham sendo constantemente reduzidas, e mesmo com as dificuldades de acesso às dependências e à aparelhagem da faculdade.

Os anos de 1979 e 1980 apresentaram as mesmas características e até mesmo a mesma gestão. Tivemos assim a inovação da reeleição, com a Chapa “Macunaíma”<sup>154</sup>. A programação nesses anos apresentou uma queda quantitativa. Os dois anos somam juntos 62 exposições, e apenas o Ciclo Schoebeudorf, em colaboração com o Centro de Estudos Alemães da faculdade.

Dentro da perspectiva do processo de redemocratização da FCL-Assis, foi exibido, conjuntamente com a ADUNESP – primeira entidade docente do ensino superior no país e consequência da resistência a instalação da Universidade – e a APEOESP – Sindicato dos Professores do Ensino Oficial do Estado de São Paulo – o filme *Harlan County: Tragédia Americana* (1976), de Barbara Kopple, uma película norte-americana que aborda o processo de greve empreendido por mineiros. Muito provavelmente, foi no mesmo período que por intermédio do professor e ex-diretor do Clube de Cinema João Francisco Tidei Lima, o Clube trouxe à faculdade o documentário *25* (1975), de José Celso M. Corrêa. Premiado por academias francesas, o filme retratava a independência de antigas colônias portuguesa na África, ficando o debate por conta do próprio diretor (VALLE; CARDOSO; FERREIRA; CORRÊA, 2014, p, 115).

No ano de 1980, o Clube de Cinema recebeu a última verba anual de subvenção do MEC, coincidindo ainda com as dificuldades de custeamento das produções e distribuição dos filmes no interior da Dinafilme, bem como com nova invasão pela Polícia Federal. Em desacordo com a abertura política empreendida no governo do general Figueiredo (1979 a 1985), tem-se a gestão de Solange Maria Teixeira Hernandes na direção da DCDP entre 1981 e 1984, que restaurou o “controle político das diversões públicas, dos meios de comunicação e das expressões artísticas” (GARCIA, 2008, p. 306). Contudo, já sem a censura à imprensa, o caso da invasão da Dinafilme ganha repercussão com a mobilização do Conselho Nacional e das Federações de Cineclubes, e à distribuidora é devolvido todo material apreendido.

Tal fato não mudou as condições financeiras da Dinafilme, que ainda enfrentava um contexto – assim como todo o movimento cineclubista – de inovações da técnica de vídeo, de crescente fechamento das salas de cinemas e do desaparecimento da bitola de 16 mm. Como estratégia para manter as atividades que já começavam a gerar dívidas junto à empresa Peduti,

---

<sup>154</sup> Diretora: Ana Vitória Moreira de Toledo; Vice: João Francisco Tidei Lima; 1º Secretária: Daisy Vaz de Moraes; 2º Secretário: Sidney Barbosa; 1º Tesoureiro: Anadir Aparecida Ferreira Guerra; 2º Tesoureiro: Luiza Paglione.

o Clube de Cinema de Assis contou com as contribuições dos professores da faculdade e realizou diversas rifas de cartazes de filmes pela Loteria Federal.

Sugestivo se mostrou o nome da chapa eleita em 1981: “O show deve continuar”<sup>155</sup>. Aparentemente reconhecendo a situação a qual o Clube de Cinema se encontrava, foi mantida a programação no Cine Peduti e a participação no projeto empreendido pelo departamento de Psicologia Escolar com exibição e debate voltados para crianças. Buscou-se também, em diálogo com o Cineclube de Marília, encontrar estratégias para viabilizar as exibições de filmes em 35 mm, propondo uma programação conjunta entre os clubes da cidade de Assis, Bauru, Lins e Marília, buscando facilidade e barateamento na distribuição dos filmes pela empresa Interestadual de Cinema Ltda<sup>156</sup>.

No ano seguinte, de 1982, ocorre o encerramento da parceria com a Empresa Peduti, a qual, como outras tantas que lidavam com cinemas de rua, encerrou suas atividades. Com a renovação da direção do Clube de Cinema, temos a chapa “Ó nós aqui traveis”<sup>157</sup>, agora formada apenas por alunos, apesar das votações ainda serem realizadas pelos professores, alunos e funcionários. Com exibições exclusivamente no espaço da faculdade, buscou contato com distribuidoras independentes e com as embaixadas.

O ano de 1983 foi marcado pelo confronto motivado pela implantação de um estatuto autoritário dentro do processo de luta pela redemocratização da UNESP. O país convulsionava-se com a volta das eleições diretas para presidente da República e na Universidade de Assis alunos e professores apregoavam eleições diretas para a escolha do próximo diretor. Além do desgaste interno entre o Clube e Faculdade, no âmbito nacional o marco final do Clube de Cinema de Assis coincide igualmente com o processo de enfraquecimento das instituições cineclubistas no Brasil e um novo desmanche do movimento decorrente da crise que dividiu os cineclubes entre os que se mantinham com o formato 16 mm e os que optavam pelo caminho profissional do filme em 35 mm. Bem como, pelo próprio projeto ideológico do movimento cineclubista deste período, que com o processo de redemocratização do país sofre um esvaziamento de um número razoável de lideranças que irão atuar de forma direta em organizações sociais e políticas, que nesse momento retornavam à legalidade.

---

<sup>155</sup> Diretor: Claudinei M. M. Mendes; Vice: Rui; 1º Secretária: Silvinha; 2º Secretário: Luiz; 1º Tesoureiro: Pinel; 2º Tesoureiro: Marzia.

<sup>156</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>157</sup> Presidente: Vânia Maria Lourenço Sanches (História); Vice: Mário Edson Minillo (Psicologia); 1º secretário: Cláudia R. F. M. Sapag (História); 2º secretário: Pedro Eduardo M. Kors (Psicologia); 1º tesoureiro: José Batista Sales (Letras); 2º tesoureiro: Ailton José Maciel (História).

Na faculdade, ignorada a votação pelo então reitor Armando Octávio Ramos, discentes e docentes organizaram manifestações pela cidade culminando com a invasão da FCL-Assis pela polícia militar, resultando na ocupação do campus promovida pelo Diretório Acadêmico, bem como as mais diversas represálias e perseguições. A crise na UNESP se seguiu por mais alguns anos, tendo começado a se resolver na gestão do governador Franco Montoro por volta de 1985 (VALLE; CARDOSO; FERREIRA; CORRÊA, 2014, p. 115).

Nesse meio tempo, os cineclubes passaram a atuar de forma isolada. Como aponta André Gatti, “a ‘profissionalização’ dos cineclubes fez com que essas entidades se descaracterizassem completamente, perdendo os ideais básicos do cineclubismo” (GATTI, 2000, p. 130).

Mesmo diante desse ambiente de repressão, o Clube de Cinema apresentou eleições para o ano de 1983 contando com numerosa participação, num total de votantes de 285. A disputa se deu entre as chapas “Laterninha” e “De olho na tela”<sup>158</sup>, que saiu vitoriosa. Uma gestão tumultuada que apresentou confrontos dentro do próprio quadro de gestores, resultando no pedido de demissão do cargo da tesoureira Magali, que alegou “frustração com a diretoria atual”<sup>159</sup>. Não podemos precisar se foi a convulsão do momento que muito colaborou com o envolvimento do Clube de Cinema nas manifestações. Fato é que a documentação se encerra nesse período com apenas duas exhibições de sessões cinematográficas: *La Luna* (1979) de Bernardo Bertolucci e *Mamma Roma* (1962), de Pier Paolo Pasolini. Contudo, o Clube de Cinema contou naquele ano com algumas doações do Diretório Acadêmico, além do empréstimo de um projetor 16 mm para exibição cinematográfica aos sábados e domingos no Auditório da Rádio Difusora de Assis.

Às práticas autoritárias dentro do espaço da faculdade e profundas inovações técnicas que levaram à desarticulação do Movimento Cineclubista foi acrescido o encolhimento do espaço público, e assim o modelo de espectador coletivo deu lugar à fragmentação do indivíduo moderno. Um fenômeno que se inicia no final do século XX, apresentando um cenário de fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, etnia e nacionalidade, códigos sociais esses que davam sustentabilidade aos indivíduos, tanto no que concerne à localização no mundo social, quanto às referências subjetivas que davam sólidas localizações referenciais aos indivíduos. É dentro deste contexto que se deu o encerramento das práticas do Clube de Cinema, em 1983, pelo menos de maneira institucionalizada e organizada em nível

---

<sup>158</sup> Presidente: Ailton; Vice: Marcos; 1º Secretária: Ricardo; 2º Secretário: Magali; 1º Tesoureiro: Ulisses; 2º Tesoureiro: Mauro.

<sup>159</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

nacional, deixando um legado importantíssimo para a cidade e para o espaço da faculdade. A trajetória do Clube de Cinema de Assis se constituiu num momento histórico em que

ver um filme estava cercado de certa magia, pois tratava-se de um ritual que contemplava tela grande, cópia única do filme e certa intensidade na recepção, visto que dificilmente se teria oportunidade de vê-lo novamente. Esta intensidade foi diminuindo na medida em que o projeto coletivo de recepção chegou a outro modelo de espectador, contemporâneo do advento da VHS, da profissionalização dos cineclubes e do fim das concepções utópicas de futuro. Contudo, a cultura cinematográfica enunciada pelos cineclubes ainda resistem nas salas de cinema alternativas e na cultura cinéfila (LUNARDELLI, 2000).

### **3 O CINEMA É NOSSO! O CLUBE DE CINEMA DE ASSIS E UM PROJETO DE CONSUMO RESSIGNIFICAÇÃO PARA O CINEMA**

#### **3.1 A recepção e seus aspectos temporais, espaciais e de poder**

Diante da amplitude e da mutabilidade do projeto do Clube de Cinema, escolhemos empreender uma análise mais detalhada do *Plano de Interiorização do Cinema Cultural* empreendido em 1978: apesar de não constar no acervo uma cópia do texto encaminhado à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, uma série de circulares, programações, cartas, relatos de discussões nas reuniões da Federação e mesmo textos para análise dos filmes exibidos torna tal Plano amplamente documentado. Acreditamos que ele seja capaz de sintetizar os diversos programas do Clube de Cinema, bem como expor as diferentes apropriações de discursos, tanto fílmico quanto institucional. Mais do que isso, por meio desta análise buscamos também especificar a forma como a recepção era tratada pelo movimento nesse recorte específico, à guisa de exemplificar as "torções" que o Clube de Cinema de Assis empreendia ao apropriar-se do registro cultural cinematográfico disponível, ao mesmo tempo que almejava produzir outras formas de recepção construídas coletivamente por intermédio de um espaço intrinsecamente político.

A faceta política da prática cineclubista foi exposta neste trabalho diversas vezes e de diversas formas: seja pela criação de espaços públicos que se legitimam a partir da exibição fílmica e do debate coletivo - e as reelaborações subjetivas suscitada por essas práticas; seja pelo contexto autoritário e pela confiança no cinema como possibilidade de transformação social; ou ainda, pelo projeto de formação de um público apto a desmistificar o código cinematográfico.

Tratam-se de utilizar de certas estratégias, apropriar e elaborar discursos, ou ainda criar condições para a formação de uma nova recepção cinematográfica, em ambos os casos consoante com um dado contexto histórico. Em todas as formas acima, adentra-se no campo do consumo cultural, e portanto, da recepção da produção cinematográfica: visto que os cineclubes atuavam tanto como receptores quanto produtores de sentidos, dirigindo-se a um amplo público. Acreditamos que se trata de uma produção de sentido capaz de criar resistências recriadoras, nos termos de Michel de Certeau (2012), no qual o consumo não é totalmente passivo, mas capaz de operar uma reelaboração criativa conforme a realidade local e as subjetividades quando confrontadas com as produções recebidas de diversos contextos sociais. Neste caso, mesmo frente a certa normatização que alguns cursos traziam, como no

caso do Curso de apreciação cinematográfica. Se por um lado o curso buscava desvendar questões estéticas, por outro o próprio título evidencia o ato de ensinar o público a ver dentro de um discurso ideológico e prático.

Antes de tudo, importa aqui delimitar qual recepção estamos empenhados a considerar. Sendo nosso objetivo a trajetória do Clube de Cinema de Assis e estando ele localizado em um determinado campo sócio-político-cultural circunscrito dentro do projeto de outras instituições, perguntamos: qual era o modelo de recepção que buscava fomentar? qual foi seu projeto? Como eram recebidos e articulados as concepções de cinema das instituições correlacionadas? Quais eram as influências recebidas e qual era o limite de registro cultural disponível? Quais eram as percepções culturais que buscavam produzir? Para melhor articularmos esses questionamentos, é necessário esclarecer alguns desses pontos.

Primeiramente, acerca da recepção: Stuart Hall (2003), empreende uma leitura crítica da proposta de análise que entendia a relação emissor-receptor limitada à polarização de dominação e subordinação: argumenta então que não é possível compreender o significado de uma mensagem a partir de uma lógica determinante, pois o sentido de uma mensagem nunca é fixo, muito menos estável. Segundo esta lógica, o receptor se torna ativo e a recepção se constrói em comunidade de interpretação por meio de uma leitura comum. Dessa forma, a recepção se “traduz pela existência de recursos culturais partilhados cuja natureza determinará a da leitura” (DAYAN, 2009). Ou seja, o significado do texto - escrito, sonoro ou imagético - é contextual, relativo, multirreferencial e observável em determinados espaços onde as práticas sociais são desempenhadas pelos sujeitos. A recepção aparece então, relacionada a uma forma de pertencimento social.

Assim, todo texto utilizado ou produzido pelo Clube de Cinema de Assis – por exemplo – parte de um universo já significado, e que é apropriado e ressignificado de uma maneira nova, dentro de um contexto particular; e tal apropriação se aplica tanto ao espectador quanto ao filme que este texto se refere. O cineclubismo aqui nos mostra que se por um lado, como bem mostrou Adorno e Horkheimer, a indústria cultural – e aqui nos referimos à indústria cinematográfica – é capaz de transformar o cinema em mercadoria integrada à lógica da manipulação e padronização, ela é capaz também de dar forma a práticas que questionam e transformam os produtos dessa mesma indústria cultural em instrumentos potentes que passam a criticar esse próprio sistema. Tal articulação vai, portanto, ao encontro do pensamento de Benjamin, quando no mesmo contexto percebeu nas reviravoltas da reprodutibilidade técnica a dominação, mas

também a possibilidade de democratização do acesso à obra de arte e sua provável utilização como instrumento de politização da população.

E como isso se aplicaria ao cineclubismo? De duas formas: utilizando do cinema produzido dentro do esquema de estética e enredos padronizados para criticá-los ou mesmo desmistificá-los; ou partir dos filmes dessa mesma indústria cultural que conseguiram furar essa lógica, inovando na linguagem ou no tema. No caso do Clube de Cinema de Assis, as escolhas de filmes eram exatamente as películas que mesmo produzida dentro da lógica do mercado traziam novidades, principalmente aquelas com temas sociais e políticos. Esses filmes produzidos dentro do mercado cinematográfico eram combinados com o cinema produzido pela mercado paralelo.

Contudo, essa recepção ativa e criativa não nega a influência exercida pela indústria cultural, que além de interferir na produção afeta igualmente a distribuição e circulação desses materiais culturais. De tal modo, é dentro de um leque de possibilidades de texto oferecidos e difundidos que a significação da mensagem é construída, é ainda dentro de um recorte temporal e de uma comunidade que essa recepção é partilhada, estando essas mensagens sujeitas a desigualdade dos recursos interpretativos, como bem explica Daniel Dayan:

A recepção não exerce efeito senão e unicamente sobre os textos difundidos. A atividade de recepção é assim determinada por uma agenda que remete à natureza da oferta em matéria de programação. Os melhores espectadores do mundo não podem interpretar senão os programas que podem ver. Sua capacidade interpretativa é, de outro lado, submissa a limites internos. Esses limites são os dos registros culturais disponíveis ou indisponíveis às diferentes comunidades interpretativas. A recepção depende de um leque de recursos culturais que o espectador pode dispor ou não dispor. O número destes discursos, sua disponibilidade varia segundo os grupos” (DAYAN, 2009, p. 67)

Para emprendermos uma análise relacional da recepção e elaboração de uma projeto de recepção para o público de Assis, partimos das formulações teóricas de Stuart Hall (1973, 2003) referentes ao modelo de *codificação* e *decodificação* que propõe pensar o processo de significação de uma mensagem a partir de categorias: dominante, oposição e negociada. A posição de dominante se estabeleceria quando o significado da mensagem é apreendido segundo sua construção; a categoria de oposição ocorreria quando o receptor interpreta a mensagem segundo uma composição alternativa; a postura negociada seria quando o sentido da mensagem produzida não recusa nem aceita o modelo posto, mas negocia a partir das condições da recepção (HALL, 2003).

O público do Clube de Cinema de Assis, ao assistir um filme, ler um texto ou participar dos cursos e debates, entrava em diálogo com “outros” tantos receptores destes

materiais – quem escreve um texto ou produz um filme também decodificou/codificou mensagens para executar suas ações. Nestas atividades residem também “outras” identidades, “outros” modos de vidas que chegam a esse público via imagem cinematográfica, ou seja, o processo de recepção vai além do que se vê na tela, ele prevê também o que está fora do campo: “receber uma emissão é também entrar em conversação com este outro público” (DAYAN, 2009, p. 79).

Ao pensarmos o *Plano de Interiorização do Cinema Cultural* buscando mapear seus discursos, escolhas, posições e negociações dentro do campo da recepção, acreditamos conseguir evidenciar quem foram os “outros” que apareceram dentro de um projeto de transformação social por meio do cinema, “outros” esses muitas vezes indesejáveis dentro de uma comunidade que apresenta sua identidade demarcada de forma distinta. Ajuda ainda a apontar quais foram essas outras linguagens cinematográficas responsáveis por reverter o quadro do mercado cinematográfico brasileiro.

O empenho do Clube de Cinema em apresentar um repertório diversificado das maneiras de fazer e pensar o cinema se encontram imersos em “outras” recepções, que não estão presentes no filme visto ou no texto lido, mas que deram autorização e legitimidade a essas atividades cineclubistas. Esses “outros” também ganham vida por meio dos personagens dos filmes que, detentores de subjetividades diversas, transitavam entre o acender e apagar das luzes nas sessões cinematográficas, possibilitando um processo de democratização do cinema, de transformação de si e da sociedade. Como escreve Sorlin: “Um público é uma comunidade passageira que, entretanto, tem suas regras, e seus ritos e não se dissolve, quando a ocasião de sua reunião já passou” (SORLIN apud, DAYAN, 2009, p. 78). Se esse ver no Clube de Cinema se definiu em ver com “outros”, aprender “outras” linguagens e encontrar-se com outras realidades sociais ele proporcionou um espaço passível de mudanças identitárias e de pensamento, marcando essa comunidade como um espaço de pertencimento e de diálogo.

Huysen em sua abordagem da cultura, lança luz às transformações dos objetos culturais através dos usos e apropriações nas relações sociais, ou seja, ao articular o debate da representação ao consumo e à cidadania, traz à tona a relação entre cultura e economia e a relação entre cultura e política (2014, p. 89). Tal assertiva nos remete aos múltiplos usos do cinema dentro das entidades de cineclube. Dessa forma, as práticas do Clube de Cinema de Assis tornam-se práticas culturais como representação de viés social, que em sua relação política com a cultura - demarcada pelo modelo democrático e de diálogo previsto em sua organização - acaba por se valer dos debates que tramitavam pelas questões estéticas, mas preocupados com o social.

### 3.2 Contra-Campo: um *Plano* pela interiorização do Cinema Cultural

Para além das sessões, cursos e debates, o ideal de criação de uma nova recepção cinematográfica se manifesta de forma mais bem acabada no Clube de Cinema de Assis no *Plano de Interiorização do Cinema Cultural*<sup>160</sup> posto em prática no decorrer do ano de 1978 na região do Vale do Paranapanema. Quando de sua implementação o Clube de Cinema de Assis já contava com um projeto cultural definido e legitimado pela comunidade em que atuava. A iniciativa de promoção do *Plano* foi articulada pela Federação Paulista de Cineclubes com verba pleiteada junto a Secretaria de Cultura que visava atingir 65 cidades do interior paulista. Justificava-se pela falta de debate e programação no interior paulista, o que nos permite perceber a intenção de criar uma rede de cineclubes para suprir a ausência de um cinema crítico e não comercial nas cidades distantes da capital, conforme consta na circular de 3 de março de 1978:

A falta de debates e de programações mais sistemáticas de cinema no interior paulista levou a Federação Paulista de Cineclubes a pleitear junto à Secretária de cultura uma verba para a realização de um "Plano de Interiorização do Cinema Cultural". Este Plano, que só agora teve sua verba aprovada, consistirá na realização de cursos de iniciação cineclubística e cinematográfica, além da projeção de importantes filmes da história da cinematografia nacional. A idéia básica do curso é fortalecer as entidades já existentes e criar cineclubes nas cidades em que eles não existem.<sup>161</sup>

Tendo o programa do *Plano* sido discutido pelo movimento cineclubista e a escolhas dos filmes dada também pelos cineclubes de acordo com cada região, Assis foi escolhido em Assembleia como coordenadora geral de tal empreitada. Ficaria sobre responsabilidade do Clube de Assis as cidades de: Garça, Botucatu, Bauru, Penápolis, Marília, Lins, Pompéia, Ourinhos e Presidente Prudente. A seleção de localidades a serem beneficiadas pelo “Plano de Interiorização do Cinema Cultural” baseou-se:

na importância que elas assumem regionalmente. Não só como pólos de centralização econômica, como também, em função da sua densidade populacional e importância cultural. A verificação destes fatores é deduzida com base no nível de industrialização e urbanização. Foi levada em consideração, também, a existência de uma infraestrutura cultural no seu sentido mais amplo, como universidades, centros de cultura, movimento cultural na cidade, conservatórios e atividades similares. Além, é claro, da existência de iniciativas e promoções no campo cinematográfico<sup>162</sup>

<sup>160</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>161</sup> Circular de 03 de março de 1978 In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>162</sup> Circular informativo da Federação Paulista de Cineclubes. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

Em sintonia com a perspectiva de elaboração de uma nova forma de recepção no campo da cultura para o interior, o *Plano* se mostra um projeto pedagógico que destaca o papel dos cineclubes como agentes democratizadores da cultura.

De maneira bem próxima dos cursos para dirigentes cineclubistas elaborado por Paulo Emílio, os temas selecionados foram: história do cinema brasileiro; noções de realizações; linguagem cinematográfica; movimento cineclubista; técnica de debate; técnica de projeção e programação; organização e funcionamento de um cineclube.

Ao observar a programação dos cursos, podemos constatar aqui que o *Plano de Interiorização do Cinema Cultural* vinha ao encontro com o projeto cultural que o Clube de Cinema vinha desempenhando: ampliação do público e consolidação do cinema cultural com programas voltados para a formação e educação cinematográfica, valorização do cinema brasileiro e de temas sociais. Contudo, essas significações atribuídas ao cinema se desenvolveram em torno de amplos debates que iam das teorias cinematográficas aos problemas sociais e políticos, os quais dentro desta disputa foram se estabelecendo de formas diversas a partir de interesses do movimento cineclubista paulista, mas também das características locais.

Tais apontamentos nos colocam frente a uma das problemáticas relacionadas ao cineclube, e observadas no Clube de Cinema de Assis: o descompasso entre a produção artística e a população que essa produção visava alcançar. Ainda que o cinema das grandes produções americanas – já na época estabelecido enquanto hegemônico dentro da cinematografia internacional – fosse produzido para o "grande público" visando principalmente a lucratividade, havia implícito no projeto da Federação Paulista (e do Plano de Interiorização do Cinema Cultural) uma preocupação: instrumentalizar o público para diminuir o abismo criado entre a riqueza de significações e relações contextuais oriundas do cinema em suas diferentes formas e a realidade desses espectadores, buscando produzir uma recepção mais intrincada dessa arte.

A ambiguidade do processo de modernização, segundo Canclini (2013) resultará em uma defasagem entre uma modernidade deficiente e um modernismo exuberante. O autor vê a modernidade como uma máscara, que exclui a população, ou ainda, uma intensa especialização da arte e da ciência distanciados da vida cotidiana, manifestando assim, conflitos não resolvidos. Neste trabalho destacamos o conflito entre dois projetos: de um lado um projeto renovador que busca o aperfeiçoamento da sociedade secular e constante inovações dos signos estéticos, de outro, um projeto democratizador (a exemplo do

empreendido pelo Plano) que se baseava na confiança na educação e na difusão da arte e dos saberes especializados para uma evolução racional.

Para pensar esse projeto cultural nas cidades do interior esses conflitos se tornavam evidentes. Jean Claude Bernardet evidencia esse debate dentro do próprio movimento cineclubista, em seu artigo *Do cineclubismo* publicado no “Suplemento Literário” do jornal Estado de São Paulo de 28/1/61 - republicado no Cine-Debate nº0<sup>163</sup> dos meses de Maio/Junho de 1977 – no qual, prescrevia que os cineclubes do interior não deveriam se pautar em filmes clássicos, visto que o público não estaria preparado

Digo tudo isto porque estou convencido de que hoje, no interior do Brasil, pois é o que nos toca mais de perto, não chegou a hora de dar a conhecer Eisenstein. Pois importa, antes de mais nada, dar às pessoas a possibilidade de serem felizes, de formar um gosto pessoal a possibilidade de não aceitar tudo, mas de escolher entre duas coisas.

Estamos diante de um discurso que buscar determinar qual é o papel dos cineclubes nas cidades interioranas. Diferente de outros argumentos que defendiam um cineclubista pautado em também fazer o público “conhecer Eisenstein”, Bernardet aponta que é a partir da livre escolha dos filmes por quem irá assisti-los, independente da categoria do filme, é que se cria um gosto cinematográfico. Ou ainda, como os discursos em torno do nacional giravam muitas vezes na prerrogativa de exibição ou não de filmes estrangeiros. Destacamos esse conflito em dois textos que circularam dentro do movimento cineclubista, de um lado o cinema brasileiro como fundamental para pensar a realidade:

A defesa do cinema brasileiro é a defesa do compromisso do cinema brasileiro com a realidade. Acreditamos que na prática esta defesa passa por duas instancias fundamentais: Uma, imprescindível, que é a luta pela possibilidade do cinema brasileiro ser produzido, distribuído e exibido<sup>164</sup>.

No outro, o entendimento de que a exibição de filmes estrangeiros ampliam a possibilidade de crítica à realidade brasileira:

Na realidade brasileira atual, é absolutamente impossível impedir as influências de fora. Uma política cultural realista não deve lutar indiscriminadamente contra a assimilação de traços culturais, mesmo porque esta assimilação é um dos fatores fundamentais da dinâmica cultural. O correto aqui é verificar de que maneira esses elementos se articulam na nossa sociedade, como são usados e transformados, isto é, estabelecer critérios de classes, devorando criticamente o devorável<sup>165</sup>

<sup>163</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>164</sup> Relatório da comissão Cineclubismo e Cinema Nacional da Federação Paulista de Cineclubes. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>165</sup> Uma questão para Paulo Pontes do Clube de Cinema de Cachoeira. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

Dentro desse campo de batalha da produção cultural é que encontramos mecanismo para inserir os usos e apropriações do cinema presente no Clube de Cinema de Assis, em especial no *Plano de Interiorização do Cinema Cultural*. Diferentemente das premissas de Bernardet, os títulos elencados pelo *Plano* suscitam as questões: Será que o público do interior não estava realmente apto para adentrar a “gramática cinematográfica”? Esses títulos seriam uma escolha cineclubista dogmática sem grandes resultados? Estas questões revelam pontos interessantes sobre a intenção e a posição de uma instituição cultural do ponto de vista da emissão dos filmes e cursos e ainda da recepção do *Plano*. Se não temos como apreender os resultados do plano e das ações da Federação, podemos observar problematizações que nos permitem detalhar a análise da proposta dessas ações por meio da documentação.

Podemos esmiuçar a posição da Federação Paulista de Cineclubes recorrendo à publicação *Cine Debate* de julho e agosto de 1978 – época em que também se empreendia a execução do *Plano* – a qual veiculava uma crítica a um livro de Guilherme Mota que pretendia “demonstrar que o conceito de cultura brasileira [...] não teve outra utilidade senão mascarar conflitos e eclipsar a noção de classe social”.

Nessa perspectiva Adorno, por exemplo, irá enunciar em seus estudos que o sistema da Indústria Cultural “é a integração deliberada, pelo alto, de seus consumidores” (ADORNO, 1999, p. 20) e que o imperativo categórico, diferente do kantiano, não tem mais nada de libertador, estando a consciência do consumidor dividida entre o divertimento e o engano. Entretanto, o texto da *Cine Debate* se esforça em demonstrar que esta não é uma posição com a qual a Federação Paulista de Cineclubes compactua, pois argumenta:

Em relação ao cinema, poderíamos ficar em um exemplo clássico: Griffith, pioneiro da cinematografia americana, e autor de dois clássicos, "Nascimento de uma Nação" e "Intolerância", não evitou em sua maior obra, a primeira relacionada, uma ótica racista e reacionária em relação ao negro. No entanto, este filme avança tanto em termos de linguagem cinematográfica, fundamental em uma arte que engatinhava na procura de seu verdadeiro caráter, que o reacionarismo social não apaga a criatividade artística.<sup>166</sup>

Georges Didi-Huberman, por sua vez, vê as imagens como sintoma, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, no qual uma imperceptível marca de autenticidade pode distingui-la de toda mercadoria fabricada em série: “uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216). Já Benjamin entende que onde a

---

<sup>166</sup> Cine Debate, Julho/ Agosto de 1978 In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

coletividade procura recepção através da dispersão, há a possibilidade de reestruturação do sistema perceptivo (BENJAMIN, 1985, p. 209).

Ambas as posições, de pensar a imagem como produtora de reestruturação e significação, podem ser percebidas, por exemplo, no texto vinculado para ser debatido em conjunto com o filme *Mamma Roma* durante a programação do *Plano de Interiorização do Cinema Cultural*. Neste, o autor faz questão de trazer a posição do próprio autor do filme, Pier Paolo Pasolini:

existe o equívoco romântico do popular no sentido de folclórico, que deve ser firmemente evitado, porque não tem utilidade nenhuma e porque através dele acaba-se macaqueando o povo, faz-se uma obra demagógica, em suma...Uma obra é educativa somente se choca, e não se se identifica[sic]... com o público.<sup>167</sup>

Todos esses autores escrevendo em seus contextos históricos dialogam com as ações do *Plano*. É sabido que o sistema da Indústria Cultural é bloqueador, contudo, seus produtos concebem também figurações da sociedade possíveis de serem decodificadas, transpostas e gerar conhecimento. É nessa acepção que as ações do Plano de Interiorização do Cinema Cultural ganham sentido. São ações planejadas e direcionadas a um coletivo, para que este se torne capaz de acionar as imagens por meio do pensamento. Os cursos demonstrarão como deveria ser realizada tal ação: uma estratégia que provocasse o sintoma. A própria ideia de um plano nos remete a confabulações para pôr em prática com uma meta real e ideal.

No momento da execução do *Plano de Interiorização do Cinema Cultural* o movimento cineclubista brasileiro já contava com 50 anos, tendo suas ações ganhado amplitude dentro da sociedade, e o *Plano* é prova desse fato. Como parte de um projeto que atentava para a promoção de uma nova recepção cinematográfica e o fortalecimento do próprio movimento, realizou uma reformulação de seu próprio estatuto, em assembleia de 1977, visto que “já possui 15 anos e fora ultrapassado pelas práticas cineclubistas”<sup>168</sup>. Buscou ainda, abrandar o desacordo moderno entre estrutura artística e socioeconômica, principalmente empreendendo uma defesa do cinema nacional que se encontrava fora do circuito exibidor mesmo estando a discussão estética em efervescência neste momento. Idealizado por intelectuais em sua maioria, procurou por meio de estratégias coerentes promover uma educação pelas imagens no interior paulista.

---

<sup>167</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>168</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

Para evitar, em parte, que a escolhas dos filmes se dessem de forma impositiva, a primeira ação do *Plano* foi a realização de uma pesquisa nas cidades da região da Alta Sorocabana, sendo seu resultado base para a seleção dos filmes. Discutida entre as secretarias regionais, o segundo passo foi a definição dos cursos e indicação dos orientadores do curso. A seleção dos filmes que foram exibidos em Assis e em diversas regiões ao seu redor teve, assim, certo planejamento por parte dos cineclubistas envolvidos à Secretária Regional responsável, neste caso o Clube de Cinema de Assis, ao passo que contou com certas dificuldades financeiras, atrasos no envio dos filmes e percalços locais evidenciados na documentação referente ao ano de 1978, como o ocorrido com negativas da faculdade em ceder o espaço para exibição em alguns casos.

Dentro do campo de formação, podemos dizer que os títulos dos cursos por si só nos apresentam pistas sobre o que um cineclubista deveria saber e o que se deveria propiciar para o público do cineclube. Enquanto os temas de noções de realizações e linguagem cinematográfica buscavam sustentar um projeto de educação do ver, procurando intervir na realidade dos cineclubes do interior, de certa forma carentes da disponibilidade de materiais culturais, eles também dizem muito sobre a aposta de formação de público para impulsionar o cinema brasileiro, em ascensão na década de 1970. Era a busca por fazer com que esse cinema progressista, nos temas e na estética, pudesse encontrar seu público. Subscrevia, ainda, a ideia de qualificação dos debates, presente no projeto elaborado por Paulo Emílio. Segundo tal projeto, os cineclubes deveriam articular história, crítica e teoria, agenciando a cultura cinematográfica para além da exibição (ZANATTO, 2013).

Como nas formas esboçadas por Habermas (1984), para exercer a liberdade comunicativa no que chamou de *esfera pública*, aqui entendido como reunião de pessoas em torno de um interesse comum – o cinema, o público dependia de certas garantias culturais e educacional. Sendo o cineclubismo um espaço aberto e participativo, encontra-se essa mesma problemática de acesso dos recursos materiais que circunscreve um determinado público apto para o debate qualitativo, e mesmo sua constante ampliação quantitativa. Esse debate que percorreu toda a trajetória do movimento em suas constantes buscas pela formação de público, apresenta nos cursos do *Plano* exemplo claro deste ideal de sociedade democrática com ampla participação e conscientização de seus cidadãos, entendendo assim, o modelo cineclubista assentado no debate qualitativo como importante espaço para tal tarefa.

O conjunto dos cursos sobre movimento cineclubista, técnica de debate, técnica de projeção e programação, organização e funcionamento de um cineclube, apontam para além

da necessidade de qualificar o fazer cineclubista, buscavam criar uma tradição por meio do conhecimento da história do movimento e dar coesão às formas de estruturar um cineclubes dentro dos pré-requisitos de uma instituição sem fins lucrativos pautada por eleições e assembleias. Permitiam assim, agrupar formas de balizar um cineclubes partilhando sua memória, construída e reconhecida no curso sobre o movimento cineclubista consolidando o ritual de exibição e debate, marca da distinção entre um cineclubes e o cinema comercial. Por fim o tópico história do cinema brasileiro dizia sobre a militância do período em favor do cinema nacional interessado tanto em fomentar o mercado, quanto em refletir sobre as profundas contradições da realidade brasileira. Era apresentando as variadas experiências dos “outros” que surgiria o incômodo, a vontade de compreender e mudar.

Na defesa do cinema brasileiro as preocupações sociais são pensadas conjuntamente com a promoção do conhecimento sobre a linguagem cinematográfica, demonstrando a importância de se apreender a passagem do cinema como pura técnica para o estatuto de linguagem artística, bem como suas evoluções e revoluções estéticas: a compreensão das formas como o cinema transforma a realidade em discurso cinematográfico revelaria as contradições da sociedade. Cabe ressaltar, que ao selecionar como um cineclubes deveria ser e o que deveria saber, o *Plano* descortina o projeto modernizador atrelado à democratização via educação, difusão da arte e dos saberes especializados, um projeto que pensa o campo cinematográfico, mas também um Brasil do futuro.

Partimos da proposta já exposta acima de que o processo de recepção se dá enquanto partilha de recursos culturais, de construção de contextualidade entre o significado estabelecido pelo receptor, o significado proposto pelo emissor e o contexto em que esse contato se dá, ou seja, o registro social dessa experiência em relação ao espaço que é empreendida, mas também em relação aos limites possíveis desse registro cultural.

Foi exatamente nos limites internos de disponibilidade de registros culturais e no fator de desigualdade de recursos interpretativos que o Clube de Cinema de Assis buscou interferir atuando pelo viés do cinema: este fato ganha impacto maior se lembrarmos que essa interferência se deu em uma cidade do interior. Se contrapondo ao processo de exibição e produção do cinema comercial por meio de um projeto que chamavam de promoção do cinema cultural, o Clube de Cinema tentou ampliar o leque de recursos culturais cinematográficos na cidade de Assis. Três fatores motivaram tal projeto: o bloqueio da diversidade cinematográfica aplicada pela lógica mercadológica que fazia circular apenas filmes comerciais, em sua maioria ditados pela produção em série do modelo hollywoodiano; a incipiente indústria cinematográfica, bem como do mercado simbólico de bens culturais no

Brasil; e a falta de entendimento e afinidade, causada pelos fatores anteriores, da própria linguagem do cinema. Nas palavras do movimento cineclubista:

Ir ao cinema é coisa que todo mundo gosta. Acontece que nem sempre aquilo que a gente gosta está em cartaz, os cinemas estão todos no centro, o preço está muito alto. Isso acontece porque o filme – produto cinematográfico – é comercializado como qualquer lata de supermercado. (...) E isso faz que a gente, público, seja uma espécie de boneco, de fantoche, que apenas pode escolher entre os filmes que já tinham sido selecionados pra gente ver. O cinema comercial não atende direito às nossas necessidades de diversão, de cultura, de informação. Ou atende apenas a uma parte dessas necessidades, quando isso permite que o cinema garantam seu objetivo principal: o lucro<sup>169</sup>.

Pertencente a este panorama encontrava-se Assis, distante da capital, fato que dificultava o acesso à cultura cinematográfica alternativa a esse sistema, e mesmo encarecia seu acesso. Para agir dentro desse panorama, o Clube de Cinema utilizou-se dos recursos culturais disponíveis, reelaborou discursos culturais e políticos de instituições – principalmente os emitidos nos espaço da Faculdade, da Cinemateca e do Movimento Cineclubista – criou brechas quando da convivência com o sistema do cinema comercial, ou seja, na contramão do modelo industrial de difusão cinematográfica, mas dele dependente, nele inserido. Muito já referimo-nos ao contexto ao qual o Clube de Cinema se encontrava, mas importa aqui reforçar: um momento de efervescência cultural imerso em uma crise política que resultou no regime militar, dentro de um espaço universitário estendido a comunidade, com um público majoritário de classe média.

Esse conjunto de ações buscou viabilizar um espaço público político, como pensou Hanna Arendt (1995), pela multiplicidade de ações e discursos redefinidos constantemente. Também ele *contra-espacos* ou *espacos heterotópicos*, como pensado por Foucault (2013), atuando por meio do ritual fílmico, de forma marginalizada, opondo-se a outros espacos dominantes. Propôs-se assim, uma nova relação entre o espectador e o filme, fazendo com que o público se organizasse para participar na escolha e na avaliação dos filmes e de seus dirigentes, pensando no consumo como interferência no processo todo do cinema. Isso se dava nos espacos da assembleia e do debate, tão valorizados como prerrogativa para ser legitimado como um cineclubista. Sob que perspectiva? O Clube de Cinema é bem claro: “se a arte sai da vida das pessoas ele deve voltar a elas – como diversão, como reflexão e tudo o mais em que ela faz pensar”<sup>170</sup>.

<sup>169</sup>O que é Cineclubista - Federação Paulista de Cineclubista. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>170</sup> Ata de Assembleia. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

Contudo, esse espaço institucionalizado pelo Clube de Cinema contou com constantes interferências internas e externas advindas tanto da efervescência cultural quanto do regime autoritário, que munuiu o Clube de ideais ao passo que o silenciou e reformulou constantemente essas mesmas ideias. Temos assim, dentro de um recorte temporal longo (1960-1983), constantes oposições e reelaborações perante as mensagens emitidas pelo mercado cinematográfico, pela Cinemateca Brasileira, pela faculdade e pelo Movimento Cineclubista, perpassado por aspectos temporais, espaciais e de poder. Entendemos deste modo que, de maneira geral, o Clube de Cinema manteve uma posição contrária em relação às políticas cinematográficas do mercado de distribuição e exibição – não sem antes construir brechas para nele se inserir, ele criticar e por meio dele adquirir filmes ou mesmo obter espaços para exibição – e constantes negociações com os projetos das demais instituições citadas, uma apropriação estabelecida dentro da realidade cultural e social de uma cidade do interior e de um cineclubista universitário.

Levando em conta a disponibilidade de materiais culturais de cada momento, o Clube de Cinema atuou frente a três programas: primeiro buscando uma grade de programação atenta à compreensão da linguagem cinematográfica dentro do programa da Cinemateca e do pensamento de Paulo Emílio; no segundo momento, já institucionalizado, deu contornos a um agudo programa de formação através de cursos e ciclos, ampliando suas relações institucionais, optando pelo viés do cineclubista social, em diálogos nítidos com as propostas do movimento estudantil e do Cinema Novo; por fim, num terceiro momento, se manifesta um Clube de Cinema engajado com a causa do cinema brasileiro, munido pela consolidação da indústria cinematográfica no Brasil e a ampliação da oferta de filmes nacionais do momento, marcando oposição tanto ao autoritarismo interno quanto externo, com uma programação diversa buscando atender tanto um público acostumado com o cinema comercial quanto outro mais intelectualizado. Era um período em que a disputa pelo país que se queria construir num futuro próximo se intensificou também dentro do campo das imagens cinematográficas, marcando as contradições da indústria cultural que, se por um lado serve de instrumento de manipulação, por outro possibilita mecanismos de politização dos indivíduos. É neste último período que o *Plano* é executado.

Dentro ainda desse curto-circuito de questões e problemáticas socioculturais a programação *do Plano* foi "tirada em reunião geral dia 23/04 em Bauru"<sup>171</sup>, integrada pelos

---

<sup>171</sup> Circular de 25 de abril de 1978 In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

cineclubes da Secretária Regional e se constituía de: seis filmes brasileiros (Passe Livre; Tarumã; O bandido da luz vermelha; O Padre e a Moça; Rio 40 Graus; O caso dos irmãos Naves) um italiano representante do neorealismo (Mamma Roma) e três produções norte-americanas (Ardil 22; MASH; Ver-te-ei no Inferno).

Podemos, por meio da observação dessa programação, da sinopse de cada filme e dos textos anexados para a discussão, aprofundarmo-nos nas questões que o Clube de Cinema de Assis e a Federação Paulista de Cineclubes pretendiam abarcar no projeto do *Plano*. Tais questões levantadas estão pautadas em toda uma série de premissas já levantadas por meio da documentação, e que por meio da exibição e discussão dos filmes buscavam trazer aos cineclubistas que o *Plano* pretendia formar as temáticas abordadas e o *modus operandi* da decodificação do cinema levando em consideração seu contexto histórico, social e político. Ademais, por meio dessa análise podemos aprofundar nosso entendimento acerca das perguntas sobre o Clube de Cinema de Assis que nos movem neste capítulo: qual seu projeto? Qual sua concepção de cinema? Qual o registro cultural em que se inseria? Qual o modelo de recepção que buscava produzir?

### 3.3 Rastros sobre o *Plano*: Os filmes e suas discussões

O primeiro filme a ser exibido foi *Passe Livre* de Oswaldo Caldeira (1974), distribuído pelo mercado paralelo da Dinafilme, cujo diretor ligado ao Cinema Marginal, segundo a crítica especializada, é ainda hoje pouco conhecido. Segundo Ruy Gardnier<sup>172</sup> seus filmes instauram uma relação estética imediata com o espectador antes de uma relação com a história do cinema ou com a história da obra. Tendo *Passe Livre* um enredo que alterna entre o resumo da trajetória do jogador de futebol Afonsinho e a crítica à mercantilização do futebol, anunciava a necessidade de trazer temas populares para o *Plano*. Negando o circuito do cinema convencional, inicia-se assim, com um filme que fugia a estética convencional munido de um tema próximo ao interesse da população, passível de fortalecer o mercado paralelo.

Trazia também ao expectador outra relação com o tempo/imagem, visto que o diretor recorre ao dizer pela imagem. Ainda que traga personagens marginalizados para o centro da tela, sua preocupação não é contar uma história cronológica, mas fazer sentir o

---

<sup>172</sup> Informações sobre a censura foram retiradas do site: <<http://www.contracampo.com.br/25/sabersobreozualdo.htm>> Acesso em 10/01/2016.

tempo e espaço desse “outro” sujeito, “outra” experiência. Próximo, assim, do cinema de arte, em suma, uma produção marginal, claro, em termos de mercado.

O Segundo filme exibido foi *Mamma Roma* (1962), de Passolini, e consta no arquivo o texto utilizado para discussão. Após uma longa exposição biográfica do autor italiano, o texto explica que o filme, ao abordar a situação do proletariado da cidade de Roma no começo da década de 60, revelava “ao mesmo tempo, os parâmetros políticos-culturais do autor que, tanto no cinema quanto nas suas obras literárias, elege o mundo marginal como objeto de sua expressão artística”. Inspirado pelo movimento neorrealista, o filme apresenta atores amadores, explorando a realidade desmistificando o glamour de Roma. Trata-se aqui de um autor conhecido, prestigiado pelo mercado exibidor dentro da linha de cinema *cult*, embora sua presença mostre a tentativa do Clube de Cinema de abordar uma corrente cinematográfica que trazia elementos capazes de fomentar a produção de cinema independente. Aparece aqui o tema dos grupos marginalizados, fundamental no cinema pensado pela esquerda e constante nas sessões promovidas pelo Clube de Cinema de Assis, bem como a corrente neorrealista, tão apropriada quanto reelaborada diversas vezes pelos cineastas brasileiros.

Temos, em seguida, a escolha de dois filmes norte-americanos, um conjunto pensado dentro de uma lógica de denúncia da Guerra do Vietnã e dentro do cenário polarizado da Guerra Fria. Esses filmes teriam em comum o fato de se posicionarem por meio da sátira, abusando da metalinguagem. Inseridos no mecanismo das grandes produções, trazem temas políticos para o centro do debate. *Ardil 22* (1970), de Mike Nichols, segundo o texto preparado pelo Clube de Cinema, coincide com e retrata o acirramento da escalada norte- americana no Vietnã. Ambientado em outra esfera temporal, o filme sublinha principalmente as situações de violência da guerra. Segundo ainda a crítica da revista *Guia de Filmes* nº 36, do INC, também acrescida ao debate, “a fita de Nichols se caracteriza por manter uma coerência temática e um permanente conteúdo de irreverência e contestação. Contestação da 'glória' da guerra, da excelência do 'establishment', da sua moralidade, da hipocrisia em que se ampara e do zelo que aplica na defesa de suas conveniências”.

Já *MASH* (1970) de Robert Altman foi o primeiro grande filme a abordar a temática da Guerra do Vietnã denunciando as sangrentas batalhas que vitimaram diversos soldados norte-americanos. Sem recorrer as sequencias de ação e se baseando na comicidade, o filme se passa quase inteiramente no Hospital Cirúrgico do Exército Americano, entrecortando as cenas entre as operações cirúrgicas efetuadas e a tentativa dos médicos de

manter a sanidade por meio de variados atos de rebeldia, envolvendo bebidas, mulheres e ações engraçadas. Uma comédia rebelde e anárquica, que dentro construiu certas brechas dentro do mercado cinematográfico hollywoodiano, em específico nos estúdios da 20th Century Fox, ao ser legitimado por grandes festivais, como o Oscar, o Globo de Ouro e o Festival de Cannes.

Ainda que esses filmes não apresentam o padrão hollywoodiano, eles se comunicam dentro da estética comercial. Aqui temos a apropriação desse gênero cinematográfico, que é a comicidade, que muito provavelmente o Clube de Cinema buscou abordar associando-a a temática política aprofundando as críticas a esse modelo estético de produção. A escolha dos filmes norte-americanos representa uma decisão complicada ao Clube de Cinema. Havia certa reprovação em relação a exibição do cinema dos Estados Unidos, considerado por muitos cineclubistas um produto do imperialismo norte-americano. A seleção desses filmes para o *Plano* parece ter sido efetuada pelo Clube de Cinema em favor do tema político e das possibilidades de crítica.

O próximo filme a ser exibido, é também o mais significativo dentro do *Plano*: o curta-metragem *Tarumã* (1975) de Mário Kuperman. Trata-se de um retrato da zona rural da região oeste do Estado de São Paulo (nas proximidades de Assis) sobre as condições de vida de sua família e de sua classe social<sup>173</sup>, trazendo à tona, assim, os problemas da realidade local que também eram nacionais, enriquecendo o debate e criando uma conexão por meio do vivido. Produzido de forma independente, bem à maneira do formato curta-metragem, a escolha de *Tarumã* traz à cena de debate esse modelo de cinema experimental que emergia no final dos anos de 1950, que buscava produzir conteúdos complexos e muitas vezes pessoais, tentando furar o bloqueio que a uniformidade de conteúdo e estilo da indústria cultural estabelecia (SUPPIA, 2013, p. 24). Por todas estas características apresentadas, somadas às possibilidades de produção pela difusão de uma tecnologia mais simples e mais barata, o Clube de Cinema buscava fomentar o cinema experimental dos curtas-metragens: um convive a temáticas sociais, aos experimentalismos e à possibilidade de produção pelos cineclubes e seus espectadores.

O quinto filme do *Plano* fica por conta do enredos históricos e da adaptação literária, com a película também norte-americana *Ver-te-ei no Inferno* (1970) de Martin Ritt. Um filme que toca mais de perto uma crítica ao capitalismo. O texto preparado para o debate explica:

---

<sup>173</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

“Todos ao inferno: Ninguém teria descrito melhor para um eventual panfleto denunciando a situação das classes trabalhadoras no século passado: sinistros corredores que levam às catacumbas das minas de carvão, salários miseráveis, pulmões corroídos pelo pó, olhos quase cegos pela escuridão. E pancadas abundantes da polícia à menor suspeita de rebelião ou mesmo sem suspeita nenhuma. Fotografado em cores admiravelmente carregadas de cinza-chumbo, pesado como a carga que seus personagens suportam nos ombros, dezoito horas por dia, todos os dias, Ver-te-ei no inferno poderia exibir toda a ira marxista contra um mundo que teimava em não mudar, se pretendesse ser apenas uma denúncia – totalmente inútil, quase cem anos depois dos fatos que mostra”<sup>174</sup>.

Com um roteiro salpicado de ironia o filme retrata as minas de carvão da Pensilvânia focando na atitude revolucionária da classe trabalhadora dentro das questões morais e religiosas, como o medo de ir para o inferno. O mito em que os imigrantes acreditavam, de uma América sem classes, expressava-se tragicamente nas vidas dos personagens. Com atores famosos, encontramos como justificativa de tal escolha a importância do tema e o formato histórico, mas aqui também se faz presente o tema político.

O Plano entraria agora na sequência de exibição de quatro filmes brasileiros: *O bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla; *O Padre e a Moça* (1965) de Joaquim Pedro de Andrade; *Rio 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos e *O caso dos irmãos Naves* (1967) Luís Sérgio Person.

Com exceção do primeiro, todos apresentaram problemas com a censura: *Rio 40 Graus*, teve como justificativa da censura a ligação de seu diretor com o comunismo<sup>175</sup>; o filme *O caso dos irmãos Naves* foi apreendido em uma exibição do cineclube de Bauru<sup>176</sup>; e *O Padre e a Moça* foi vetado em 1966, caso que Miliandre Garcia expõe como o momento em que “a censura moral correspondeu à reivindicação política de setores conservadores” (GARCIA, 2008, p. 45).

Esta última sequência se inicia com *O bandido da luz vermelha* (1968). Emblemático por marcar as divergências entre o Cinema Novo e a nova geração que surgia, o chamado Cinema Marginal, que exigia a continuidade de uma estética violenta de um cinema voltado para o autor e não para o comércio. Segundo Ismail Xavier, é o momento em que o cinema se volta para o diagnóstico da sociedade, no qual o subdesenvolvimento ganha relevância dentro de um quadro de referências que pressupõem a distância que separava a experiência observada e a matriz vivida, ou ainda um cinema que buscava retratar a realidade social e a

<sup>174</sup> Texto referente ao filme *Ver-te-ei no Inferno*, com trechos extraído da Revista Veja de 03/03/1971. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

<sup>175</sup> Informações sobre a censura foram retiradas do site: <<http://www.memoriacinebr.com.br>> acesso em 10/01/2015.

<sup>176</sup> Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

ausência de comunicação com o público (XAVIER, 2012, p. 30). Marcando um processo de ruptura com o projeto do cinema como síntese do nacional, Sganzerla manteve ainda a questão do nacional; contudo, agora apresentava uma obra urbana, uma estética anárquica, mantendo a marginalidade do personagem, agora “parodiando tanto o thriller da indústria quando a obra realista” (Ibid., p. 125).

Esse processo de revisão atingia também as próprias instituições culturais como o Clube de Cinema, que buscavam estender a teoria relacionada à “luta em nome do povo”, tentando estratégias para que esse povo além de representado fosse visto e alcançado. O filme que se seguiu foi produzido no auge do pensamento cinemanovista, com ele dialoga e dele se distancia. Trata-se da película *O Padre e a Moça* (1965), baseado em uma poesia de Carlos Drummond, que se apropria da estética barroca para compor reflexos sobre uma Brasil católico, no qual um romance é atrelado à melancolia subjetiva dos personagens e a uma estética lenta e claustrofóbica. Um pouco distante dos ideais de síntese narrativa do Cinema Novo, se revela uma obra poética que encontrou resistência entre artistas e intelectuais de esquerda na época por focar em assuntos tidos como alienados diante da necessidade premente de denunciar os problemas sociais e políticos do país.

Com a sessão do filme *Rio 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, o texto utilizado fica por conta de Jean-Claude Bernardet<sup>177</sup>. Neste caso, parece-nos que a exibição focava-se mais em discutir o autor do que no próprio filme. A ênfase que recai sobre o diretor, aponta que Néilson Pereira esteve presente e atuante em todos os momentos significativos do cinema nacional, iniciando sua carreira na companhia cinematográfica Vera Cruz, com significativas influências das ideias neorrealistas vindas da Itália: “ele faz o processo da produção dispendiosa, do cinema de estúdio, de um cinema que almeja qualidade internacional, e realiza Rio Quarenta Graus”. Trazendo a discussão em torno da necessidade de uma compreensão sociológica e política da sociedade brasileira, *Rio 40 Graus* apresentava os germes do Cinema Novo.

Por fim, deu-se a exibição de *O caso dos irmãos Naves* (1967) de Luís Sérgio Person, um cineasta que também apresentava um ponto de ruptura com o Cinema Novo, focando nas contradições da classe média urbana considerada por ele igualmente vítima do modelo de desenvolvimento econômico adotado no país, flertando com as produções da Boca do Lixo. Baseado em fatos reais, o filme reconstrói a história dos irmãos Naves, presos e torturados por

---

<sup>177</sup>O Novo Cinema Novo por Jean-Claude Bernardet. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis.

um erro jurídico que descortinava as arbitrariedades do Estado Novo de Getúlio Vargas, não sem antes apresentar um paralelo com a repressão da ditadura militar da época.

### 3.4 Os sintomas do Plano ou algumas considerações

As linhas culturais que aparecem na programação do *Plano* perpassaram toda a história do Clube de Cinema de Assis. Focando em preocupações sociais, com temas marginais, buscou ampliar a discussão dessa outra forma de viver do circuito intelectual da faculdade para a população assisense. Manteve-se restrito, contudo, a um público de classe média, não ampliando seu projeto de recepção cultural a associações de bairros e locais periféricos, proposta tão discorrida nas premissas da Federação ou nos filmes. Agiu, assim, no sentido de ampliar os recursos culturais de uma classe escolarizada.

O foco em filmes brasileiros em detrimento de estrangeiros demonstra a preocupação do Clube de Cinema com o cinema brasileiro e a questão nacional. Identificamos duas concepções divergentes no universo cineclubista em relação ao cinema brasileiro: uma coloca o cinema brasileiro como sendo prioritário em sua programação, já que ele oferece condições específicas para a discussão da realidade em que vivemos; outra diz que a melhor forma de intervenção, em termos cinematográficos, não se prende ao critério de nacionalismo, mas sim ao caráter ideológico e às condições específicas de cada cineclube. Fica claro aqui que o Clube de Cinema de Assis compactuava com o segundo ponto de vista: ainda que desse preferência ao cinema brasileiro, não se furtava da exibição de filmes de outras nacionalidades, escolhendo sempre a partir de temas que evidenciassem problemas sociais ou de ordem política.

O modelo de cineclube que converge suas ações voltadas para o cinema com outras tendências (sociais, políticas, culturais) foi motivo de amplo debate. Carlos Armando, por exemplo, vê como negativos esses interesses para além do cultural e artístico, ou seja, cineclubes “inclinados a estudar os filmes do ponto de vista moral e dogmático” (ARMANDO, 2004, p. 20). Contudo, a pesquisa sobre o Clube de Cinema de Assis nos mostra que essa relação é ambígua e de difícil delimitação. As questões culturais e artísticas invariavelmente se misturavam e se reelaboravam de acordo com a realidade do momento.

O *Plano de Interiorização do Cinema Cultural* sintetizou assim as bases culturais que o Clube de Cinema buscou sustentar em seu projeto de recepção do cinema cultural na cidade de Assis. Legitimado pelas mensagens produzidas pela Cinemateca Brasileira e pelo

Movimento Cineclubista, delineou suas práticas valorizando o debate social, mesmo que atento às questões estéticas, bem como sustentou um discurso sobre cultura materializado nos cursos que buscavam ensinar a ver e a debater os filmes. Partindo dos ideais do movimento estudantil e de seu encontro com intelectuais das ciências humanas, tratou de dar contorno às práticas ligadas aos problemas locais: atuar dentro do projeto de ampliação cultural da faculdade; resolver as questões que impediam a chegada de um cinema cultural no interior; resistir ao esvaziamento cultural advindo do autoritarismo e das novas mídias. Combinou-as, ainda, com os grandes ideais do cineclubismo de militância dedicada ao cinema brasileiro: os problemas com a censura, a necessidade do fortalecimento do cineclubismo, o ideal de transformação social. Tratou assim, de recombinar questões de uma totalidade idealizada pelo movimento e seus adjacentes institucionais, com o delineamento cultural de uma fisionomia local.

Os códigos das mensagens recebidas pelo Clube de Cinema de Assis, por meio de instituições e da indústria cinematográfica - e aqui nos referimos ao cinema paralelo também, o qual “não se define por oposição ao outro, ele é complementar, ele se situa à margem”<sup>178</sup> - prescreveram a possibilidade de produção de um consumo cultural mesmo imerso a um sistema homogeneizador. A exclusão de uma diversidade cultural segregada pela ambição universalista dos temas e das variantes estéticas operadas pelo monopólio da industrial cultural é aqui, no caso do *Plano*, posto à prova por uma comunidade de interpretação – o Clube de Cinema – que buscou ofertar ao seu público outras variantes do campo cinematográfico.

Estas apropriações ainda realçaram a maneira contrastante pelas quais os grupos ou indivíduos podem fazer uso da imagem cinematográfica. Circunscrito dentro de práticas que consideramos políticas, observáveis nos motivos e nas formas com que o Clube de Cinema partilhou seus ideais, ofereceu ao seu público padrões sociais e artísticos. Perguntamos: o Clube de Cinema alcançou seus objetivos?

O quadro associativo que na maioria das vezes giravam em torno de 200 associados, a legitimidade alcançada dentro e fora da cidade de Assis, o extenso número de exhibições cinematográficas, os 23 anos de existência mesmo diante das dificuldades financeiras, mostram que o Clube de Cinema de Assis de alguma forma interferiu na realidade local, e mesmo na subjetividade dos indivíduos que dele participaram, seja como dirigentes seja como público. Como enuncia Didi-Huberman “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em

---

<sup>178</sup>Cinema Paralelo de Mare Kravetz. In: Fundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis

seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Orientado pela reflexão histórica, procuramos ao longo dessas páginas inverter a pergunta “o que foram?” para “como foram possíveis?” as práticas do Clube de Cinema de Assis dentro de seu meio geográfico, histórico e social. Neste sentido, podemos dizer que um olhar sobre as práticas cineclubistas em Assis, nos levou a problematização do cinema em seus diversos campos de atuação e sua relação com o cineclubismo.

Pode-se precisar que a trajetória do Clube de Cinema de Assis nascido no seio universitário, dialogou com as perspectivas do movimento cineclubista brasileiro das décadas de 1960 a 1980 flertando em diversos momentos com o engajamento político. Contudo manteve forte preocupação com as questões sociais e educacionais da realidade local, por meio de um projeto de democratização do cinema cultural e da formação de seus membros.

A entidade vivenciou os dilemas postos pela Ditadura Militar e pelo distanciamento da efervescência cultural das capitais brasileiras, elegendo o cinema como capaz de abranger as questões políticas, sociais e culturais de seu momento histórico. Ou seja, o Clube de Cinema de Assis estabeleceu-se como um espaço público *heterotópico* de práticas constituídas historicamente, que compartilham da percepção do cinema como manifestação cultural, ao mesmo tempo em que considera ser a apreciação coletiva e democrática do cinema um meio para viabilizar a manutenção ou transformação de atitudes humanas e de condutas cotidianas. Para tanto se ateu as problemáticas locais em um esforço para formação de uma cultura cinematográfica no interior paulista para além dos muros da universidade.

Considerando o papel importante de difusão cultural desempenhado pelos cineclubes em locais onde as produções do cinema pouco tocam o cotidiano dos cidadãos, podemos constatar o ideal central de um termo muito utilizado nas circulares e folhetins trocados dentro do movimento cineclubista que adjetivava suas práticas: “intervenção cultural”. Tal termo se explica pelo caráter potencializador dos cineclubes enquanto atores de transformações no circuito social e cultural das cidades onde se inserem. Essa intervenção cultural se mostra presente durante toda a trajetória do Clube de Cinema, principalmente no terceiro período, quando evidência um intercâmbio com as entidades da comunidade criando espaços de sociabilidade.

Ao atribuir valor e produzir discursos a certos filmes e textos, O Clube de Cinema de Assis legitimou certos modos de ver e fazer cinema. Esse processo de aprendizado estabelecido com o cinema se deu de acordo com a prática coletiva/política, evidenciando o espaço da recepção como espaço de confrontos e apropriações revelando as possíveis usos da

obra cinematográfica. É neste espaço de apropriação do cinema que buscamos falar sobre as práticas cineclubistas em Assis, formuladas a partir de vestígios e lacunas provenientes dos arquivos.

Tendo como tarefa principal a formação e organização em torno da obra cinematográfica, o Clube de Cinema apresentou três momentos distintos: o primeiro marcado pela atividade ligada ao diretório acadêmico e subscrevendo seus projetos com o apoio da Cinemateca Brasileira. No segundo, institucionalizando enquanto entidade cultural autônoma e mantendo a parceria anterior, mas ampliando suas ações e rede dentro da comunidade assisense por meios de uma programação de Ciclos e Mostras. O último período, deu-se por um engajamento político mais acentuado pelo momento de endurecimento do regime militar. Mas foi também o momento em que o Clube de Cinema adquire legitimidade em sua comunidade e passa atuar conjuntamente com o cinema comercial Peduti.

Dentro dos três paradigmas históricos apresentados no decorrer do texto, o paternalista, o elitista e o revolucionário, o Clube de Cinema trafega entre os dois últimos, não se circunscrevendo por completo a nenhum. Isso ocorre, justamente pelo caráter difuso dos cineclubes e sua tendência a adaptação ao tempo e ao espaço. Ressaltamos ainda, que o Clube de Cinema de Assis apresentava um quadro de dirigentes e público escolarizado e intelectualizado, que buscaram maximizar o leque de recursos culturais cinematográficos em uma realidade do interior do estado de São Paulo. Conjuntamente com esse cenário, delineava práticas que se mostraram imersas em questões sociais, com a perspectiva política de desenhar um futuro democrático para o Brasil, livres das contradições do subdesenvolvimento. Consideramos mais acertado ir além desses três termos e considerar o Clube de Cinema de Assis um cineclubismo engajado.

O referirmo-nos ao termos termo engajado, não estamos aqui pensando apenas no modelo de cineclube que atua em meio aos comunidades de classes operárias ou ligados a um movimento reivindicatório específico. Pensamos ser o Clube de Cinema de Assis como um cineclube que deram contornos a práticas ligadas a intelectualidade e setores da classe média sintonizados com uma visão de mundo das setores de esquerda, tanto do movimento universitário quanto do campo cinematográfico. Seu engajamento, portanto, se deu em duas frentes: no empenho por um cinema plural capaz de fazer ver e fazer falar sobre a diversidade subjetiva e social, capaz ainda de fomentar essa produção e diversificação no campo da produção cinematográfica. De outro modo, acreditada na capacidade desse cinema produzir o desenvolvimento intelectual e social dos seus espectadores. Um engajamento que pensava no cinema como produtor de rebeldia contra as formas de autoritárias de se produzir as relações

sociais. Tudo isso, efervescido pelo contexto da ditadura militar e pela escolhas, em sua maioria, de um cinema social.

Durante sua existência, avivaram as telas do Clube de Cinema personagens que evidenciavam as mazelas brasileiras fomentando debates, discursos e produção de textos. Atento ainda a contribuir para a difusão do conhecimento da linguagem cinematográfica, o Clube fez de Assis palco de diversos cursos, palestras, mostras e ciclos. No entanto, notamos que mesmo com toda essa efervescência do cinema cultural, não foi possível a construção de uma espaço de desenvolvimento da crítica cinematográfica, ficando estas produções entre seu público e associados, reservando aos jornais matérias propagandistas de suas atividades.

Uma das tarefas principais do Clube foi incentivo à produção independente e o compromisso com o cinema brasileiro dentro da perspectiva de pensar o cinema nos marcos do nacional-popular: um cinema que corresponderia aos interesses da maioria da população. Isso não significou excluir da programação filmes estrangeiros, mas buscou-se empreender esforços no sentido de interferir nos rumos do mercado cinematográfico brasileiro, principalmente quando da retomada do movimento cineclubista e a consolidação do mercado de bens simbólicos no Brasil, que veio acompanhado de uma programa autoritário e voltado para o mercado.

As atividades do Clube de Cinema que iam além da exibição cinematográfica ganhavam sentido, considerando que o contato com o material fílmico e impresso relacionado ao cinema eram de difícil acesso nesse período, delegando aos cineclubes o papel de difundir estes saberes. O ideal de criação de uma nova recepção, bem como o de formação e democratização da cultura cinematográfica se deu com o Clube de Cinema frente ao Plano de Interiorização do Cinema Cultural: buscando criar uma rede de cineclubes no Vale do Paranapanema, o Plano reuniu todas as linhas de ação cultural do Clube de Cinema, tais como: formação, exibição e fortalecimento da cultura cinematográfica evidenciando preocupações com a linguagem cinematográfica brasileira sustentado por um Clube de Cinema de viés social.

Foi da mudança de percepção do homem moderno “disperso” e “inquieto” que se criou espaços de produção cultural em torno do cinema. Foi na tentativa de legitimar o filme como linguagem artística que nasce o movimento cineclubista. Como o próprio nome diz “movimento” que se deu em torno do ver atento e que irá abarcar as inquietações sociais e políticas ao longo de sua trajetória. Ao inquietarem-se com as imagens cinematográficas o Clube de Cinema criou bases para interferências no cenário cultural da cidade de Assis, mas também articulou possibilidades de mudanças culturais e subjetivas. O público que fez parte

do projeto cultural empreendido pelo Clube de Cinema, com certeza não se mantiveram fixo e estável, mas com certeza carregaram consigo as experiências ali vivenciadas quando a luz do projetor se apagava.

## **FONTES E REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

### **Jornais**

A Gazeta de Assis, 24/11/1959 (CEDAP/UNESP-Assis).

\_\_\_\_\_.11/04/1967 (CEDAP/UNESP-Assis).

\_\_\_\_\_.12/08/1967 (CEDAP/UNESP-Assis).

\_\_\_\_\_. 19/10/1967 (CEDAP/UNESP-Assis).

Voz da terra. 11/04/1965 (CEDAP/UNESP-Assis)

\_\_\_\_\_.13/04/1965 (CEDAP/UNESP-Assis)

\_\_\_\_\_. 22/12/1965 (CEDAP/UNESP-Assis)

\_\_\_\_\_. 23/05/1978 (CEDAP/UNESP-Assis).

\_\_\_\_\_.22/11/1966 (CEDAP/UNESP-Assis).

\_\_\_\_\_. 11/04/1967 (CEDAP/UNESP-Assis).

\_\_\_\_\_. 22/05/1967 (CEDAP/UNESP-Assis).

\_\_\_\_\_. 11/08/1967 (CEDAP/UNESP-Assis).

\_\_\_\_\_. 01/09/1967 (CEDAP/UNESP-Assis).

\_\_\_\_\_. 27/09/1967 (CEDAP/UNESP-Assis).

\_\_\_\_\_. 28/09/1967 (CEDAP/UNESP-Assis).

\_\_\_\_\_. 27/09/1975 (CEDAP/UNESP-Assis).

\_\_\_\_\_. 23/05/1978 (CEDAP/UNESP-Assis).

\_\_\_\_\_. 16/09/1978 (CEDAP/UNESP-Assis).

### **Arquivos**

Arquivo Clube de cinema de Assis/ CEDAP/UNESP-Assis.

Arquivo Clube de Cinema de Assis/ Cinemateca Brasileira – São Paulo

### **Base de dados on-line:**

<http://www.memoriacinebr.com.br/projeto.asp>

<http://www.contracampo.com.br/25/sabersobreozualdo.htm>

<http://www.planalto.gov.br>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

[http://pt.coinmill.com/BRC\\_BRL.html](http://pt.coinmill.com/BRC_BRL.html)

<http://cineclube.utopia.com.br>

<http://salasdecinemadesp2.blogspot.com.br>

<http://www.felipemacedocineclubes.blogspot.com.br>

### **Referências bibliográficas**

ARENDDT, H. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

ADORNO, T. W. Résumé sobre indústria cultura. In: Memória e vida social. Assis: UNESP, 1999.

ALVES, G. O cinema como experiência crítica: tarefas políticas do novo cineclubismo no século XXI. In: ALVES, G. e MACEDO, F. (org.). **Cineclube, Cinema & Educação**. Londrina: Praxis, 2010.

ANDRADE, J. B. Cineclube, Cinema e Educação. In: ALVES, G. e MACEDO, F. (org.). **Cineclube, Cinema & Educação**. Londrina: Praxis, 2010.

ARAÚJO, V. P. **A Bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

ARMANDO, Carlos. **Os adoradores de filmes**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, nº 21, 1998, p. 9-34.

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

BARBERO, J. M.. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2013.

BARRERO, M. **Assis de A a Z: a enciclopédia do século 1905-2005**. São Paulo: L2M comunicação, 2008.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. I. 1ª edição. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERNARDET, J. C.. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. **O que é Cinema?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1980

\_\_\_\_\_. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Ed. Annablume, 2008.

- \_\_\_\_\_. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade.** São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2013.
- CARMO, P. S. **Cultura da rebeldia: A juventude em questão.** São Paulo: Editora SENAC, 2003.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano Vol. 1: Artes de fazer.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- \_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano Vol. 2: Morar, cozinhar.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs) **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CHAVES, G. M. **Para além do cinema o Cineclubismo de Belo Horizonte (1947-2010 1964).** Dissertação de mestrado: Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.
- CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- \_\_\_\_\_. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, vol.5, n°11, Jan./Abr. 1991.
- CHRISTOFOLETTI, R. **Assis em Mosaico: caminhos para a construção de uma história.** São Paulo: All Print editora, 2009.
- CORRÊA, A. M. M. (Org.). **UNESP 30 anos: memória e perspectivas.** São Paulo: Editora da UNESP, 2006.
- CORREA, JR., F. D. **Cinematecas e cineclubes: políticas e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973).** Mestrado em História, UNESP/ Assis, julho de 2007.
- CRARY, J. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX IN: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs) **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Suspensões da Percepção: Atenção, espetáculo e cultura Moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COSTA, F. C. Primeiro Cinema IN: MASCARELLO F. (Org.) **História do cinema mundial.** Campinas: Papyrus, 2006.
- DAYAN, D. Os mistérios da recepção. In: NOVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (Orgs). **Cinematógrafo: Um olhar sobre a História.** UFBA: Editora Unesp, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. **Quando as imagens tocam o real.** Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

FERRARESI, C. M. **Papéis normativos e práticas sociais:** o cinema e a modernidade no processo de elaboração das sociabilidades paulistanas na São Paulo dos anos de 1920. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2 volumes, 2007.

FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: **Cinema e História.** São paulo: Paz e Terra, 2010.

FICO, C. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi,** Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002.

\_\_\_\_\_. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: **1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

FORTES, R. Liberdade de Imprensa: História e contexto. In: FORTES, R. e ANDRADE, J. **B. Liberdade de Imprensa.** São Paulo: Imprensaoficial, 2008.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **DITOS & ESCRITOS III** – Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. **O corpo utópico; As heterotopias.** São Paulo: N-1 Edições, 2013.

GALVÃO, M. R. E.. **Crônica do cinema paulistano.** São Paulo: Ática, 1975.

GARCIA, M. **“Ou vocês mudam ou acabam”:** teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (doutorado) – UFRJ/ IFCS/ Programa de Pós-graduação em História Social, 2008.

GATTI, A. Cineclube. In: RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Org). **Enciclopédia do cinema brasileiro.**São Paulo: Editora Senac, p.128, 2000.

GOMES, P. E. S. **Paulo Emílio:**crítica de cinema no suplemento literário. vol. I e II, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. **Cinema:** Trajetória no subdesenvolvimento.São Paulo: Ed. Paz e terra, 1996.

GRILO, J. M. **As Lições do Cinema:** Manual de Filmologia. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 2007.

GUNNING, T. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. IN: CHARNEY, L.;SCHWARTZ, V. R.(Orgs) **O cinema e a invenção da vida moderna.**São Paulo: Cosac Naify, 2004

\_\_\_\_\_. “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant Garde.” In “**The Cinema of Attractions Reloaded**” . Org: Wanda Strauven, Amsterdã University Press, Amsterdã, 2006.

HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguês. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende et al. (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *Encoding and decoding in television discourse*, 1973. In: [http://www.hu.mtu.edu/~jdslack/readings/CSReadings/Hall\\_Encoding-n-Decoding.pdf](http://www.hu.mtu.edu/~jdslack/readings/CSReadings/Hall_Encoding-n-Decoding.pdf)

HANSEN, M. B. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. IN: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUYSEN, A. *Culturas do Passado-Presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. RJ, Contraponto, 2014

KARNAL, L.; TATSCH, G. F. Documento e história – A memória evanescente. In: PINSKY, B. C.; LUCA, R. T. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

LISBOA, F. S. G. O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena *et al* (Org). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.

LUNARDELLI, F. **Quando Éramos Jovens**: História do Clube de Cinema de Porto Alegre. Ed. Universidade/UFRGS/EU da Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

MACEDO, F. **Movimento Cineclubista Brasileiro**. São Paulo: Cineclube da Fatec, 1982.

\_\_\_\_\_. O que é Cineclube. Texto apresentado na pré-jornada nacional de cineclubes: Rio Claro, São Paulo, Brasil, 2004.

MACHADO, A. *Pré-cinema & pós-cinema*. Campinas: Papyrus, 2011.

MATELA, R C. **Cineclubismo, memórias dos anos de chumbo**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2008.

- MAUAD, A. M. Fontes de memória: Desafios metodológicos de um campo em construção. In: SANTHIAGO, R.; MAGALHÃES, V. B. (orgs.) **Depois da Utopia: A história Oral em seu tempo**. São Paulo: Letra e Voz, 2013.
- MENESES, U. B. Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.
- MORAES, D. **As Esquerdas e o Golpe de 64**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- MORENO, A. **Cinema Brasileiro**. Goiânia/Rio de Janeiro: EDUG/EDUFF, 1996.
- MORETTIN, E. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, M.H.R. et al. (Orgs.) **História e Cinema**. São Paulo, Alameda, 2007.
- MOTTA, S. P. R. **As Universidades e o Regime Militar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001.
- \_\_\_\_\_. 1964: **História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- OLIVEIRA, F. R. **História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis (1958-1964)** – Memória da formação de um instituto superior no interior paulista. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis (UNESP), Assis/SP, 2002.
- ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.
- PADILHA, Marcia. **A cidade como espetáculo: Publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20**. São Paulo: Annablume, 2001.
- PEDROSA, M. Da missão francesa – seus obstáculos políticos. In: ARANTES, O. (Org.). **Acadêmicos e modernos – Textos escolhidos III**. São Paulo: Editora EDUSP, 2004.
- PINTO, L. E. S. **(Des)caminhos da censura no cinema brasileiro: os anos de Ditadura, 2005**. Disponível em :< <http://www.memoriacinebr.com.br/> >
- \_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**, 2006. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2 n. 3, 1989.
- RAMOS, J. M. O. **Cinema, estado e lutas culturais: Anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RAMOS, F. e MIRANDA, L. F.(orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

- ROCHA, R. R. **Dinafilme e o Cineclubismo:**a distribuição alternativa de curtas-metragem durante a década de 1970 no Brasil. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano V, n. 9, p. 83-94, novembro 2011.
- SANTIAGO, JR. F. das C. F. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971 - 2010). **História da Historiografia**, v. 8, p. 151 - 177, 2011.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. Belo Horizonte: Companhia das Letras; UFMG, 2007.
- SEVCENKO. N. O cosmopolitismo pacifista da Belle Époque: uma utopia Liberal. In: **Revista de História**. nº. 114 São Paulo: Depto. de História FFLCH/USP, jan-jun, 1983.
- SILVA, Z. L; FERREIRA, S. A (Org.). **A trajetória da Faculdade de Ciências e Letras de Assis nos desafios educacionais do ensino superior:** entre o passado e o futuro Assis: UNESP-Campus de Assis, 2012.
- SUPPIA, A. **Cinema(s) independente(s):** cartografias para um fenômeno audiovisual global: Editora Juiz de Fora, 2013.
- VALLE, M. R.; CARDOSO, C. M.; FERREIRA, A. C. e Corrêa, A. M. M. **Tenho algo a dizer:** memórias da Unesp na ditadura civil-militar (1964-1985). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- VALIM, B, A. **Imagens vigiadas:** uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954. Niterói, 2006. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense.
- VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro : ed. Revan, 1993.
- XAVIER, Ismail. **Sétima Arte:**um culto moderno. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Paulo Emílio e o estudo do Cinema.***Estud. av.* vol.8 ano. 22 São Paulo Sept./Dec. 1994.
- \_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento:** Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ZANATTO, R. M. **Luzes e sombras:** Paulo Emílio Salles Gomes e a Cultura Cinematográfica (1954-9). Dissertação de mestrado: FCL - Assis, 2013.

## ANEXOS

## Diretorias do Clube de cinema da FCL de Assis

Direção	Data	Clube de Cinema
Presidente: Nites Therezinha Feres	1960	Clube de Cinema do Centro Acadêmico XVI de Agosto da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis
Presidente: Odete Perin Secretária: Maria angélica N. Pimentel Tesoureiro: Celina de Pieri	1961	Clube de Cinema do Centro Acadêmico XVI de Agosto da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis
Presidente: Odete Perin Secretária: Tiyoko Momil Tesoureiro: Pedro D'Arcádia Auxiliares: Angélica Pimentel; Celina Marçal de Pieri; Alda Regina Abreu Spinardi; Myrian Zahum Elias		Clube de Cinema do Centro Acadêmico XVI de Agosto da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis
Presidente: Carlos de Assis Pereira Outros: Virgílio Noya Pinto e Francesca Cavalli Contador: João Nogueira Prado Aluno Antônio Dimas de Moraes	1965	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis  Direção nomeada pela direção da Faculdade
Diretor: Paulo Roberto Araujo Moser Tesoureiro: Dr. José Carlos Garbuglio Secretário: José Ribeiro Junior	1966	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis  Direção nomeada pela direção da Faculdade
Diretor: Jaime Pinsky Tesoureiro: Prof. Álvaro Lorencini Secretário: Teresinha A. Del Fiorentino	1967	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis  Primeira diretoria eleita pelos sócios
Diretor: Antônio Carlos Bernardo Secretário: Vera Aparecida Cunha Tesouraria: Arnaldo Contiê	1968	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis
<b>*Não consta documentação</b>	1969 - 1970	<b>*Não consta documentação</b>
Diretor: Caio N. de Toledo Secretário: Telmo C. Arrais Tesouraria: José Antônio Romitelli	1971	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis
<b>Chapa Ganga Bruta</b> Diretor: José Antônio Romitelli Secretário: Admilson Tomázinho Tesoureiro: Eduardo Cambraia Fernandes Sardão Conselheiros: Gilson Sestari e José Mouro Oliveira Ferraz	1972	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis

Diretor: José Antônio Romitelli Secretário: Admilson Tomázinho Tesoureiro: Eduardo Cambraia Fernandes Sardão; Conselheiros: Gilson Sestari e José Mouro Oliveira Ferraz	1973	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis
Diretor: João Francisco Tidei Lima Secretário (a): Lenita Véchia Tesoureiro: Admilson Tomazinho Conselheiros: Paulo Resende Barbosa e Romeu Santilli	1974	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis
Diretor: João Francisco Tidei Lima Vice: Letizia Zini 1º Secretário: Márcio Santilli 2º Secretário: Luiza Sahad 1º Tesoureiro: Claudinei M. M. Mendes 2º Tesoureiro: Eloísa F. Felizardo Conselheiros: Nelson Henri da Silva José Carlos de Maio	1975	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis
Diretora: Letizia Zini Vice: Caio Navarro de Toledo; - 1º Secretário: Diléa Zanotto Manfio 2º Secretário: Valdinei Jorge dos Santos 1º Tesoureiro: Jorge Ganimi Filho 2º Tesoureiro: Dorival Antônio Rosseto	1976	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis
<b>Chapa Travessia</b> Diretor: José Angelo Ortelan; Vice: Prof. Dr. Lauro F. Barbosa Silveira; 1º Secretário: Rosana Domingues; 2º Secretário: Profª. Marzia Terenzi Vicentini; 1º Tesoureiro: Euclides Aparecido Carriço; 2º Tesoureiro: Lupércio Antônio Pereira.	1977	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis
<b>Chapa Carlitos</b> Diretor: José Angelo Ortelan Vice: Iumna Maria Simon 1º Secretário: Maria Angélica P. Pereira 2º Secretário: Claudinei M. M. Mendes 1º Tesoureiro: Mário Fernando Bolognesi 2º Tesoureiro: Andir Ap. Ferreira Guerra	1978	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis
<b>Chapa Macunaíma</b> Diretora: Ana Vitória Moreira de Toledo Vice: João Francisco Tidei Lima 1º Secretária: Daisy Vaz de Moraes 2º Secretário: Sidney Barbosa 1º Tesoureiro: Anadir Aparecida Ferreira Guerra 2º Tesoureiro: Luiza Paglione	1979	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis
<b>Chapa Macunaíma</b> Diretora: Ana Vitória Moreira de Toledo Vice: João Francisco Tidei Lima 1º Secretária: Daisy Vaz de Moraes 2º Secretário: Sidney Barbosa 1º Tesoureiro: Anadir Aparecida Ferreira Guerra	1980	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis

2º Tesoureiro: Luiza Paglione		
<b>Chapa O show deve continuar</b> Diretor: Claudinei M. M. Mendes Vice: Rui 1º Secretária: Silvinha 2º Secretário: Luiz 1º Tesoureiro: Pinel 2º Tesoureiro: Marzia	1981	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis
<b>Chapa Ó nós aqui traveis</b> Diretor: Vânia Maria Lourenço Sanches Vice: Mário Edson Minillo 1º Secretária: Claudia R. F. M. Sapag 2º Secretário: Pedro Eduardo M. Kors 1º Tesoureiro: José Batista Sales 2º Tesoureiro: Ailton José Maciel	1982	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis
<b>Chapa De olho na tela</b> Diretor: Ailton Vice: Marcos 1º Secretária: Ricardo 2º Secretário: Magali 1º Tesoureiro: Ulisses 2º Tesoureiro: Mauro	1983	Clube de Cinema da Faculdade de Ciências e Letras de Assis

### Programação do Clube de Cinema (1960-1983)<sup>179</sup>

Filme - 1960	Local	Parceria/Distribuidora	Palestrante/Curso/Ciclo
Outubro (Sergei Eisenstein)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
The making of a movie	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
O Homem Mosca (Haroldo Lloyd)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
O Homem de Aran (Robert Flahert)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Industrial Britain (Robert Flahert)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Filme - 1961	Local	Parceria/Distribuidora	Palestrante/Curso/Ciclo
Naissance du Cinéma (Roger Leenhardt)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Conferência de Paulo Emílio Exposição <i>Horizontes do Cinema</i>
O milhão (René Clair)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Pequena Vendedora de Fósforos (Jean Renoir)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
O Atalante (Jean Vigo)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
A jovem de cabelos brancos	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Um Chapéu de Palha da Itália (René Clair)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	2º Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária Conferência de Paulo Emílio
Rubens	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Strasses, Jennings e Len Lye	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Filme - 1962	Local	Parceria/Distribuidora	Palestrante/Curso/Ciclo
Canto do Mar (Alberto Cavalcanti)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
História do Automóvel	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Solicitado por Antônio Candido de Mello e Souza
Dr. Rabindranath Tagore	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
M. Vicent	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Les oursins (Jean Mitry)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Pantomimes (Jean Mitry)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Pacific 231 (Jean Mitry)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Boogie Doodle (Mc. Laren)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Pen Point Percussion (Mc. Laren)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Hen Hop (Mc. Laren)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta

<sup>179</sup> As sessões cinematográficas aqui expostas, foram as identificadas seja por circular, fatura, certificados de censura, textos, comprovante de transporte, como realizadas.

Loops (Mc. Laren)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Two Bagatelles (Mc. Laren)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Caiçara (Adolfo Celi)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
A jovem dos Cabelos Brancos	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
<b>Filme – 1963 e 1964</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
<b><u>Não consta programação no arquivo</u></b>			
<b>Filme - 1965</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
Gauguin (Alain Resnais)	Clube Sírío Libanês de Assis	Cinemateca Brasileira	Palestra: Prof. Lila Galvão de Figueiredo
A feiticeira através da história (Benjamim Christensen)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Parceria: Dep. de História e Centro de estudos Sergio Buarque de Holanda
A conquista da pele (Georges Méliès) O sonho de um garçom (Emile Cahl) Baireau, agente de seguros (André Deed) Max virtuose (Max Linder) Max pedicure (Max Linder) Gente de lazer (Charles Chaplin)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Apreciação Cinematográfica I Visão do cinema primitivo
A dança do arco-íris (Len Lye) Sem abstrato (Roberto Miller) Discípulo brasileiro (Mc Laren) Laren: Boegie doedle (Noman Mc) Phantasy (Noman Mc) Stars and stripes (Noman Mc) Rythmetic (Noman Mc) Hen hep (Noman Mc) Blinkety blank (Noman Mc) Gen print percumiso (Noman Mc) Litte phontisy (Noman Mc) Neijhbours (Noman Mc)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Apreciação Cinematográfica I Visão do cinema experimental
Os Clássicos do cinema sueco (seleção) Van Gogh (Allain Resnais)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Apreciação Cinematográfica I Afirmção do tratamento cinematográfico
A boneca do amor (Ernest Lubitch) Nolière (Nobert Tildian)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Apreciação Cinematográfica I Sátira e estilo
O gabinete do Dr. Caligari (Robert Wiene) Le monde de Paul Devaux (Henri Starok)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Apreciação Cinematográfica I Nascimento do cinema alemão
Safety Last (Haroldo Lloyd) Gauguin (Allain Resnais)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Apreciação Cinematográfica I Afirmção da comédia americana
Diário de uma mulher perdida (Pabst) Miserere (F. Duran)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Apreciação Cinematográfica I Apogeu do cinema mudo alemão
O vento (Victor Sjostrem) Toulouse-Lautrec (Rabart Hessens)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Apreciação Cinematográfica I Idade de ouro do cinema mudo
Faust 63 O silêncio O Peralta Eles dois Quando eu crescer Tourbillon	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Curso de Apreciação Cinematográfica II Aspectos do moderno cinema de animação

Les Million René Clair	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Curso de Apreciação Cinematográfica II Homenagem a René Clair
Man of Aran (Robert Flaherty)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Curso de Apreciação Cinematográfica II O documentário poético
O Covarde (Dana Smutna)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Curso de Apreciação Cinematográfica II Jiri Weiss e a consistência do cinema checoslovaco
Our Town (Sam Wood) baseado em Thornton Wilder La P...Respecteuse (Marcel Pagliero e Charles Braban) baseado em Sartre Les Amants de Verona (André Cayatte e Jacques Prevert) baseado em Shakespeare	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Curso de Apreciação Cinematográfica II Tendências da adaptação literária
<b>Filme - 1966</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
Barravento (Glauber Rocha)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica
Rio Quarenta graus (Nelson Pereira dos Santos)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Curso ministrado por Jean-Claude Bernardet
O grande momento (Roberto Santos)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Curso ministrado por Jean-Claude Bernardet
Aruanda (Linduarte Noronha)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Curso ministrado por Francisco Ramalho Júnior
Romeiros da Guia (João Ramiro Mello)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Curso ministrado por Francisco Ramalho Júnior
Meninos do Tietê (Maurice Capovilla)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Curso ministrado por Francisco Ramalho Júnior
Marimbás (Vladimir Herzog)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Curso ministrado por Francisco Ramalho Júnior
Engenhos e Usinas (Humberto Mauro)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Curso ministrado por Francisco Ramalho Júnior
Memórias do cangaço (Paulo Gil Soares)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica
Subterrâneos do Futebol de Maurice Capovilla (1965)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica
Vila da Barca de Renato Tapujós (1966);	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica
Couro de gato de Joaquim Pedro de Andrade (1960)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica

Garrincha, alegria do povo de Joaquim Pedro de Andrade (1963)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica
Bahia de todos os santos de Trigueirinho Neto (1960)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica
Porto das Caixas de Paulo Cesar Saraceni (1963)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica
São Paulo Sociedade Anônima (Luís Sérgio Person)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Estava prevista palestra com o cineasta Luís Sérgio Person
A Letra A (Guy Lebrun)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Tópico: Formas do documentário moderno brasileiro
João de Barro Cantos de Trabalho (Humberto Mauro)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Tópico: Formas do documentário moderno brasileiro
Retrato de Villa Lobos (Miguel O. Schmeider)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Tópico: Formas do documentário moderno brasileiro
Em busca do ouro (Gustavo Dahl)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Tópico: Formas do documentário moderno brasileiro
O bandido Giuliano (Francesco Rosi)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Curso ministrado pelo cineasta João Batista de Andrade
Vidas Secas (Nelson Pereira dos Santos)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Debate dirigido pelo Prof. José Carlos Garbuglio
Programa Lumière	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Debate dirigido pelo Prof. Paulo Roberto Moser
Os anjos do pecado (Robert Bresson)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica
...e o quinto cavaleiro é o medo (Zbynek Brynych)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Debate dirigido pelo Prof. João de Almeida
Transporte ao paraíso	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Estava prevista palestra com o cineasta Roberto Santos
O general (Buster Keaton)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Debate dirigido pelo Prof. Dr Monoel Lelo Bellotto
Curtas tcheco: A região da boêmia da morte de Parga Máscara do sul da Boêmia Os destinos do altos tratat	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica

Curtas tcheco: Quando eu crescer Concerto Clássico Gótico da Moravia O processo	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica
Reportagem ao pé da força	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica
O cidadão Kane (Orson Welles)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Debate dirigido pelo Prof. Dr. Carlos de Assis Pereira
São Paulo S/A (Luís Sérgio Person) Crustas: Universidade em crise; Engenhos e usinas; O poeta do castelo	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Festival de arte cinematográfica e Curso de Formação Cinematográfica Debate dirigido pelo João S. Trevisan
<b>Filme - 1967</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
Chapéu de palha da Itália (René Clair)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Curso de Iniciação ao Cinema Conferência de Jean-Claude Bernardet
Outubro (Sergei Eisenstein)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Curso de Iniciação ao Cinema Conferência de Jean-Claude Bernardet
Eclipse de Antonioni de (Michelangelo Antonioni)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Curso de Iniciação ao Cinema Conferência de Jean-Claude Bernardet
Alemanha, Ano Zero (Roberto Rossellini)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Curso de Iniciação ao Cinema Conferência de Jean-Claude Bernardet
Documentários	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Curso de Iniciação ao Cinema Conferência de Jean-Claude Bernardet e Rosmil Jabur
Deus e o Diabo na terra do sol (Glauber Rocha)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Curso de Iniciação ao Cinema Conferência de Jean-Claude Bernardet eJaime Pinsky
Os vampiros invadem a terra	Salão de atos da FAFIA	Distribuidora comercial	Curso de Iniciação ao Cinema Conferência de Jean-Claude Bernardet eAparecida de L. Crepaldi
Exemplo regenerador (José Medina)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	O Moderno Cinema Brasileiro Curso: Panorama histórico do cinema brasileiro e conferência de Jean-Claude Bernardet
Fragmentos da vida(José Medina)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	O Moderno Cinema Brasileiro Curso: Panorama histórico do cinema brasileiro e conferência de Jean-Claude Bernardet
Curta Quinta feira do Sr. X	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	O Moderno Cinema Brasileiro Curso: Panorama histórico do cinema brasileiro e conferência de Jean-Claude Bernardet
Viúvo alegre (Víctor Lima com)	Salão de atos da FAFIA	Distribuidora comercial	O Moderno Cinema Brasileiro Curso: Panorama histórico do cinema brasileiro
Rio 40 graus (Nelson Pereira dos Santos)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	O Moderno Cinema Brasileiro Curso: Panorama histórico do cinema brasileiro
Mal de Chagas (Tom Payne)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	O Moderno Cinema Brasileiro Curso: Panorama histórico do cinema brasileiro

Sinhá Moça (Tom Payne)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	O Moderno Cinema Brasileiro Curso: Panorama histórico do cinema brasileiro
Liberdade de Imprensa (João Batista de Andrade)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	O Moderno Cinema Brasileiro Curso: Panorama histórico do cinema brasileiro
Bahia de todos os santos (José Hipólito Trigueirinho Neto, Trigueirinho Neto)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	O Moderno Cinema Brasileiro Curso: Panorama histórico do cinema brasileiro
Terra em Transe (Glauber Rocha)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	O Moderno Cinema Brasileiro Curso: Panorama histórico do cinema brasileiro
Não encontramos registos da lista de filmes	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Clube de Cinema, Cadeira Literatura Brasileira Cadeira de Sociologia
<b>Filme - 1968</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
Sonhos de Mulher	Salão de atos da FAFIA	Distribuidora comercial	Ciclo Ingmar Bergman
No limiar da vida	Salão de atos da FAFIA	Distribuidora comercial	Ciclo Ingmar Bergman
O silêncio	Salão de atos da FAFIA	Distribuidora comercial	Ciclo Ingmar Bergman
Não encontramos registos da lista de filmes		Cinemateca Brasileira	Ciclo de Curtas Brasileiros
<b>Filme - 1969</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
<b><u>Não consta programação no arquivo</u></b>			
<b>Filme - 1971</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
Serafino (Pietro Germi)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Batuque	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Documentários de Categoria Especial
A Perseguição e o Assassinato (Peter Brook)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Urbis (Pedro Ernesto Stillpen)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Documentários de Categoria Especial
Submarino Amarelo (George Dunning)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Vergonha (Ingmar Bergman)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Viagem ao mundo da alucinação (Roger Corman)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Folias do Divino	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Documentários de Categoria Especial
Satyricon (Federico Fellini)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Não consta
A hora do Lobo (Ingmar Bergman)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Não consta
A Bela da tarde (Luis Buñuel)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Bahia de pedra e de ouro (Cliton Vilela)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Documentários de Categoria Especial
<b>Filme - 1972</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
Bonnie e Clyde - Uma Rajada de Balas (Arthur Penn)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
John Mary (Peter Yates)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Petúlia (Richard Lester)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta

A Libertação de L.B. Jones (William Wyler)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Na solidão do desejo (John Flynn)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Cada um vive como quer (Cada um vive como quer)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O profeta da Fome (Maurice Capovilla)	Cine São José	Cinemateca Brasileira	Não consta
Garota da motocicleta (Jack Cardiff)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
São Paulo S/A (Luís Sérgio Person)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Brutalidade desenfreada (Sidney Lumet)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Rachel, Rachel (Paul Newman)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Porque tem que ser assim? (Robert Ellis Miller)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Os companheiros (Mario Monicelli)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Deixem-nos viver (Arthur Penn)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Rio, zona norte (Nelson Pereira dos Santos)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Pássaro das plumas de cristal (Dario Argento)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Festival de Charles Chaplin	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
A noite infiel (Edward Bond)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade)	Cine Peduti	Distribuidora Difilm	Comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna
O Gabinete do Dr. Caligari (Robert Wiene)	Cine Peduti	Cinemateca Brasileira	Não consta
A paixão de Joana D'Arc (Carl Theodor Dreyer)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Conferência: Wilcon Pereira Jóia
O Vento e Clássicos do cinema Sueco	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
O agente Flintstone 1007 (Joseph Barbera e William Hanna)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Ganga Bruta (Humberto Mauro)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
<b>Filme – 1973</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
<b><u>Constam exhibições cinematográficas, contudo não há relação de filmes.</u></b>	Salão de atos da FAFIA	Fundação Cinemateca Brasileira	Ciclo Candeias
<b>Filme – 1974</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
O bandido Giuliano (Francesco Rosi)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Punhos de Campeão (Jesse V. Johnson)	Cine Peduti	Cinemateca Brasileira	Não consta
O Teto (Vittorio de Sica)	Salão de atos da FAFIA	Poli Filmes	Não consta
Billy Jack (Tom Laughlin)	Cine Peduti	Films Assistudio	Não consta
Paisà (Roberto Rossellini)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
A voz do sangue (JP Miller)	Cine Peduti	Films Assistudio	Não consta
Macbeth (Roman Polanski)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Eugenia Grandet (Mario Soldati)	Cine Peduti	Polifilmes	Não consta

Caçada Humana (Arthur Penn)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O homem que matou Facínora (John Ford)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Divorcio à Italiana (Pietro Germi)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Humberto D (Vittorio De Sica)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Ver-te-ei no Inferno (Martin Ritt)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Morangos Silvestres (Ingmar Bergman)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Os Deuses Malditos (Luchino Visconti)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O Bebê Rosemary (Roman Polanski)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O Homem de Palha (Robin Hardy)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
L' Age d'Or (Luis Buñuel)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Porto das Caixas (Paulo Cesar Saraceni)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Não consta
Perdidos na noite (John Schlesinger)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Conferência: Jean-Claude Bernardet
O conformista (Bernardo Bertolucci)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Não consta
A casa assassina (Paulo Cesar Saraceni)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
A Rainha Diaba (Antônio Carlos Fontoura)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Reed México Insurgente (Paul Leduc)	Cine Peduti	Distribuidora comercial	
A última sessão do cinema (Peter Bogdanovich)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O homem que nasceu de novo (Alan Cooke)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Ardill 22 (Mike Nichols)	Cine Peduti	Distribuidora comercial	Não consta
Besta Humana (Jean Renoir)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Brancaleone nas cruzadas (Mario Monicelli)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Confissão de um comissário ao procurador da República (Damiano)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita (Elio Petri)	Cine Peduti	Distribuidora comercial	Não consta
A força será a sua recompensa (Tony Richardson)	Cine Peduti	Distribuidora comercial	Não consta
Noite dos desesperados (Sydney Pollack)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
<b>Filme – 1975</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
Os Deuses malditos (Luchino Visconti)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O caso Mattei (Francesco Rosi)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Joana a Francesa (Carlos Diegues) Curta Nacional: O homem de Couro	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
M – O Vampiro de Dusseldorf (Fritz Lang)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Tempos Modernos (Charlie Chaplin)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta

Festival de Carlitos	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Dodeskaden (Akira Kurosawa)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O conformista (Bernardo Bertolucci)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Em colaboração com o DA
O sistema	Cine Peduti	Distribuidora: Cinema Internacional Corporation	Em colaboração com o DA
A polícia agradece (Stefano Vanzina)	Cine Peduti	Distribuidora: Cinema Internacional Corporation	Em colaboração com o DA
Pequena loja da rua principal (Ján Kadár, Elmar Klos)	Cine Peduti	Distribuidora: Cinema Internacional Corporation	Em colaboração com o DA
Pão e chocolate (Franco Brusati)	Cine Peduti	Polifilmes	Distribuidora:
No tempo das diligências (John Ford)	Cine Peduti	Peduti	Não consta
O jardim dos fuzis Contini (Vittorio De Sica)	Cine Peduti	Polifilmes	Não consta
Deus está conosco (Giuliano Montaldo)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Os visitantes (Elia Kasan)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Trens estreitamente vigiados (Jirí Menzel)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O caso dos irmãos Naves	Salão de atos da FAFIA	Dinafilme	Mês do Cinema Nacional
Satirycon (Federico Fellini) Curta Nacional: Trabalhar na pedra (Oswaldo Caldeira)	Cine Peduti Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Em colaboração com o DA
O Grande Momento (Roberto Santos)	Salão de atos da FAFIA	Embrafilme	Mês do Cinema Nacional
Vive-se uma só vez (Fritz Lang)	Cine Peduti	Polifilmes	Não consta
Projeção de filmes SUPER 8: Viva Cariri e Frei Damião (Tomas Farkas)	Salão de atos da FAFIA	Cinemateca Brasileira	Mês do Cinema Nacional Conferência: Tomas Farkas
Um dia...um gato (Vojtěch Jasný)	Cine Peduti	Distribuidora Comercial	Mês do Cinema Nacional
Os Inconfidentes (Joaquim Pedro de Andrade)	Salão de atos da FAFIA	Embrafilme	Mês do Cinema Nacional
Encourado de Potemkin (Serguei Eisenstein)	Salão de atos da FAFIA	Distribuidora Comercial	Não consta
Passé livre (Oswaldo Caldeira)	Salão de atos da FAFIA	Embrafilme	Mês do Cinema Nacional Conferência de Jean Claude Bernadet
Sentado à sua direita (Valerio Zurlini)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Em colaboração com o DA
Cidadão Kane (Orson Welles)	Salão de atos da FAFIA	Distribuidora: CIDFE	Em colaboração com o DA
Ladrões de Bicicletas (Vittorio De Sica)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Em colaboração com o DA
Paixão de Ana (Ingmar)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Vozes do medo (Roberto Santos)	Salão de atos da FAFIA	Embrafilme	Não consta
Alexandre Nevsky (Derguei Eisenstein, Dmitri Vasilyev)	Salão de atos da FAFIA	Polifilmes	Jean Claude Bernadet
Hamlet (Laurence Olivier)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta

No hotel da Fuzarca (Robert Florey, Joseph Santley)	Cine Peduti	Pelmex	Não consta
O estranho caminho de Santiago (Luis Buñuel)	Salão de atos da FAFIA	Peduti	Pequeno ciclo de Buñuel
O delito de Matteotti (Florestano Vancini)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Viridiana (Luis Buñuel)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Pequeno ciclo de Buñuel
A balada do soldado (Grigori Chukhrai)	Cine Peduti	Polifilmes Ltda	Não consta
Vivendo Livremente (Jack Couffer)	Cine São José	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
Carola de dia, carola de noite	Cine São José	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
Aventuras de Alice no mundo das maravilhas	Cine São José	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
Roma, Cidade Aberta (Roberto Rossellini)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
Os irmãos Karamazov (Richard Brooks)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Não consta
A pantera comanda o espetáculo	Cine São José	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
Luzes da Cidade (Charlie Chaplin)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
A noite do espantinho (Sérgio Ricardo)	Salão de atos da FAFIA	Embrafilme	Não consta
Snoop volta ao lar	Cine São José	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
Cisnes Silvestres	Cine São José	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
Só resta esquecer (Antonio Siciliano)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
As aventuras do gato de botas	Cine São José	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
Rainha das neves	Cine São José	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
Amargo despertar (Vittorio De Sica)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Dumbo	Cine São José	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
Cavalo de fogo	Cine São José	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
Vai trabalhar vagabundo (Hugo Carvana)	Salão de atos da FAFIA	Embrafilme	Não consta
Primeira noite de tranquilidade (Valerio Zurlini)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Quando voam as cegonhas (Mikhail Kalatozov)	Salão de atos da FAFIA	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
Piconzê	Cine São José	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
A estrela sobe	Cine São José	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
Lucky Lucke	Cine São José	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
Pequenos assassinatos	Cine São José	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
A grande aventura de Lassi	Cine São José	Empresa Teatral Peduti	Vespéral para criança
<b>Filme – 1976</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
Pequenos assassinatos (Alain Arkin)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O convite	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta

O criado (Joseph Losey)	Cine Peduti	Tropical filmes	Não consta
Tio Vania ( <a href="#">Andrei Konchalovsky</a> )	Cine Peduti	Tropical filmes	Não consta
O grande Gatsby (Jack Clayton)	Cine Peduti	Polifilmes	Parceria: Centro de Artes
A verdade Proibida	Cine Peduti	Polifilmes	Parceria: Centro de Artes
O anjo Azul (Heirich Mann)	Cine Peduti/ Salão de atos da UNESP	Fama Filmes	Não consta
A Guerra Acabou (Alain Resnais)	Salão de atos da UNESP	Aurea Filmes S/A	Ciclo Alain Resnais
O Sétimo Selo (Ingmar Bergman)	Cine Peduti	Tropical filmes	Não consta
Rei Lear (Lawrence Olivier)	Cine Peduti	Aurea Filmes S/A	Não consta
O Ano Passado em Marienbad (Alain Resnais)	Cine Peduti	Aurea Filmes S/A	Ciclo Alain Resnais
Rio Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos)	Cine Peduti	Embrafilme	Não consta
Jules et Jim (François Truffaut)	Cine Peduti	Aurea Filmes S/A	Não consta
O Jardim dos Finzi-Contini (Vittorio de Sica)	Cine Peduti	Polifilmes	Não consta
Deus está conosco (Giuliano Montaldo)	Cine Peduti	Aurea Filmes S/A	Não consta
Passé Livre (Oswaldo Caldeiras)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O Amuleto de Ogum (Nelson Pereira dos Santos)	Cine Peduti	Embrafilme	Parceria: Jean Claude Bernardet
O homem mau dorme bem (Akira Kurosawa)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Empresa Teatral Peduti
Vive-se uma só vez (Fritz Lang)	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Parceria: Diretório Acadêmico XVI de Agosto
Trono Manchado de Sangue (Akira Kurosawa)	Cine Peduti	CIDEF	Não consta
A última Missão (Hal Ashby)	Cine Peduti	CIDEF	Não consta
Gritos e Sussurros (Ingmar Bergman)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
São Bernardo (Leon Hirzman)	Cine Peduti	Embrafilme	Não consta
Roda e outras histórias (Sergio Muniz)	Salão de atos da UNESP	Embrafilme	Não consta
O Grande Momento (Roberto Santos)	Salão de atos da UNESP	Dinafilme	Não consta
O pedestre	Salão de atos da UNESP	Dinafilme	Não consta
A Paixão de Joana D'arc (Carl Theodor Dreyer)	Salão de atos da UNESP	Dinafilme	Não consta
A Doce Vida (Federico Fellini)	Cine Peduti	Fama Filme	Não consta
Amanhã chega cedo demais (Jack Nicholson)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Medéia – A feiticeira (P. P. Pasolini)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Um crime chamado justiça (Dino Risi)	Cine Peduti	Ouro Filme	Não consta
Corações e Mentes (Peter Davis)	Cine Peduti	Ouro Filme	Não consta
Os Companheiros (Mario Monicelli)	Cine Peduti	Ouro Filme	Não consta

Outubro (Sergei Eisenstein)	Salão de atos da UNESP	Dinafilme	Não consta
O Grande Ditador (Charles Chaplin)	Cine Peduti	Ouro Filme	Não consta
O garoto Toshio (Tsumoto Tamura)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Mãos sujas sobre a cidade (Peter Hyams)	Cine Peduti	Peduti	Não consta
Ralé (Akira Kurosawa)	Cine Peduti	Toho Filmes	Não consta
Céu e Inferno	Cine Peduti	Toho Filmes	Não consta
Viver (Akira Kurosawa)	Cine Peduti	Toho Filmes	Não consta
<b>Filme – 1977</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
Tempos Modernos (Charles Chaplin)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
São Paulo S.A. (Luis Sergio Person)	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Parceria: Federação Paulista de Cineclubes
Os incompreendidos (Francois Truffaut)	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Ambulantes	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Não consta
A Herança (Ozualdo Candeias)	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Ciclo realidade nacional Palestrante: Oswaldo R. Candeias
Tarumã, Zero e Transamazônica	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Ciclo realidade nacional
Brasil ano 2000 (Walter Lima Junior)	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Ciclo realidade nacional
Ônibus/Pedreira/restos (João Batista de Andrade)	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Ciclo realidade nacional
O bandido da luz vermelha (Rogerio Sganzerla)	Salão de atos da UNESP	CIDEF	Ciclo realidade nacional
Hamlet (Laurence Olivier)	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Ciclo Cinema e Literatura
Coreografia de John Cranko	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Filmes promovidos pelo C.E.G. “Alceu Amoroso Lima”, pelo grupo de Teatro e Clube de cinema
Arquitetura Teatral Moderna	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Filmes promovidos pelo C.E.G. “Alceu Amoroso Lima”, pelo grupo de Teatro e Clube de cinema
Expressionismo alemão no Mundo Novo e Teatro da Juventude de Munique	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Filmes promovidos pelo C.E.G. “Alceu Amoroso Lima”, pelo grupo de Teatro e Clube de cinema
O dia do gafanhoto (John Schlesinger)	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Ciclo Cinema e Literatura Distribuidora: CIDEF
A lacrimosa/ A morte da strip-teaser/ Gare do infinito/ Hay Fiesta/ Os bóias-frias/ Domésticas	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Ciclo de Cinema Universitário Palestrante: Jean-Claude Bernadet
O vampiro de Dusseldorf (Fritz Lang)	Cine Peduti	Instituto Goethe	Ciclo Cinema e Literatura
O Jovem Toerless (Volker Schlöndorff).	Salão de atos da UNESP	Instituto Goethe	Moderno Cinema Alemão Palestrante: Helmut Steffens – diretor cultural do Instituto Goethe
Universidade 70 e universidade em crise	Salão de atos da UNESP	Dinafilme	Ciclo de Cinema Universitário Parceria: Diretório Acadêmico
O quinto cavaleiro é o medo (Kazuaki Kiriya)	Salão de atos da UNESP	Tropical filmes	Ciclo de Cinema Universitário Parceria: Diretório Acadêmico
O súbito enriquecimento dos pobres de Kambach (Volker Schlöndorff)	Salão de atos da UNESP	Instituto Goethe	Moderno Cinema Alemão Palestrante: Helmut Steffens – diretor

			cultural do Instituto Goethe
Aguirre – A ira dos Deuses (Werner Herzog)	Salão de atos da UNESP	Instituto Goethe	Moderno Cinema Alemão Palestrante: Helmut Steffens – diretor cultural do Instituto Goethe
O idiota (Akira Kurosawa)	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Ciclo Cinema e Literatura Parceria: Disciplina Literatura Brasileira
Crime e Castigo (Lev Kulidzhanov)	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Ciclo Cinema e Literatura Parceria: Disciplina Literatura Brasileira
São Bernardo (Leon Hirzman)	Salão de atos da UNESP	Fama Filmes	Ciclo Cinema e Literatura Palestrante: Dr <sup>a</sup> Lívia da UNESP-Assis
Repulsa ao sexo (Roman Polansky)	Cine Peduti	Cia. Cinematográfica Franco-Brasileira Aurea Filmes S/A	Não consta
Vidas Secas (Nelson Pereira dos Santos)	Salão de atos da UNESP	Tropical Filmes	Ciclo Cinema e Literatura Palestrante: prof. Alcides Villaça USP
Vida em Família (Ken Loach)	Cine Peduti	Tropical Filmes	Não consta
Vida em Família (Ken Loach)	Cine Peduti	Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira (RJ) Aurea Filmes S/A	Não consta
O Garoto e Os ociosos (Charles Chaplin)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Fragmentos da vida de Medina Vadição/Ambulantes	Salão de atos da UNESP	Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira (RJ) Aurea Filmes S/A	Ciclo Trabalho-Vadiagem
Vai trabalhar vagabundo (Hugo Carvana)	Cine Peduti	Cinematográfica Polifilmes	Não consta
Amarcord (Federico Fellini)	Cine Peduti	Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira (RJ) Aurea Filmes S/A	Ciclo Fellini
Os boas vidas (Federico Fellini)	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Ciclo Fellini
Noites de Cabária (Federico Fellini)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Ciclo Fellini
A herança dos Ferramonti (Mauro Bolognini)	Cine Peduti	Federação Paulista de Cineclubes	Não consta
Ivan, o terrível (S. Eisenstein)	Cine Peduti	Embrafilme	Conferência: Jena-Claude Bernardet
O Encouraçado Potemkin (Segei Eisenstein)	Salão do T.A.V.O	Empresa Teatral Peduti	Não consta
A classe governante (Peter Madak)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O jogo da vida (Maurice Capovilla)	Salão de atos da UNESP	Próprio diretor	Palestrante: Maurice Capovilla
<b>Filme – 1978</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
A honra perdida de uma mulher (Katherine Blum)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Passe Livre (Oswaldo Caldeira)	Salão de atos da UNESP	Dinafilme	Programação do Plano de Interiorização do Cinema Cultural
Maama Roma (Pier Paolo Pasolini)	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Programação do Plano de Interiorização do Cinema Cultural
A flauta mágica (Ingmar Bergman)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Ardil 22 (Mike Nichols)	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Programação do Plano de Interiorização do Cinema Cultural

Corações e mentes (Peter Davis)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
MASH (Robert Altman)	Salão de atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Programação do Plano de Interiorização do Cinema Cultural
Tarumã/Acidente de Trabalho	Salão de atos da UNESP	Dinafilme	Programação do Plano de Interiorização do Cinema Cultural
O Fantasma da Liberdade (Luis Buñuel)	Cine Peduti	Dinafilme	Não consta
Os homens que pisaram na Cauda do Tigre (Akira Kurosawa)	Cine Peduti	Ouro	Não consta
Dillinger o inimigo nº1 (John Millius)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Ver-te-ei no Inferno (Martin Ritt)	Salão de atos da UNESP	Dinafilme	Programação do Plano de Interiorização do Cinema Cultural
Em busca do ouro (Charles Chaplin)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O bandido da luz vermelha (Rogerio Sganzerla)	Salão de atos da UNESP	Dinafilme	Programação do Plano de Interiorização do Cinema Cultural
Tempos Modernos (Charles Chaplin)	Cine Peduti	Fama Filme	Não consta
O padre e a moça (Joaquim Pedro de Andrade)	Salão de atos da UNESP	Embrafilme	Programação do Plano de Interiorização do Cinema Cultural
Esta terra e minha terra (Hal Ashby)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Rio 40° (Cacá Diegues)	Salão de atos da UNESP	Ouro	Programação do Plano de Interiorização do Cinema Cultural
O caso dos Irmãos Naves (Luis Sergio Person)	Salão de atos da UNESP	Dinafilme	Programação do Plano de Interiorização do Cinema Cultural
Inglesa Romântica (Joseph Losey)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O Porto das caixas (Paulo César Saraceni)	Salão de atos da UNESP	Dinafilme	Não consta
O grande ditador (Charles Chaplin)	Cine Peduti	Ouro	Não consta
Laceste	Cine Peduti	Ouro	Não consta
O retrato de Goya (konrad Wolf)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O inocente de Visconde (John Schlesinger)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Pocilga (Pier Paolo Pasolini)	Cine Peduti	Toho Filmes América do Sul	Não consta
Por um destino insólito (Lina Wertmuller)	Cine Peduti	Toho Filmes América do Sul	Não consta
A megera domada (Franco Zeffirelli)	Cine Peduti	Toho Filmes América do Sul	Não consta
Perfume de mulher (Martin Brest)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Cenas de um casamento (Ingmar Bergman)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Trono manchado de sangue (Akira Kurosawa)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
A infância de Ivan (Andrei Tarkovsky)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta

Rei Lear (Lawrence Olivier)	Cine Peduti	Dinalfime	Não consta
Hamlet (Lawrence Olivier)	Cine Peduti	Próprio diretor	Não consta
Alexandre Nevski (Sergei Eisenstein)	Cine Peduti	Dinafilme	Não consta
Cidadão Klein (Joseph Losey)	Cine Peduti	Dinalfime	Não consta
Violência e paixão (Lucchino Visconti)	Cine Peduti	Dinalfime	Não consta
Guerra conjugal (Joaquim Pereira de Andrade)	Cine Peduti	Nadrilon Filmes Londrina	Não consta
Matou a família e foi ao cinema (Neville de Almeida)	Salão de atos da UNESP	Embrafilme	Não consta
Vida em família (Ken Loach)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Uirá, um índio em busca de Deus (Gustavo Dahl)	Salão de atos da UNESP	Embrafilme	Não consta
Ladrões de Cinema (Fernando Coni Campos)	Salão de atos da UNESP	Embrafilme	Conferência com Jean-Claude Bernardet
Repulsa ao sexo (Roman Polansky)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Jôgo da vida (Maurice Capovilla)	Salão de atos da UNESP	Embrafilme	Não consta
Os inconfidentes (Joaquim Pedro de Andrade)	Salão de atos da UNESP	Embrafilme	Não consta
Perdidos na noite (John Schlesinger)	Cine Peduti	Dinafilme	Não consta
A grande burguesia (Ennio Morricone)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Solaris (Andrei Tarkovsky)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
R.A.S	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Noites de Cabéria (Federico Fellini)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O inquilino (Roman Polansky)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
<b>Filme – 1979</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
Herança dos Ferramonti (Mauro Bolognini)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Duelo de Gigantes (Arthur Penn)	Cine Peduti	Ouro	Não consta
Pai Patrão (Paolo e Vittorio Taviani)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Casanova (Ettore Scola)	Cine Peduti	Embrafilme	Não consta
Morte e Vida Severina (Zelito Viana)	Cine Peduti	Embrafilme	Não consta
O inquilino (Roman Polansky)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Os boas Vidas (Federico Fellini)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O dia do gafanhoto (John Schlesinger)	Salão de Atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Não consta
A Doce vida (Federico Fellini)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta

Violência e Paixão (Lucchino Visconti)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Os Duelistas (Ridley Scott)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Nashville (Robert Altman)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O Segredo das velhas escadas (Mauro Bolognini)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
A honra perdida da mulher (Katerine Blum)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
A infância de Ivan (Andrei Tarkovsky)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Valentino: o ídolo, o homem (Ken Russel)	Cine Peduti	CIDEF	Não consta
Car Wash (Michael Schultz)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Cenas de um Casamento (Ingmar Bergman)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
O último tango em Paris (Bertolucci)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Lucky Luciano (Francesco Rosi)	Cine Peduti	Empresa Teatral Peduti	Não consta
Ladrões de Bicicletas (Vittorio de Sica)	Cine Peduti	CIC	Não consta
Gaijin (Tizuka Yamagashi)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
O Delito de Matteotti (Florestano Vancini)	Cine Peduti	Ouro filmes	Não consta
Chuvas de Verão (Cacá Diegues)	Salão de Atos da UNESP	Embrafilme	Não consta
O Jovem Torless (Volker Schlöndorff)	Salão de Atos da UNESP	Ouro filmes	Ciclo Shoelendorf
Fogo de palha (Canuto Mendes de Almeida)	Salão de Atos da UNESP	Empresa Teatral Peduti	Ciclo Shoelendorf
Júlia (Fred Zinnerman)	Cine Peduti	Ouro filmes	Não consta
Tiro de Misericórdia (Ennio Morricone)	Salão de Atos da UNESP	Toho Filmes América do Sul	Ciclo Shoelendorf
Uma tragédia Americana (Joseph Von Sternberg)	Cine Peduti	Ouro filmes	Não consta
Tudo bem (Arnaldo Jabor)	Salão de Atos da UNESP	Fox	Não consta
Cidadão Klein (Joseph Losey)	Cine Peduti	Ouro filmes	Não consta
A Lira do Delírio (Walter Lima Junior)	Salão de Atos da UNESP	Embrafilme	Não consta
<b>Filme – 1980</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
Se segura malandro (Hugo Carvana)	Cine Peduti	Ouro filmes	Não consta
A inglesa Romântica (Joseph Losey)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade)	Cine Peduti	Ouro filmes	Não consta
Próxima parada, bairro boêmio (Paul Mazursky)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Encouraçado Potemkin (Sergei Eisenstein)	Salão de Atos da UNESP	Não consta	Não consta
Casa de Bonecas	Cine Peduti	Dinafilme	Não consta

Coronel Delmiro Gouveia (Geraldo Sarno)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Face a Face (Bergman)	Cine Peduti	Fox	Não consta
Stavisky (Alain Resnais)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Actas de Marúsia (Miguel Litin)	Salão de Atos da UNESP	Fox	Não consta
Nosferatu, o Vampiro (Werner Herzog)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Car Wash (Michael Schultz)	Cine Peduti	Ouro	Não consta
O súbito enriquecimento dos pobres de Kombach (Volker Scholondorff)	Salão de Atos da UNESP	Não consta	Não consta
Os Muckers (Jorge Bodansky)	Cine Peduti	Ouro	Não consta
O espírito da colméia (Victor Erice)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Garrincha, alegria do povo (Joaquim Pedro de Andrade)	Salão de Atos da UNESP	Embrafilme	Não consta
Aleluia Gretchen (Sylvio Beck)	Salão de Atos da UNESP	Embrafilme	Não consta
A honra perdida de uma mulher (Katherine Blum)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
O dia do gafanhoto (John Scheslinger)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
A procura de Mrs. Goodbar (Richard Brooks)	Cine Pedut	Toho Filmes América do Sul	Não consta
Violência e paixão (Luchino Visconti)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Coronel Delmiro Gouveia (Geraldo Sarno)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Tudo bem (Arnaldo Jabor)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
<b>Filme – 1981</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
Migrantes (João Batista de Andrade)	Salão de Atos da UNESP	CIDEF	Não consta
Trabalhadores presente (João Batista de Andrade)	Salão de Atos da UNESP	Dinafilme	Não consta
Sacco e Vanzetti (Giuliano Montaldo)	Salão de Atos da UNESP	Não consta	Não consta
1900 (Bertolucci)	Salão de Atos da UNESP	Não consta	Não consta
Queimada (Gilo Pontecorvo)	Salão de Atos da UNESP	Não consta	Não consta
Outubro (Segei Eisentein)	Salão de Atos da UNESP	Embrafilme	Não consta
Eu estou com medo	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Pai Patrão (Paolo e Vittorio Taviani)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Manhattan (Woody Allen)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Z (Costa-Gravas)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Dersu Uzala (Akira Kurosawa)	Cine Peduti	Embrafilme	Não consta
Diamante Bruto (Orlando Senna)	Cine Peduti	Embrafilme	Não consta
Lenny (Bob Fosse)	Cine Peduti	Não consta	Não consta

O tambor (Volker Schlöndorff)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Casanova (Ettore Scola)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Ifigênia (Michael Cacoyannis)	Cine Peduti	Art Filmes	Não consta
Perdidos na noite (John Schlesinger)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
A inglesa romântica (Joseph Losey)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Providence (Alain Resnais)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
O homem que virou suco (João Batista de Andrade)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Nosferatu (Murnau)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
Doramundo (João Batista de Andrade)	Cine Peduti	Não consta	Não consta
<b>Filme – 1982</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
O bebê de Rosemary (Roman Polansky)	Não consta	United Artists	Não consta
A palavra e o gesto	Salão de Atos da UNESP	Ouro Filmes	Não consta
Coração de cristal (Werner Herzog)	Salão de Atos da UNESP	United Artists	Não consta
Hair (Milos Forman)	Salão de Atos da UNESP	CIC	Não consta
Memória	Salão de Atos da UNESP	Interestadual	Não consta
Revolução de Trinta (Sylvio Beck)	Salão de Atos da UNESP	Fama Filmes	Não consta
Elisa minha vida (Carlos Saura)	Salão de Atos da UNESP	Araújo Passos	Não consta
Morangos silvestres (Bergman)	Salão de Atos da UNESP	CIC	Não consta
Canudos	Salão de Atos da UNESP	Fama Filmes	Não consta
A queda (Nelson Xavier e Ruy Guerra)	Salão de Atos da UNESP	CIC	Não consta
De olhos vendados (Josafá Ferreira Duarte)	Salão de Atos da UNESP	Nacional Filmes	Não consta
Tudo bem (Arnaldo Jabor)	Salão de Atos da UNESP	Fama Filmes	Não consta
Delmiro Gouveia (Geraldo Sarno)	Salão de Atos da UNESP	CIC	Não consta
A intrusa (Carlos Hugo Christensen)	Salão de Atos da UNESP	Não consta	Não consta
<b>Filme – 1983</b>	<b>Local</b>	<b>Parceria/Distribuidora</b>	<b>Palestrante/Curso/Ciclo</b>
La luna (Bertolucci)	Salão de Atos da UNESP	Araújo Passos	Não consta
Homem Elefante (David Lynch)	Salão de Atos da UNESP	CIDEF	Não consta
Mamma Roma (Pasolini)	Salão de Atos da UNESP	Não consta	Não consta