



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO EM ARTES

MARCO ANTONIO MOREIRA CARVALHO

PAISAGEM NA NEBLINA DA ARTE CINEMATOGRAFICA: um pacto cinéfilo do
Cineclubes da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCC)

BELÉM/PA

2021

MARCO ANTONIO MOREIRA CARVALHO

PAISAGEM NA NEBLINA DA ARTE CINEMATOGRAFICA: um pacto cinéfilo do
Cineclube da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCC)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da
Universidade Federal do Pará como parte dos requisitos para obtenção
do título de Doutor em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Benedita Afonso Martins (Bene Martins)

Linha de Pesquisa: História, Crítica e Educação em Artes

BELÉM/PA

2021

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

C331p Carvalho, Marco Antonio Moreira.
Paisagem na neblina da arte cinematográfica : um pacto cinéfilo
do Cineclubes da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos
(APCC) / Marco Antonio Moreira Carvalho. — 2021.
447 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Benedita Afonso Martins (Bene
Martins)
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém,
2021.

1. Arte. 2. Cinema. 3. Cineclubes. 4. Memória. 5.
Educação. I. Título.

CDD 070.18



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e nove (29) dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e um (2021), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Benedita Martins, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Marco Antônio Moreira Carvalho, intitulada: **Paisagem na neblina da arte cinematográfica: Um pacto cinéfilo do Cineclube da Associação Paraense dos Críticos Cinematográficos (APCC)** perante a Banca Examinadora, composta por: Benedita Martins (Presidente); Alex Ferreira Damasceno (Examinador interno); Orlando Franco Maneschky (Examinador interno); Joao de Jesus Paes Loureiro (Examinador Externo ao Programa); Maria Luzia Miranda Álvares (Examinador Externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Benedita Martins (Bene Martins), passou a palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, **com louvor, conceito EXCELENTE, e indicação de publicação da tese integral**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Benedita Martins agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-Pa, 29 de novembro de 2021.

BENEDITA AFONSO MARTINS

ALEX FERREIRA DAMASCENO

ORLANDO FRANCO MANESCHY

JOAO DE JESUS PAES LOUREIRO

MARIA LUZIA MIRANDA ALVARES

MARCO ANTÔNIO MOREIRA CARVALHO



Para Cássia, Leandro e Gustavo.

Alexandrino e Maria de Lourdes

Alex e Sandra

Pedro e Luzia

Aos fundadores, parceiros, espectadores e amigos cinéfilos da Associação de Críticos

(especialmente Arnaldo, Vicente e José Otávio).

Aos cineclubistas e espectadores que acreditam no Cinema!

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Alexandrino, por perpetuar em mim o amor pelo cinema.

À minha mãe, Maria de Lourdes, por me fazer acreditar na humanidade com seu amor e carinho.

À minha esposa Cássia e meus filhos Leandro e Gustavo pelas trajetórias de amor, fé, comunhão, dedicação, companheirismo, aprendizado e fraternidade que traçamos juntos.

Agradeço à Cássia pelo incentivo e compartilhamento constante de experiências que me ajudaram a ter maior objetividade na tese. Agradeço ao meu filho Leandro pelas sugestões importantes referentes a diversos autores de outras áreas de conhecimento. Nossas conversas sobre os rumos da minha pesquisa e escrita foram essenciais para a melhoria do meu trabalho. Agradeço meu filho Gustavo pelas nossas conversas positivas sobre a elaboração da tese.

Ao meu irmão Alex, que sempre me ajuda a entender o cinema e a vida. Agradeço sua atenção, sugestões e indicações para o desenvolvimento da pesquisa e escrita da tese.

À minha irmã Sandra pelo imenso carinho e incentivo que sempre tem comigo.

Ao Pedro Veriano e à Maria Luzia Miranda Álvares pelo carinho, respeito e confiança diários como amigo, admirador e membro de sua família. Agradeço por permitir este trabalho tão intenso sobre suas trajetórias cineclubistas.

À amiga, professora, parceira, incentivadora e orientadora Bene Martins por confiar e estimular toda minha trajetória acadêmica. Agradeço intensamente pela sua atenção em sempre tornar a pesquisa e escrita continuamente melhores.

Aos amigos e parceiros da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCC) e Associação dos Críticos de Cinema do Pará (ACCPA).

A todos os amigos, parceiros e colaboradores que contribuíram com esta pesquisa.

A todos os entrevistados pela confiança em compartilhar memórias e amor pelo cinema.

Aos membros da banca de doutorado pela honra em aceitar avaliar este trabalho.

À equipe da Biblioteca Pública Arthur Vianna e da biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará (UFPA).

A todos os professores e colegas da turma de doutorado de 2017 do PPGARTES.

À Universidade Federal do Pará (UFPA) e ao Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA (PPGARTES) pela oportunidade de realizar um doutorado sobre um tema tão fascinante e apaixonante, que por diversas vezes me emocionou e me motivou a continuar acreditando no cinema como meio de interpretação e transformação da vida.

À toda equipe do PPGARTES pela atenção e disponibilidade que me foram proporcionados durante o doutorado.

A todos os filmes e cineastas que me inspiraram a fazer essa tese, como Charles Chaplin, Stanley Kubrick, Ingmar Bergman, Alfred Hitchcock e, especialmente, Theo Angelopoulos e Akira Kurosawa.

A todos os autores que me inspiraram a desenvolver esta tese.

A todos os parceiros musicais que me acompanharam diariamente na escrita da tese.

À Maria de Nazaré Alves Moraes pela parceria, dedicação e colaboração neste trabalho.

À Milena Rayane pela colaboração na transcrição das entrevistas filmadas.

À bibliotecária Mikally Amanajás pela colaboração na formatação do texto.

À CAPES pelo apoio a pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 01

RESUMO

Esta pesquisa enfocará a história do cineclube da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCC), pela importância do registro, análise e divulgação dos trabalhos desenvolvidos, desde a criação aos dias atuais e estabelecerá relações e propostas educacionais de interação do cinema com os sujeitos inseridos no mundo. Todos os trabalhos são fontes para a revisão e criação de conceitos, função e importância do cineclubismo, como espaço para exibição de filmes e estímulo a estudos sobre a evolução do cinema como arte e suas variadas alternativas de criação e comunicação com os espectadores. Um dos objetivos é valorizar o trabalho dos Cineclubes e atualizar, na contemporaneidade, sua importância como elemento de ação cultural e de educação cinematográfica. Visa, ainda, documentar e analisar as ações realizadas pelo Cineclube da APCC, no período de 1967 a 2020, por meio da investigação bibliográfica e documental (artigos de jornais, entrevistas e anúncios), tal como das atividades exercidas, dos agentes culturais envolvidos, dos parceiros que colaboraram com sua atuação e dos espectadores das programações realizadas, nesse movimento cineclubista de Belém-PA. Ao pesquisar o histórico de um cineclube que compartilhou experiências fílmicas com diversos espectadores, entende-se que a evolução da arte cinematográfica precisou de várias tentativas para criar linguagem própria com a contribuição de diversos artistas. Mas, a extensa trajetória de experimentações precisou de outros meios de inserção para o público como os cineclubes, estes criados nos anos de 1920, na França. Estes cineclubes foram fundamentais para o entendimento e valorização de outras estéticas cinematográficas. A partir do estudo da atuação de um cineclube localizado na Amazônia, com maiores adversidades operacionais que em outros centros urbanos, ressalta-se o intenso despertar da cinefilia de seus agentes e a importância de compreender sua história para manter ideais cineclubistas em atividade. Com vistas a manter e ampliar as ações de cultura cinematográfica praticadas por esse cineclube é preciso pensar em uma cinefilia ampliada que inclua uma maior relação entre o cinema como arte e sua relação com o mundo em propostas que desenvolvam e explicitem seu potencial como meio artístico- educacional.

Palavras-chave: Arte. Cinema. Cineclubes. Memória. Educação.

ABSTRACT

This research will focus on the history of the film club of the Association of Cinematographic Critics (APCC), due to the importance of recording, analysis and dissemination of the works developed, from creation to the present day, and establishing relationships and educational proposals for cinema interaction with the subjects included in the world. All works are sources for reviewing and creating the concepts, function and importance of film clubs, as a space for showing films and stimulating studies on the evolution of cinema as art and its varied alternatives for creating and communicating with viewers. One of the goals is to value the work of Film Clubs and update, in contemporary times, their importance as an element of cultural action and film education. It also aims to document and analyze the actions carried out by the APCC Film Club, from 1967 to 2020, through bibliographic and documentary research (newspaper articles, interviews and advertisements), as well as the activities carried out, of the cultural agents involved, of the partners who collaborated with their performance and of the spectators of the programs carried out, in this film club movement in Belém-PA. When researching the history of a film club that shared film experiences with several spectators, it is understood that the evolution of cinematographic art took several attempts to create its own language with the contribution of several artists. However, the extensive trajectory of experiments required other means of insertion for the public, such as film clubs, these created in the 1920s, in France. These film clubs were fundamental for the understanding and appreciation of other cinematographic aesthetics. From the study of the performance of a film club located in the Amazon, with greater operational adversities than in other urban centers, the intense awakening of its agents' cinephilia and the importance of understanding its history to maintain film club ideals in activity is highlighted. In order to maintain and expand the actions of cinematographic culture practiced by this film club, it is necessary to think about an expanded filmmaking that includes a greater relationship between cinema as art and its relationship with the world in proposals that develop and explain its potential as an artistic medium. educational.

Keywords: Art. Movie theater. Film clubs. Memory. Education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - <i>A Chegada do Trem na Estação</i> (1896) dos irmãos Lumière.....	60
Figura 02 - <i>Viagem à Lua</i> (1902) de George Méliès.....	64
Figura 03 - <i>A Fada dos Repolhos</i> (1902) de Alice Guy-Blaché.....	66
Figura 04 - <i>O Grande Roubo de Trem</i> (1903) de Edwin S. Potter	68
Figura 05 - <i>Intolerância</i> (1915) de David W. Griffith.....	70
Figura 06 - <i>O Encouraçado Potemkin</i> (1925) de Serguei Eisenstein.....	72
Figura 07 - <i>Um Cão Andaluz</i> (1929) de Luís Buñuel e Salvador Dalí.....	75
Figura 08 - <i>Luzes da Nova Iorque</i> (1929) de Bryan Froy.....	77
Figura 09 - <i>Cidadão Kane</i> (1941) de Orson Welles.....	79
Figura 10 - <i>Roma, Cidade Aberta</i> (1945) de Roberto Rossellini.....	81
Figura 11 - <i>Acossado</i> (1960) de Jean-Luc Godard.....	83
Figura 12 - <i>Paisagem na Neblina</i> (1988) de Theo Angelopoulos.....	88
Figura 13 - <i>O Gabinete do Doutor Caligari</i> (1919) de Robert Wiene.....	90
Figura 14 - <i>Z</i> (1969) de Costa Gavras.....	97
Figura 15 - <i>Cinema Olympia</i> (1912).....	100
Figura 16 - Curso de iniciação ao Cinema. <i>Jornal A Província do Pará</i> . Dia 30/09/1956.....	112
Figura 17 - Primeira reunião da APCC. Alberto Queiroz, Ariosto Pontes, Rafael Costa, Edwaldo Martins e João Paulo Macedo. 1962.....	117
Figura 18 - Hoje, o Cinema de Arte. <i>Jornal A Folha do Norte</i> . Dia 22/10/1967.....	121
Figura 19 - Cinema Pedro Veriano. 2001 Uma Odisseia no Espaço, hoje, no Cinema de Arte. <i>Jornal A Província do Pará</i> . Dia 10/05/1969.....	124
Figura 20 - Criado Cineclube da Associação de Críticos. <i>Jornal A Província do Pará</i> . Dia 01/11/1967.....	126
Figura 21 - Cinema Acyr Castro. Em Síntese. <i>Jornal A Província do Pará</i> . Anos 1960.....	128
Figura 22 - Cinema Pedro Veriano. O Bom de Cinema de Manhã. <i>Jornal A Província do Pará</i> . Dia 20/01/1972.....	130
Figura 23 - Cinema 69. Os Melhores do Ano. <i>Jornal A Folha do Norte</i> . Dia 04/01/1970.....	131
Figura 24 - Os Melhores do Ano no Cinema. <i>Jornal O Liberal</i> . Dia 30/12/1968.....	134
Figura 25 - Primeira coluna de cinema de Luzia Álvares. <i>Jornal O Liberal</i> . Dia 12/11/72.....	137
Figura 26 - Cinema A.G.M. <i>Jornal O Liberal</i> . Dia 01/09/1975.....	139
Figura 27 - Cinema Vicente Cecim. <i>Jornal O Estado do Pará</i> . Dia 30/06/1979.....	142
Figura 28 - Luzia Álvares, Pedro Veriano, Alexandrino Moreira e Acyr Castro. Anos 1970.....	144
Figura 29 - Prédio da antiga sede da AABB. 2019.....	149
Figura 30 - A.G.M. com Pedro Veriano no curso de cinema no auditório do curso de Odontologia (UFPA) em 1974.....	151
Figura 31 - <i>Cine Guajará</i> . Anos 1970.....	154

Figura 32 -	Auditório da sede social do Grêmio Literário Português. 2019.....	156
Figura 33 -	Luzia Álvares, Pedro Veriano e Alexandrino Moreira com diretores da Assembleia Paraense. 1973.....	159
Figura 34 -	Pedro Veriano e A.G.M. em sessão cineclubista na Assembleia Paraense em 1973.....	160
Figura 35 -	Coluna Panorama. O Negócio é apelar para o Cineclube. Jornal <i>O Liberal</i> . Dia 13/01/1978.....	162
Figura 36 -	Cinema 1 Ingmar Bergman. Jornal <i>O Liberal</i> . Dia 11/02/1979.....	165
Figura 37 -	<i>Cantando na Chuva</i> abre, hoje, no dois, a Sessão Cineclube. Jornal <i>O Liberal</i> . Dia 20/01/1979.....	166
Figura 38 -	<i>Cinemas 1, 2 e 3</i> . 2006.....	167
Figura 39 -	A Volta do Cinema de Arte. Jornal <i>A Província do Pará</i> , 1994.....	168
Figura 40 -	<i>Céu Aberto</i> abre o cinema do Centur. Coluna <i>Panorama</i> . Jornal <i>O Liberal</i> . Dia 27/06/1986.....	171
Figura 41 -	<i>Céu Aberto</i> (1985) de João Batista de Andrade.....	172
Figura 42 -	<i>Rashomon</i> (1950) de Akira Kurosawa.....	175
Figura 43 -	Filme para crianças no cineclube. Coluna <i>Panorama</i> . Jornal <i>O Liberal</i> . Dia 30/01/1973.....	180
Figura 44 -	Auditório do curso de Odontologia (UFPA). Jornal <i>A Província do Pará</i> . 1974.....	183
Figura 45 -	<i>Frank Film</i> de Frank Mouris (1972).....	184
Figura 46 -	Cineclube inicia curso sobre cineastas. Coluna <i>Panorama</i> . Jornal <i>O Liberal</i> . Dia 01/12/1974.....	186
Figura 47 -	Cursos rotativos de Cinema. Coluna <i>Panorama</i> . Jornal <i>O Liberal</i> . Dia 31.08.1978.....	187
Figura 48 -	A Rainha Diaba encerra festival de Cinema. Jornal <i>O Liberal</i> Dia 19/10/1974.....	189
Figura 49 -	<i>O Homem de Riquixá</i> (1966) de Hiroshi Inagaki.....	191
Figura 50 -	<i>Viver</i> (1951) de Akira Kurosawa.....	192
Figura 51 -	<i>A Estreia (O Começo)</i> (1970) de Gleb Panfilov.....	193
Figura 52 -	<i>A Pequena Loja da Rua Principal</i> (1966) de Jan Kadar e Elmar Klos.....	196
Figura 53 -	Nota oficial APCC. Jornal <i>A Província do Pará</i> . Dia 10/12/1979.....	198
Figura 54 -	CRAVA quer Cineclube. Jornal <i>A Província do Pará</i> . Dia 24/01/1985.....	200
Figura 55 -	<i>Mamãe faz 100 Anos</i> (1979) de Carlos Saura.....	202
Figura 56 -	Local da sede da APCC nos anos 1970. 2021.....	204
Figura 57 -	<i>Don Giovanni</i> (1979) de Joseph Losey.....	205
Figura 58 -	A APCC escolhe os melhores do ano. Jornal <i>A Província do Pará</i> , 1963.	208
Figura 59 -	Jornal do Cinema. Os Melhores do Ano. Jornal <i>A Província do Pará</i> . Dezembro de 1979.....	210
Figura 60 -	O Tempo do Cineclube. Jornal <i>A Província do Pará</i> . Dia 12/11/1995.....	233
Figura 61 -	Coluna <i>Cine Troppo</i> . Revista <i>Troppo</i> . Jornal <i>O Liberal</i> . Dia 10/06/18.....	235
Figura 62 -	<i>Solaris</i> (1970) de Andrei Tarkovski.....	237
Figura 63 -	<i>2001: Uma Odisseia no Espaço</i> (1968) de Stanley Kubrick.....	238
Figura 64 -	<i>PI</i> (1998) de Darren Aronovsky.....	239

Figura 65 - <i>Rastros de Ódio</i> (1956) de John Ford.....	
Figura 66 - Debate sobre o filme <i>Ran</i> (1985) com Marco Antonio Moreira e Vicente Cecim.....	245
Figura 67 - <i>Conrack</i> (1974) de Martin Ritt.....	253
Figura 68 - <i>Jango</i> (1984) de Silvio Tendler.....	256
Figura 69 - <i>Sacco e Vanzetti</i> (1971) de Giuliano Montaldo.....	258
Figura 70 - <i>Macunaíma</i> (1969) de Joaquim Pedro de Andrade.....	260
Figura 71 - <i>Corações e Mentos</i> (1975) de Peter Davis.....	262
Figura 72 - Cine jornal do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE).....	278
Figura 73 - <i>Cenas de um Casamento</i> (1973) de Ingmar Bergman.....	281
Figura 74 - Sessão do projeto <i>A Escola vai ao Cinema</i> (Cinema Olympia).....	283
Figura 75 - Coluna Panorama com programação cineclubista. 1978.....	297
Figura 76 - <i>M: O Vampiro de Dusseldorf</i> (1931) de Fritz Lang.....	310
Figura 77 - <i>A Velha Dama Indigna</i> (1966) de Rene Allio.....	311
Figura 78 - <i>Bodas de Sangue</i> (1981) de Carlos Saura.....	312
Figura 79 - <i>Os Companheiros</i> (1964) de Mario Monicelli.....	314
Figura 80 - <i>Derzu Uzala</i> (1975) de Akira Kurosawa.....	316
Figura 81 - <i>Sonhos</i> (1990) de Akira Kurosawa.....	318
Figura 82 - <i>1984</i> (1984) de Michael Radford.....	320
Figura 83 - <i>Ribeirinhos do Asfalto</i> (2011) de Jorane Castro.....	322
Figura 84 - <i>Tempos Modernos</i> (1935) de Charles Chaplin.....	323
Figura 85 - <i>A Felicidade não se Compra</i> (1946) de Frank Capra.....	325
Figura 86 - <i>O Aquário e a Nação</i> (2015) de Jean-Marie Straub.....	326
Figura 87 - <i>Janela para a Alma</i> (2004) de João Jardim e Walter Carvalho.....	344
Figura 88 - <i>Nós que nos Amávamos Tanto</i> (1974) de Ettore Scola.....	357
Figura 89 - <i>Cinema Paradiso</i> (1988) de Giuseppe Tornatore.....	358
Figura 90 - <i>História (s) do Cinema</i> (1998) de Jean-Luc Godard.....	359
Figura 91 - <i>Madadayo</i> (1993) de Akira Kurosawa.....	384

LISTA DE SIGLAS

AABB	Associação Atlética Banco do Brasil
ABRACCINE	Associação Brasileira de Críticos de Cinema
ACCA	Associação de Críticos de Cinema Amadores
APC	Associação Paraense de Ciências
APCC	Associação Paraense de Críticos Cinematográficos
ACCPA	Associação dos Críticos de Cinema do Pará
CATA	Companhia Amazônia de Textil Aniação
CEC	Centro de Estudos Cinematográficos
CECMG	Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais
CECRJ	Centro de Estudos Cinematográficos (RJ)
CECSP	Centro de Estudos Cinematográficos (SP)
CEG	Casa dos Estudos Germânicos
CINEDUC	Cinema e Educação
CNC	Conselho Nacional de Cineclubes
CRAVA	Centro de Recursos de Audiovisual da Amazônia
DCE	Diretório Central dos Estudantes
DINAFILMES	Distribuidora Nacional de Filmes
DVD	Disco de Vídeo Digital
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes
FAB	Festival Audiovisual de Belém
FIBRA	Faculdades Integradas Brasil Amazônia
FORCINE	Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
ICA	Instituto de Ciências e Artes da UFPA
IDESP	Instituto de Desenvolvimento Econômico, Social e Ambiental do Pará
INCAA	Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
MAM	Museu de Arte Moderna
ONU	Organização das Nações Unidas
PPGARTES	Programa de Pós-Graduação em Artes
SECULT-PA	Secretaria de Cultura do Pará

SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SESC	Serviço Social do Comércio
SINJOR-PA	Sindicato dos Jornalistas do Pará
UEPA	Universidade do Estado do Pará
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFPA	Universidade Federal do Pará
UNAMA	Universidade da Amazônia
UNE	União Nacional dos Estudantes
USIS	United States Information System
VHS	Vídeo Home System

FILMOGRAFIA CITADA

1. 1900. Direção: Bernardo Bertolucci. Ano: 1976.
2. 1984. Direção: Michael Radford. Ano: 1984.
3. 2001: Uma Odisseia no Espaço. Direção: Stanley Kubrick. Ano: 1968.
4. 317ª Seção. Direção: Pierre Schoendoerffer. Ano: 1965.
5. Acossado. Direção: Jean-Luc Godard. Ano: 1960.
6. Aeroporto. Direção: George Seaton. Ano: 1970.
7. Alexandre Nevsky. Direção: Sergei Eisenstein e Dmitri Vasilyev. Ano: 1938.
8. Amor e Restos Humanos. Direção: Denys Arcand. Ano: 1993.
9. Ana dos Mil Dias. Direção: Charles Jarrot. Ano: 1969.
10. O Anjo Azul. Direção: Joseph Von Sternberg. Ano: 1930.
11. O Anjo Exterminador. Direção: Luís Buñuel. Ano: 1962.
12. Antes da Chuva. Direção: Milcho Manchevski. Ano: 1994.
13. Assim estava Escrito. Direção: Vincent Minelli. Ano: 1953.
14. Através das Oliveiras. Direção: Abbas Kiarostami. Ano: 1994.
15. Aurora. Direção: F. W. Murnau. Ano: 1927.
16. O Aquário e a Nação. Direção: Jean-Marie Straub. Ano: 2015.
17. Barry Lyndon. Direção: Stanley Kubrick. Ano: 1975.
18. A Bela da Tarde. Direção: Luís Buñuel. Ano: 1967.
19. Ben Hur. Direção: William Wyler. Ano: 1959.
20. Blue. Direção: Derek Jarman. Ano: 1993.
21. Bodas de Sangue. Direção: Carlos Saura. Ano: 1981.
22. Cabiria. Direção: Giovanni Pastrone. Ano: 1914.
23. O Cantor de Jazz. Direção: Alan Crosland. Ano: 1927.
24. O Canto do Mar. Diretor: Alberto Cavalcanti. Ano: 1953.
25. Um Cão Andaluz. Direção: Luís Buñuel e Salvador Dali. Ano: 1929.
26. Carlitos O Genial Vagabundo. Direção: Richard Patterson. Ano: 1975.
27. Cenas de um Casamento. Direção: Ingmar Bergman. Ano: 1973.
28. A Chegada do Trem na Estação de La Ciotat. Direção: Irmãos Lumière. Ano: 1895.
29. Cidadão Kane. Direção: Orson Welles. Ano: 1941.
30. Cidade Nua. Direção: Jules Dassin. Ano: 1948.
31. Cinema Paradiso. Direção: Giuseppe Tornatore. Ano: 1988.
32. Os Companheiros. Direção: Mario Monicelli. Ano: 1963

33. O Condenado de Altona. Direção: Vittorio De Sica. Ano: 1962.
34. O Conformista. Direção: Bernardo Bertolucci. Ano: 1970.
35. Conrack. Direção: Martin Ritt. Ano: 1974.
36. O Corvo Vermelho. Direção: Heinosuke Gosho. Ano: 1957.
37. O Criado. Diretor: Joseph Losey. Ano: 1963.
38. Dersu Uzala. Direção: Akira Kurosawa. Ano: 1975.
39. Don Giovanni. Direção: Joseph Losey. Ano: 1979.
40. Doutor Fantástico. Direção: Stanley Kubrick. Ano: 1964.
41. Duas ou Três coisas que eu sei dela. Direção: Jean-Luc Godard. Ano: 1967.
42. A Escolha de Sofia. Direção: Alan Pakula. Ano: 1983.
43. O Encouraçado Potemkin. Direção: Serguei Eisenstein. Ano: 1925.
44. O Estranho Caminho de São Tiago. Direção: Luis Buñuel. Ano: 1969.
45. Eu te Amo, Eu te Mato. Direção: Uwe Brandner. Ano: 1970.
46. Eu, Daniel Blake. Direção: Ken Loach. Ano: 2016.
47. A Fada dos Repolhos. Direção: Alice Guy-Blaché. Ano: 1896.
48. O Fantasma da Liberdade. Direção: Luís Buñuel. Ano: 1974.
49. A Felicidade não se Compra. Direção: Frank Capra. Ano: 1946.
50. Um Filme de Cinema. Direção: Walter Carvalho. Ano: 2017.
51. A Fonte da Donzela. Direção: Ingmar Bergman. Ano: 1960.
52. A Fraternidade é Vermelha. Direção: Krzysztof Kieslowski. Ano: 1994.
53. O Gabinete do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Ano: 1919.
54. Glória feita de Sangue. Direção: Stanley Kubrick. Ano: 1957.
55. Godspell – A Esperança. Direção: David Greene. Ano: 1973.
56. O Grande Golpe. Direção: Stanley Kubrick. Ano: 1956.
57. O Grande Roubo de Trem. Direção: Edwin Potter. Ano: 1903.
58. O Grito. Direção: Michelangelo Antonioni. Ano: 1957.
59. Gritos e Sussurros. Direção: Ingmar Bergman. Ano: 1972.
60. Hamlet. Direção: Grigori Kozintsev. Ano: 1964.
61. História (s) do Cinema. Direção: Jean-Luc Godard. Ano: 1998.
62. O Homem do Prego. Direção: de Sidney Lumet. Ano: 1964.
63. O Homem Terminal. Direção: Mike Hodges. Ano: 1974.
64. A Idade do Ouro. Direção: Luís Buñuel. Ano: 1930.
65. A Igualdade é Branca. Direção: Krzysztof Kieslowski. Ano: 1994.
66. O Iluminado. Direção: Stanley Kubrick. Ano: 1980.

67. O Império dos Sentidos. Direção: Nagisa Oshima. Ano: 1976
68. Os Implacáveis. Direção: Lewis Milestone. Ano: 1972.
69. Os Incompreendidos. Direção: François Truffaut. Ano: 1959.
70. Intolerância. Direção: David Griffith. Ano: 1915.
71. Isadora. Direção: Karel Reiz. Ano: 1968.
72. Janela da Alma. Diretor: João Jardim e Walter Carvalho. Ano: 2004.
73. JLG/JLG – O Auto Retrato de Dezembro. Direção: Jean-Luc Godard. Ano: 1994.
74. O Jogador. Direção: Robert Altman. Ano: 1992.
75. Kaos. Direção: Vittorio Taviani e Paolo Taviani. Ano: 1983
76. King Kong. Direção: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Ano: 1933.
77. Ladrões de Bicicleta. Direção: Vittorio De Sicca. Ano: 1948.
78. Laranja Mecânica. Direção: Stanley Kubrick. Ano: 1971.
79. A Liberdade é Azul. Direção: Krzysztof Kieslowski. Ano: 1993
80. Luzes de Nova York. Direção: Brian Foy. Ano: 1928.
81. M O Vampiro de Dusseldorf. Direção: Fritz Lang. Ano: 1931.
82. Madadayo. Direção: Akira Kurosawa. Ano: 1993.
83. O Mágico de Oz. Direção: Victor Fleming. Ano: 1939.
84. O Maior Espetáculo da Terra. Direção: Cecil B. De Mille. Ano: 1962.
85. Malditos, Mendigos. Direção: Vicente Cecim. Ano: 1978.
86. Mamãe faz 100 anos. Direção: Carlos Saura. Ano: 1979.
87. A Marca da Maldade. Direção: Orson Welles. Ano: 1957.
88. A Marcha Nupcial. Direção: Erich Von Stroheim. Ano: 1928.
89. O Marinheiro que caiu em Desgraça com o Mar. Direção: Lewis John Carlino. Ano: 1976.
90. Morangos Silvestres. Direção: Ingmar Bergman. Ano: 1957.
91. A Mulher do Padre. Direção: Dino Risi. Ano: 1970.
92. Masculino Feminino. Direção: Jean-Luc Godard. Ano: 1966.
93. Milagre em Milão. Diretor: Vittorio De Sica Ano: 1951.
94. Minha Viagem à Itália. Direção: Martin Scorsese. Ano: 2001.
95. Morangos Silvestres. Direção: Ingmar Bergman. Ano: 1957
96. Nascimento de uma Nação. Direção: David Griffith. Ano: 1915.
97. Um de Nós Morrerá. Direção: Arthur Penn. Ano: 1958.
98. Nós que nos Amávamos Tanto. Direção: Ettore Scola. Ano: 1974.
99. Nosferatu. Direção: F. W. Murnau. Ano: 1922.

100. Obsessão. Direção: Luchino Visconti. Ano: 2019
101. Um Olhar em cada dia. Direção: Theo Angelopoulos. Ano: 1995.
102. Onibaba. Direção: Kaneto Shindo. Ano: 1964.
103. Orfeu. Direção: Jean Cocteau. Ano: 1950.
104. Paisagem na Neblina. Direção: Theo Angelopoulos. Ano: 1988.
105. PI. Direção: Darren Aronovsky. Ano: 1998.
106. Porto de Caxias. Direção: Paulo César Sarraceni. Ano: 1962.
107. Possessão. Direção: Andrzej Zulawski. Ano: 1981.
108. A Praça Alexandre. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Ano: 1980.
109. O Processo. Direção: Orson Welles. Ano: 1961.
110. Os Profissionais. Direção: Richard Brooks. Ano: 1966.
111. Quarto 666. Direção: Wim Wenders. Ano: 1982.
112. Rashomon. Direção: Akira Kurosawa. Ano: 1950.
113. Ribeirinhos do Asfalto. Direção: Jorane Castro. Ano: 2011.
114. Roma Cidade Aberta. Direção: Roberto Rossellini. Ano: 1945.
115. Romeu e Julieta. Diretor: Franco Zeffirelli. Ano: 1968.
116. A Rosa Púrpura do Cairo. Direção: Woody Allen. Ano: 1985.
117. Sacco e Vanzetti. Direção: Giuliano Montaldo. Ano: 1973.
118. Sem Destino. Diretor: Dennis Hopper. Ano: 1969.
119. Solaris. Direção: Andrei Tarkovski. Ano: 1972.
120. Sonhos. Direção: Akira Kurosawa. Ano: 1990.
121. Spartacus. Direção: Stanley Kubrick. Ano: 1960.
122. Stalker. Direção: Andrei Tarkovski. Ano: 1979.
123. Tempo de Viagem. Direção: Andrei Tarkovski e Tonino Guerra. Ano: 1982.
124. Tempo de Viver. Diretor: Zhang Yimou. Ano: 1994.
125. Tempos Modernos. Direção: Charlie Chaplin. Ano: 1935.
126. Terra em Transe. Direção: Glauber Rocha. Ano: 1967.
127. O Tesouro de Sierra Madre. Direção: John Huston, 1948.
128. Toda a Memória do Mundo. Direção: Alain Resnais. Ano: 1956.
129. Trágico Amanhecer. Direção: Marcel Carné. Ano: 1939.
130. A Última Fuga. Direção: Richard Fleischer. Ano: 1971.
131. A Velha Dama Indigna. Direção: René Alio. Ano: 1965.
132. O Vento. Direção: Victor Sjöstrom. Ano: 1928.
133. Último Tango em Paris. Direção: Bernardo Bertolucci. Ano: 1972.

134. Vertigo (Um Corpo que Cai). Direção: Alfred Hitchcock. Ano: 1957.
135. Viagem à Lua. Direção: George Méliès. Ano: 1902.
136. Uma Viagem Pessoal pelo Cinema Americano. Direção: Martin Scorsese. Ano: 1995.
137. Vida de um Bombeiro Americano. Direção: Edwin Potter. Ano: 1902.
138. Vidas Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Ano: 1962.
139. Viridiana. Direção: Luís Buñuel. Ano: 1963.
140. Viver. Direção: Akira Kurosawa. Ano: 1951.
141. Z. Direção: Costa Gavras. Ano: 1969.
142. Zorba, O Grego. Direção: Michael Cacoyannis. Ano: 1964.

SUMÁRIO

	PRÓLOGO.....	23
1	TAKE 1: PAISAGENS NA NEBLINA.....	53
1.1	Arte Cinematográfica.....	53
1.2	Novas Paisagens.....	59
1.2.1	A Chegada do Trem na Estação de <i>La Ciotat</i> (1895).....	59
1.2.2	Viagem à Lua (1902).....	64
1.2.3	O Grande Roubo do Trem (1903).....	67
1.2.4	Intolerância (1915).....	69
1.2.5	O Encouraçado Potemkin (1925).....	72
1.2.6	Um Cão Andaluz (1929).....	74
1.2.7	Cinema Falado (1927).....	76
1.2.8	Cidadão <i>Kane</i> (1941).....	78
1.2.9	Roma, Cidade Aberta (1945).....	79
1.2.10	Acessado (1960).....	82
1.3	Outras Paisagens.....	86
1.3.1	Cineclubismo.....	89
1.3.2	Cinefilia	92
1.3.3	Indústria Cultural.....	93
1.3.4	Cinema na era do Capitalismo.....	94
1.3.5	Cineclubismo como ação de resistência cultural.....	96
1.3.6	Cineclubes.....	98
2	TAKE 2: CINECLUBE DA ASSOCIAÇÃO PARAENSE DE CRÍTICOS CINEMATOGRAFICOS: UM PACTO CINÉFILO.....	116
2.1	Os Cineclubistas.....	116
2.2	Pedro Veriano: Nascimento, vida e permanência de um Cineclube.....	117
2.3	A Luta por um Movimento Simpático.....	145
2.3.1	Parcerias e Programação.....	146
2.3.1.1	<i>Escola de Teatro da UFPA</i>	147
2.3.1.2	<i>Associação Atlética Banco do Brasil (AABB)</i>	147
2.3.1.3	<i>Auditório do Curso de Odontologia (UFPA)</i>	150
2.3.1.4	<i>Cine Guajará</i>	152

2.3.1.5	<i>Grêmio Literário Português</i>	155
2.3.1.6	<i>Assembleia Paraense</i>	159
2.3.1.7	<i>Instituto de Desenvolvimento Econômico, Social e Ambiental do Pará (IDESP)</i>	161
2.3.1.8	<i>Cinemas 1 e 2 (Circuito Cinearte)</i>	161
2.3.1.9	<i>Cine Líbero Luxardo</i>	169
2.3.2	<i>Ações Cineclubistas</i>	173
2.3.2.1	<i>Festival da História do Cinema Americano</i>	174
2.3.2.2	<i>Jornal do Cineclube da APCC</i>	174
2.3.2.3	<i>Retrospectiva sobre Cinema Americano</i>	176
2.3.2.4	<i>Campanha Mais um Cinema na Amazônia</i>	176
2.3.3	<i>Debates</i>	177
2.3.3.1	<i>Mostra Cinema Experimental Americano</i>	178
2.3.3.2	<i>Casa de Estudos Germânicos</i>	179
2.3.3.3	<i>Filmes Infantis</i>	179
2.3.3.4	<i>Cinemateca Francesa</i>	181
2.3.3.5	<i>Festival de Cinema Amador</i>	181
2.3.3.6	<i>Manosolfa</i>	183
2.3.3.7	<i>Festival de Cinema de Pesquisa Norte-americano</i>	184
2.3.3.8	<i>Cursos de Cinema</i>	185
2.3.3.9	<i>Festival de Cinema de Belém</i>	188
2.3.3.10	<i>III Mostra de Cinema da Amazônia</i>	190
2.3.3.11	<i>Festival de filmes japoneses</i>	191
2.3.3.12	<i>Festivais de Diretores</i>	192
2.3.3.13	<i>Mostra de Cinema Soviético e Romeno</i>	193
2.3.3.14	<i>Mostra de Cinema Polonês</i>	194
2.3.3.15	<i>Curtas-metragens</i>	195
2.3.3.16	<i>Mostra de Desenhos Animados da Hungria</i>	195
2.3.3.17	<i>Miniciclo sobre o Fascismo</i>	196
2.3.3.18	<i>Polêmicas</i>	197
2.3.3.19	<i>Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM- RJ)</i>	199
2.3.3.20	<i>Mostra de Cinema – VI Encontro de Arte</i>	199
2.3.3.21	<i>Centro de Recursos de Audiovisual da Amazônia (CRAVA)</i>	200

2.3.3.22	<i>Cinemas 1, 2 e 3</i>	201
2.3.3.23	<i>Sede da APCC</i>	203
2.3.3.24	<i>Teatro da Paz</i>	205
2.3.3.25	<i>Outras Exibições</i>	206
2.3.3.26	<i>Eleição dos Melhores do Ano</i>	207
2.4	Meu querido cineclube, se tantos anos servi sob tua ordem, algema não era; não foi a ti o serviço (se o prestava), mas a mim, pois logo vi que tanto mais te admirava quanto mais te conheci	212
2.4.1	Os Espectadores Cineclubistas.....	213
2.4.2	Memórias de um Cineclube.....	216
2.5	A grande contribuição do cineclube da APCC foi justamente criar uma trajetória para o olhar sobre o Cinema	231
2.5.1	Tempo de mudanças.....	231
2.5.2	Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA).....	236
2.5.2.1	<i>Novas Parcerias</i>	236
2.5.2.2	<i>Debates</i>	244
2.5.2.3	<i>Cineclubismo Expandido</i>	246
3	TAKE 3: CINECLUBE, CINEMA E EDUCAÇÃO	251
3.1	Cinema Transcendental	251
3.1.1	Cineclubismo como prática social.....	255
3.1.2	Cineclube de Críticos Cinematográficos.....	264
3.1.3	Cineclube Democratizador.....	271
3.1.4	Cineclube Contemporâneo como sala de aula em agenda <i>setting</i>	280
3.1.5	A Hipótese Cinema.....	290
3.1.6	Professores e o cinema como recurso pedagógico.....	303
3.1.7	Cinefilia Ampliada.....	332
3.1.8	Cineclubar	337
	EPÍLOGO	356
	REFERÊNCIAS	387
	CADERNO DE ANOTAÇÕES	394

PRÓLOGO

Tudo espera para ser notado

*Para terem alguma coisa para sonhar
(Diálogo do filme Paisagem na Neblina)*

Tudo espera ser notado. Uma árvore cai sem ninguém lá. O pleno potencial de um caso de amor. Tudo espera ser notado. Vinte e oito gansos em voo repentino. A última estrela na beira da noite. Um único botão é desfeito. O filho do meio, o filho pródigo. Tudo espera ser notado. Um fio debaixo de uma barragem. A linha que falta do telegrama. Tudo espera ser notado. As dores sussurrantes que dizem que você está vivendo. A queima lenta de não perdoar. A sala silenciosa, o par improvável. O pleno potencial de um caso de amor. Tudo espera ser notado. A saudade de dias mais bravos virando cautelosamente uma frase. Passando despercebido. Mas tudo espera ser notado. A mudança de luz no ar superior. O pleno potencial de um caso de amor. Tudo espera ser notado (Art Garfunkel / Buddy Mondlock / Maia Sharp, 2002)¹

Final de 1977. Lembro-me de ir para uma sessão de cineclube com minha família. Sentimentos de paz, solidariedade e amor aos meus familiares estavam presentes. Com esse sentimento, uma alegria especial surgiu para mais uma sessão, pois assistiria a um documentário sobre Charles Chaplin, artista que admiro, desde minha infância. Chaplin faz parte da minha família cinematográfica. Seu humor e humanismo me cativaram, definitivamente, desde criança. Mas, além disso, Chaplin agregava felicidade à minha família. Como os *Beatles* fizeram na música, Chaplin representava uma união entre nós pelo Cinema. Todos gostavam de Chaplin. Mas aquela sessão seria especial, de outra maneira. Chaplin morreu no dia 25 de dezembro de 1977, e uma semana, após seu falecimento, o documentário *Carlitos O Genial Vagabundo* (1974) de Richard Patterson foi exibido no auditório do Grêmio Literário Português. Muitos espectadores estiveram presentes na sessão para homenagear Chaplin.

Lembro-me da emoção ao lembrar que ele faleceu e que aquela sessão seria realizada em sua homenagem. Fiquei próximo das janelas do auditório para observar a rua e percebi as pessoas entrando, lentamente, algumas, aparentemente, tristes com o seu falecimento. Percebi que, de algum modo, a emoção das pessoas estava vinculada à minha. A sessão começou e Chaplin surge como um imortal, na tela do auditório do Grêmio Literário Português. Sabia que ele tinha falecido, e isso transformou minha percepção sobre aquele filme. Eu ri e chorei

¹ A canção *Everything is Waiting to be Notice* foi composta por Art Garfunkel, Buddy Mondlock e Maia Sharp e faz parte do CD com o mesmo título lançado, em 2002.

diversas vezes. A última cena do filme lembra *Tempos Modernos*² (1935), quando Carlitos, o vagabundo, ao lado de sua parceira e amor, caminha em direção a uma estrada de sonhos e esperança. No final de *O Genial Vagabundo*³, Chaplin aparece ao lado de sua esposa Oona, caminhando em uma bela área de sua casa de campo e acena para a câmera. Esse final comoveu a todos os presentes. Chaplin estava mais vivo do que antes, por meio da magia do cinema. Momento inesquecível! Pedro Veriano considera esta sessão como o grande momento do cineclube da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCC).

Se me perguntarem qual foi o grande momento do cineclube da APCC, eu não hesito em responder: foi na noite que se homenageou Charles Chaplin, a menos de uma semana de sua morte. Por coincidência, o cineclube tinha programado o documentário *Gentleman Tramp* (*O Genial Vagabundo*), antes do Natal de 1977, quando o comediante-cineasta morreu, na Suíça. O distribuidor não teria cedido uma cópia em outra circunstância. Era um filme inédito, com um final emocionante: o velho artista passeando no jardim de sua casa, ao lado de Oona O'Neil Chaplin, e de uma feita acenando para a câmera. Na sessão de fim de ano, no Grêmio Literário Português, aquele adeus era para nós, fãs que não continham lágrimas. O filme terminou, acenderam as luzes da sala, e todos que lotavam a sala aplaudiram de pé. Chaplin simboliza o cinema. Naquela noite, aplaudiu-se o cinema. Uma parte do cinema que desaparecia para dar lugar a outra, como um outro cômico que sucederia a Calvero, entre as “luzes da ribalta”. Impossível esquecer (VERIANO, 1996).

No término desta sessão, muitos espectadores choraram e me senti acolhido e confortado por eles. Todos irmanados na mesma emoção. Era o mundo ideal de união e solidariedade, por algum tempo ou por alguns momentos. Anos depois, consolidada minha paixão pelo cinema, intensifiquei o significado daquela sessão. O filme sobre Chaplin foi exibido naquela noite especial, porque uma ação cinéfila foi realizada. Os coordenadores de um cineclube realizaram uma ação cineclubista de valorização da cultura cinematográfica, proporcionando interação cinéfila pela exibição de um filme. Chaplin foi homenageado pela sua obra e importância, em uma sessão de conteúdo cultural, emotivo e humano que marcou os espectadores presentes. Pedro Veriano⁴, coordenador principal deste cineclube, sempre se referiu àquela sessão como

² *Tempos Modernos* (1935) de Charlie Chaplin. Com Charlie Chaplin e Paulette Goddard. Um operário de uma linha de montagem adoece pela sua rotina de trabalho. Ele é tratado em um sanatório e fica curado, mas está desempregado e busca trabalho para sobreviver.

³ Este filme foi exibido, posteriormente, durante as comemorações dos 50 anos de atividade do cineclube, em 2017, no *Cineclube Alexandrino Moreira*, na Casa das Artes.

⁴ Pedro Veriano é médico, jornalista, crítico e pesquisador de cinema. Uma de suas primeiras iniciativas na área de cinema foi a criação do *Cine Bandeirante*, em sua casa, nos anos 1950. Publicou importantes livros de pesquisa cinematográfica como *A Crítica de Cinema em Belém* (1983), *Cinema no Tucupi* (1999) e *Fazendo Fitas Memórias do Cinema Paraense* (2001). Colunista de cinema em *A Província do Pará* de 1963 a 2001. Foi responsável pela coluna de cinema de *A Voz de Nazaré*. Autor de curtas entre 1951-1974 e diversos vídeos a partir de 2001. Presidiu a Associação Paraense dos Críticos de Cinema do Pará (APCC) e o cineclube da APCC durante muitos anos e foi responsável pela programação deste cineclube. Em 1986, assumiu a programação do Cine Líbero Luxardo e foi responsável pela escolha dos filmes para exibição durante alguns anos. É autor de curtas metragens e diversos vídeos amadores.

o auge do cineclube da Associação Paraense dos Críticos Cinematográficos (APCC). Em vários anos de programação e sessões realizadas nesse cineclube, antes e depois desta data, aquele seria o ápice do amor pelo cinema que todos os cineclubistas envolvidos tinham e, certamente, Chaplin era o personagem ideal para este simbolismo.

Meu entusiasmo pelas ações deste cineclube, a partir daquela sessão, aumentou profundamente. Lembro-me que iniciei minha participação frequente no cineclube da APCC, em 1977, quando assisti *Cenas de um Casamento*⁵(1973), do elogiado cineasta sueco Ingmar Bergman⁶, no auditório do Grêmio Literário Português, com meu pai, Alexandrino. Não tenho precisão exata dessa memória do cineclube, mas daquele período, a sessão do filme sobre Chaplin e do filme de Bergman, são as lembranças mais presentes e fundadoras do meu envolvimento com filmes neste cineclube. Antes disso, lembro-me de uma sessão cineclubista de *O Mágico de Oz*⁷(1939) de Victor Fleming, na sede da Assembleia Paraense e de *Viver*⁸(1951), de Akira Kurosawa, no auditório do Grêmio Literário Português. Mas, depois dessa sessão especial, rememorei muitas memórias de filmes e percebi como as ações e sessões me ajudaram a estabelecer outros pensamentos sobre o cinema.

Assisti a muitos filmes neste cineclube, posteriormente, e comecei a interagir e pensar em escrever sobre cinema, incentivado por meu pai e irmão, Alex, e movido pela admiração por muitos filmes de qualidade, que foram programados e assistidos. Em 1978, surgiu a oportunidade de escrever críticas cinematográficas, no jornal *O Liberal*, na coluna de cinema de Luzia Álvares⁹, importante agente no cineclube, que me convidou a escrever em sua coluna, numa atitude para incentivar a escrita sobre o cinema em possíveis novos críticos. Minha

⁵ *Cenas de um Casamento* (1973). Direção: Ingmar Bergman. Com Liv Ullman, Erland Josephson. Produzido para a televisão sueca e lançado nos cinemas em edição especial, o filme mostra a crise de relacionamento de um casal de maneira realista e profunda.

⁶ Ingmar Bergman (1918-2007). Dramaturgo, diretor de teatro e cineasta sueco. É considerado um dos maiores cineastas do cinema com filmes influentes com *Morangos Silvestres* (1957), *O Sétimo Selo* (1957), *Persona* (1966) e *Gritos e Sussurros* (1972).

⁷ *O Mágico de Oz* (1939). Direção: Victor Fleming. Com Judy Garland. Uma jovem vive numa fazenda com os tios e um tornado surge na região. A jovem e seu cachorro são carregados pelo tornado até a terra de Oz onde viverão momentos de aprendizados e esperanças.

⁸ *Viver* (1951). Direção: Akira Kurosawa. Com Takashi Shimura. Um funcionário público vive apenas para seu trabalho e descobre que está gravemente doente. Ele decide viver seus últimos dias de maneira diferente.

⁹ Maria Luzia Miranda Álvares é graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (1977), mestrado em Planejamento do Desenvolvimento pelo NAEA/ Universidade Federal do Pará (1990) e doutorado em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (2004). Foi crítica de cinema no jornal *O Liberal* entre 1972 e 2015. Atuou como presidente da APCC durante muitos anos e teve fundamental participação nas ações do cineclube da APCC. Foi articulista de temas sobre política no jornal *O Liberal*.

primeira crítica foi sobre *Laranja Mecânica*¹⁰ (1971) do renomado cineasta Stanley Kubrick¹¹. No texto, é evidente a inocência e simplicidade da minha interpretação, mas também uma declaração de paixão pelo cinema.

Ao frequentar o cineclube e comentar sobre sua programação, com diversos amigos, percebi que eu não era o único arrebatado, por aquelas sessões cineclubistas. A cultura cinematográfica, com toda sua diversidade, chegou a nossa cidade, de modo abrangente e democrático, em um cineclube, no final dos anos 1960, possibilitando oportunidades sobre o cinema, para outros públicos. Essa inserção ao cinema, proporcionada por esse cineclube, foi determinante para mudanças sobre perspectivas sobre o cinema, em muitas pessoas. Sempre refleti sobre essa repercussão influente no público e intuí que há necessidade de estudos, pesquisa, mais atenção.

Pesquisar sobre estas ações, referências, metodologias, resultados, compromisso com o cinema e sua ampla atuação, em termos de duração (mais de 50 anos) e filmes (exibição de diversos filmes inéditos em Belém), é um elemento disparador para se analisar a importância do cinema e sua relação com a educação e sociedade. Além disso, as ações desse cineclube são raras, por superar dificuldades de operação e exibição, em uma região que, quase sempre, é desconsiderada sob o ponto de vista artístico, especialmente, cinematográfico.

Analisar e pesquisar sobre este cineclube é perceber e ampliar o conceito de cineclubes, que merece estudo, diante de um mercado comercial que limita a percepção sobre complexos e ricos significados da sétima arte. Um mercado que cresce e, implicitamente, impõem padrões de produção e observação aos realizadores e que, a cada década, está mais forte e presente, nos hábitos de muitos espectadores. Um mercado que influencia, direta e indiretamente, os cinemas nacionais e as produções audiovisuais, os quais expandindo suas ações, dominam seu crescimento em novas plataformas de exibição de filmes. Por isso, os cineclubes estão na periferia do capitalismo, e por essa afirmação, devem ser ressaltados como elementos de resistência cultural.

É evidente que o cineclube foi um projeto de iniciação ao cinema pela diversidade e contraponto, a um circuito comercial excludente, e criou prática educacional, por meio de suas

¹⁰ *Laranja Mecânica* (1971). Direção: Stanley Kubrick. Com Malcom McDowell, Patrick Magee. No futuro, o jovem Alex lidera uma gangue de delinquentes que matam, roubam e estupram. Após ser preso, torna-se cobaia de experimentos destinados a refrear os impulsos destrutivos do ser humano.

¹¹ Stanley Kubrick (1928-1999). Cineasta, roteirista, produtor e fotógrafo americano. É um dos maiores diretores da história do cinema, autor de diversos clássicos como *Medo e Desejo* (1953), *A Morte passou por Perto* (1955), *O Grande Golpe* (1956), *Glória feita de Sangue* (1957), *Spartacus* (1960), *Dr. Fantástico ou Como Aprendi a parar de me preocupar e amar a Bomba* (1964), *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), *Laranja Mecânica* (1972), *Barry Lyndon* (1975), *O Iluminado* (1980), *Nascido para Matar* (1987) e *De Olhos bem Fechados* (1999).

ações. Apesar de ser interpretado, por muitos, como um meio unicamente intelectual na seleção de filmes, preconceitos e/ou exclusões de gêneros cinematográficos jamais foram estabelecidos na estrutura da programação desse cineclube. De várias maneiras, suas ações equilibraram múltiplas propostas de cinema e proporcionaram espaço e alternativas diversas aos espectadores, para evitar a normatização de uma cultura de cinema industrial, que impõem, permanentemente, um modelo de sucesso constantemente produzido. Desse modo, este cineclube contribuiu com intensas introduções sobre vários conceitos de cinema como arte e enfrentamento à barbárie cultural, que, permanentemente, cria modos de consumo e não de reflexão. Nesse contraponto fundamental e cultural, tornou-se uma referência, para evitar que o conceito de arte, como produto de puro entretenimento estivesse arraigado na maioria do público.

Histórias acontecem - reais ou fictícias - para serem lembradas, notadas e valorizadas. A canção *Tudo espera para ser Notado* (de Garfunkel, Mandlock e Sharp) pode provocar um anseio e descobertas poéticas sobre os fatos do cotidiano da vida, que ocorrem, diariamente e que, muitas vezes, não notamos ou sabemos. O cotidiano nos deixa entorpecido sobre o passado, presente e futuro de nossas vidas. Mas, temos que estar atentos e fortes, como disse Caetano Veloso e Gilberto Gil na canção *Divino Maravilhoso*¹² (1968). Temos muito que perceber, descobrir e aprender com as pessoas que tentam fazer do mundo, um lugar melhor, humano, diferente.

Há tempos, vivemos em uma dinâmica que, por vezes, percebe-se ou julga-se a cultura, de modo preconceituoso, sem conhecimento de seu fluxo e evolução e, conseqüentemente, temos um presente sem memória como ação contínua, como afirma Nestór Garcia Canclini¹³. O que importa é apenas o momento, sem referências ao passado. Muitas vezes, não se procura conhecimento sobre personagens influentes que contribuíram ao seu modo, com a qualidade de vida das pessoas, por meio da arte. Belém tem diversos exemplos de esquecimento, de memória reprimida e arquivada, de condenações sobre o que foi ou que deveria ser feito. Por isso, é fundamental fazer estudos e pesquisas sobre diversas ações culturais realizadas em uma cidade, para solidificar memórias, que têm muito a nos dizer. Lembro-me da apresentação de colegas sobre suas pesquisas de mestrado e doutorado, no ano que entrei no Programa de Pós-Graduação em artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA), e fui surpreendido

¹² A canção *Divino, Maravilhoso* (1968) foi composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil e gravada pela cantora Gal Costa em seu primeiro disco, em 1969.

¹³ Néstor García Canclini. Antropólogo argentino contemporâneo com publicações sobre a pós-modernidade e a cultura.

com a quantidade de personagens e temas amazônidas que eu não conhecia, e que seriam objetos de estudo dos novos pesquisadores.

De acordo com Michael Pollak¹⁴, na conferência sobre *Memória e Identidade Social*¹⁵,

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs¹⁶, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou, sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes (POLLAK, 1992, p. 202).

Desse modo, o objeto de estudo de um pesquisador deve estar vinculado ao fato de que, enfocar, estudar a memória, é uma ação para libertar o futuro do esquecimento. Pesquisar sobre memórias é um trabalho de manutenção, preservação, organização dos fatos concebidos, que afetaram muitas pessoas e que devem reverberar, continuamente. Pollak, em *Memória e Identidade Social* (1989), afirma também que a memória cria conceitos de identidade e construção, entre as pessoas, logo, a conexão entre memória e identidade social, pode ser desenvolvida com critérios que incluam acontecimentos, personagens e lugares.

Nesta pesquisa, refletir e pesquisar sobre a trajetória do cineclube da APCC, é ampliar o alcance de memórias e histórias de paixão cinéfila, as quais suplantaram limites pessoais dos coordenadores para alcançar, e desenvolver, uma coletividade cinematográfica. Essa ação não deve ser esquecida pelos pilares do tempo ou do esquecimento de uma sociedade, que não faz questão de reconhecer aqueles que contribuíram com mudanças, criatividade e diversidade cultural. Ao desenvolver este estudo, espero compartilhar memórias como testemunha e agente deste cineclube e desenvolver a expansão de sua importância, para que o conceito cineclubista presente, seja considerado e inspirador de outras ações culturais cinematográficas.

O procedimento para o conhecimento cinematográfico deve surgir em uma dimensão afetiva, sensível e reflexiva, que acontece no ato de selecionar, exibir e escrever sobre cinema. Pode-se criar um meio de experiência estética para o espectador, que é uma das principais razões deste trabalho. A relação da arte com o público é controversa e democratizar conhecimento, na arte, é ato de educação. Analisar a trajetória do cineclube da APCC é fazer referência à história de diversos cineclubes, que surgiram em muitas cidades. O viés da educação cinematográfica, indicado pelos cineclubes, pode ser vinculado a uma afirmação de

¹⁴ Michael Pollak (1948-1992). Sociólogo austríaco com estudos direcionados para as relações entre política e ciências sociais, e reflexões teóricas sobre a identidade social.

¹⁵ Conferência transcrita e traduzida por Monique Augras e publicada na revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 05, n. 10, 1992, p. 200-212.

¹⁶ Maurice Halbwachs (1877-1945). Sociólogo francês e um dos principais pesquisadores e autores do conceito de memória coletiva.

que os cineclubes são escolas de cinema, especialmente, se conferidos com vários modos de influência que o cinema pode desenvolver, por meio de seus filmes, e circuitos de exibição.

De diversas maneiras, além da questão de incentivar aprendizados, por meio de filmes, é possível afirmar que os cineclubes promovem identificações coletivas. Além disso, gera-se anseio contínuo de aprendizado, na relação com o cinema, que deve ser analisado pelo pesquisador. O que ratifica está assertiva é que, além das referências documentais, que servem de base para análises culturais sobre os cineclubes, devem ser considerados registros dos depoimentos orais, isto é, prestar atenção, também, aos comentários dos espectadores. Essa é uma das práticas mais importantes das sessões cineclubistas.

Os espectadores são personagens ativos que testemunharam ações cineclubistas e podem validar e ampliar as histórias registradas, com dados que não aparecem nos documentos pesquisados, como a emoção, a afetividade, o respeito, o carinho, a paixão, o fascínio, a identificação, o encantamento, por tudo que viveram ao assistirem determinado filme. Um dos desafios deste trabalho é tornar visível o nível de identificação que as pessoas têm com histórias vividas e criar importância para quem não sabe ou não entende o valor da constituição de uma memória cineclubista. Sobre memória coletiva, Janaína Amado¹⁷ em *O Grande Mentiroso: Tradição, Veracidade e Imaginação em História Oral* (1995) afirmam que

[...] outra característica da memória que a aproxima muito da história é sua capacidade de associar vivências individuais e grupais com vivências não experimentadas diretamente pelos indivíduos [...]: são vivências dos outros das quais nos apropriamos tornando-as nossas também [...]. Nossas memórias são formadas de episódios e sensações que vivemos e que outros viveram (AMADO, 1995, p. 132).

A importância da afirmação de Amado se evidencia em perspectivas que as vivências individuais podem ser compartilhadas para continuarem relevantes. Desse modo, vinculado às ações culturais deste cineclube, cria-se um eco memorial que pode impetrar outros espectadores e gerar novas memórias. Rose Clair Matela¹⁸ trabalhou a memória como principal fonte, em sua pesquisa de doutorado, sobre cineclubes em sua tese intitulada *Cineclubismo: Memórias dos Anos de Chumbo* (2008) sobre atividades cineclubistas no Brasil, e escreveu sobre sua utilização, ressaltando a descentralização de conhecimento como uma das potencialidades das

¹⁷ Janaína Amado tem graduação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1968), doutorado em História Econômica pela Universidade de São Paulo (1976) e estágios de pós-doutorado em diversas instituições universitárias. Amado atua, principalmente, em temas vinculados a história e cultura, história e literatura, história e representação, história oral, história moderna e história do Brasil colônia.

¹⁸ Rose Clair Matela tem graduação em História pela Universidade Federal do RJ (1977), mestrado em Educação pela Universidade Federal Fluminense (1994) e é doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense (2007). Trabalha na área de Educação, atuando com cultura, escola, formação de professores, memórias e múltiplas linguagens.

narrativas se perpetuarem. Para ela, estudos sobre a memória trazem à tona histórias, até então, fora do discurso oficial.

Proporciona, ainda, o surgimento de histórias interditas, de interpretações e leituras de mundo diverso do instituído, que fratura conhecimentos hegemônicos e ultrapassa o discurso oficial, contribuindo para a ampliação do conceito de verdade científica (MATELA, 2008, p. 23).

Ultrapassar o discurso oficial no objeto de estudo de Matela foi buscar registros de depoimentos, dos participantes dos cineclubes clandestinos, em atividades, durante a ditadura militar brasileira, nos anos 1970. Assim como na metodologia de Matela, entendo ser fundamental, além de outros registros documentais, criar espaço para vozes daqueles que poderiam ratificar e ampliar a importância do cineclubes da APCC. A partir das fontes orais, obtidas nas entrevistas realizadas com distintos espectadores, participantes direta ou indiretamente das ações cineclubistas, percebi intensa contribuição de informações e conceitos vinculados a este cineclubes. As experiências humanas registradas tornaram a pesquisa uma obra sentida e pensada, com frequentes surpresas e interpretações sobre as implicações das ações realizadas. A particularidade de cada relato evitou a generalização dos fatos ocorridos e explicitou as consequências humanas, além da cinematográfica, em todos os entrevistados.

A vida é cercada de mistérios, certezas, dúvidas, dores, prazeres e caminhos que, unicamente, cada indivíduo, pode tentar compreender. No filme *Cidadão Kane*¹⁹, clássico dirigido por Orson Welles, em 1941, a primeira cena mostra uma placa com os dizeres “não ultrapasse”. Esse aviso surge, antes que a câmera cinematográfica transponha as cercas da mansão de Kane, e nos revele sua morte, e posterior investigação sobre sua vida, por meio de sua última e enigmática palavra *rosebud*. A existência deste personagem emblemático é maior que sua morte e nos incentiva a tentar entender sua trajetória, para outras inspirações e ações. Este é um dos exemplos de filmes inesgotáveis em sua recepção, tão rico em indícios de, neste caso, memórias do protagonista, as quais induziram suas ações e propósitos de vida.

A pesquisa sobre diferentes trajetórias humanas, culturais, políticas ou sociais tem diversos objetivos. Todas as finalidades são válidas, se distinguem a capacidade e luta de viver, realizar e, que podem inspirar outros caminhos. Essa é uma das razões de um trabalho, que pode ter função educacional para despontar protagonismos de enredos criados para sua existência. Interpretações sobre diversas histórias construídas deverão ser desenvolvidas com

¹⁹ *Cidadão Kane* (1941). Direção: Orson Welles. Com Orson Welles, Joseph Cotten. Baseado na vida do milionário americano William Randolph Hearst, o filme mostra o talento, a ambição, vitórias e perdas de um homem em busca de realização pessoal e profissional. *Cidadão Kane* é considerado por muitos críticos especializados como o melhor filme da história do cinema.

sensibilidade, pelo pesquisador, na proposta de narrar e compreender vivências. Esta foi uma das finalidades deste trabalho.

Na história do cinema, várias pesquisas foram realizadas e muitas colaboraram para que o público se aproximasse de incríveis histórias sobre movimentos cinematográficos, artistas, tendências de criação e suas expressões de trabalho, seja na interpretação, produção, direção ou qualquer aspecto que influenciou e gerou um filme. Versões comerciais e autorais foram produzidas no cinema, graças ao aspecto de encantamento que as imagens têm sob o público. Estas versões, na maioria, geraram perguntas que permanecem em buscas de respostas. Ou seja, dada riqueza de conteúdo e de estética de certos filmes, histórias foram criadas e vividas com variação de enfoques analíticos.

Felizmente, o tempo e os contextos de realização de histórias foram alterados para que generalizações fossem minimizadas. Segundo o autor François Dosse²⁰ em *O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida* (2009), o grande desafio do historiador em relação à escrita da uma história é encará-la como real e inevitável, pois ela é, segundo o autor, que “oferece um acesso privilegiado para nos aproximarmos ao máximo da interioridade/exterioridade, do singular/geral, sendo, portanto o que mais lembra o ideal impossível de globalidade” (DOSSE, 2009, p. 344). Entendo que o pesquisador tem missão de não deixar as histórias, personagens, contextos e momentos perecerem, e serem inseridos, ativamente, no silêncio do esquecimento de uma sociedade imediatista e consumista, que desvaloriza ações e personagens relevantes, especialmente, no campo cultural.

Meu trabalho como pesquisador abrange intensa vontade de vencer o esquecimento e tem como foco um conjunto de ações cineclubistas efetivadas por um grupo de pessoas de uma associação de críticos de cinema. A partir da criação de ações impulsionadas pelo amor e respeito ao cinema, especialmente, na diversidade que esta arte tem e desenvolve, esta associação incentivou a cultura cinematográfica local, em Belém do Pará, ao exhibir, prioritariamente, filmes autorais ou filmes de arte na criação de um cineclube, no final dos anos 1960, e que tem contínua atividade.

Estas ações e fatos gerados por essa associação e seu cineclube, influenciaram muitas pessoas e a cultura de cinema de uma cidade, e essa história não pode ser soterrada. Deve-se evitar a supressão de memórias pelo tempo ou pelos caminhos do imediatismo, que transforma em invisíveis àqueles que construíram (ou tentaram construir) alguma diferença, em qualquer

²⁰ François Dosse é historiador e sociólogo francês. Dosse tem estudos e publicações na área de História dos Intelectuais, com destaque em temas como historiografia, estruturalismo e biografia.

campo, especialmente, cultural, em uma cidade como Belém, onde muito se faz e muito se esquece, rapidamente.

A APCC foi fundada, em 1962, na união de propostas de críticos que, na época, queriam divulgar o melhor do cinema exibido em Belém. Mas, ao contrário da maioria das iniciativas culturais de cinema no país, naquele período, não se limitou a escrever sobre filmes exibidos nos cinemas de Belém, cidade que, muitas vezes, foi excluída de diversos lançamentos de filmes por razões comerciais ou de distribuição. Possivelmente, inspirada em ações realizadas por *Os Espectadores*, primeiro cineclube paraense, em 1955, e pelo Centro de Estudos Cinematográfico (CEC) (1962), fundado em 1962, entre outras ações cineclubistas, um grupo de críticos de cinema, com a direção de Pedro Veriano, criou em novembro de 1967, seu cineclube. Tal espaço teria função de exhibir e debater sobre filmes, diretores, produções e ampliar sua visão cinematográfica e, igualmente, do espectador, cinemaníaco e cinéfilo paraense. Este cineclube teve parceiros fundamentais para que sua programação estivesse atuante, em diversos pontos de exibição, democratizando espaços e criando hábitos onde pouco estímulo cultural foi desenvolvido, anteriormente.

A despeito das dificuldades de se criar e manter atividades em um cineclube no norte do Brasil, o cineclube da Associação de Críticos completou 50 anos de atividades, em 2017. Com histórias e filmes relevantes exibidos, destaco o pacto cinéfilo criado, informalmente, entre coordenadores e espectadores cineclubistas, desde o início de suas programações. Este pacto promoveu modos de entender as motivações deste cineclube, os critérios de seleção de filmes, personagens, parceiros e contextos de sua atuação. Estes serviram de referência para, efetivamente, dilatar o campo cultural, poético e cinematográfico do cinema, pela heterogeneidade dos filmes exibidos. Este clube de cinema como pode se chamar a associação, direta ou indiretamente, foi e é um contraponto à banalização do cinema como elemento unicamente de diversão, conforme perspectivas da indústria de entretenimento que, muitas vezes, busca na arte, prioritariamente, meio de lucro e investimentos.

Esse pacto cinéfilo intercala fatos, memórias e ações que afetaram a vida cultural de diversas pessoas, a partir da ação coletiva de um grupo de críticos, jornalistas e intelectuais que, não satisfeitos com o panorama cinematográfico local, interferiram e intensificaram as opções e diversidades cinematográficas pelo seu cineclube. Como pesquisador, sinto-me incluído nessa história, pois participo ativamente desta trajetória. Sou testemunha destas narrativas que precisam ser interpretadas, sob outros enfoques. Minha função é manter este movimento cultural, sem comprometimento emocional que desvie interpretações sobre tudo que aconteceu, acontece e ainda pode acontecer como meio de geração de conhecimento sobre cinema. Esse

ato deverá resultar em um estudo de cultura cinematográfica, que criará conexões com fatos e consequências, que me indicarão deliberações no grande número de registros orais e ou documentais pesquisados.

Dilatar, expandir e redimensionar os atores deste pacto cinéfilo é um dos desafios, cuja proposta não é exclusivamente homenagear os agentes culturais envolvidos e, nostalgicamente, olhar para o passado com impressões emocionadas e datadas. A proposta é buscar referências para que atos, ações e interações convenham para o futuro de novos e outros agentes culturais, pessoas e movimentos vinculados ao cinema. A APCC e seu cineclube, repleto de critérios e seleções que cultivaram e cultivam variados conceitos de filmes, indicam o cinema como arte magnífica e em expansão artística, que merece serem apreciados, igualmente, para fins de debates, estudos e pesquisas.

Na busca de desvendar este pacto cinéfilo feito pelas ações e interações de um cineclube, é crucial saber enfrentar enigmas que surgirão para derivar em uma escrita e narrativa que inspire o leitor a entender o que foi, é e poderá ser no futuro, o objeto deste trabalho. O alcance desta pesquisa, direcionada a um cineclube, território de resistência cinematográfica, criado nos anos 1910/1920, para instituir espaços de debate cinematográfico, tem a responsabilidade de apresentar essa história, para além dos limites locais, e elaborar análises com outras ações que, similares ou não, criaram influências expressivas na vida de cinemaníacos e cinéfilos amazônidas, principalmente.

A ânsia contra o esquecimento será redobrada, pois esta história de cultura cinematográfica é pouco conhecida fora do estado (e também na própria cidade e estado onde este cineclube está situado). Mais do que evitar o esquecimento, o pacto cinéfilo realizado e construído por este cineclube apresenta caso raro de ação cultural cinematográfica, que no passado e presente, estabeleceu histórias que têm muito a recomendar para novas e outras maneiras de se concretizar ações sobre o cinema.

Lembrar-se dos filmes, das imagens, das memórias, das emoções, dos espectadores, dos laços criados, das amizades construídas, dos debates apresentados, das impressões e propostas artísticas que chegaram aos espectadores, por meio das sessões deste cineclube, provavelmente, provocarão outros entendimentos sobre o que foi realizado, desde o início de suas atividades. Sob o olhar de outro contexto cultural, de nova geografia artística, é possível a indicação de uma relação de educação e cultura entre este passado, presente e o futuro do cinema, e a maneira como o público entenderá outros e novos cinemas.

Os cineclubes têm missão de expandir a cultura cinematográfica pelos seus meios e mecanismos instalados e operacionalizados, em diversos países e cidades. Mas, as

características do cineclube da APCC indicaram outras prováveis significações e atualizações do conceito cineclubista, com reflexões sobre outras apreciações, que cercam o cinema como arte, indústria, ou como a maioria prefere, entretenimento. Entendo que, em uma pesquisa, a temporalidade dos fatos deve ultrapassar fronteiras do tempo e do seu contexto. Como entender esse procedimento, e deixar claro para o leitor sua constituição são um dos maiores desafios, especialmente, em um trabalho que envolverá o segmento audiovisual, que tem intensa influência no século XXI.

A pesquisa de um cineclube e sua atuação eloquente, durante mais de 50 anos, é ato de resistência no debate sobre a condição do cinema como arte. A partir da existência de um cineclube longo, apesar de pouco apoio e incentivo, é necessário refletir sobre o que podemos aprender com essa história, para criar futuros mecanismos, que sejam atuantes e expressivos, para outros públicos que, na sua maioria, admite o cinema autoral ou de arte fora de seu interesse cinematográfico.

A história do cineclube da APCC merece ser pesquisada e registrada, para exteriorizar sua relevância e criar novos receptores culturais, espectadores, cinéfilos e cinemaníacos que, espero, encontrarão neste trabalho, relatos, fatos e o sentido da vida cultural de pessoas, que se dedicaram a ampliar a cultura cinematográfica, na cidade de Belém-PA.

O Cinema é uma arte em evolução e seu histórico demonstra maneiras de construção artística que merecem atenção. A partir da criação do aparelho *Cinematógrafo*, pelos Irmãos Lumière, em 1895, o Cinema foi desenvolvido, por meio de diversas experimentações e leituras de artistas que perceberam suas potencialidades, como meio de expressão do pensamento humano. Inicialmente, o produto fílmico foi percebido como um registro da realidade em filmes de curta duração (não ficção) com exibições em feiras, parques, circos e equipamentos de entretenimento. Tais exibições agradaram parte do público encantado com as imagens em movimento. Posteriormente, como meio de criação de realidades alternativas para entendimento e questionamento do mundo como é, foi transformado em expressão artística com possibilidades similares à força de outras artes centenárias, como algo além do divertimento ou mero entretenimento. Artistas de várias expressões migraram para o Cinema por perceberem que, com tal modalidade, poder-se-ia construir outras maneiras de se expandir artisticamente.

No início do século XX, anos após a invenção do *Cinematographo*, o Cinema demonstrava sua força com maior número de filmes produzidos em diversos países. Em curto espaço de tempo, o que era projetado de modo informal, necessitou de outras organizações e estruturas para chegar ao público. Percebeu-se que o Cinema era um negócio lucrativo. Empresários investiram em um formato de exibição, no qual a produção cinematográfica

apresentasse condições de expandir, como negócio e indústria (para investidores) e público (conforto e modernização). Os circuitos de exibição começaram a ser instalados, especialmente, na Europa e Estados Unidos, e o foco era na produção que causasse interesse dos espectadores que, na primeira década do século XX, haviam percebido que as imagens em movimento teriam muito que mostrar em outras maneiras de produção. Mas o que era exibido? Quais critérios? O que ou quem determina o interesse dos espectadores? O que é ou não popular? O que é considerado erudito?

É necessário entender que o Cinema encantou muitos espectadores, desde o início de suas produções, mas modos de ser e fazer foram alterados sempre que artistas procuraram contribuir com sua linguagem, em constante desenvolvimento, em tentativas de buscar outros olhares e interpretações, ato recorrente em todas as artes. Mas, a partir da instalação de circuitos de exibição que priorizavam os produtos de maior bilheteria, devido aos que foram preferidos pelo público ou que gerava mais renda e lucro, muitas expressões fílmicas ficaram à margem daqueles circuitos e, raramente, foram assistidos pelos espectadores.

Obras de diretores experimentais, realizadas nos anos 1910 e 1920, como Man Ray²¹, Carl Dreyer²², cineastas surrealistas como Luís Buñuel²³ e Germaine Dulac²⁴, das vanguardas francesas, entre outros, tiveram poucas oportunidades de exibição. E o que fazer sobre essa relação do que se pode e deve exibir para o público, a partir de critérios que evidenciam determinados tipos de cinema? Onde encontrar a diversidade de filmes para entender, perceber e interpretar alternativas e modos de fazer Cinema? Edmond Benoit-Levy²⁵ (1858-1928), Riccioto Canudo²⁶ (1877-1923) e Louis Delluc²⁷ (1890-1924), entre outros, atentos ao contexto

²¹ Man Ray (1890-1976). Cineasta, pintor e fotógrafo americano considerado importante figura do Dadaísmo nos EUA, e, posteriormente, Surrealismo, na França.

²² Carl Dreyer (1889-1968). Cineasta dinamarquês considerado um dos mais importantes artistas da história do cinema. Realizador de *A Paixão de Joana d'Arc* (1929), *Vampiro* (1932), *Dias de Ira* (1943), *A Palavra* (1955) e *Gertrud* (1964).

²³ Luís Buñuel (1900-1983). Diretor espanhol naturalizado mexicano. Realizou filmes na Espanha, México e França. Pelos temas sociais e críticos à sociedade burguesa e igreja católica, foi um dos mais polêmicos realizadores da história do cinema. Autor, em parceria com o pintor Salvador Dalí, de *Um Cão Andaluz* (1929), marco do cinema surrealista.

²⁴ Germaine Dulac (1882-1942). Cineasta, roteirista, produtora e crítica de cinema francesa. Importante realizadora do cinema impressionista e surrealista francês.

²⁵ Edmond Benoit-Levy (1858-1928). Advogado francês, exibidor de cinema e roteirista.

²⁶ Riccioto Canudo (1877-1923). Jornalista, poeta, intelectual e um dos primeiros críticos de cinema. Autor do *Manifesto das Sete Artes* (1923) que define o cinema como a sétima arte.

²⁷ Louis Delluc (1890-1924). Cineasta, jornalista, roteirista, crítico literário e cinematográfico francês. Ele popularizou o termo cineclube no *Jornal du Ciné-club*, lançado em 14 de janeiro de 1920. A expressão cineclube tinha como perspectiva qualificar visão de Ricciotto Canudo em agrupar os amantes do cinema. Delluc ficou conhecido por série de trabalhos jornalísticos sobre Cinema. Nos anos 1920, foi um dos que criaram proposta de clube de cinema (CinéClub) como alternativa para exibição de filmes.

da época – anos 1910 e 1920 - pensaram em outras maneiras de exibição de filmes, em diversos modos de exibição, espaços que, posteriormente, foram chamados de Cineclubes.

Na segunda década do século passado, a insatisfação com os modelos rígidos e etnocêntricos estabelecidos pela indústria cinematográfica, o desapontamento com a sujeição absoluta dos realizadores aos ditames da política dos estúdios, a revolta com eventuais restrições de criação artística e a preocupação com a afirmação de cinemas nacionais que retratassem outras culturas e modos de vida, entre outras questões, impulsionou agentes de cultura, em todo o mundo, a procurar alternativas para se ampliar atitudes e atos atinentes à apreciação do cinema.

Essas insatisfações encontraram uma de suas primeiras formas de expressão, em abril de 1907, quando Edmond Benoit-Levy criou o *Ciné-Club*²⁸, na sala de cinema *Omnia-Pathé*, com o objetivo de disponibilizar documentos e produções cinematográficas aos espectadores associados. Nos anos 1920, Riccioto Canudo fundou o *Clube dos Amigos de Cinema* e, em 1923, publicou o *Manifesto da Sétima Arte*, na revista *A Gazzette des Sept Arts*, em que definiu o cinema como a Sétima Arte, valorizando sua expressão artística.

Segundo o cineclubista Felipe Macedo²⁹, a palavra cineclubes ressurgiu com Louis Delluc e Charles de Vesme, quando lançaram o *Le Journal du Ciné-club*, em 14 de janeiro de 1920, e alguns dias depois, criaram o *Cineclubes da França*, com a finalidade de congregar os profissionais e os amantes do cinematógrafo. Desse modo, solidificam as preocupações de um amplo grupo de realizadores militantes por um cinema de qualidade, livre das injunções do poder econômico e a favor de uma atividade de crítica autêntica (MACEDO, 2008). Naquele período, cineastas realizaram filmes expressivos que geraram estudos importantes, advindos da crítica cinematográfica, e distinguiam mudanças e evoluções no Cinema, mas a maioria do público esteve distante deste processo, pois não tinha acesso a muitos filmes importantes.

Sabe-se que existem diversos tipos de espectadores e, certamente, estes, nas suas diferenças, criam expectativas sobre o cinema. Graças a um público interessado nas inovações de filmes realizados, a partir de experiências vanguardistas, como o cinema expressionista alemão, no final dos anos 1910, e as vanguardas francesas, nos anos 1920, a iniciativa dos

²⁸ O termo *Ciné-club* foi usado, posteriormente, por Louis Delluc, nos anos 1920, como referência para novos espaços de exibição de filmes.

²⁹ Felipe Macedo é cineclubista com diversos artigos publicados sobre a história dos cineclubes. Atuou como diretor de atividades culturais no Memorial da América Latina. Estudou Ciências Sociais e Cinema na USP. Fundou a Federação Paulista de cineclubes, Conselho Nacional de Cineclubes e o Secretariado Latino Americano da Federação internacional de Cineclubes. Foi um dos fundadores dos cineclubes Bexiga (1982), Oscarito (86) e Elétrico (90). Foi diretor da distribuidora de filmes DINAFILMES e Federação Internacional de Cineclubes, entre outras atividades.

primeiros cineclubistas prosperou, inicialmente, na França e depois em outros países. Dessa maneira, o conceito de espaço alternativo para exibição de Cinema foi estabelecido, a despeito de dificuldades surgidas, durante a segunda guerra mundial. No final dos anos 1950, uma *Federação Internacional de Cineclubes* foi criada reunindo, aproximadamente, quarenta países para certificar o espaço democrático de exibição de filmes. De acordo com Priscila Constantino Sales em *O Movimento Cineclubista brasileiro e suas modulações na recepção cinematográfica* (2015)³⁰,

Os cineclubes são entidades surgidas no começo do século XX, em meio ao processo de legitimação cultural do cinema tendo como base a organização do público em torno da arte cinematográfica, que se em seu início foi um movimento restrito, a partir dos anos 1950, irá se multiplicar e se organizar em instituições representativas de seus interesses. Tendo como principais atividades a divulgação, pesquisa e debate do cinema, os cineclubes contribuíram também para a constituição do espectador crítico frente à imagem fílmica, e seus desdobramentos sociais e políticos. Espaço público por excelência, marcado pela discussão político cultural, os cineclubes em sua trajetória assumirão diversos perfis e diferentes práticas conforme os espaços que se estabelecem (SALES, 2015, p.1).

No Brasil, as primeiras iniciativas cineclubista surgiram, nos anos de 1920, reforçando uma ação de cultura cinematográfica, que representou uma prática social, por meio de metodologia, que incluía exibição de filmes, textos, boletins, “ou seja, um conjunto de práticas coletivas que permitia entender o desenvolvimento da percepção de cinema como manifestação cultural” (SALES, 2015, p. 2). *Chaplin Club*, o primeiro cineclubista brasileiro, foi criado no Rio de Janeiro em 1928. Em São Paulo, ações cineclubistas iniciaram, nos anos 1940, com o *Clube de Cinema de São Paulo*. Posteriormente, as iniciativas cineclubistas cresceram no Brasil, em várias regiões.

Na região Norte, em Belém do Pará, a primeira ação cineclubista aconteceu, no início dos anos 1950, com a criação de *Os Espectadores*³¹. Esse cineclubista exibiu diversos filmes inéditos em Belém, a partir da proposta de incrementar a cultura cinematográfica local, e influenciou a criação de outros dois cineclubes, no final dos anos 1950, *Os Neófitos* e *Juventude*. No início dos anos 1960, a capital paraense teve ações importantes na área cinematográfica com a fundação do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) e da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCC). Publicações de críticas de cinema em jornais locais cresceram, neste período, e estimularam a aproximação do espectador e cinemaníacos com estudos de cinema.

³⁰ O texto *O Movimento Cineclubista Brasileiro e suas modulações na recepção cinematográfica* (2015) de Priscila Constantino Sales foi apresentado no XXVIII Simpósio Nacional de História em 2015.

³¹ O cineclubista *Os Espectadores* foi fundado, em 1955, por Orlando Costa, entre outros colaboradores.

A experiência proporcionada pelo primeiro cineclube de Belém foi fundamental para que a APCC iniciasse ações cineclubistas, em 1967. A carência de filmes inéditos e clássicos programados fez com que críticos de cinema, como Pedro Veriano, resistissem pela continuidade das atividades cineclubistas, e por consequência, a Associação de Críticos, cunhou seu cineclube. Posteriormente, várias projeções foram elaboradas em diversos espaços e a crítica de cinema local tornou-se mais produtiva, pois o número de filmes de qualidade aumentou, consideravelmente, no circuito exibidor. Um novo e outro público começaram a frequentar as sessões, especialmente, jovens, estudantes e universitários. O estudo e interesse pelo cinema cresceu, por meio deste cineclube, com mecanismos de programação, debate, apresentação, textos e, especialmente, pelos encontros que proporcionava, entre os interessados pelo Cinema, em Belém.

Como manifestação e ação educativa de uma associação de críticos envolvida e interessada em cinema, o cineclube da APCC transformou-se em uma manifestação cultural que, por meio dos filmes exibidos, criou possibilidades da formação de um pensamento teórico e interpretativo do cinema como arte. Dessa maneira, é exemplo para o entendimento da relevância do cineclubismo na educação de outros olhares sobre o Cinema. Este cineclube colaborou para que a diversidade do Cinema estivesse ao alcance de todos os públicos, criando e colaborando com a cultura cinematográfica em diversos níveis, seja com espectadores, críticos de cinema, profissionais de diversas áreas, realizadores e cineastas. Registros de um cineclube, tão atuante, com diversos pontos de exibição e com múltiplas variedades de filmes exibidos, por muitos anos, merecem ser estudados, pois é acontecimento incomum no Brasil.

Referência histórica para seu contexto de atuação que se realizou em três etapas, de 1967 a 1986, de 1986 a 2007 e de 2007, até os dias atuais, este cineclube necessita ser pesquisado, pois criou oportunidade para que o público reconhecesse o Cinema, também, como arte, a partir de ações cineclubistas (programação, apresentação, debates, textos, críticas, programação). Sua história, participantes, idealizadores, influência e legado devem servir para análises e relações no contexto em que o cinema moderno (produção, distribuição, exibição e internet) atua que, em sua maioria, repete fórmula de inclusão e exclusão do que merece ser escolhido e exibido, em detrimento de uma indústria cultural comprometida, na maioria das vezes, com o lucro e produto.

Em uma referência a Walter Benjamin³², devemos entender e questionar o processo definidor do que teria valor de culto e o que teria valor de exposição para entendermos que,

³² Walter Benjamin (1892-1940). Ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo vinculado à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica.

atualmente, mais do que em outras décadas, os cineclubes têm importância significativa para interferir, equilibrar e contribuir com o procedimento de entendimento do Cinema e de sua cultura, a partir da diversidade e mecanismos que incentivam debates e estudos. Nessa avaliação, é importante ter como referência o crítico, ensaísta e cineasta francês Jean-Louis Comolli³³ ao indicar que, em grande maioria, o cinema industrial realiza trabalhos considerando o espectador como um consumidor. Os cineclubes, particularmente, o que foi criado pela APCC, considera o espectador um ser pensante que está acessível para novas e outras formas de entender a sétima arte.

O cineclube da APCC merece avaliação pela trajetória, percurso de dificuldades, captação de recursos e parcerias, seleção de filmes e atos de reflexão. Este estudo visa enfatizar a continuidade de atuação como estratégia de reflexão, a partir de programação focada no Cinema como cultura e arte, que pode e deve colaborar com o entendimento, não somente da arte em si, mas do mundo em que vivemos. A concepção cineclubista mantida pela APCC pode servir de inspiração para aqueles, que entendem o Cinema também como mote para reflexão, questionamentos, educação e conhecimento sobre todos os temas referentes à condição humana.

Parafraseando o escritor Umberto Eco³⁴, as diferenças entre o que ele chama de código cinematográfico e códigos fílmicos podem ser notados, percebidos e estudados, por meio do conceito cineclubista, logo, a atividade do cineclube da APCC é ato de resistência cultural, digna da criação dos primeiros cineclubistas, quando perceberam a necessidade de outros espaços para a projeção de filmes, além de conceitos industriais, comerciais e entretenimento.

Atualmente, o desafio é intenso, pois a cultura de acesso a filmes na internet, muitas vezes, reflete a tendência ao cinema comercial divulgado pela maioria da mídia. Nesse caso, a acomodação do público com o acesso à internet pode ser considerada o fim da atividade cineclubista? Provavelmente não, mais uma razão para realizar este estudo de caso, de um cineclube localizado na região amazônica que, com tantas dificuldades e limitações culturais e mercadológicas, especialmente, na distribuição e exibição de filmes, destacou-se no circuito local e nacional e mantém atividade cultural cultivando o conceito cineclubista.

Os objetivos desta tese são documentar e analisar ações realizadas pelo cineclube da APCC, no período entre 1967 e 2017, por meio das atividades cineclubistas, dos agentes culturais, dos parceiros dessas ações e dos espectadores envolvidos no movimento cineclubista

³³ Jean-Louis Comoli é escritor e diretor de cinema francês. Entre 1966 e 1978, foi editor-chefe da revista *Cahiers du cinéma*.

³⁴ Umberto Eco (1932-2016). Escritor, filósofo, semiólogo e linguista italiano. Autor de diversos ensaios e romances de repercussão internacional como *O Nome da Rosa* (1980) e *O Pêndulo de Foucault* (1988).

em Belém-PA; contextualizar o cineclubismo realizado pela APCC com relação às suas atividades e importância na construção de entendimento da cultura cinematográfica; analisar ações e princípios do cineclube da APCC e sua influência na ampliação da cultura cinematográfica paraense e demonstrar suas ações de cineclubismo, como ato de resistência artística, cultural e, principalmente, educativa, quanto aos conteúdos, estéticas e sistemas de produção, distribuição e exibição de filmes com a criação de vínculos a possíveis propostas de cinema, em conjunto com a educação, para formação de cidadãos com senso crítico perante o mundo.

A metodologia deste estudo incluiu pesquisa bibliográfica, catalográfica e contextual com informações coletadas em jornais (artigos, entrevistas, anúncios, internet), documentos, livros, periódicos, fontes virtuais e relatos dos fundadores e de agentes culturais³⁵ que estiveram envolvidos neste cineclube. As entrevistas foram realizadas, por meio de perguntas abertas para cineclubistas, espectadores e cinéfilos que presenciaram e vivenciaram ações desse cineclube. Além de referenciais teóricos da área de cinema, autores advindos dos estudos culturais foram apoios fundamentais para o entendimento das entrelaçadas relações entre culturas, linguagens, traços identitários, identificação e estranhamentos na construção do aprendizado, neste caso, para apreciação de filmes.

A pesquisa foi desenvolvida com conceitos que abrangem diversos tópicos-conceitos relacionados ao objeto da tese como Memória; Memória Coletiva; Estudos da Cultura; Trânsitos Culturais; Narrativas de Vida; Esquecimento; Cinema de Arte; Cineclubismo e Educação, entre outros. Importantes autores foram escolhidos e descobertos no percurso da pesquisa para várias reflexões como Ecléa Bosi, Michael Pollak, Graeme Turner, Jean-Claude Bernadet, Ismail Xavier, Jean-Luc Godard, Jacques Rancière, Bene Martins, Avelino Aldo de Lima Neto, Marcos Napolitano, Georges Sadoul, Rosália Duarte, Alain Bergala, Paul Virilo, David Gilmour, André Bazin, David Bordwell, Kristin Thompson, Rose Clair Matela, Felipe Macedo, Irene Tavares Sá, Pedro Veriano e Antoine Baecque. Estes e outros autores com trabalhos vinculados ao cinema, cineclubismo e educação foram referências para o incremento de reflexões neste trabalho.

As entrevistas realizadas com perguntas abertas e fechadas incluíram critérios relacionados aos espectadores, que participaram das sessões deste cineclube e compartilharam suas memórias sobre ações cineclubistas. A partir de temas vinculados ao cineclube da APCC e o Cinema, foram realizadas análises com distintas variáveis, por meio das informações

³⁵ Agentes culturais são pessoas físicas ou jurídicas que promovem e estimulam ações culturais em diversos setores da sociedade.

coletadas, nos modos bibliográfico, documental e transcrições das entrevistas realizadas durante a pesquisa. As entrevistas foram gravadas em imagem e áudio e, posteriormente, transcritas para análises, ampliação e complemento de informações e interpretações sobre o tema desta tese. As informações colhidas nas entrevistas foram analisadas e selecionadas evidenciando-se fatos, histórias e relatos que, eventualmente, foram complementados pelo entrevistador-pesquisador, participante de muitos dos eventos relatados. A lista de filmes apresentada reúne algumas referências fílmicas utilizadas durante o trabalho de pesquisa e escrita da tese. Entendi que não seria viável inserir todos os títulos pesquisados e incluídos na tese, pois seria uma relação extensa e complexa. Com relação às ilustrações pesquisadas e incluídas na tese, foi necessária a ampliação de algumas imagens para facilitar a leitura dos textos.

Entender os traços de memória de cada dado documentado ou oral foi um desafio para avaliar as histórias, e as maneiras como foram contadas sobre tempos tão importantes, que incluem lembranças coletivas compartilhadas, por meio do cinema. Ecléa Bosi refletiu sobre a lembrança individual, social e tempo da memória.

O modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra, faz com que fique o que signifique. O tempo da memória é social, não só porque é o calendário do trabalho e da festa do evento político e do fato insólito, mas também porque repercute no modo de lembrar (BOSI, 1994, p.31).

O tempo social mencionado por Bosi tem acréscimo significativo quando relacionado aos momentos vividos, sonhados e imaginados por espectadores, a partir de suas experiências pessoais, com a arte, no caso, o cinema. O modo como eles elaboram a organização de suas memórias, em relação aos filmes assistidos, no caso, no cineclube, demonstra muitos elementos afetivos em comum provocados por reações identitárias inesperadas, por meio das produções exibidas, e o ritual de cada sessão cineclubista. Michel Pollak indica que todas as memórias têm marcos ou pontos invariantes, imutáveis, acrescidos de pontos de lembrança em comum, que valorizam determinados momentos.

Nas memórias recolhidas nas entrevistas com os participantes de cineclubes, percebi um sentimento de pertencimento e gratidão comuns ao tempo social, cultural e cinematográfico experimentado pelos entrevistados que confirmaram a necessidade de rever com profundidade, divulgar e falar sobre o rito cineclubista apreendido por cada um. Estes contadores de histórias vinculadas ao cineclube demonstraram imensa empatia e emoção em relatar suas memórias e demonstraram profundo compromisso e colaboração ao recordar seus relatos particulares sobre

esta ação coletiva cinéfila. Desse modo, de acordo com professora-pesquisadora Bene Martins³⁶ em *Fragments de Estórias Amazônicas: Memória e Performance* (2020),

Os contadores, então, recordam temas simplesmente para contar e não para reter informações históricas associadas a esses temas. Sua memória é uma memória de conteúdo sem significados fixos. Eles podem recordar temas e estórias sem a obrigação de recordar as circunstâncias em que as apreenderam. A atualização se faz quando estórias voltam a ser contadas. A memória, pois é uma busca ativa de novos arranjos para o que experimentaram/fantasiaram (MARTINS, 2020, p. 60).

A atualização das memórias foi feita em entrevistas de modo tão colaborativo e abrangente, de modo que foi possível imaginar uma irmandade de cinéfilos em torno deste cineclubes que, por consequência, apresenta contraponto com relação ao que Bene Martins define como “uma tendência inegável do mundo moderno: a busca do descartável e a falta de tempo para troca e assimilação de experiências” (MARTINS, 2020, p. 63). Vale ressaltar que, embora o processo de rememoração não tenha, necessariamente, compromisso com as práticas do historicismo, neste caso, os entrevistados (as) foram fundamentais para o registro de suas vivências cinéfilas e a composição desta tese-referência inicial para outros estudos.

A avaliação de conceitos, ideias e funções do cineclubismo praticados por este cineclubes, partindo desta e outras premissas da pesquisa, fundamentou a análise para a compreensão da importância de sua história, como referência para outros e novos ideais cineclubistas. Com vistas a manter e ampliar a cultura cinematográfica praticada pelos cineclubes, a partir do Cineclubes da APCC, a tese está dividida em: Introdução, Três *Takes* e Conclusão:

A introdução intitulada *Tudo foi feito para ser Notado*, em referência poética à necessidade de notarmos e valorizarmos fatos e atos da vida que, provavelmente, podem fazer diferença na vida das pessoas. Posteriormente, procuro explicitar os diversos objetivos e metodologias escolhidos sobre o objeto da tese, com referências históricas e reflexões que perpassam pelas ações deste cineclubes, relações sobre seu passado, presente e futuro e vínculos com tópicos referentes a cinema, cineclubismo e educação. Minha presença como pesquisador-agente deste cineclubes é evidenciada em alguns relatos pessoais que reforçam minha participação como espectador, agente e pesquisador.

³⁶ Bene Martins. Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal do Pará (1987), mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1997) e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004). É professora adjunta da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará com experiência na área de Letras e Artes, com ênfase em Letras. Atua principalmente nos temas relacionados à oralidade, memória, aspectos culturais da Amazônia, identidade e imaginário, entre outros tópicos. É coordenadora do Projeto de Pesquisa *Memória da dramaturgia amazônica: construção do acervo dramático*.

O primeiro *Take*, *Paisagens na Neblina*, em referência ao filme *Paisagem na Neblina*³⁷(1988) de Theo Angelopoulos, apresenta uma introdução à história do cinema, com referências de filmes e diretores que ratificam a importância do pensamento humano, para a evolução de uma expressão artística. A proposta é afirmar que o Cinema é uma arte que evolui, gradativamente, graças a diversos artistas que, por meio de filmes, se atreveram a indagar e ampliar suas possibilidades criativas. Mas, com a criação artística em evolução, inevitavelmente, surgiram dificuldades para levar tais trabalhos às telas de cinema e, conseqüentemente, ao público. Dessa maneira, foi necessário encontrar espaços para que suas obras chegassem aos espectadores, em confronto com a teia capitalista de um sistema econômico comprometido com viés comercial, que limitou o apoio e acesso a determinadas produções, por critérios duvidosos que priorizaram, muitas vezes, o lucro.

O segundo *Take*, *Cineclube da Associação Paraense de Críticos de Cinema: Um Pacto Cinéfilo* apresenta histórias, ações e personagens desta Associação e seu cineclubes com informações e relatos que colaboram para evidenciar sua relevância. Relatos documentais e orais, ações e propostas cineclubistas e visão democrática dos múltiplos cinemas concebidos e exibidos, são referências significativas deste trabalho, realizado durante anos. Por meio das ações cineclubistas registradas e analisadas, é possível afirmar o inconformismo dos agentes culturais deste cineclubes, em relação à limitada programação de filmes do circuito de cinemas, e a insuficiente cultura cinematográfica transmitida, pela maioria dos filmes exibidos. Na tentativa de criar mecanismos diferentes de ampliação da cultura de cinema, por meio dos filmes, utilizando-se do conceito cineclubista iniciado, na França, nos anos 1920, os organizadores deste cineclubes sugeriram um pacto cinéfilo que foi aceito, por muitos espectadores, e que contribuiu para a formulação de discursos e olhares consistentes sobre a sétima arte.

O terceiro *Take* *Cineclubes, Cinema e Educação* foi pensado e escrito a partir de análises sobre cinema, cineclubismo e educação em viés que procura recomendar possibilidades dos cineclubes atuarem como elementos de entendimento educacional, social e cultural contemporâneo, por meio de suas ações. Conexões cinematográficas e educacionais foram pensadas e apresentaram, como ponto de partida, as ações e pensamentos cineclubistas. Em particular, elaborei pensamentos baseados em depoimentos de críticos, professores, estudiosos,

³⁷ *Paisagem na Neblina* (1988). Direção: Theo Angelopoulos. Com Tania Palaiologou e Michalis Zeke. Dois irmãos decidem fugir de sua casa, na Grécia, em busca do pai desconhecido, que aparentemente emigrou para a Alemanha. O filme foi vencedor do Leão de Prata e do prêmio OCIC do Festival de Veneza de 1988, do prêmio Interfilm do Fórum do Novo Cinema no Festival de Berlim de 1988 e do prêmio de Melhor Filme do European Film Award de 1989.

estudantes e cineclubistas, com exemplos de utilização do cinema como disciplina com diversos modelos em sala de aula. Essas salas podem ter dispositivos tradicionais de escolas ou universidades, ou então, considerando que os cineclubes e seus parceiros em diversos formatos, possam ser criados ou adaptados para tal função.

A conclusão da tese, *Inevitavelmente Cinema*, é uma referência poética ao trabalho realizado por cineclubistas, com inspiração em minhas experiências como professor, cineclubista, cinemaníaco, cinéfilo e pesquisador. A partir de histórias e conceitos de alguns autores e influências questionadoras significativas sobre a indústria cinematográfica de alguns filmes, formulo apreciações que procuram complementar e ampliar interpretações sobre o Cinema e filmes. As questões sobre a importância da conjugação entre cinema e educação são presentes nessa parte, como ponto de insistência de diversos argumentos apresentados na tese, especialmente, a partir de outras experiências cineeducativas. Enfim, de modo poético, insisto, simbolicamente, que paisagens na neblina cinematográfica podem nos apresentar outras e novas maneiras de entender, por vezes, o estranho e nublado mundo que vivemos e, certamente, o Cinema.

A partir do desenvolvimento da escrita, em questões referentes à memória, história e esquecimento, recorro a autores-pesquisadores sobre interpretações em questões relativas à memória. Como consequência, perguntas constantes foram ampliadas, durante a realização desta pesquisa sobre cinema, cineclubismo e o cineclube da APCC, espectadores, filmes, crítica de cinema. Quais referências estruturais existem em nossa memória da coletividade merecem ser investigadas? Quantos rastros existem do cineclube da APCC para conhecimento dos novos e veteranos cinemaníacos? Memórias causam sentimento de pertencimento? Em quem? Filmes causam reações coletivas de emoção e temporalidade? O Cinema cria algo em comum que une as pessoas em torno de uma memória? Qual é a força cultural da memória coletiva na influência contínua de ações culturais? A memória coletiva surge a partir de uma identificação afetiva de um grupo em torno de uma alusão em comum? Quanto tempo isso pode durar, ser recriado e se manter? Essas são indagações permanentes, sobre as quais procurei argumentar, sem esgotar outras possibilidades de entendimento.

Ao ter acesso ao material documental e registrar interpretações orais sobre os fatos pesquisados, dúvidas sobre o que fazer com numerosas histórias se esvaeceram no desenvolvimento de percepções, com olhares para o futuro e criação de identificações referentes à valorização de memória cultural cineclubista. A criação de pontes imaginárias entre o que aconteceu e pode acontecer, estimula grau de identificação de novos agentes culturais que não

vivenciaram as ações cineclubistas pesquisadas, mas podem entender e herdar essas histórias para atualizar seus objetivos.

Quando memória e traços identitários estão conectadas, a construção de críticas sobre o que foi interpretado é inevitavelmente mais rica e, por isso, é necessário ajustar fatos e propostas sobre o conteúdo da época e, principalmente, do momento da tese/pesquisa. É imperativo que a valorização da pesquisa seja feita, especialmente, em tempos de desrespeito das histórias. Este é um desafio constante do historiador/pesquisador.

Um dos traços da memória é sua relatividade, mas é curioso que, na maioria dos relatos orais, sejam citados apenas bons momentos do cineclube. As lembranças seletivas deixaram à parte, qualquer má ocorrência, indisposição com alguma sessão interrompida, incidente ou conflito ocorrido durante o funcionamento do cineclube. Talvez as articulações emocionadas e revividas no momento do depoimento tenham sido tão intensas que o sentimento de felicidade tenha sido preponderante.

Segundo Michel Pollak (1989), ao relatar as boas memórias, existe um fenômeno construído a nível individual vinculado ao prazer e ou satisfação, a partir das satisfações conscientes, em um sentido de pertencimento. Percebo essa satisfação crescente em todos os depoimentos coletados, pessoalmente, e também em fontes documentadas. Sensações e impressões surgiram entre os entrevistados, mesmo que apresentando interpretações diferentes sobre os filmes exibidos.

Pollak (1989) afirma que a história oral é um meio de validar e ampliar a história documentada, pois nela surgem impressões impraticáveis nos documentos como a emoção, a afetividade, o respeito, o fascínio e o encantamento. O enriquecimento da pesquisa surgiu em cada relato oral realizado, de modo espontâneo, o que exigiu extrema sensibilidade de minha parte, em ouvir e perceber a importância coletiva das histórias, mas, principalmente, a estimativa pessoal de cada experiência vivida. Relatar é vivenciar emoções de novo naqueles que foram sensibilizados pelas ações cineclubistas.

Desse modo, registrar vivências orais e documentadas, é um modo de escavar memória subterrânea, silenciosa e resistir ao caráter destruidor que insiste em marginalizar o que foi feito e que, o tempo e o esquecimento, ameaçam sepultar. Pollak afirma que existem batalhas de memória, diariamente, em movimentos invisíveis e negacionistas que têm tendência histórica capitalista de apagar rastros que possam servir de ponto de partida para reflexões e questionamentos sobre o cotidiano, especialmente, às expressões culturais.

A memória não pode ser clandestina, proibida, reprimida. A memória deve ser e é modo de resistência para os sobreviventes. Casos como relatos dos horrores da primeira e segunda

guerra mundiais³⁸, da desumanidade dos campos de concentração na Alemanha, da manipulação política ideológica na guerra do Vietnã³⁹, dos fatos ocorridos na implantação da ditadura militar após a deposição do presidente João Goulart⁴⁰, são exemplos de memórias sobreviventes imprescindíveis para se entender contextos históricos e evitar repetições dessa natureza. Segundo Pollak (1989), negar a memória é admitir o reino das injustiças e da violência, do esquecimento, do silêncio. E há necessidade de se reinterpretar as histórias/memórias, como modo de pensar e demonstrar que, em muitas situações adversas, é possível realizar ações relevantes que sirvam de pontos de referência no futuro.

Ralf Koerrentz⁴¹, teólogo, afirma que as culturas e os meios que as manipulam podem motivar a libertação ou alienação. Um liberta. Outro aprisiona. E uma das características do ser humano é sua capacidade de aprender. Então, devemos identificar e interpretar qual é o nosso patrimônio cultural para ampliá-lo e valorizar o conjunto de ações e personagens, que construíram histórias de intensos objetivos culturais, sociais, educacionais.

O cineclube da APCC, no âmbito da história de cultura cinematográfica no Pará, é espaço de reinvenção contra a domesticação do cinema, porque criou ou possibilitou o poder de dúvida sobre outras possibilidades de alcance da criação e expressão cinematográfica, e incentivou a formação de posturas diversas sobre o sistema de criação, produção, distribuição e exibição de filmes, logo, entre outros motivos, colaborou para o desenvolvimento de ações para educação e cultura, que vão além do cinema e interagem com modos de se interpretar o mundo.

Em plena concordância com Jacques Rancière, no livro *As Distâncias do Cinema* (2012), no qual indica que memórias primitivas impulsionam um trabalho de pesquisa, minha motivação neste trabalho, não é por sentimentalismo nostálgico. Mas, pelo privilégio que tive e tenho em me aproximar de diversos cinemas, por meio do cineclube. É uma relação de encantamento que evoluiu para outros patamares a cada filme, que me provoca aproximações com muitos temas humanos, políticos, artísticos. Do encantamento para uma cinefilia interessada em aspectos teóricos, estéticos e éticos do cinema, tive uma longa jornada que perpassa pelas salas de exibição, cineclubes, cinematecas até chegar ao cinema em casa. E, a

³⁸ *Five come Back* (2017) é um documentário americano relata experiências de cinco diretores americanos (John Ford, William Wyler, John Huston, Frank Capra e George Stevens) e seu trabalho no *front* da segunda guerra mundial. O filme é baseado no livro *Five Come Back: Uma História de Hollywood e da Segunda Guerra Mundial* de Mark Harris e teve como referência mais de 100 horas de filmagens realizadas durante a guerra.

³⁹ *Corações e Mentis* (1975). Direção Peter Davis. Documentário sobre a guerra do Vietnã premiado com o *Oscar* de melhor documentário.

⁴⁰ *Jango* (1984). Direção: Silvio Tendler. Documentário sobre a vida política do ex-presidente João Goulart.

⁴¹ Ralf Koerrentz é pedagogo e teólogo alemão.

partir dessas vivências, pude desenvolver desejo de compartilhar minha admiração pelo cinema. Tal paixão se transformou em algo possível e factual, como extensão de conhecimento, com o cineclube da associação de críticos de cinema.

Minha trajetória no cinema transformou-se em uma maneira de me relacionar com o mundo. Mas, entre tantos pontos de partida da cinefilia, o tempo vivenciado no cineclube, foi extremamente estimulante e luminoso. Jovem, percebi janelas para o mundo por meio dos filmes. Assuntos inéditos foram-me proporcionados. Pelos meus olhos, como no documentário poético sobre a visão *Janela da Alma*⁴² (2004) de Walter Carvalho e João Jardim, deixei de ver para enxergar outros mundos. Lembro-me de relatos pessoais de diversos cineastas sobre o alento do cinema em suas vidas quando eram jovens e assistiram a muitos filmes nas salas de exibição de seus bairros. Descobertas de outros mundos, por meio do cinema, proporcionaram conhecimento de artistas inesquecíveis. Percebi e criei vínculos distintos com vários diretores e outros tipos de cinema que, posteriormente, aprendi a identificar suas características estéticas e tentar entender, a partir das minhas práticas cineclubistas. Mas, em concordância com Rancière, o cinema é recomposto por nossas lembranças e pode ser analisado além do encantamento, pois pode ser aproveitado como dispositivo ideológico e produtor de imagens que precisam ser questionadas. Este pensamento me estimula o entendimento de que a cinefilia tem por objetivo, entre outros motivos, arguir os rumos do cinema para valorizar sua principal vocação: ser arte por excelência.

Baseado nessa interpretação, um questionamento pode ser instigado imediatamente: como reduzir as distâncias entre a evolução do cinema e aqueles que preferem apenas estéticas conservadoras que pouco criam, repetem, geram e os mantém na zona de conforto criativo do já conhecido, mas que continua a encantar o público, especialmente, a partir da indústria cinematográfica americana? Uma das respostas a esta pergunta é a percepção contínua de ser testemunha constante das variadas experiências cinematográfica expressas nos filmes. A experiência cinematográfica, de cada espectador, é construída, por meio de vivências culturais fílmicas diversas, que possam desenvolver lastro de conhecimento cinematográfico suficiente para, gradualmente, surgir o senso crítico apurado e atento ao cinema como concepção artística.

Os filmes são expressão do cinema e neles podemos observar como os recursos de sua linguagem são utilizados. Mas, para perceber isso, precisamos assistir aos filmes em suas múltiplas possibilidades de criação e expressão. Nas palavras de Walter Benjamin, é necessário

⁴² *Janela da Alma* (2001) de João Jardim e Walter Carvalho. Documentário que apresenta entrevistas com pessoas que têm distintos graus de deficiência visual com relatos de suas percepções sobre seus modos de entender o mundo que vivem.

lutar contra o desinteresse da experiência no processo do desenvolvimento sociocultural, especialmente, no que se refere à arte e, particularmente, o cinema. No texto *Experiência e Pobreza* (1933), Benjamim afirma que a modernidade trouxe consigo uma nova significação para a obra de arte, que passou a ser encarada como produto. E o Cinema, que surgiu como um dos resultados da revolução industrial, constantemente, é usado e utilizado, para muitos, como produto.

O modo como pode se abrandar essa imposição conceitual de mercadoria estabelecida pela indústria e evidenciar aspectos artísticos, que, constantemente, estão em evolução, é por meio de incentivo a experiências cinematográficas, que apresentem alternativas de interpretação sobre os filmes ao público. Os cineclubes têm essa premissa, de modo diverso e, de alguma maneira, se apresentam como indicadores de lastros culturais cinematográficos para o espectador pensar, refletir, interpretar. Ao fazer essas ações, os cineclubes indicaram, entre outras interpretações, que na arte, o encontro e a busca de respostas não estão no consumo, mas na experiência artística que se depara com a vivência de cada um e, de alguma maneira, cria meios de ascensão, evolução, progressão. A percepção de que o cinema é um caminho para despertar novas humanidades perpassa pelas visões de diversos cineastas que, em sua maioria, entendem o cinema como meio de pertencimento coletivo de troca de ideias, sentimentos, questionamento, identificações.

Das humanidades dos filmes de Charles Chaplin, Akira Kurosawa, Andrei Tarkovski e Terrence Malick, a solidariedade dos personagens de Frank Capra e Krzysztof Kieslowski, da conscientização política e social de Glauber Rocha, Costa Gavras, Andrzej Wajda e Gillo Pontecorvo, das provocações estéticas de Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub e Jacques Rivette, das criatividades imagéticas de F. W. Murnau, Serguei Eisenstein, Alfred Hitchcock e Stanley Kubrick, do olhar sobre a alma humana de Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Carl Dreyer, Yasujiro Ozu, Rainer Werner Fassbinder e Woody Allen, de uma proposta estética envolvida com a cultura de um país pensada por Nelson Pereira dos Santos, Keiji Mizoguchi e Robert Altman, prováveis convergências de afeto pelo cinema e múltiplas interpretações e opiniões sobre os filmes podem aproximar as pessoas. Essa aproximação, talvez ilusória, mas, eventualmente, real, foi provável nos cineclubes, a exemplo do cineclube de APCC.

Testemunhei, diversas vezes, um interesse solidário nas sessões deste cineclube. Além do amor pelo cinema, a amizade foi algo presente nas relações entre os coordenadores e público. Talvez, por essas evidências, a memória coletiva referente a este cineclube é tão emocionada. Filmes, pessoas, interpretações, encantamentos sobre a arte cinematográfica, provavelmente, criam experiência de outros modos de perceber a existência humana e incentivam vivência de

mundos coletivos ou individuais de sensibilização, que podem surgir apesar de aspectos que o banalizam e comercializam a arte, constantemente.

O escritor Paul Virilio⁴³, em *A Estética da Desaparição* (2015), em advertência sobre os meios de produção que envolve a realização fílmica, analisa que o cinema não precisa de mecanismos exclusivamente comerciais para existir. Ele depende do mercado como meio de alcançar o público, mas os esquemas comerciais precisam do cinema para alcançar seus objetivos de lucro e investimentos. Vários filmes foram fracassos de bilheteria em seu lançamento, mas são lembrados pelo seu desempenho artístico. Afinal, o que perdura é a arte. E durante muitas décadas, os cineclubes deixaram evidente que este é o critério principal de análise para a permanência de um filme, como clássico, no sentido de que ele é inesgotável em suas alternativas de leituras. Neste sentido, ampliando os debates sobre o cinema e mercado, Virilio afirma que o cinema é tão importante no aspecto político e social, de dominação econômica e política, que é necessário questionar se qualquer espaço comercial pode prescindir de cinema. Em *Shoppings*, TV por assinatura ou em plataformas audiovisuais, o cinema surge, de modo impactante e sedutor, para o público, e por isso, é objeto de altos investimentos.

Mas até que ponto, nós como cinemaníacos podemos aceitar estas operações sobre a arte cinematográfica? Até quando acolheremos que o cinema, muitas vezes, é apenas busca de lazer, satisfação, prazer, alienação, fuga da realidade que vai enriquecer indústrias e empresários absolutamente distantes da razão de ser arte? É importante questionar essas operações, que surgem para direcionar a arte cinematográfica para tendências mercantilistas dominantes as quais, muitas vezes, não permitem espaços para propostas diferentes de autoria de outros artistas. Parafraseando Virilio, uma estética de desaparecimento de outras estéticas cinematográficas é imposta quando a política do espetáculo prioriza o poder do mercado que impõem poucas maneiras de se pensar e fazer um filme. O Cinema deve ser o foco. O meio para se chegar ao cinema é o filme, com seus autores e realizadores que devem tentar ser dignos de sua amplitude estética e ampliar seu compromisso com a arte cinematográfica.

Charles Chaplin em *Luzes da Cidade* (1931), Renée Falconetti em *A Paixão de Joana D'Arc* (1928), James Stewart em *A Felicidade não se Compra* (1946) e *Vertigo* (1957), Maximilian Schell em *Derzu Uzala* (1975), Jack Nicholson em *Um Estranho no Ninho* (1975) e *O Iluminado* (1980), Irene Jacob em *A Fraternidade é Vermelha* (1994), Liv Ullmann em *Persona* (1966) e *Gritos e Sussurros* (1972), Bibi Andersson em *Persona* (1966), Ingrid Thulin em *O Silêncio* (1962), Meryl Streep em *A Escolha de Sofia* (1982), Robert de Niro em *Taxi Driver*

⁴³ Paul Virilio (1932-2018). Filósofo, urbanista, arquiteto, pesquisador e autor francês de vários livros sobre as tecnologias da comunicação.

(1976) e *Touro Indomável* (1980), Al Pacino em *O Poderoso Chefão* (1972), Bette Davis em *O Que terá acontecido com Baby Jane?* (1962), Laurence Olivier em *Hamlet* (1948), Marion Cotillard em *Piaf Um Hino ao Amor* (2007), Marlon Brando em *Último Tango em Paris*, Fernanda Montenegro em *Central do Brasil* (1995), Marília Pêra em *Pixote A Lei do mais Fraco* (1980), entre outros exemplos, são personagens-meio para expressão do cinema como linguagem, essenciais para tocar diversos mundos individuais de espectadores, para ampliação e descoberta de novos modos de se relacionar com outras pessoas e culturas, pois o cinema é metalinguagem, é interdisciplinaridade, é intercultural por natureza, sem desmerecer outras expressões artísticas, esta nos interliga, nos proporciona a compreensão das relações interpessoais, gera conhecimento, desde que haja espaço para dialogar sobre filmes. Os cineclubes são esses espaços!

Nesta perspectiva, como afirma o escritor Nei Carvalho Duclós⁴⁴, todo filme é sobre cinema. Todo filme é um meio em potencial de se descortinar a linguagem artística que o cinema amplia, de preferência, sem controle e amarras de mercados, bolsas de valores, investimentos ou corporativismos. Por isso, é necessário perceber as utilizações visuais, linguísticas, estéticas que o cinema pode oferecer a um filme. É fundamental entender o recurso aos instrumentos da linguagem cinematográfica e desejar de seus autores propostas fílmicas à altura do que o cinema tem como potencial. Andrei Tarkovski afirmou que não devemos usar o cinema, mas sim, nos servir dele como meio de expressão. E o modo de se construir observações sobre estes instrumentos de linguagem, inicia na diversidade de temas, estéticas e criatividades daqueles artistas que, como premissa inicial, utilizaram esses meios em suas carreiras.

Dos primeiros filmes sem som e narrativa até as experimentações de David W. Griffith e diretores de vanguarda e surrealistas, dos anos 1920, dos movimentos cinematográficos como o expressionismo ao neorealismo e Nouvelle Vague, a evolução da arte cinematográfica foi desenvolvida, por autores e filmes fundamentais que, muitas vezes, não foram percebidos pelo público por vários motivos. O cineclubismo valorizou o cinema, criou alternativas de acesso aos cinemas com o público e certamente fizeram diferença no incentivo a uma cinefilia ampliada. João Batista de Andrade⁴⁵ em *Cineclube, Cinema e Educação* (2010), escreveu representativo texto sobre os cineclubes e cineclubistas.

⁴⁴ Nei Carvalho Duclós é jornalista, poeta e escritor brasileiro com diversas publicações lançadas em contos, poesias, crônicas, contos, romance e ensaios incluindo *Todo Filme é sobre Cinema* (2014).

⁴⁵ João Batista de Andrade. Cineasta, jornalista, cineclubista e escritor. Autor de filmes de ficção e documentário como *Liberdade de Imprensa* (1967), *Doramundo* (1977), *O Homem que virou Suco* (1980) e *Céu Aberto* (1985).

Pois bem, como decorrência dessa visão pessoal, também calcado em minha própria história como cineasta e militante, penso muito no papel que os cineclubes podem exercer no país. Pois se o sistema de comunicações é impositivo, bloqueador, discriminador, o cineclubista é o oposto. O cineclubista é àquele 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, pura e simplesmente. Em minha aproximação com o cineclubismo, início dos anos 1960, eu tinha clareza dessa missão dos cineclubes, era preciso libertar o público dessa amarra consumista que trazia não só a história alienante da indústria cinematográfica americana como vendia ao povo brasileiro os produtos, agora para consumo, de seu próprio processo de transformação cultural e política, como uma coisa já feita e que, portanto, já não merecia a luta, a utopia. Era o que eu pensava e era essa consciência que eu escolhia os filmes, escrevia sobre eles, carregava os projetores, exibia e debatia em várias faculdades paulistas da época, como Filosofia, Arquitetura, Medicina, Engenharia. Descobrir que havia inteligência em outras cinematografias, como a theca, a polonesa, a italiana, a japonesa, tantas outras, era uma vacina contra essa dominação que, ao meu ver, nos dopava e assim, tirava de nós o desejo de um cinema próprio, transformador, belo por ser nosso e nosso por ser criativo e ligado à nossa própria vida (ANDRADE, 2010, p. 214).

O relato de Andrade é intenso e similar a minha experiência cineclubista. A (re) descoberta do cinema em outras premissas estéticas me foi apresentada, por meio de filmes, de modo arrebatador, no cineclube da APCC. É inevitável me lembrar de diversas sessões nas quais estive e fiquei profundamente afetado pelos filmes que assisti, como por exemplo, *Onibaba* (1964) de Kaneto Shindo, *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovski e *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick. O cineclube da APCC, então, objeto desta pesquisa, é um representante digno de um cineclubismo que, felizmente, foi desenvolvido em Belém, e deixou rastros culturais que não podem ser apagados.

Dada à importância do cineclube, referenciado neste estudo, há que se redefinir o seu lugar social e cultural, como referência principal à democratização e expansão da cultura e paixão cinematográfica, cujo trabalho sensibilizou pessoas em suas concepções, pensamentos, para incitar futuras lutas em prol do cinema como arte, especialmente, em tempos de excessiva comercialização e banalização do cinema. É possível e necessário evitar que as memórias deste cineclube caiam no subterrâneo da história. Estas farão diferença para aqueles que têm uma relação intensa com a sétima arte e, que estes, possam defender o direito político, artístico e cultural de lutar pela valorização do cinema.

As memórias não podem esperar. Acredito que tudo foi feito para ser notado. Seja no presente, passado ou futuro, devemos notar o que/quem fez, faz e poderá fazer diferença, em diversos campos da sociedade. O cineclube da APCC faz jus a permanecer na memória de muitos que viveram suas atividades e naqueles que podem dar prosseguimento as suas propostas, pois é necessário reposicionar, intensificar o cinema e seu valor artístico, como conhecimento, no século XXI. Este exemplo de pacto cinéfilo entre adoradores de cinema, cineclubistas e espectadores, é um meio de libertar o futuro de qualquer tipo de domesticação,

e incluir o espectador como agente de reflexão, que não pode ser controlado culturalmente, e tem direito à emancipação artística, por meio de filmes, e suas variáveis complexidades estéticas. O pacto cinéfilo praticado por este cineclube, seguramente, valoriza as experiências fílmicas como maneira de sensibilização, reflexão e compreensão do mundo para, de algum modo, tentar transformá-lo.

Ao incentivar a necessidade de múltiplas experiências fílmicas e suas complexas estéticas e éticas cinematográficas, criam-se possibilidades para que novas gerações de cinéfilos, sejam formadas, tomem gosto pela cinefilia e reconheçam a necessidade de distinguir quais filmes são meios de expressão da arte chamada Cinema e, a partir deles possa refletir sobre inúmeros aspectos. O cinema não pode ser uma arte carente de pensamentos reflexivos e ser reconhecida apenas por momentos de distrações que envolvem cada filme, a espectadores diferentes. A escolha de qual pensamento deve direcionar o espectador é livre, obviamente, mas a experiência de compreender ou não uma obra cinematográfica não deve ficar restrita a princípios lúdicos.

A proposta de estabelecer uma relação diferenciada elaborada por cineastas em cada filme realizado, não deve ficar vulnerável a uma relação passiva de gostar ou não de um trabalho. Procurar entender a geração de dúvidas, perguntas, curiosidades e estranhamentos gerados pelos artistas, que utilizam o cinema como meio de expressão, é uma missão do espectador exigente. Incentivar o pensamento, para além de um tipo de cinema domesticado estética e culturalmente, é um desafio permanente. Valorizar quem amplia as possibilidades de democratização e do acesso ao cinema, como elementos constituintes de memória, cidadania e patrimônio cultural é essencial.

Apesar das dificuldades históricas, os cineclubes mudaram e criaram novas histórias entre artistas e público. Certamente, ao conhecer a trajetória do Cineclube da APCC, se chegará à conclusão de que ele cumpriu e continuará cumprindo papel cultural e educacional referente ao Cinema, e prosseguirá na formação de cinemaníacos/cidadãos. Em acordo à referência poética da canção *Tudo espera para ser Notado*, espero que esta tese contribua para tornar este cineclube notado, reconhecido como referência do passado, presente e futuro, na existência de novos e outros cinéfilos e que este caso de amor ao cinema seja potencializado, em homenagem aos fazedores de filmes, cineclubes, apreciadores, artistas, críticos, pesquisadores da sétima arte e do, inevitavelmente, Cinema!

TAKE 1: PAISAGENS NA NEBLINA

A finalidade do cinema é a de nos transportar ao reino da beleza. Charles Chaplin

1.1 Arte Cinematográfica

Para entender a evolução do cinema é necessário contextualizar e refletir sobre sua história. É importante perceber que, a partir de sua invenção, foram imprescindíveis diversas colaborações, iniciativas, criações, experimentações para chegar à condição atual da arte cinematográfica. Nas tentativas de criar linguagem própria para o cinema, diversos artistas contribuíram para que a evolução técnico-artística ocorresse. Dos singelos registros do cotidiano dos primeiros filmes, até a cena da escadaria de Odessa em *O Encouraçado Potemkin*⁴⁶ (1925) ou a sequência do corte do olho em *Um Cão Andaluz*⁴⁷ (1929), a expansão artística do cinema é inegável. Das ficções de George Méliès⁴⁸ até *O Cantor de Jazz*⁴⁹ (1927), primeiro filme falado, houve uma extensa trajetória de experimentações estéticas.

A existência e evolução do cinema foram possíveis porque a sensação de encantamento com as imagens em movimento incitou, em alguns artistas o desejo de aprofundar as possibilidades de explorar outros recursos, além das imagens em movimento dessa manifestação artística. Foi necessário ampliar a relação entre a criação e maneiras de se fazer um filme para perceber que o cinema, como outras artes, não tem limites para expansão.

Ao observar a história do cinema e sua construção como arte relevante para o pensamento humano, verifica-se que cada tentativa de transformação e experimentação fílmicas resultou em dificuldades e reações negativas frente às propostas ousadas e inovadoras apresentadas por motivados artistas. As concepções artísticas sobreviveram por meio de ações continuadas de novos fazeres cinematográficos, apesar dos obstáculos, preconceitos e questionamentos inevitáveis frente a algo inovador. No ato de compor, produzir, imaginar, reinventar e conceber outros modos de fazer cinema, certamente, episódios de resistência foram

⁴⁶ *O Encouraçado Potemkim* (1925). Direção: Serguei Eisenstein. Marinheiros cansados das condições de trabalho a bordo do navio de guerra Potemkim iniciam motim que terá consequências políticas. Esse levante pressagiou a Revolução de 1917.

⁴⁷ *Um Cão Andaluz* (1929). Direção: Luís Buñuel e Salvador Dalí. Com Pierre Batcheff, Simone Mareuil. Baseado nos sonhos dos diretores, o filme cria narrativa sem lógica e metafórica que questiona valores conservadores e religiosos.

⁴⁸ George Méliès (1861-1938). Ilusionista e um dos primeiros diretores a criar desenvolvimentos técnicos e narrativos no cinema.

⁴⁹ *O Cantor de Jazz* (1927). Direção: Alan Crosland. Com Al Jolson. Um jovem gosta de cantar jazz e foge de casa. Ao realizar seu sonho e fazer sucesso na profissão, vive conflito entre suas ambições e sua família.

estabelecidos. Para além das objeções, essa resistência serviu, felizmente, para inspirar muitos artistas. Estes persistiram nas inovações cientes de que o cinema poderia ser autônomo ao abordar qualquer temática, nos primeiros anos após sua invenção. Mas, na primeira década do século XX, principiaram tentativas de controle artístico, por meio da imposição de padrões de indústrias cinematográficas em ascensão.

Para enfrentar as imposições ou limitações artísticas, é preciso entender a maneira libertária de conceber um filme para que este procedimento alcance os espectadores e realizadores. O cinema com todos os movimentos artísticos que lhe elevaram para outros patamares, sempre terá adversidades na relação entre criador (cineastas) e receptor (público), mas, estar atento ao que restringe os atos de criação e recepção é obrigatório. Nessa perspectiva, é essencial ponderar sobre questões da criação (afinal, de quem são os filmes?) e recepção (cineclubes como um dos meios de inserção das obras fílmicas para o público) da produção cinematográfica.

O cineasta Peter Bogdanovich⁵⁰ declarou, nos anos 1970, que os melhores filmes já foram feitos em uma opinião nostálgica, provavelmente influenciada pelo seu trabalho de crítico e historiador de cinema, com proposta de provocar outros cineastas e públicos sobre a qualidade dos filmes, daquele período. Bogdanovich foi autor de entrevistas e reportagens com cineastas famosos, incluindo notoriedades do cinema silencioso que, raramente, estavam disponíveis após suas aposentadorias dos estúdios. Amigo particular do cineasta americano Orson Welles⁵¹ e diversos artistas do mundo cinematográfico, Bogdanovich teve o privilégio de entrevistar cineastas com obras importantes para o cinema, como Raoul Walsh⁵², Fritz Lang⁵³, Howard Hawks⁵⁴ e Alfred Hitchcock⁵⁵, entre outros. As entrevistas foram lançadas no livro *Afinal, de quem são os filmes?* Segundo Bogdanovich (2000), ele teve a oportunidade de discorrer sobre todos os aspectos da realização dos filmes por meio das entrevistas e valorizou

⁵⁰ Peter Bogdanovich é diretor, jornalista, crítico e historiador de cinema. Realizou filmes de sucesso de público e crítica como *A Última Sessão de Cinema* (1971).

⁵¹ Orson Welles (1915-1985). Ator, diretor, escritor e produtor norte-americano. Realizador de obras essenciais para o cinema como *Cidadão Kane* (1941) e *A Marca da Maldade* (1958), entre outros filmes.

⁵² Raoul Walsh (1887-1980). Diretor do cinema norte-americano. Realizou filmes desde o período do cinema silencioso e trabalhou com diversos gêneros cinematográficos como *O Ladrão de Bagdá* (1924) e *Um Punhado de Bravos* (1945), entre outros filmes.

⁵³ Fritz Lang (1890-1976). Diretor, roteirista e produtor. Realizou filmes na Europa e Estados Unidos como *A Morte Cansada* (1924), *M O Vampiro de Dusseldorf* (1931) e *Desejo Humano* (1954), entre outros filmes.

⁵⁴ Howard Hawks (1896-1977). Diretor, escritor e produtor. Realizou filmes em diversos gêneros cinematográficos como *Scarface* (1932) e *Rio Bravo* (1959), entre outros filmes.

⁵⁵ Alfred Hitchcock (1899-1980). Diretor e produtor. Considerado pela crítica e público como mestre do suspense, dirigiu 53 filmes e ampliou elementos da linguagem cinematográfica com a criação de estilo próprio no uso da montagem, filmagem, planos e trilha musical. Hitchcock é autor de diversos clássicos do cinema como *Janela Indiscreta* (1954), *Vertigo Um Corpo que Cai* (1957) e *Psicose* (1960), entre outros filmes.

memórias e detalhes técnicos relatados pelos diretores e suas produções. Mas, entre tantas indagações, a questão-chave das entrevistas foi sobre quem, afinal, era o verdadeiro autor de um filme.

Em todos os filmes que realmente dos quais eu realmente gostei, havia um senso definido da visão do artista, um sentimento da presença virtual do diretor dentro e fora dos fotogramas a que assistimos; comumente podia-se reconhecer uma personalidade de filme a filme, do mesmo modo que se reconhece a mão do pintor de quadro a quadro. Howard Hawks – estava me ajudando a dar título a este livro –, quando lhe perguntei quais diretores ele preferia, respondeu-me da seguinte forma: Gosto de quase todo mundo que faz a gente perceber quem diabos fez o filme. Não gosto daqueles que pegam filmes já preparados por outros para fazer e não tem nenhuma individualidade. Porque o diretor é o contador da história e deve ter o seu próprio método de contá-la (BOGDONOVICH, 2000, p. 22).

Para Bogdonovich e Howard Hawks, o diretor de um filme é quem consegue expressar seu modo de contar histórias. Do roteirista ao diretor de fotografia, do figurino à trilha musical, da atuação dos atores até a montagem, o trabalho de todos os segmentos de uma produção deve ser acompanhado, avaliado e decidido pelo diretor de um filme. As mais veneradas produções da história do cinema, em sua maioria, têm essa característica evidenciada por Bogdonovich e Hawks, que se refere ao interesse de, afinal, querer saber quem faz um filme. A concepção de autoria de um filme era muito incerta nas primeiras obras cinematográficas. A improvisação e o contato inicial com técnicas e narrativas foram aprendidas durante o desenvolvimento da produção. A partir de outros cineastas, a linguagem cinematográfica e mecanismos de produção foram desenvolvidos de maneira única e independente. Mas, as experimentações dos diretores raramente estavam em sintonia com demandas vinculadas a mercado, público, rentabilidade e investimentos.

O período de influência e interferência dos grandes estúdios americanos foi tão próspero financeiramente que, durante anos, o nome do produtor de um filme foi mais importante do que de atores ou diretores. Tradicionalmente, o produtor tinha seu nome em evidência a surgir nos créditos iniciais de uma produção. O poder de atração de um filme surgia de sua história, atores, bilheteria e não havia ênfase para o diretor. Na Europa, especialmente na França, a aprovação da crítica e parte do público por filmes realizados por cineastas autorais resultaram em equilíbrio na relação produtor e diretor. Nos anos 1950, o crítico de cinema André Bazin⁵⁶ e os jovens críticos e cinéfilos da *Cahiers du Cinema*, ratificaram o cineasta como o autêntico autor de um filme, pois foi necessário valorizar o cinema como meio de

⁵⁶ André Bazin (1918-1958). Importante crítico e teórico de cinema francês. Bazin começou a escrever sobre cinema em 1943 e foi um dos fundadores da revista *Cahiers du Cinéma* em 1951. É considerado um dos maiores críticos de cinema de todos os tempos.

expressão artística. Apesar do sistema de produção que envolve um filme, é o diretor que deve definir escolhas e propostas fílmicas para o público.

Ao intensificar esse preceito, especialmente em um período de objetificação da sétima arte, críticos e teóricos compartilharam necessidades de ir além da domesticação comercial em voga, nas décadas de 1930 e 1940. Um filme tem um diretor, assim como uma pintura tem um autor. A legitimação cultural e autoral do cineasta personaliza a análise de suas obras. Exemplo inequívoco é a obra de Alfred Hitchcock, com características estéticas que, percebidas em conjunto, indicavam a presença de um autor. A estética do diretor, os elementos utilizados para criar os climas de suspense, no caso de Hitchcock, estimulava o público a entender sua concepção e criação cinematográfica em cada trabalho. Hitchcock é um caso raro de cinema de autor, que gerou interesse na indústria cinematográfica. Seus filmes tiveram sucesso de bilheteria e foram distribuídos em diversas salas de cinema, em vários países, permitindo o acesso e a admiração do público. Mas, ao contrário de Hitchcock, outros autores não tiveram seus trabalhos distribuídos pelo sistema de exibição comercial, e foi necessário encontrar outro meio de inserção dessas obras cinematográficas no circuito de exibição. Afinal, os filmes foram feitos para serem assistidos.

Os cineclubes como um dos meios de inserção das produções cinematográficas, foram criados pela necessidade de se conquistar e criar espaços, para exibir a diversidade cinematográfica e proporcionar outras interpretações sobre os filmes, pois, de certo modo, todos os filmes são sobre o cinema. Para entender as evoluções artísticas proporcionadas pela arte cinematográfica, é essencial desatrelar a emancipação dessa arte do processo de colonização e mercantilização do produto fílmico. Cada movimento artístico propõe a superação de percursos que depreciam processos criadores libertários. O artista deve tecer probabilidades de representação e interpretação do mundo e muitos, felizmente, escolheram o cinema para tal função para que o público, ao assistir essas representações, perceba a não dependência apenas de mercados ou consumismos.

Nos anos 1920, o cineclubismo foi criado para oferecer a heterogeneidade fílmica ao público, em iniciativas democráticas de interação. Nesse período, o cinema enfocava mercados de produção, exibição e distribuição excludentes, e diversos cineastas trabalhavam em contínuas e inovadoras experiências fílmicas. Logo, o desafio imprescindível para os espectadores foi encontrar meios de seguir a evolução do cinema em um mercado excludente de exibição. Foi necessário compreender a abrangência das temáticas filmadas e outros conceitos sobre criação cinematográfica que dependiam de um sistema de exibição. Esse sistema permitia ou não, que esses filmes chegassem aos cinemas para acesso para vários

públicos. Por meio de algumas iniciativas, o princípio de exibição comercial foi transgredido ou, pretensamente desbancado, ou melhor, perdeu sua exclusividade. Dessa maneira, outros espaços foram criados para exibição da diversidade fílmica.

Entre tantos exemplos do mérito do cineclubismo, é justificável citar a relação do cinema brasileiro com o mercado de exibição. O cinema novo⁵⁷ e marginal⁵⁸, por exemplo, desde suas primeiras realizações, enfrentou dificuldades para alcançar as salas de exibição, por expressar ideias e temas anticomerciais. Com raras exceções, filmes destes movimentos cinematográficos nacionais ficaram limitados para exibições apenas nos cineclubes. Nos anos 1970, o crítico e professor de cinema Paulo Emilio Sales Gomes⁵⁹ questionava a ascendência do cinema estrangeiro no país. Em declaração significativa, Sales advertiu que “enquanto nosso mercado permanecer invadido, inundado pelo cinema estrangeiro, nossos problemas serão enormes. O Brasil, hoje, é o segundo importador de filmes do mundo, só perdendo para Singapura. Isto é uma situação aflitiva” (Jornal Folha da Manhã, janeiro de 1975). O depoimento de Sales Gomes, considerando distintos contextos, pode ser empregado em relação a outros países que tiveram suas cinematografias depreciadas pelo padrão estético vigente nos princípios da exibição comercial.

O livro *Os Cinemas Nacionais contra Hollywood*, de Guy Hennebelle (1978) compartilha informações sobre circunstâncias de exclusão mercantil das cinematografias nacionais e recomenda reflexões para entender o que ocorreu em décadas passadas nos circuitos de exibição. Nessa perspectiva, graças aos cineclubes, o público brasileiro conheceu a obra de Glauber Rocha⁶⁰ e Rogério Sganzerla⁶¹, entre outros cineastas, notadamente em trabalhos proibidos pela censura, durante o regime militar. Outros exemplos pertinentes se referem à oportunidade que os cineclubes criaram ao cinema *Underground*⁶² americano, cinema

⁵⁷ *Cinema Novo* foi movimento cinematográfico brasileiro, inspirado no cinema neorrealista italiano, com cineastas que pretendiam filmar sobre questões sociais e políticas do país.

⁵⁸ *Cinema Marginal* teve como características filmes autorais e experimentais com críticas sociais e políticas sobre o país.

⁵⁹ Paulo Emilio Sales Gomes (1916-1977). Historiador, crítico de cinema, professor, escritor e um dos mais importantes teóricos e defensores do cinema brasileiro. Participou da fundação da Cinemateca Brasileira, criação do Festival de Brasília e dos cursos de Audiovisual da Universidade de Brasília e Universidade de São Paulo.

⁶⁰ Glauber Rocha (1939-1981). Diretor, roteirista, escritor e um dos fundadores do movimento cinematográfico brasileiro *Cinema Novo*. Foi realizador de filmes premiados como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) (prêmio de melhor direção no Festival de Cannes).

⁶¹ Rogério Sganzerla (1946- 2004). Um dos mais importantes diretores do cinema marginal brasileiro. Realizou *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *Sem Essa, Aranha* (1970), entre outros filmes.

⁶² *Cinema Underground* (ou experimental) tem estilos com múltiplas variações e tendências que evitam padrões comerciais reconhecidos pela produção cinematográfica. Para alguns teóricos do cinema, o americano Kenneth Anger foi um dos precursores ao usar livremente estéticas e técnicas em filmes surrealistas.

independente⁶³, a *Nouvelle Vague*⁶⁴, o novo cinema alemão, pós-segunda guerra mundial⁶⁵, cinema europeu, cinema oriental, cinema latino americano⁶⁶, entre outros. Sem dúvida, gerações de espectadores tiveram mínimas oportunidades de assistir mais filmes, mas, além disso, é plausível afirmar que novos cineastas sofreram da mesma restrição. As exceções confirmam tal afirmação na avaliação da narrativa dos cineastas do cinema novo brasileiro que, em sua maioria, sempre afirmaram a importância da formação cineclubista em suas obras.

A partir de alguns filmes fundamentais na história do cinema, se faz necessária a reflexão sobre períodos de inspiração e experimentação de cineastas que marcaram a arte cinematográfica, e as dificuldades que surgiram para que seus trabalhos chegassem aos espectadores. Nos distintos experimentos que cada cineasta realizou nesses filmes, as adversidades foram subtraídas e o legado cinematográfico suplantou contextos das obras que se tornaram contínuas e eternas referências artístico-acadêmicas. É necessário articular o cinema com sua história para compreender sua trajetória e assegurar que é uma arte em constante evolução.

Robert Stam (2013) em *Introdução à Teoria do Cinema* afirma que estamos acostumados a relacionar o cinema apenas com a produção mais imediata de mercado e estudos autorais. Certamente, é preciso expandir olhares sobre os diversos rumos do cinema, no seu primeiro século de existência, para insistir em suas possíveis perspectivas de renascimento e ressignificação. É fundamental observar a transversal do tempo que se expressa em cada período de revolução na arte cinematográfica. Desse modo, será impedida a simplificação de um de seus conceitos de origem que é acompanhar os contextos artísticos de cada período, por meio de artistas que insistem em elevá-lo à condição de arte digna das mais variadas expressões humanas. Nesse sentido, englobando seu passado e perseverando diversas possibilidades de seu futuro, será possível acreditar em outros devires artísticos gerados pelo cinema.

⁶³ Cinema Independente é caracterizado por filmes que não têm apoio ou interferência de grandes estúdios e permitem mais liberdades artísticas para o diretor.

⁶⁴ *Nouvelle Vague* foi movimento cinematográfico criado, no final dos anos 1950, por jovens críticos de cinema da revista *Cahiers du Cinema* que questionavam o modo conservador de se fazer cinema na França. Os jovens críticos, como Jean-Luc Godard e François Truffaut, tornaram-se diretores e contribuíram com inovações na linguagem cinematográfica.

⁶⁵ O novo cinema alemão foi criado, no final dos anos 1960, quando novos diretores pretendiam recriar uma cinematografia universal e distante dos traumas causados pelo Nazismo. Entre os diretores que mais se destacaram estão Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder e Wim Wenders.

⁶⁶ Os filmes produzidos na América Latina apresentam dificuldades de distribuição e, eventualmente, conseguem parcerias com estúdios estrangeiros ou canais de televisão para lançamentos em diversos países.

1.2 Novas Paisagens

Para enfatizar o significado de diversas obras em seu tempo de criação e produção, foram escolhidos filmes importantes e expressivos para análises da evolução do cinema. Cada filme escolhido⁶⁷ tem como referência principal sua importância estética para o período que foi produzido e as influências que suas exibições originaram em cineastas, críticos de cinema e espectadores.

1.2.1 A Chegada do Trem na Estação de *La Ciotat*⁶⁸ (1895)

Dia 28 de dezembro de 1895, na capital da França, ocorreu a primeira exibição pública de filmes projetados pelo *Cinematographo*⁶⁹, aparelho inventado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière⁷⁰. Um programa de quarenta minutos com exibição de imagens em movimento captadas por uma nova invenção em uma sessão com poucos espectadores. Entre os filmes exibidos, *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* e *A Chegada do Trem à Estação de La Ciotat*, este com 50 segundos de duração, mostra a entrada de um comboio puxado por locomotiva a vapor, em estação de trem, de uma cidade francesa. Após segundos de exibição, alguns espectadores, assustados, deixaram a sala de projeção, pois acreditaram nas imagens para além da realidade cinematográfica. Segundo alguns, o trem atravessaria a tela. Na dúvida de uma ilusão imagética, muitas acreditaram na fantasia na observação de um momento, de um instante eternizado em um filme.

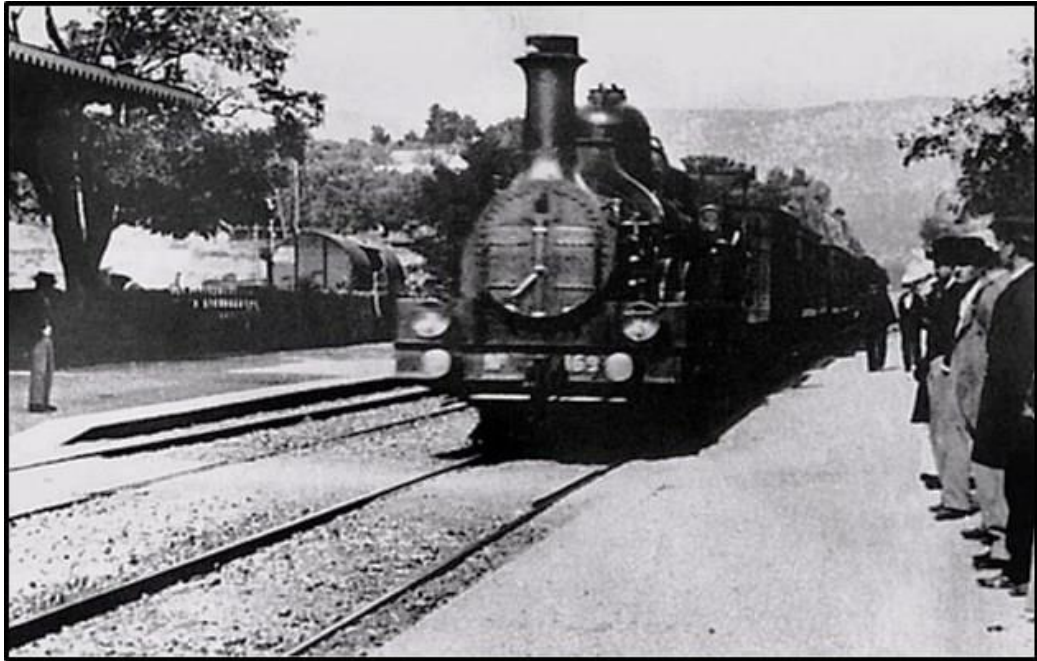
⁶⁷ Os filmes selecionados têm intensos estudos e análises por teóricos e críticos de cinema em diversas publicações e são, muitas vezes, citados como referências obrigatórias para o entendimento da evolução da estética cinematográfica.

⁶⁸ *A Chegada do Trem na Estação de La Ciotat* (1895). Direção: Auguste e Louis Lumière. Um dos primeiros filmes apresentados publicamente pelos irmãos Lumière na sessão histórica realizada em Paris, em 28 de dezembro de 1895. O filme mostra a entrada de um comboio puxado por uma locomotiva a vapor em uma estação de trem na cidade costeira francesa de La Ciotat.

⁶⁹ A criação do cinema foi resultado do esforço de vários inventores que trabalhavam para conseguir registrar as imagens em movimento, como os alemães irmãos Skladanovski e Thomas Edison. Segundo outras fontes históricas, o inventor do aparelho e do termo *cinématographe* foi Léon Bouly, e muitos consideram sua obra um aperfeiçoamento do trabalho de Thomas Edison. Bouly perdeu a patente de seu produto que foi posteriormente registrado pelos irmãos Lumière.

⁷⁰ Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) eram apaixonados por inventos e fotografia. Ao contrário dos outros aparelhos, como *Praxinoscópio* de Charles Emyle Reinaud, e o *Cinetoscópio* de Thomas Edison, o *Cinematographo* permitia gravar e projetar as imagens. Progressivamente, a invenção dos Lumière transformou-se no aparelho preferido daqueles que queriam registrar imagens em movimento. Os Lumière eram filhos de um fabricante de materiais fotográficos, cuja fábrica estava localizada na cidade Lyon, França. Pesquisaram e aperfeiçoaram as primeiras câmaras fotográficas contribuindo para o surgimento da fotografia colorida. Por meio do *cinematógrafo*, começaram a realizar seus primeiros filmes, que consistiam em captar imagens com o aparelho parado.

Figura 01 - *A Chegada do Trem na Estação* (1896) dos irmãos Lumière.



Fonte: Google Images (2018).

Um *frame* desse filme mantém uma gama de sensações sobre o poder das imagens em movimento. A autonomia de uma arte em construção surgiu nesses filmes dos Lumière. Ao assistir estas imagens, pela primeira vez, espectadores talvez não tenham percebido o que lhes foi apresentado. Era uma transgressão sobre a temporalidade de uma imagem eternizada. Depois de tentativas de registrar e eternizar imagens e de se encantar com elas, em uma evolução, a partir da fotografia, finalmente, surgiu um meio para ampliar a presença da imagem. E a sucessão dos efeitos dessa imagem, agora em movimento, causaria no espectador uma transformação de seus múltiplos aspectos, como observador e cidadão do mundo.

Inicialmente, os irmãos Lumière não perceberam plenamente as potencialidades dessa invenção. Mas, o despertar da magia, sonhos e fantasias estava nesse curto filme, e em outros que eles e outros operadores de câmera realizaram, nos anos seguintes. As primeiras imagens em movimento registraram o cotidiano, sem expressivas movimentações da câmera, com filmagem em tempo real com poucas interferências criativas⁷¹, segundo a maioria dos estudiosos da época. Mas, posteriormente, os Lumière o entenderam como instrumento de conhecimento do mundo e das pessoas e definiram o estilo de seus filmes: um motivo, um ponto de vista, uma planificação.

⁷¹ O documentário *Lumière: A Aventura Começa* (2017) de Thierry Frémaux interpreta de modo mais profundo algumas das obras iniciais dos Lumière e identifica que existia um processo criativo estético vinculado a fotografia que, posteriormente, serviu de inspiração para outros pioneiros da sétima arte.

O cinema surgia como instrumento do registro da realidade. Segundo o historiador e pesquisador Georges Sadoul⁷², os primeiros filmes apresentaram mais do que simples registros.

Esses filmes continham em germe a possibilidade de importantes desenvolvimentos ulteriores. Em *A Chegada do Trem à Estação La Ciotat*, a locomotiva vinha do fundo da tela e avançava sobre os espectadores, que se assustavam, temendo ser esmagados. Identificam assim a sua visão à da câmara: esta tornava-se pela primeira vez uma personagem do drama. Nestes filmes, Louis Lumière utilizara todos os recursos de uma objetiva de grande profundidade de campo. Veem-se, pois em primeiro lugar a estação vazia (plano de conjunto) e um trabalhador que passa pela plataforma com um carrinho. Depois, aparece no horizonte um ponto preto que aumenta rapidamente. Logo, a locomotiva ocupa quase toda a tela e avança contra o espectador. Os vagões param ao longo da plataforma. Numerosos viajantes aproximam-se e, entre eles, a mãe dos Lumière, vestindo um mantelete escocês, acompanhada por dois de seus netos. Abrem-se as portinholas. Os passageiros descem ou sobem. Entre eles, encontram-se dois voluntários “mocinhos” do filme: um jovem camponês provençal com um cajado na mão, e uma moça muito jovem e bonita, toda de branco. Essa ingênua hesita com natural timidez ao perceber a câmara e a ultrapassa para subir no vagão. O camponês e a moça foram vistos, ambos, em primeiríssimo plano, com perfeita nitidez (SADOUL, 1963, p. 21).

As constatações sobre as imagens em movimento de Sadoul demonstram modos de perceber os significados existentes nos primeiros filmes. Tal descrição, percepção da imagem, era procurada há tempos pelo ser humano. Desde a invenção da fotografia, buscava-se a evolução técnica da imagem. Uma longa trajetória foi perpassada até que, na última década do século XIX, surgisse uma invenção que revelasse sua riqueza e possibilidades. De fato, o cinema não começou sua história em dezembro de 1895. Conforme Arlindo Machado⁷³ em *Pré-cinemas & Pós-cinemas* (1997), as tentativas de captar imagens em movimento iniciaram em séculos anteriores.

Sadoul (1946), Deslandes (1966) e Mannoni (1995), autores dos volumes mais respeitados sobre a invenção técnica do cinema, assinalam como significativos a invenção dos teatros de luz por Giovanni della Porta (século XVI), das projeções criptológicas por Athanasius Kircher (século XVII), da lanterna mágica por Christiaan Huygens, Robert Hooke, Johannes Zahn, Samuel Rhanaeus, Petrus van Musschenbroek e Edme-Gilles Guyot (século XVII e XVIII), do Panorama por Robert Baker (século XVIII), da fotografia por Nicéphore Niépce e Louis Daguerre (XIX), os experimentos com a persistência retiniana por Joseph Plateau (século XIX), os exercícios de decomposição do movimento por Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge (século XIX), até a reunião mais sistemática de todas essas descobertas e invenções em um único aparelho por *bricoleurs* como Thomas Edison, Louis e Auguste Lumière, Max Skladanowsky, Robert W. Paul, Louis Augustin Le Prince e Jean Acme LeRoy no final do século passado (MACHADO, 1997, p. 12)

⁷² Georges Sadoul (1904-1967). Jornalista, pesquisador e escritor de cinema francês. É autor de diversas publicações como *História do Cinema* (1963), uma das maiores referências de pesquisa sobre o cinema. Sadoul produziu trabalho importante sobre o cineasta Georges Méliès.

⁷³ Arlindo Machado (1949-2020). Escritor, professor e pesquisador brasileiro. Publicou diversas obras sobre o audiovisual como *Pré-cinemas e pós-cinemas* (1997) e *Outros Cinemas: Formas Equisexóticas de Audiovisual* (2019).

A autonomia da imagem em movimento proporcionaria, posteriormente, distintas maneiras de composições, independente de outras artes, mas influenciada por elas. Mas, se os irmãos Lumière⁷⁴ perceberam poucas virtudes sobre sua invenção, outros não tiveram a mesma opinião. Ao lado dos Lumière, na sessão histórica de dezembro de 1895, estava o ilusionista Georges Méliès (1861- 1938). Esse encontro não foi casual. Na lendária exibição dos primeiros filmes, os inventores do *cinematographo* convidaram Méliès para testemunhar sua criação. Os Lumière, com sua verve de inventores, estavam atentos à técnica da sessão. Mas, provavelmente Méliès, ilusionista, tinha sensibilidade artística para perceber suas grandes possibilidades artísticas. Méliès se entusiasmou pelo *cinematographo* e, anos depois dessa sessão, relatou seu encontro com Auguste Lumière.

Monsieur Méliès, o senhor tem o hábito de maravilhar seu público. Gostaria de vê-lo esta noite no Grand Café”. Por quê? perguntei. “O senhor verá algo que o deixará maravilhado”. Primeiro, ele projetou imagens imóveis com seu aparelho, como também fazíamos em nossos números. Eu disse: Nós fazemos isso há 20 anos! Ele deixara as imagens paradas durante um tempo de propósito. Subitamente, notei que as pessoas se moviam na tela em nossa direção. Ficamos todos completamente perplexos! (KÜRTEEN, [200-]).

A brincadeira dos Lumière ao apresentar a histórica sessão, como descrito por George Méliès, provavelmente, foi um modo de criar uma perplexidade inédita. E o resultado dessa surpresa gerou experiências fílmicas que ajudariam na valorização do *cinematographo*. Segundo Sadoul, a criação dos Lumière era uma máquina de reconstituir a vida. As imagens em movimento, as figuras na tela, expressavam a vida como ela é. A fumaça, folhas, locomotivas, rostos, eram reais. Mais reais que o teatro. Entendia-se que os primeiros filmes tiveram a função de convencer os espectadores de que o *cinematographo* havia sido criado para registrar a realidade. E testemunhar essa realidade, em outro tempo, como se ela estivesse guardada, de modo perene, foi um dos fatores que agradaram aos espectadores, no início do século passado.

O encantamento pelas imagens em movimento eternizadas pela película resultou inicialmente em dinâmica egocêntrica, de culto à própria imagem, por muitos espectadores. Nos primeiros anos, após o lançamento do *cinematographo*, cinegrafistas colocavam o aparelho de filmagem em pontos mais frequentados de Paris. Muitas vezes, nas sessões noturnas, alguns transeuntes, pensando que foram filmados, preenchiam os locais de projeção, na expectativa de se verem na tela. Essa admiração sobre a própria imagem gerou empatia sobre a nova invenção

⁷⁴ Os irmãos Lumière não prosseguiram trabalhos com o cinema. Louis inventou o fotorama e se dedicou à ciência, enquanto Auguste continuou seus estudos de bioquímica e fisiologia.

e suas futuras propostas referentes ao que poderia ser filmado. Essa relação imagética, sob outra perspectiva, ainda se mantém no século XXI.

De acordo com Martine Joly em *Introdução à Análise da Imagem* (1996), quanto mais vemos imagens, mais corremos o risco de ser enganados e, contudo, só estamos no princípio de uma geração de novas imagens que nos propõem mundos ilusórios. Por essa facilidade de se ver na tela, é difícil mensurar o efeito das imagens em movimento em suas primeiras exibições. Os Lumière, Méliès e espectadores da sessão, em 1895, são eternos principiantes, no aspecto de encantamento, mas especialmente na inocência de olhares que, entre a surpresa e o medo de que um trem aparecesse fora da tela, descobriu que a arte seria maior que a vida porque pode criar um tempo e movimento eternos sem limites vinculados à realidade ou fantasias (JOLY, 1996).

Os primeiros filmes exibidos registravam imagens de paisagens externas, em caráter documentário, mas circulavam pela França outros tipos de filmes com cenas cômicas, encenações de canções populares e curtas adaptações de contos de fadas. Ainda não existiam lugares específicos para exibições e estes filmes eram mostrados em quermesses, *vaudevilles*, lojas de departamento, museus de cera, circos e teatros populares. Segundo a pesquisadora Flávia Cesarino Costa⁷⁵ em *O Primeiro Cinema* (2005), o cinema permaneceria, durante seus primeiros anos, como atividade marginal e acessória. Os filmes realizados foram vistos apenas como espetáculo popular, sem pretensões de narrativas construídas.

Depois de múltiplas experiências, tentativas e pequenas inovações técnicas, primeiras trucagens, conceitos precursores de montagem, primeiros movimentos de câmera e diversas produções, as contribuições realistas dos Lumière e seus cinegrafistas, de certo modo, foram superadas, enquanto o cinema apresentava novos princípios artísticos. A continuidade da trajetória daqueles que se arriscaram a realizar filmes exigiu expansão de concepções e criação de outras realidades cinematográficas. Um filme deveria ter sua linguagem própria para contar histórias, empregando outros recursos e influências artísticas, como do teatro e da literatura, por exemplo. Méliès foi um dos primeiros a experimentar alternativas para o cinema.

⁷⁵ Flávia Cesarino Costa. Mestrado (1994) e Doutorado (2000) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pós-doutorado em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e graduação em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (1985). Atua no ensino e pesquisa em diversas áreas de Arte e Comunicação, Teoria das mídias audiovisuais, Análise Fílmica, Teoria e História do Cinema e do Audiovisual, Cinema Brasileiro, Primeiro Cinema, entre outros assuntos.

1.2.2 Viagem à Lua⁷⁶ (1902)

Georges Méliès trabalhou no desenvolvimento da linguagem cinematográfica ao inserir cortes, conceitos iniciais de montagem e enquadramento das cenas filmadas. Com intensa influência artística, Méliès comandava seu teatro, na capital francesa, e aprimorou truques de ilusionismo para o cinema, pela primeira vez. Suas produções iniciais não apresentaram alguma originalidade. Ao contrário, parte significativa de seu trabalho, nesse período, foi similar à visão dos Lumière. Filmes realizados em 1896, como *Cenas de Rua*, *O Jardineiro Renegado*, *Chegada do Trem*, *Banhos de Mar* e *Cenas Infantis* não surpreenderam. Mas, alguns trabalhos filmados em seu próprio estúdio, com insistente uso de diferentes trucagens como elemento principal das histórias, assinalaram novo caminho. Seu primeiro grande investimento e sucesso de público foi *Viagem à Lua* (1902), adaptação da obra de Júlio Verne⁷⁷.

Figura 02 - Viagem à Lua (1902) de George Méliès.



Fonte: Google Images (2018)

Em *Viagem à Lua*, Méliès consolida a utilização de muitos recursos teatrais em um filme. Segundo Sadoul, este foi o maior mérito de Méliès: o emprego sistemático de um argumento, atores, trajes, maquilagem, cenografia, maquinaria, divisão em cenas ou atos. Esse

⁷⁶ *Viagem à Lua* (1902). Direção: George Méliès. Um professor convence seus colegas a participarem de uma viagem de exploração à Lua. Na Lua, encontram habitantes hostis que o levam ao seu rei. É considerado o primeiro filme de ficção científica e é baseado nas obras literárias *Da Terra à Lua* (1865) de Júlio Verne (1865) e *Os Primeiros Homens na Lua* (1901) de H. G. Wells.

⁷⁷ Júlio Verne (1828-1905). Importante escritor francês do século XIX. Ele ganhou destaque no cenário literário internacional pela autoria de novelas de aventuras e ficção.

filme, entre outros de sua autoria, corresponde ao que Flávia Cesarino Costa define como primeiro cinema.

Designaremos como primeiro cinema os filmes e práticas a eles correlatas surgidos no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894 e 1908. Traduzimos como primeiro cinema a expressão inglesa *early cinema*. Sabemos que *early cinema* muitas vezes se refere às duas primeiras décadas do cinema, em que se destacam um primeiro período não narrativo (1894 a 1908) e um segundo período (1908 a 1915) de crescente narratividade. [...] Não consideramos adequados os termos “cinema primitivo” ou “filmes primitivos”, utilizados por Noel Burch⁷⁸. Do nosso ponto de vista, o termo primitivo permanece muito associado a uma visão determinista da história do cinema – que considera os primeiros filmes como pouco evoluídos dentro de uma escala ascendente de aperfeiçoamento da linguagem do cinema (COSTA, 2005, p. 34).

O primeiro cinema, de acordo com Costa, foi ponto de partida para se pensar similaridades e diferenças com outras expressões artísticas. Talvez, por isso, entre outros motivos, o cinema nesse período fora tão depreciado. *Apenas diversão, sem criação* descreveriam alguns espectadores e até críticos de arte. De modo que, foi a partir de Méliès, que o cinema narrativo foi construído de modo prático com desenvolvimento baseado em tentativas de contar histórias que conquistassem o público, de maneira similar ao que o teatro, o circo e os ilusionistas conseguiram. O cinema, enfim, não apenas registrava realidades, mas inventava mundos.

Em 1897, Méliès realizou diversas obras que auxiliaram a estabelecer uma narrativa cinematográfica em direção ao desenvolvimento de histórias, personagens, conflitos, dramas, encenação. Mas, foi na linguagem visual, que ele pensou em alternativas. Ele foi o primeiro a adaptar maquetes (em uso em circos e teatros) e outras inovações imagéticas em filmes como *O Homem-Orquestra*, *O Melômano* e *O Homem de Cabeça de Borracha*, entre 1897 e 1901. Méliès empregava as trucagens para surpreender, constituindo-se como um fim e não meio de expressão. Ao utilizar esse recurso, indicou aberturas para outras maneiras de se pensar o cinema. Segundo Sadoul,

[...] de 1900 até o filme final de sua carreira, lançado por volta de 1912, a evolução de Méliès é imperceptível. Ele continua fiel à sua estética, a do teatro filmado. O estilo que ele adotara permitiu-lhe criar um mundo fantástico, poético e encantador, imaginoso e ingênuo. Seus filmes, sobretudo aqueles coloridos à mão, são, na infância do cinema, o mundo visto por uma criança maravilhada e maravilhosa, dotada de todos os poderes pela magia da ciência. O olhar espontâneo de Méliès dirigia-se para um mundo novo e o descobre com a sábia minuciosa candura dos primitivos [...] pensando realizar truques, esse homem incrível tudo inventou. Griffith dizia uma vez (sem conhecer Méliès): “Devo-lhe tudo”. Essa declaração oficial continha mais verdade do que seu autor supunha. Porém, Griffith deveria ter dito com mais justeza:

⁷⁸ Noel Burch é crítico e teórico de cinema. Colaborador da revista *Cahiers du Cinéma*, é realizador de documentários e filmes experimentais. É conhecido pelo conceito de decupagem e por teorias sobre o cinema, compiladas em diversos livros.

“devo tudo a Lumière e a Méliès”, porque com esses dois homens se iniciava um duelo antiético do qual Griffith foi, em virtude de seu gênio, um dos árbitros (SADOUL, 1963, p. 32).

O mundo novo, a que Sadoul se refere, foi desenvolvido a partir de um cinema primário criado por Méliès em práticas cinematográficas que elevaram os filmes para outro nível. Conforme Sadoul, Méliès salvou o cinema ao inventar a encenação em um momento em que o espetáculo criado pelos Lumière estava sem perspectivas. Além de Méliès, o cinema teve outros cineastas significativos na concepção do cinema narrativo. Uma das mais importantes realizadoras foi Alice Guy-Blaché⁷⁹. Em março de 1895, ela trabalhava como secretária na fábrica de equipamentos ópticos de Max Richard e Léon Gaumont. No final desse ano, Gaumont e Guy-Blaché foram convidados pelos Lumière para assistirem à primeira sessão do *cinematographo*. Após a exibição dos Lumière, Guy-Blaché demonstrou interesse em participar da produção cinematográfica e, com experiência no teatro amador, propôs a produção de um filme de curta duração. Ela fez experiências nas filmagens com dupla exposição na velocidade da câmera, a fim de conseguir efeitos interessantes na história que idealizou. Guy-Blaché foi a primeira cineasta a usar cores e som nos seus filmes, dentro das limitações técnicas de suas produções. Autora de muitos filmes, ela dirigiu seu primeiro trabalho baseado em um conto popular, *A Fada dos Repolhos*⁸⁰ (1896).

Figura 03 - A Fada dos Repolhos (1902) de Alice Guy-Blaché.



Fonte: Google Images (2018)

⁷⁹ Alice Guy-Blaché (1873-1968). Uma das mais importantes diretoras do cinema. Uma das artistas pioneiras do cinema. Seus filmes contribuíram para o desenvolvimento do cinema narrativo. Realizou mais de 1.000 filmes como diretora, roteirista e produtora.

⁸⁰ *A Fada dos Repolhos* (1896). Direção: Alice Guy-Blaché. É um filme de curta duração (65 segundos) sobre uma fada que consegue gerar e distribuir bebês que brotam de repolhos.

A Fada dos Repolhos é considerada a primeira obra cinematográfica dirigida por uma mulher e um dos primeiros filmes de ficção. O filme vendeu oitenta cópias e Léon Gaumont demonstrou interesse na venda de mais filmes com temática ficcional. Por esse motivo, contratou Alice Guy-Blaché como produtora de sua empresa. Com a contribuição de Méliès e Guy-Blaché, entre outros, o cinema adquiriu ilimitadas chances de criação artística, além das manifestações artísticas populares, como o circo, o carnaval, a pantomina. O cinema narrativo, de acordo com o professor Arlindo Machado, no livro *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997), formava outro mundo, paralelo ao da cultura oficial. Um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambiguidades.

Se o objetivo do cinema era, inicialmente, apenas deslumbrar o espectador, uma nova performance foi incluída. Das primeiras imagens dos Lumière, dos registros do cotidiano, das filmagens de lugares exóticos e distantes, das primeiras ficções cômicas⁸¹, aos filmes de perseguição, do cinema de atração⁸², surgiria um cinema que proporcionaria outros modos de criação e relação com o público. Outros públicos e expectativas artísticas surgiram a partir do trabalho de diversos cineastas e produtores.

1.2.3. O Grande Roubo do Trem⁸³ (1903)

O amadurecimento do cinema narrativo e a crescente procura do público por obras de ficção aumentaram os investimentos na produção de filmes. Diversos estabelecimentos como museus, centros de lutas e salas improvisadas para várias atividades de lazer, transformaram ou adaptaram seus espaços em cinemas. O entusiasmo pelas imagens em movimento era progressivo. Produtoras trabalharam na realização de filmes que, gradativamente, cresciam em quantidade de lançamentos em vários gêneros como comédias, dramas e filmes policiais. A evolução do cinema teve enorme êxito com novas técnicas de filmagens, as quais chamaram a atenção de artistas de outras áreas. O cinema francês se destacou com maiores investimentos, próximo às obras realizadas na Rússia, Alemanha, Dinamarca, Itália, Inglaterra e Suécia. Mas, o cinema norte-americano teve ascensão rápida, com migração de empresários de ramos lucrativos da economia americana para o cinema.

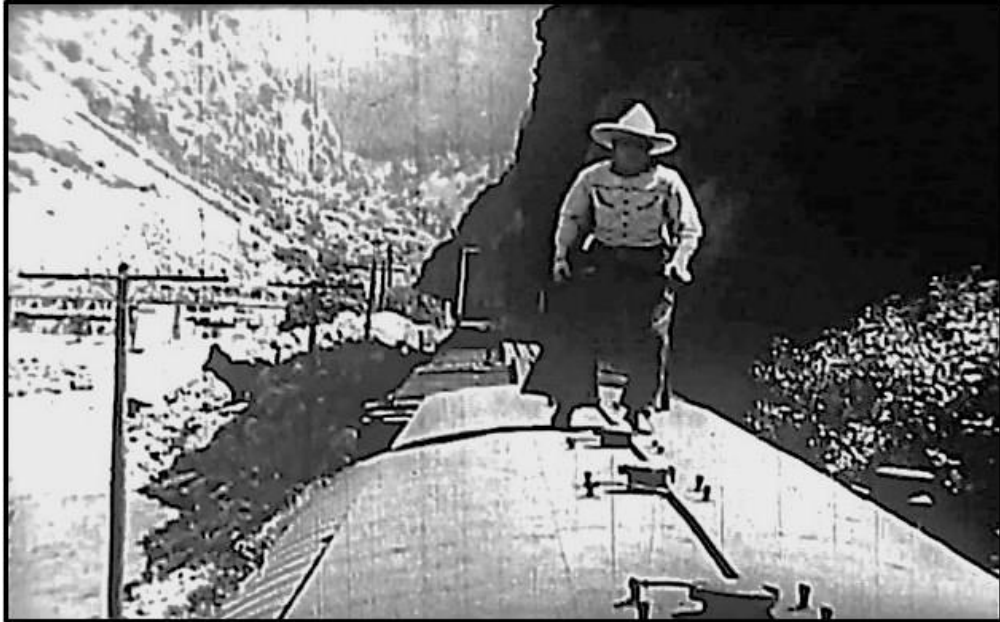
⁸¹ Segundo Flávia Cesarino Costa, a maioria dos filmes de ficção era composta por comédias. Em 1903, estas obras representavam 30% dos filmes americanos.

⁸² Cinema de atração, de acordo com o historiador Tom Gunnin, é um cinema que se baseia na habilidade de mostrar alguma coisa. Em contraste com o aspecto voyeurista do cinema narrativo analisado por Christian Metz, este é um cinema exibicionista.

⁸³ *O Grande Roubo de Trem* (1903). Direção: Edwin Potter. Um grupo de assaltantes envia mensagem falsa que faz com que um trem pare. Assim, eles podem entrar no trem e assaltar os passageiros.

Entre produtores e cineastas americanos que tiveram importância, na primeira década do século XX, Edwin S. Porter⁸⁴ e David W. Griffith⁸⁵ têm relevância especial. Edwin Stanton Porter foi um dos pioneiros do cinema norte-americano. Ele ganhou reconhecimento por dirigir vários filmes feitos para o Edison Studios, de Thomas Edison. Suas obras mesclavam estilo documentarista com influências teatrais. Porter começou a trabalhar no cinema em 1896, ano em que os primeiros filmes foram comercialmente projetados nos Estados Unidos, com películas de curta duração que contribuíram com princípios da narrativa de aventura e montagem. Em 1902, realizou *Vida de um Bombeiro Americano*⁸⁶ que chamou atenção dos espectadores pela maneira de contar uma história. Sua maior contribuição foi com *O Grande Roubo de Trem* (1903), considerado o primeiro grande sucesso do cinema.

Figura 04 - O Grande Roubo de Trem (1903) de Edwin S. Potter.



Fonte: Google Imagens (2018)

O filme, com duração de 11 minutos, foi inovador em diversos aspectos, com filmagens em ambientes externos e várias outras locações, pioneiro na utilização de movimentos de câmera e da montagem paralela, cortes para mostrar ações, em locais paralelos e no uso do

⁸⁴ Edwin Stanton Potter (1870-1941). Um dos realizadores pioneiros do cinema. Seu cinema ampliou características filmicas apresentas nos primeiros filmes. Entre 1898 e 1915, produziu mais de cem filmes.

⁸⁵ David Wark Griffith (1878-1948). Um dos pioneiros do cinema e introdutor de inovações significativas no modo de produzir e dirigir filmes. É considerado o criador da linguagem cinematográfica e referência fundamental para teóricos e diretores do cinema. Realizou mais de 400 filmes entre 1908 e 1913, incluindo *Intolerância* (1915), *Nascimento de uma Nação* (1915), *Lírio Partido* (1919) e *Órfãs da Tempestade* (1921).

⁸⁶ *Vida do Bombeiro Americano* (1902). Direção: Edwin Potter. Uma das primeiras obras do cinema narrativo americano. O filme apresenta o resgate de uma mulher e uma criança de um prédio em chamas.

zoom, avançada técnica para a época. Porter não teve reconhecimento imediato, mas Lewis Jacob⁸⁷, no final dos anos 1930, contribuiu para reconhecimento de seu trabalho como diretor.

Se foi George Méliès o primeiro a “impulsionar o cinema na direção teatral”, como ele mesmo reivindicava, então Edwin Potter foi o primeiro a impulsionar o cinema na direção cinematográfica. Geralmente considerado hoje como pai do filme narrativo, ele deu mais do que contribuições ficcionais à tradição do cinema. Foi Porter quem descobriu que a arte do cinema depende da continuidade entre planos e não de cada plano isoladamente. Não satisfeito com as cenas artificialmente arranjadas por Méliès, Porter diferenciou os filmes de outras formas teatrais e ainda lhes acrescentou a invenção da montagem. Quase todos os desenvolvimentos do cinema desde a descoberta de Porter nasceram do princípio da montagem, que é a base da arte cinematográfica (COSTA, 2005, p. 75).

Além da importância da técnica utilizada por Potter, entre planos e montagem, como reconhecido por Jacob, *O Grande Roubo de Trem* é considerado o primeiro grande clássico do cinema americano, porque inaugurou o gênero western e marcou o início da indústria cinematográfica americana. O sucesso de público do filme permitiu que nova mentalidade comercial fosse estabelecida, por aqueles que queriam investir no cinema. Ao contrário do modo inicial de exploração comercial dos primeiros filmes, a partir de *O Grande Roubo de Trem* ficou evidente que melhor organização na produção, distribuição e exibição eram necessárias para conquistas de mais apoios financeiros, em médios e longos prazos, incluindo atenção a forte concorrência na produção de filmes de outros países. O cinema americano entendeu a necessidade de valorizar e expandir sua indústria cinematográfica como investimento de alto porte econômico, e passou a administrar seus mecanismos de modo mais profissional. Anos depois, no início dos anos 1910, essa visão se consolidou com a construção de *Hollywood* em um bairro de Los Angeles, onde diversas produtoras cresceram e desenvolveram meios de atuação mercantis mais ousados. O investimento conduziu o cinema americano a uma supremacia comercial inabalável no cinema.

1.2.4 Intolerância⁸⁸ (1915)

David W. Griffith foi jornalista, poeta e operário antes de se envolver na produção de filmes. Ele escreveu poucos roteiros, até sua estreia como diretor em *As Aventuras de Dolly*, em 1908. Na fase inicial da sua carreira, produziu dois filmes por semana. Uma de suas maiores

⁸⁷ Lewis Jacob (1904-1997). Autor, diretor e editor americano. Dirigiu vários curtas-metragens experimentais inspirados no cinema soviético.

⁸⁸ *Intolerância* (1915). Direção: David W. Griffith. O filme mostra histórias que contam episódios de intolerância, em diversas épocas, na Babilônia, França, Judéia e Estados Unidos. As histórias são interligadas pela dramatização de um poema de Walt Whitman (1819-1892).

virtudes como produtor e diretor, foi acompanhar e assimilar as tendências criadas por diversos realizadores. As influências notadas em filmes assistidos transformaram-se em inspirações para experiências com montagem, iluminação, planos de filmagem e roteiros.

Griffith foi relevante ao valorizar a iluminação natural em seus filmes e contribuir na mudança do pólo produtor americano em 1910 (anteriormente centralizado entre Nova Iorque e Chicago) para Los Angeles. Em seguida, várias produtoras seguiriam essa opção e ajudaram a fundar *Hollywood*, que concentrou o poder econômico cinematográfico americano. Uma de suas maiores produções foi *Nascimento de uma Nação* (1915). Esse filme foi, durante várias décadas, a maior bilheteria do cinema. A produção demonstrou inovações técnicas, grande orçamento e criatividade na montagem, mas manifestava incontestável racismo na sua história. A exibição do filme teve reações negativas do público em algumas cidades americanas, devido à maneira preconceituosa de retratar os negros.

Segundo Sadoul, o filme expressa violento racismo e os negros aparecem como escravos cegos ou criminosos estúpidos dominados pela obsessão do roubo, da violação e do assassinio. As polêmicas de *Nascimento de uma Nação* cooperaram para seu lucro nas bilheterias e contribuíram com evolução do mercado americano, ao confirmar retorno financeiro de uma produção de intensos investimentos. Os protestos contra *O Nascimento de uma Nação* foram generalizados e o filme foi abolido de várias cidades. A reivindicação de que se tratava de um filme racista foi tão violenta que inspirou Griffith a produzir *Intolerância* em 1915.

Figura 05 - Intolerância (1915) de David W. Griffith.



Fonte: Google Imagens (2018)

O filme tem três horas e meia de duração e apresenta quatro histórias entrelaçadas, ao longo de um período de 2.500 anos. *Intolerância* é inovador no uso das técnicas do *close*, suspense, variação de planos, movimentos de câmera e na montagem paralela, na qual Griffith foi pioneiro. Conforme afirmação de Flávia Cesarino Costa,

O papel de D. W. Griffith foi crucial neste período de transição, de mudança na linguagem, após o primeiro cinema, entre 1908 e 1915. Seu trabalho, como demonstra Tom Gunning⁸⁹, foi o de responder ao desafio de “integrar o cinema à cultura dominante”, em resposta a uma verdadeira “crise estética cinematográfica” revelada pela incapacidade de conseguir adaptar obras literárias famosas de uma maneira inteligível para a nova plateia. O uso que Griffith começou a fazer da alternância de tempos e espaços, da técnica do campo/contracampo e da aproximação da câmera para definir psicologicamente e do ponto de vista subjetivo os personagens, deu aos filmes uma nova legibilidade, capaz de transmitir “o conteúdo moral e psicológico da narração” (COSTA, 2005, p. 65).

O talento de Griffith foi imprescindível em um período de extensa criatividade no cinema americano. Na época de seu lançamento, as inovações estéticas de *Intolerância* não foram suficientes para salvar o filme do prejuízo financeiro. O público, em maioria, não entendeu sua complexidade e temática. Influenciado pelo alto investimento em filmes, como *Ben Hur*⁹⁰ e *Cabiria*⁹¹, Griffith arriscou parte do lucro de suas obras anteriores em produção de longa duração, com recursos cenográficos e técnicos inéditos. Mas, com o fracasso comercial, a *Triangle Studios*, sua produtora, foi à falência. Em 1919, ele fez sociedade com Charles Chaplin⁹², Mary Pickford⁹³ e Douglas Fairbanks⁹⁴ e fundou a produtora *United Artists*, primeira grande companhia independente na distribuição de filmes. Essa produtora consagrou diversos diretores do cinema mudo, os quais iniciaram suas carreiras nessa empresa. *Intolerância* foi uma das produções mais caras do cinema. Griffith demoraria a se recompor do fracasso financeiro desse filme, mas deixou legado cultural e estético para realizadores de diversas épocas.

⁸⁹ Tom Gunning é professor de cinema no Departamento de História da Arte da Universidade de Chicago com trabalhos sobre o cinema primitivo em várias questões como estilo, interpretação, história e cultura. Publicou o livro *D. W. Griffith e as Origens do Filme Narrativo* (1993) com interpretações sobre a obra deste diretor.

⁹⁰ *Ben Hur* (1907). Direção: Sidney Olcott. Primeira versão cinematográfica do romance *Ben Hur* de Lew Wallace. Nos anos 1950, versão dirigida por William Wyler com Charlton Heston foi sucesso mundial de bilheteria.

⁹¹ *Cabiria* (1914). Direção: Giovanni Pastrone. Uma das maiores produções do cinema italiano, nos anos 1910. A história do filme ocorre no terceiro século antes de Cristo e é dividida em cinco episódios.

⁹² Charles Chaplin (1889-1977). Ator, humorista, diretor, escritor, dançarino, compositor, roteirista e produtor de cinema. Chaplin foi responsável por diversos filmes de sucesso de público e crítica como *O Garoto* (1921), *Em Busca do Ouro* (1924), *O Circo* (1928), *Luzes da Cidade* (1931), *Tempos Modernos* (1935), *O Grande Ditador* (1941), entre outros.

⁹³ Mary Pickford (1892-1979). Atriz e produtora. Pickford ficou conhecida como uma das atrizes mais populares do cinema. Participou de mais de 200 filmes, em sua maioria, no cinema silencioso como *Ben Hur* (1925) e *Coquette* (1929).

⁹⁴ Douglas Fairbanks (1883-1939). Um dos atores mais populares do cinema. Fairbanks ficou conhecido em papéis de filmes de aventura em filmes como *A Máscara do Zorro* (1920) e *O Ladrão de Bagdá* (1924).

1.2.5 O Encouraçado Potemkin⁹⁵ (1925)

David W. Griffith foi referência principal do cineasta Serguei Eisenstein⁹⁶ (1898-1948). O cinema russo teve diversas produções nos primeiros anos do século XX. A escola soviética de cinema foi criada oficialmente em 27 de agosto de 1919, quando o líder político Lenin (1870-1924) nacionalizou por decreto o antigo cinema czarista. Eisenstein, ao lado de outros cineastas, dirigiu produções engajadas com a política de seu país e realizou obras que direcionaram experimentações temáticas e estéticas importantes para o cinema. Em 1925, concretiza seu trabalho mais conhecido e estudado, *O Encouraçado Potemkin*, com referências à montagem paralela elaborada por Griffith. Para Eisenstein, a montagem de Griffith, baseada na ampliação de duas ações simultâneas, reafirmava a divisão da sociedade em classes sociais e econômicas.

Figura 06 - O Encouraçado Potemkin (1925) de Serguei Eisenstein.



Fonte: Google Imagens (2018)

Em *O Encouraçado Potemkin*, Eisenstein desenvolveu o conceito da montagem de atrações às quais determinam que o sentido não esteja nos fenômenos representados em cada imagem, mas no choque entre elas, que dá sentido à sequência. Desse modo, Eisenstein encontrou maneira de manifestar, no cinema, ideias da classe operária que a Revolução Russa

⁹⁵ *O Encouraçado Potemkin* (1925) é uma das maiores referências sobre a evolução da estética cinematográfica por meio da teoria da montagem.

⁹⁶ Serguei Eisenstein (1898-48). Um dos mais importantes realizadores do cinema. Sua teoria sobre a montagem cinematográfica revolucionou a sétima arte. É autor de *O Encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro* (1927), *Alexandre Nevsky* (1938) e *Ivan, o Terrível* (parte 1 em 1944 e parte 2 em 1958), entre outros filmes.

levara ao poder. A famosa sequência da escadaria de Odessa é exemplo expressivo da concepção sobre a montagem cinematográfica e o poder da arte cinematográfica, de acordo com o historiador Georges Sadoul.

O ponto culminante de Potemkin é o celebre tiroteio na escadaria. Ele muito deve à montagem rigorosa e dramática das imagens admiravelmente enquadradas e fotografadas por Tissé⁹⁷. Esse trecho antológico é um perfeito exemplo do estilo de Eisenstein, unindo as teorias literárias e teatrais de vanguarda às de Dziga Vertov⁹⁸ e Kulechov⁹⁹ e transformando-as com o seu gênio. A multidão é individualizada por grandes planos de rostos ou de pormenores de atitude e de traje, escolhidos com um inigualável sentido de caracterização. O Cine-olho ensinou a “surpreender o imprevisto”; os modelos vivos alternam com objetos expressivos: botas, uma escada, uma grade, um sabre, um leão de pedra. E o episódio é pontuado por violentas e lacerantes atrações: a mãe carregando o cadáver do filho, o carrinho de criança que desce sozinho a escadaria, o olho vazado sangrando por trás dos óculos de aros de ferro. O exagero ou a inumanidade das teorias são arrebatados pelo entusiasmo nacional da revolução russa e pela sinceridade de Eisenstein, por sua violência, sua piedade, seu calor humano (SADOUL, 1963, p. 173).

A teoria de Eisenstein sobre a montagem, comentada no texto de Sadoul sobre sequência de *O Encouraçado Potemkin*, revolucionou a estética cinematográfica por ratificar experiências que confirmaram a busca pela evolução de linguagem própria para o cinema. Por meio da teoria de montagem e de sua prática, como uma das referências criativas de filmes, Eisenstein expressou visão do cinema vinculada às crenças do efetivo autor dos filmes, o diretor¹⁰⁰. Os princípios políticos e cinematográficos do diretor manifestam-se em metáforas que, pela montagem, impulsionaram um cinema narrativo visual, em seguida, amplificado por Eisenstein em *Alexandre Nevsky*¹⁰¹ e *Ivan, O Terrível*¹⁰². *O Encouraçado Potemkin* foi proibido em diversos países, pelo seu conteúdo político, mas a repercussão de sua proposta fílmica ultrapassou censuras e alcançou outros cineastas, teóricos e cinéfilos. Em meio a tantos movimentos cinematográficos, dos anos 1920, a obra de Eisenstein tornou-se célebre e sua filmografia é referência obrigatória para estudos sobre outras teorias cinematográficas.

⁹⁷ Eduard Tissé (1897-1961). Um dos mais influentes diretores de fotografia do cinema. Começou profissionalmente como cinegrafista durante a revolução russa. Tissé conheceu Serguei Eisenstein em 1924 e colaborou em diversos filmes como *A Greve* (1925), *Encouraçado Potemkin* (1925), *outubro* (1927), *Linha Geral* (1929), *Que Viva México* (1932), *Alexandre Nevsky* (1938) e *Ivan, o Terrível* - partes I (1945) e II (1958) (com Andrei Moskvín).

⁹⁸ Dziga Vertov (1896-1954). Diretor, documentarista e jornalista soviético. Foi precursor do cinema-verdade. Seu trabalho mais conhecido e estudado é *Um Homem com uma Câmera* (1929), um marco na história do cinema.

⁹⁹ Lev Kulechov (1899-1970). Diretor, teórico russo e professor na Escola de Cinema de Moscou. Ele defendeu conceitos de que a essência do cinema é a montagem.

¹⁰⁰ Tal procedimento foi enfatizado pelos jovens críticos franceses, nos anos 1950, que evidenciaram o diretor como legítimo autor da obra cinematográfica.

¹⁰¹ *Alexandre Nevsky* (1939). Direção: Serguei Eisenstein. Século 13. Na Rússia invadida por estrangeiros, príncipe Alexander Nevsky convoca a população para formar um exército e conter a invasão de cavaleiros teutônicos.

¹⁰² *Ivan, O Terrível* (1941). Direção: Serguei Eisenstein. No século XVI, Ivan IV, arquiduque de Moscou, assume o poder da Rússia declarando-se Czar e planeja ataques para retomar os territórios perdidos e derrotar os tártaros.

1.2.6 Um Cão Andaluz¹⁰³ (1929)

Nos anos 1920, movimentos artísticos estimularam outras concepções de cinema. O movimento surrealista teve grande importância na estética cinematográfica. Influenciado pelo movimento artístico e literário surgido em Paris, na década de 1920, o cinema surrealista permitiu abordagens temáticas e estéticas, anteriormente, limitadas ao cinema experimental desenvolvido, na maioria, por cineastas europeus. Com base no movimento Dadaísta¹⁰⁴ e manifesto surrealista¹⁰⁵ de André Breton¹⁰⁶, cuja tônica era a rejeição aos valores e aos padrões impostos pela burguesia mais o desejo de subversão às ordens estabelecidas e, em alguns casos, contraditoriamente, questionamentos sobre as teorias psicanalíticas de Sigmund Freud¹⁰⁷, os surrealistas propuseram um jogo de criação que libertasse a arte de qualquer limitação. Filmes como *Entreatos*¹⁰⁸ (1924), de Rene Clair e *A Concha e o Clérigo*¹⁰⁹ (1928), de Germaine Dulac, impressionaram público e crítica. Com *Um Cão Andaluz* (1929), de Luís Buñuel¹¹⁰ e Salvador Dali¹¹¹, surgiu a obra prima do cinema surrealista.

¹⁰³ *Um Cão Andaluz* (1929) de Luís Buñuel e Salvador Dali é marco do cinema influenciado pelas vanguardas europeias e manifesto surrealista de André Breton.

¹⁰⁴ Dadaísmo foi criado em 1916, após o início da Primeira Guerra Mundial, em Zurique. Os integrantes do movimento propunham arte de protesto que chocasse e provocasse a sociedade burguesa.

¹⁰⁵ Manifesto surrealista foi idealizado pelo francês André Breton em 1924. O surrealismo tinha como proposta a isenção da lógica e a adoção de uma realidade superior, entre outros conceitos.

¹⁰⁶ André Breton (1896-1966). Escritor francês, poeta e teórico do surrealismo. Suas críticas aos valores estéticos e éticos tradicionais influenciaram artistas de diversas expressões artísticas.

¹⁰⁷ Sigmund Freud (1856-1939). Médico, neurologista, psiquiatra e criador da psicanálise. Um dos maiores pensadores do século XX.

¹⁰⁸ *Entreatos* (1924) de Rene Clair. Filme surrealista que cria sucessão de imagens em um entreato da apresentação do *Ballets Suédois*.

¹⁰⁹ *A Concha e o Clérigo* (1928). Direção: Germaine Dulac. Um padre alienado da sociedade tem visões perturbadoras que fomentam desejo sexual.

¹¹⁰ Luís Buñuel (1900-1983). Diretor espanhol naturalizado mexicano. Realizou filmes na Espanha, México e França. Pelos temas sociais e críticos à sociedade burguesa e igreja católica, foi um dos mais polêmicos realizadores da história do cinema.

¹¹¹ Salvador Dalí (1904-1989). Pintor espanhol reconhecido pelo seu trabalho no movimento surrealista. Dalí teve trabalhos artísticos no cinema, escultura e fotografia.

Figura 07 - Um Cão Andaluz (1929) de Luís Buñuel e Salvador Dalí.



Fonte: Google Imagens (2018)

O filme foi baseado em sonhos de Buñuel e Dalí. Em um conjunto de cenas não lineares, a obra expressa várias questões, como desejos sexuais reprimidos, crítica à igreja católica, desconexão com a realidade, relação com o consciente e inconsciente dos personagens e distinta construção fílmica, sem início, meio ou fim, oposto ao padrão clássico, desde os primeiros filmes e estabelecido como regra cinematográfica de produção. Com proposta de chocar e incomodar os espectadores, na primeira sessão do filme, com público seletivo de pessoas participantes do movimento surrealista, incluindo André Breton, conforme relatos de Buñuel, ele e Dalí levaram pedras em seus bolsos para se defenderem de ataques do público. Mas os espectadores, em sua maioria, adoraram o filme, fato que desapontou os cineastas que queriam escandalizar todos os presentes. Segundo Georges Sadoul,

A poesia de um Benjamim Péret¹¹² ou a pintura de um Max Ernest¹¹³ fundavam-se então sobre a *montagem* paradoxal e disparatada das formas ou das palavras. Para esse ajuntamento barroco, podia-se recorrer ao inconsciente (escrita automática) ou ao puro acaso (cadavre exquis)¹¹⁴. Podia-se também fazer um apelo combinado à gratuidade, ao absurdo e às formas novas da metáfora poética. Foi o que fez Buñuel ao escrever o seu roteiro com a colaboração de Salvador Dalí. Em consequência, pretendeu-se interpretar o filme inteiro pela psicanálise, como por exemplo, o episódio no qual o herói é impedido de beijar a mulher que ele deseja por duas cordas, nas quais estavam amarradas abóboras, dois seminaristas e um piano de cauda cheio de burros em putrefação. Segundo esses exegetas, a alegoria explicava-se por uma frase: *o amor* (o ardor do herói), *e a sexualidade* (as abóboras) *são entravados* (as cordas) *pelos preconceitos religiosos* (os seminaristas) *e a educação burguesa* (o piano e os burros podres) (SADOUL, 1963, p. 187).

¹¹² Benjamim Péret (1899-1959). Importante poeta surrealista francês.

¹¹³ Max Ernest (1891-1976). Pintor e poeta surrealista alemão naturalizado norte-americano e francês.

¹¹⁴ Tradução em português: jogo surrealista.

A sequência citada por Sadoul é uma das mais estudadas do filme que pode ser interpretado sob outros códigos cinematográficos vinculados ao cinema e à psicanálise. Ao proporcionar livres interpretações sobre seus significados alegóricos, metafóricos e subversivos, Buñuel e Dali criaram uma obra que indicou possibilidades ilimitadas de criação e questionamentos sobre a arte, inclusive sobre o cinema. Buñuel, em fases distintas de sua carreira, desenvolveu outras configurações surrealistas em filmes, como *A Idade do Ouro*¹¹⁵(1930) e *O Anjo Exterminador*¹¹⁶(1963) e mantém-se como inspiração de muitos cineastas, pela criatividade e ousadia em conceber e filmar histórias.

1.2.7 Cinema Falado¹¹⁷ (1927)

Após a invenção dos Lumière, diversas tentativas de captação de som para os filmes foram registradas na Inglaterra, EUA e França. Problemas técnicos não permitiram qualidade na reprodução sonora e nesse período, músicos e narradores acompanhavam a maioria das exibições dos filmes nas salas de exibição. Entre os produtores americanos, existia o temor de que a chegada do cinema falado comprometesse a hegemonia estabelecida em *Hollywood*. Ao procurar soluções para crise financeira causada por produções com resultados financeiros inferiores ao planejado, a produtora Warner Brothers¹¹⁸ comprou equipamento de som da empresa *Western Electric-Western*¹¹⁹. Esse equipamento permitia substituir as orquestras, das salas de exibição, por alto-falantes que reproduziriam inicialmente música e ruídos.

O primeiro filme do novo empreendimento sonoro foi *Don Juan*¹²⁰(1926) de Alan Crosland, com John Barrymore. Sucesso de público, este filme incentivou a *Warner Brothers* na produção de *O Cantor de Jazz* (1927) de Alan Crosland, com sons, ruídos, falas e cantos executados pelo ator Al Jonson. O filme obteve atenção especial do público e resultou em enorme sucesso para a produtora. Apesar do forte interesse dos espectadores em assistir filmes

¹¹⁵ *A Idade do Ouro* (1930). Direção: Luís Buñuel Um homem e uma mulher estão loucamente apaixonados, mas não conseguem efetivar esse amor, porque são interrompidos constantemente.

¹¹⁶ *O Anjo Exterminador* (1963). Direção: Luís Buñuel. Um casal da elite da sociedade aristocrata convida grupo de amigos para jantar em sua luxuosa mansão. Mas eles descobrem que estão presos em uma sala e não sabem como sair da casa.

¹¹⁷ Após diversas tentativas de reprodução de sons e música no cinema, no final dos anos 1920, o cinema falado tornou-se prioritário nas produções cinematográficas.

¹¹⁸ *Warner Brothers* é estúdio de cinema fundado em 1923 em Hollywood, pelos irmãos poloneses Warner, que iniciaram a sua atividade cinematográfica em 1904.

¹¹⁹ *Western Electric Company* foi uma empresa americana fundada em 1881 e responsável por várias inovações tecnológicas.

¹²⁰ *Don Juan* (1926). Direção: Alan Crosland. Filme protagonizado pelo ator John Barrymore que mostra as aventuras amorosas de um jovem mestre da arte de sedução.

falados, cineastas Charles Chaplin, King Vidor¹²¹, F. W. Murnau¹²², Vsevolod Pudovkin¹²³ e Serguei Eisenstein se posicionaram contra o som no cinema. Um manifesto foi redigido por Pudovkin e Eisenstein¹²⁴, mas a nova tecnologia conquistou o público e outros artistas perceberam possibilidades estéticas ilimitadas com o cinema falado. Em 1929, foi lançado o primeiro filme totalmente sonorizado, *Luzes de Nova Iorque* de Bryan Foy¹²⁵.

Figura 08 - Luzes da *Nova Iorque* (1929) de Bryan Froy.



Fonte: Google Imagens (2018)

Este filme foi distribuído em diversos países e provocou rápidas mudanças no parque exibidor, que precisaria se adaptar para mudar equipamentos de exibição de filmes. A chegada do som aos cinemas norte-americanos revolucionou a produção cinematográfica mundial. Os investimentos em filmes falados, em 1929, representavam 51% da produção dos estúdios americanos. Com essa tecnologia, a indústria de produção e exibição passou a apresentar outras expectativas financeiras, com cineastas novos e veteranos entusiasmados com prováveis

¹²¹ King Vidor (1894-1982). Realizador de obras importantes do cinema silencioso como *A Turba* (1928).

¹²² F. W. Murnau (1888-1931). Um dos mais importantes diretores do cinema expressionista alemão. Suas obras mais famosas são *Nosferatu* (1921), *A Última Gargalhada* (1924), *Fausto* (1926) e *Aurora* (1929).

¹²³ Vsevolod Pudovkin (1893-1953). Diretor, roteirista e um dos teóricos da montagem soviética. Dirigiu, entre outros filmes, *Tempestade sobre a Ásia* (1928).

¹²⁴ O manifesto condenava o cinema sonoro e afirmava a importância de se aprimorarem técnicas de montagem e linguagem das imagens que, no cinema mudo, seria universal e sem a necessidade de tradução. Desse modo os filmes poderiam ser compreendidos sem dificuldade por plateias.

¹²⁵ Bryan Foy (1896-1977). Produtor e diretor de cinema. Ele produziu mais de 200 filmes e dirigiu 41 filmes entre 1923 e 1934.

transformações na criação cinematográfica. O cinema falado transformou estúdios de produção, salas de cinema, métodos de criação e o público.

Em uma perspectiva comercial, o cinema estava preparado para se tornar um produto importante em um processo de comercialização da arte. Em sentido estético, novos códigos fílmicos seriam concebidos e provocariam expansão de imagens e percepção, entre cineastas e público. As pluralidades estéticas instigadas pelo cinema falado seriam progressivas com a inclusão do som, silêncios e trilhas musicais como ponto de partida para outras inspirações artísticas.

1.2.8 Cidadão *Kane* (1941)

A produtora *R.K.O. Pictures*¹²⁶ estava em ascensão, quando investiu no talento de um novo cineasta, Orson Welles. Profissional de teatro com sua companhia *Mercury Theatre*¹²⁷, Welles ficou conhecido pelo trabalho em rádio, na transmissão de *A Guerra dos Mundos*, em 1938, quando muitos ouvintes acreditaram que o planeta seria invadido por seres alienígenas¹²⁸. Em fato raro na indústria de cinema, ele teve liberdade para dirigir e escolher elenco e equipe de seu primeiro filme. O roteiro de *Cidadão Kane* teve como referência a vida do magnata da imprensa William Randolph Hearst¹²⁹ e a produção apresentou uma excelente equipe de profissionais em diversas funções¹³⁰. Um dos principais nomes do filme foi o diretor de fotografia Greg Tolland¹³¹ que, em parceria criativa com Welles, foi responsável por diversas concepções da obra fílmica como enquadramentos, posições da câmera e graduação da iluminação em algumas cenas.

¹²⁶ *R.K.O. Pictures (1928-1959)* foi criada com o objetivo de produzir filmes com baixo orçamento e criar oportunidades de trabalho para diversos diretores.

¹²⁷ *Mercury Theatre* foi uma companhia de teatro independente fundada em Nova York em 1937, por Orson Welles e pelo produtor John Houseman com produções em teatros, rádio e filmes.

¹²⁸ A transmissão da novela radiofônica adaptada de *A Guerra dos Mundos* de H. G. Wells causou caos em algumas cidades onde muitos ouvintes acreditaram em uma invasão alienígena. Esse episódio comprovou a influência do rádio na vida dos habitantes americanos, nos anos 1930 e 1940.

¹²⁹ William Randolph Hearst (1863-1951). Empresário americano proprietário de extensa rede de jornais que influenciaram a população americana durante muitos anos.

¹³⁰ *Cidadão Kane* teve colaboradores essenciais como Robert Wise (montador que posteriormente iniciou carreira como diretor e realizou alguns clássicos do cinema como *O Dia em que a Terra Parou*), Maurice Seiderman (maquiador) e Bernard Herrman (primeiro trabalho como compositor de trilhas musicais que, posteriormente, trabalhou com o cineasta Alfred Hitchcock em *Janela Indiscreta*, *Vertigo* e *Psicose*, entre outras obras).

¹³¹ Greg Tolland (1904-1948). Um dos maiores criativos e influentes diretores de fotografia do cinema. Ganhou o *Oscar* pelo seu trabalho em *O Morro dos Ventos Uivantes* (1939) de William Wyler.

Figura 09 - Cidadão *Kane* (1941) de Orson Welles.



Fonte: Google Imagens (2018)

Cidadão Kane (1941) estabeleceu proposta estética inovadora, rompeu com alguns padrões narrativos e tornou-se uma das maiores referências da arte cinematográfica. A história do milionário e ambicioso Kane é narrada de modo fragmentado, com ângulos distintos, efeitos visuais originais, direção de arte dinâmica vinculada com a personalidade dos personagens, maquiagem, outro modo de utilização da profundidade de campo, montagem com mudanças rápidas de sequências imagéticas e sonoras. Com tantas inovações, o filme de Welles surpreendeu a crítica e espectadores que, em sua maioria, no início, não valorizaram seu trabalho. Mas a trajetória do filme foi reconhecida, nos anos seguintes, e muitos o consideram o melhor filme da história do cinema. A estrutura fílmica de Welles inspira constantemente cineastas, críticos e público que procuram estudar e decifrar suas propostas de linguagens.

1.2.9 Roma, Cidade Aberta¹³²

A Itália viveu momentos de crise e impasse, durante a segunda guerra mundial. O principal estúdio do cinema italiano, a *Cinecittá*,¹³³ foi destruído e a população tentava sobreviver em meio ao caos social, político e econômico. Nestas circunstâncias, alguns cineastas decidiram filmar nas ruas, em condições anormais de um cinema de ficção que criava

¹³² *Roma Cidade Aberta* (1945). Direção: Roberto Rossellini. Com Anna Magnani. Em 1944, um dos líderes da resistência italiana é procurado pelos nazistas e tentará escapar com ajuda da sua família e amigos.

¹³³ Os estúdios *Cinecittá* foram inaugurados em 1937, pelo ditador fascista Benito Mussolini. A proposta era utilizar sua estrutura para gravação de propagandas políticas inspiradas no padrão utilizado na Alemanha. Com o fim da segunda guerra, os estúdios foram utilizados pelos cineastas italianos e internacionais em grandes produções como *Ben Hur* (1959) e *Cleópatra* (1964), entre outros.

fantasias e ilusões para o espectador. As gravações aconteceram nas ruas, sem estúdios estilizados, com iluminação natural, figurinos improvisados e limitação técnica de equipamentos. Muitos atores amadores, sem experiência no cinema, filmavam de maneira tão natural quanto o cenário, pois supostamente nele viveriam como afirma Jacques Aumont (1995) em *A Estética do Filme* (1995).

Além de filmar na rua, a proposta estética era filmar a rua e seus personagens próximos das realidades da população italiana e suas condições de vida. Temáticas referentes às classes trabalhadoras e desigualdades sociais, por exemplo, eram frequentes nas obras de diversos cineastas italianos. A estética desses filmes era a neorrealista, opção de filmagem com orçamentos mais modestos, enquadramentos em planos conjunto e médios, poucos closes (registro das cenas sem indução ao espectador), recusa de efeitos visuais; filmagens em cenários reais, improvisações em relação ao roteiro original, com simplicidade dos diálogos e valorização dos dialetos.

Um dos primeiros filmes neorrealistas foi *Obsessão*¹³⁴ (1943) de Luchino Visconti¹³⁵. No entanto, o movimento tornou-se internacionalmente conhecido com o lançamento de *Roma, Cidade Aberta*¹³⁶ (1945) de Roberto Rossellini¹³⁷. Filmado como um documentário, a obra apresenta vários personagens que se cruzam, em torno do drama da guerra. As condições de filmagem foram limitadas. Rossellini convidou membros da resistência italiana, para figuração e, como Roma estava ocupada por Nazistas, o diretor não utilizou captação de som durante as filmagens.

A maneira de Rossellini expressar uma história tão realista contribuiu para uma nova estética cinematográfica, oposta ao mundo criado pela fantasia e alienação. Tal estética surgiu como alternativa para cineastas que buscavam modos de fazer e pensar o cinema, em oposição ao incentivo do cinema alienante americano produzido em *Hollywood*.

¹³⁴ *Obsessão* (1943). Direção: Luchino Visconti. Com Massimo Girotti, Clara Calamai. Adaptação do romance de James Cain. Uma mulher e seu amante planejam o assassinato do marido para resgatar o dinheiro do seguro. O filme foi censurado pela igreja italiana.

¹³⁵ Luchino Visconti (1906-1976). Diretor e roteirista. Sua obra tem diversas fases de atuação e é uma referência do cinema italiano. Realizou, entre outros filmes, *Sedução da Carne* (1954), *Rocco e seus Irmãos* (1960), *O Leopardo* (1963), *Vagas Estrelas da Ursa* (1965) e *Violência e Paixão* (1974)

¹³⁶ O filme venceu a Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1946. O argumento foi elaborado por Federico Fellini e Sergio Amidei e indicado ao *Oscar* de Melhor roteiro original.

¹³⁷ Roberto Rossellini (1906-1977). Um dos mais importantes diretores do cinema neorrealista italiano. Realizador de obras consagradas pela crítica mundial como *Roma Cidade Aberta* (1945), *Paisá* (1946), *Alemanha Ano Zero* (1948), *Stromboli* (1950) e *Europa 51* (1952).

Figura 10 - Roma, Cidade Aberta (1945) de Roberto Rossellini.



Fonte: Google Imagens (2018)

O crítico de cinema André Bazin (2014) afirmou que Rossellini foi um dos fundadores do cinema moderno e evidenciou a importância de sua obra, ao incluir *Paisá* (1946) como intenso exemplo do cinema neorrealista, bem próximo à realidade do cotidiano. A opinião de Bazin sobre o cinema neorrealista¹³⁸ foi fundamental para se entender a força criativa de cineastas como Rossellini, Vittorio De Sica¹³⁹ e Luchino Visconti e o roteirista Cesare Zavattini¹⁴⁰. De Sica, em 1948, realizou uma das obras mais respeitadas do cinema neorrealista, *Ladrões de Bicicleta*¹⁴¹ (1948). Bazin escreveu reflexões sobre a complexidade do

¹³⁸ Outros filmes importantes do movimento neorrealista: *Vítimas da Tormenta* (1946), *Milagre em Milão* (1951) e *Umberto D* (1951) de Vittorio De Sica, *Arroz Amargo* (1999) de Giuseppe Di Santis, *Terra Treme* (1948) e *Belíssima* (1951) de Luchino Visconti e *Alemanha Ano Zero* (1947), *Stromboli* (1950) e *Europa 51* (1951) de Roberto Rossellini.

¹³⁹ Vittorio De Sica (1901-1974). Um dos mais importantes e populares diretores do cinema italiano. Seus filmes mais aclamados pela crítica são *Ladrões de Bicicleta* (1948), *Vítimas da Tormenta* (1946) e *Milagre em Milão* (1951).

¹⁴⁰ Cesare Zavattini (1902-1989). Roteirista e um dos maiores colaboradores do movimento neorrealista italiano.

¹⁴¹ *Ladrões de Bicicleta* (1948). Direção: Vittorio De Sica. Com Lamberto Maggioran, Enzo Staiola, Lianella Carell. Um trabalhador tenta sustentar a família em um período de crise econômica e social na Itália. Ele consegue emprego que precisa de uma bicicleta para suas funções. Ele e sua esposa vendem roupas de cama da casa, compra uma bicicleta, mas a bicicleta é roubada e ele tem que recuperá-la para manter seu emprego.

neorrealismo, movimento que induziu outros pensadores a reafirmar suas opiniões sobre o assunto, como o filósofo Gilles Deleuze¹⁴².

Contra aqueles que definiam o neorrealismo italiano por seu conteúdo social, Bazin invocava a necessidade de critérios formais estéticos. Tratava-se, segundo ele, de uma nova forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações. O neorrealismo inventava, pois, um novo tipo de imagem, que Bazin propunha chamar de “imagem-fato”. Essa tese de Bazin era infinitamente mais rica do que a que ele contestava, mostrando que o neorrealismo não se limitava ao conteúdo de suas primeiras manifestações. Porém, as duas teses tinham em comum o fato de colocar o problema ao nível da realidade: o neorrealismo produzia um “mais da realidade”, formal ou material (DELEUZE, 2011, p. 9).

Nas palavras de Deleuze, a representação do real no cinema foi alterada e expandida no cinema neorrealista, a partir de uma concepção estética mais atrelada à vida real e não apenas ficcional. Uma das intenções dessa concepção era gerar mais pensamentos e não apenas filmar a realidade. Desse modo, como qualificou Bazin, o antigo testamento cinematográfico foi questionado e foi possível pensar em novas perspectivas de criação e produção para o futuro da sétima arte. A importância do neorrealismo foi compreendida como influência, em movimentos cinematográficos, na França (*Nouvelle Vague*), Brasil (Cinema Novo), Cinema Marginal (Brasil), no cinema americano e cinema latino-americano.

1.2.10 *Acossado*¹⁴³ (1960)

Nos anos 1950, a maioria dos cineastas franceses apresentava uma tendência estética conservadora na realização de filmes. Filmes sem originalidade incomodaram alguns críticos especializados que demonstraram insatisfação com os caminhos de um cinema que foi base do cinema surrealista e do realismo poético, com diretores como Jean Renoir¹⁴⁴, Luís Buñuel, Jean Vigo¹⁴⁵ e Jean Cocteau¹⁴⁶. A crítica cinematográfica francesa tinha como referência André Bazin, pensador e teórico de cinema, que analisava os filmes de modo diferenciado, com

¹⁴² Gilles Deleuze (1925-1995). Filósofo, escritor e professor francês. Um dos principais nomes da filosofia contemporânea. Autor de dois livros fundamentais sobre o cinema: *A Imagem-Movimento* (1983) e *A Imagem-Tempo* (1985).

¹⁴³ *Acossado* (1960). Direção: Jean-Luc Godard. Com Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg. Após roubar um carro, um homem ruma para Paris e se envolve em acontecimentos inesperados.

¹⁴⁴ Jean Renoir (1894- 1979). Diretor, escritor, roteirista e ator francês. Realizador de *A Regra do Jogo* (1932) e *A Grande Ilusão* (1941), entre outros filmes.

¹⁴⁵ Jean Vigo (1905-1934). Diretor francês. Realizador de *Zero de Conduta* (1933) e *O Atalante* (1934), entre outros filmes.

¹⁴⁶ Jean Cocteau (1889-1963). Poeta, romancista, cineasta, dramaturgo e ator. Participou do movimento surrealista francês. Realizador de *O Sangue do Poeta* (1930), entre outros filmes.

referências e teorias, cujos argumentos críticos influenciaram diversos leitores para pensarem em outras interpretações sobre os filmes. Bazin incentivou o movimento de jovens críticos, com apoio de Henri Langlois¹⁴⁷ da Cinemateca Francesa. Defensores de um cinema autoral, que quebrasse regras de um modelo cinematográfico sem criatividade e invenção e valorizasse o diretor como o verdadeiro autor de um filme, os críticos de cinema Jean-Luc Godard¹⁴⁸, François Truffaut¹⁴⁹, Eric Rohmer¹⁵⁰ e Jacques Rivette¹⁵¹ tornaram-se cineastas de um cinema transgressor e inventivo, em um dos movimentos cinematográficos mais importantes do cinema, a *Nouvelle Vague*.

Figura 11 - Acossado (1960) de Jean-Luc Godard.



Fonte: Google Imagens (2018)

As características deste movimento abrangiam elementos da linguagem cinematográfica como a montagem (sem linearidade com a narrativa), sequências sem ensaios e livres para improvisos dos atores, *takes* com luz natural e diferentes modos de utilização de som direto e

¹⁴⁷ Henri Langlois (1914-1977). Cofundador da Cinemateca Francesa e parceiro de André Bazin na elaboração da revista *Cahiers du Cinéma*.

¹⁴⁸ Jean Luc Godard é um dos diretores mais respeitados do cinema, um dos idealizadores do movimento cinematográfico *Nouvelle Vague* e um dos mais atuantes realizadores franceses com filmes premiados em festivais. *Acossado* (1959) e *Weekend* (1968) são extraordinários exemplos da sua cinematografia.

¹⁴⁹ François Truffaut (1932-1984). Crítico de cinema e cineasta. Foi um dos realizadores de maior popularidade do cinema francês com filmes como *Jules e Jim* (1961), entre outros filmes.

¹⁵⁰ Eric Rohmer (1920- 2010). Diretor, crítico de cinema, roteirista e professor. Realizador de *O Joelho de Claire* (1970) e *A Marquesa D'O* (1976), entre outros filmes.

¹⁵¹ Jacques Rivette (1928-2016). Crítico de cinema e diretor. Realizador de *A Religiosa* (1966) e *A Bela Intrigante* (1991), entre outros filmes.

da fotografia. O principal filme da primeira fase da *Nouvelle Vague*¹⁵² foi *Acossado* (1960) de Jean-Luc Godard. Filmado de modo espontâneo, sem roteiro definido, com atores autorizados para atuar e improvisar, *Acossado* apresenta um diretor em busca de invenção e inovação, com influências do cinema americano e francês na narrativa dos personagens, mas na busca, de modo competente, de negar padrões em diversos elementos da linguagem cinematográfica, como a montagem, som e trilha musical.

A inventividade de Godard é apresentada em uma estética revolucionária, originada do talento de um artista que sempre buscou contribuir com inovações para ampliar a importância do cinema como arte. Sobre Godard, o cineasta brasileiro Glauber Rocha expressou sua admiração em um texto escrito em 1967 e publicado no livro *O Século do Cinema: Glauber Rocha* (2006).

Cinema de jovens, cinema aberto, cinema para descobrir o homem além do que fez até hoje Hegel, Marx, Freud, Sartre: cinema discursivo e visual da filosofia, cinema não é mais *belas-artes*, corte e costura, atores e cenário, música e pintura. Mas o “tudo no tudo”, a nova *Bíblia*, a nova Enciclopédia, o novo Capital. *O Cinema não é uma arte isolada, o cinema, na Televisão, isto é, o filme exibido na Televisão, eis a arte do fim do século XX, prenúncio da arte do futuro.* Godard reassume o cinema no ponto onde Joyce parou com o romance. *À Bout de Souffle* é a retomada da crise da ficção contemporânea numa escala de evolução do romance do verbal para o visual. Os maiores momentos de Joyce tendem à impossível figuração: o passo adiante é dado por Godard. O cinema deixa de ser romance para poesia, a câmera não é narradora dos fatos, mas instrumento de criação. Godard subverteu a continuidade imposta pelos filmes americanos. Quando dois personagens de Godard conversam, falam sobre a vida, seus amores, sonhos, frustrações, com a franqueza de quem fala na vida real [...] O intelectual moderno é Jean-Luc Godard (ROCHA, 2006, p. 311-312).

A subversão contínua de Godard, como expressa Glauber Rocha, foi levada para outros elementos da linguagem cinematográfica em todos os trabalhos posteriores deste diretor. O cineasta Samuel Fuller¹⁵³ no filme *Desprezo*¹⁵⁴ (1964) de Godard, ao tentar explicar o que é o cinema, afirmou: *O cinema é como um campo de batalha. Tem amor, ódio, ação, violência, morte. Numa palavra: emoção.* Certamente, é desse modo que o cineasta de *Acossado* interpreta cada trabalho que realiza, desde 1960. Uma batalha pela inventividade, originalidade e criatividade as quais não permitem acomodação por parte dos realizadores cinematográficos,

¹⁵² Outros filmes importantes da *Nouvelle Vague*: *Hiroshima Meu Amor* (1959) de Alain Resnais, *Os Incompreendidos* (1959) e *Jules e Jim – Uma Mulher para Dois* (1962) de François Truffaut; *Cléo das 5 às 7* (1962) de Agnès Varda, *Viver a Vida* (1962), *Band à Part* (1964), *O Demônio das 11 horas* (1966) e *Dois ou Três Coisas que eu sei dela* (1967) de Jean-Luc Godard, entre outras produções.

¹⁵³ Samuel Fuller (1912-1997). Roteirista, produtor e diretor americano que foi celebrado pelos críticos da *Cahiers do Cinema*. Sua filmografia inclui *O Capacete de Aço* (1951), *Paixões que Alucinam* (1963), *O Beijo Amargo* (1964), entre outros filmes.

¹⁵⁴ *Desprezo* (1963). Direção: Jean-Luc Godard. Com Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Fritz Lang, Jack Palance. Uma equipe grava um filme baseado na Odisseia, de Homero. Durante as filmagens, a atriz principal casada com o roteirista do filme suspeita de uma negociação sobre sua participação no filme.

mas os inspiraram para investigações de múltiplas possibilidades que dignifiquem o cinema como sétima arte.

Na escolha de filmes representativos da constante (re) elaboração da linguagem cinematográfica é possível incluir diversas produções realizadas e apreciadas pela crítica e público. Muitos destes filmes foram exibidos em cineclubes. Como exemplos, é importante citar outras obras relevantes e significativas à estética cinematográfica:

- Cinema Mudo: *Nascimento de uma Nação* (1915) de David Griffith, *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) de Robert Wiene, *A Carruagem Fantasma* (1921) de Victor Sjöström, *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau, *Em Busca do Ouro* (1925) de Charles Chaplin, *Metrópolis* (1925) de Fritz Lang, *Um Homem e uma Câmera* (1929) de Dziga Vertov, *Napoleão* (1927) de Abel Gance e *A Paixão de Joana D'Arc* (1927) de Carl Dreyer.

- Cinema Novo brasileiro: *Vidas Secas* (1962) de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha.

- Cinema francês: *A Regra do Jogo* (1930) de Jean Renoir e *O Boulevard do Crime* (1945) de Marcel Carné.

- *Nouvelle Vague*: *Os Incompreendidos* (1959) de François Truffaut, *O Demônio das Onze Horas* (1965) e *Duas ou Três Coisas que eu sei dela* (1966) de Jean-Luc Godard,

- Cinema Sueco: *Morangos Silvestres* (1957), *O Sétimo Selo* (1957), *Persona* (1966) e *Gritos e Sussurros* (1972) de Ingmar Bergman.

- Cinema Italiano: *Ladrões de Bicicleta* (1945) de Vittorio De Sica, *A Aventura* (1960) de Michelangelo Antonioni, *Rocco e seus Irmãos* (1960) de Luchino Visconti e *Fellini Oito e Meio* (1963) de Federico Fellini.

- Cinema Alemão: *O Anjo Azul* (1930) de Josef Von Steinberg e *M O Vampiro de Dusseldorf* (1931) de Fritz Lang,

- Cinema Japonês: *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, *Era uma vez em Tóquio* (1953) de Yasujiro Ozu, *Onibaba* (1964) de Kaneto Shindo e *O Garoto Toshio* (1969) de Nagisa Oshima.

- Cinema Dinamarquês: *Gertrud* (1944) e *A Palavra* (1955) de Carl Dreyer.

- Cinema Americano: *No Tempo das Diligências* (1930) de John Ford, *Matar ou Morrer* (1953) de Fred Zinneman, *Os Brutos Também Amam* (1953) de George Stevens, *Rastros de Ódio* (1957) de John Ford e *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick.

- Cinema Russo: *Alexandre Nevsky* (1938) e *Ivan O Terrível* (1941) de Serguei Eisenstein, *Andrei Rublev* (1966) e *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovski.

Estas obras, entre muitas outras, são representativas das diversas evoluções estéticas que o cinema apresentou por meio de importantes cineastas. Certamente, são duradouras referências sobre a necessidade de se criar, elaborar e realizar experiências no cinema de modo que não seja padronizado, limitado e controlado por quaisquer interesses não artísticos. É possível afirmar que a partir da criação de diversos filmes foram construídas várias teorias sobre o cinema a serem estudadas a partir de análises particulares e gerais, de acordo com cada filme e período realizado. Robert Stam¹⁵⁵ em *Introdução a Teoria do Cinema* (2013) tem posição lúcida sobre seu trabalho como autor e pesquisador das teorias cinematográficas.

O livro pressupõe, em primeiro lugar, que a evolução e teoria do cinema não pode ser narrada como uma progressão linear de fases e movimentos. O perfil da teoria varia de acordo com o país e a época, e movimentos e ideias podem ser convergentes em lugar de sucessivos ou mutuamente excludentes. Uma obra como esta deve ocupar-se de um conjunto impressionante de cronologias e preocupações. Precisa fazer frente ao mesmo problema logístico com que se defrontavam os primeiros cineastas como Porter e Edison: o problema do “enquanto isso”, ou seja, o de contemplar acontecimentos simultâneos ocorrendo em locais completamente distintos (STAM, 2013, p.16).

A afirmação de Stam de que a evolução e teoria do cinema não devem ser analisadas em progressão linear de fases e que as teorias cinematográficas surgem em lugares e tempos diferentes e devem ser observadas, constantemente, reitera a necessidade de olhares atualizados e contemporâneos daqueles que admiram o cinema como arte em evolução. É preciso estimular o acesso a todas as obras realizadas como meio de acompanhar o que múltiplos artistas estão pensando sobre a criação fílmica. Logo, criar expectativas de outras paisagens cinematográficas, constantemente, é um desafio cinéfilo que deve ser cultivado e ampliado, constantemente.

1.3 Outras Paisagens

Os filmes citados anteriormente, entre outros, foram responsáveis por experiências cinematográficas que impulsionaram o cinema para diferentes níveis artísticos. As contribuições dos realizadores dessas obras originaram reverberações na busca ininterrupta da linguagem autônoma da sétima arte. No constante aprendizado sobre o cinema, são necessárias referências que possam ir além do senso comum, do visível, do que surge como definitivo. É preciso ir além.

¹⁵⁵ Robert Stam é teórico de cinema com diversas publicações importantes como *Introdução a Teoria do Cinema* (2000), *A Literatura através do Cinema, Realismo, Magia e Arte* (2004) e *French Film Theory and Criticism* (2000).

No livro *O Clube do Filme* (2009) de David Gilmour, o autor decide educar seu filho por meio de filmes. O compromisso é que seu filho assista a três filmes por semana, para conversas posteriores entre os dois, sobre os temas que os filmes abordaram. Seu filho aceita a proposta e uma nova maneira de se entender o mundo é construída, durante anos, por meio dos filmes assistidos. Mais do que isso, outro modo de cumplicidade e relacionamento é restabelecido entre pai e filho. Essa dinâmica do autor pode ser interpretada como uma ação cultural de cinema, que entende a arte cinematográfica como meio de educação e conexão com o mundo. De algum modo, o pai percebeu que o cinema poderia ser uma arte de troca e aprendizado.

Nesse sentido, como cinéfilos, é necessário possuir a percepção de Gilmour e criar ações que impulsionem outras perspectivas sobre cinema. Desse modo, emergirão entendimentos além dos recomendados por aqueles que restringem sua compreensão e aprimoramento. A criação dos cineclubes, outro meio de inclusão cinematográfica, no século passado, foi resultado de ato cinéfilo realizado por aqueles que queriam compartilhar a diversidade do cinema como arte e meio de entendimento do mundo. Ao evidenciar o múltiplo conhecimento das produções cinematográficas exibidas, os cineclubes permitiram que o público percebesse que o cinema é uma arte em evolução que não pode sofrer limitações artísticas. Caso as ações cineclubistas não existissem em diversas cidades, por exemplo, haveria o perigo de se entender o cinema como meio de expressão estagnado e sem relevância. Dessa maneira, inspirado no texto do escritor e roteirista Jean-Claude Carrière¹⁵⁶ no livro *A Linguagem Secreta do Cinema* (2006), a partir de suas memórias de infância, é preciso estar atento para o fortalecimento das ações culturais que envolvam o cinema.

Nem mesmo o tempo de uma existência se passou e a minha infância já está num museu. O que significa que desapareceu. Existe o perigo de perder contato com as coisas e pessoas sem que ninguém percebesse. O perigo de, cada vez mais frequentemente e mais mecanicamente, atravessar o espelho para o lugar onde existem árvores grandes (de cimento pintado, nos estúdios) e índios desnudos (figurantes maquiados e sindicalizados). Existe o perigo de achar agradável e até estimulante esta travessia, uma vez que nesse mundo (como a velha cabila não conseguiu entender) até a morte é artificial. O perigo de escapar por um longo tempo, talvez sem possibilidades de retorno. E também o perigo de que, ao olharmos este nosso mundo, deixemos de enxergá-lo (CARRIÈRE, 2006, p. 93-94).

¹⁵⁶ Jean-Claude Carrière (1931-2021). Escritor, roteirista, diretor e ator francês. Foi autor de diversos roteiros em parceria com Luís Buñuel como *A Bela da Tarde* (1967), *A Via Láctea* (1969), *O Discreto Charme da Burguesia* (1972), *O Fantasma da Liberdade* (1973) e *Este Obscuro Objeto do Desejo* (1977). Carrière escreveu roteiros adaptados que tiveram sucesso de crítica como *O Tambor* (1979) de Volker Schlöndorff e *A Insustentável Leveza do Ser* (1987) de Philip Kaufman.

A educação cinematográfica por meio de filmes deve ser constante para se evitar o comportamento limitado do olhar sobre o que constantemente pode surgir nas trajetórias cinéfilas de cada um. O filme *Paisagem na Neblina* (1991) de Theo Angelopoulos tem visão poética a respeito de olhares sobre o mundo. No filme, um casal de irmãos foge de casa, na Grécia, para tentar encontrar o pai que mora na Alemanha e que nunca conheceram. Na viagem, descobrem as adversidades e provações em um mundo que desconsidera seus sentimentos e no final, são conduzidos a crer em algo além do mundo real para, de algum modo, manter um tipo de humanidade, de crença, de renascimento sobre a vida humana. O olhar denso e esperançoso dos irmãos em busca de uma paisagem, esperança, na densa neblina que surge no final de suas trajetórias é uma metáfora que pode ser incorporada em diversas matrizes.

Figura 12 – *Paisagem na Neblina* (1988) de Theo Angelopoulos.



Fonte: *Google* Imagens (2018)

Do mesmo modo que o casal de irmãos do filme de Angelopoulos segue sua jornada, é preciso acreditar e enxergar paisagens além da neblina como símbolo do que se apresenta como impossível e inatingível em nossas vidas. Certamente, a arte colabora na crença de um mundo melhor. É inevitável que o cinema tenha participação na concepção de novas humanidades por meio de outras práticas artísticas. Mas é essencial que o público que gosta e admira a sétima arte tenha interação neste caminho. Os cineclubes, entre outras ações que valorizam a cultura cinematográfica, de modo poético, representam paisagens que merecem ser percebidas. Consequentemente, ao reconhecer e analisar a trajetória dos cineclubes e sua importância como meio de inserção ao cinema, certamente, haverá um aprofundamento na relação entre realizadores e públicos por meio dos diversos filmes exibidos. Desse modo, é preciso entender

as origens do cineclubismo e questões referentes à cinefilia, indústria cultural, as relações do cinema na era do capitalismo, a importância do cineclubismo como ação de resistência cultural e história dos cineclubes, particularmente em Belém do Pará, para evidenciar a trajetória do cineclubes da APCC.

1.3.1 Cineclubismo

Nos anos 1920, a ascensão da estética cinematográfica e os movimentos de vanguarda, na Europa, colaboraram para o reconhecimento do cinema, como expressão artística. Entretanto, no início dos anos 1910, algumas manifestações e ações indicaram novos modos de se perceber o cinema. Um dos personagens mais importantes deste período foi Ricciotto Canudo (1877-1923). Ligado ao movimento futurista, Canudo foi teórico e crítico de cinema atento aos movimentos de vanguarda. Em Paris, trabalhou em jornais e destacou sua visão teórica sobre o cinema, defendendo seu progresso, a partir de avanços técnicos e estéticos. Em 1911, publicou artigo intitulado *O Nascimento de uma sexta arte. Ensaio sobre o Cinematógrafo*, avaliado como primeiro texto no qual se determina o cinema como arte, na qual se sintetizam todas as artes. Mais uma razão para se considerar cinema como recurso educativo, por excelência, por meio de uma arte multidisciplinar com incontáveis alternativas de filmes para trabalhar em sala de aula, em acordo com o conteúdo de diversas disciplinas.

Em 1920, Canudo e o jornalista e cineasta Louis Delluc (1890-1924) fundaram o *Clube dos Amigos da Sétima Arte*, apontado como princípio do ideal cineclubista na França¹⁵⁷, depois ampliado para outros países. A primeira sessão oficial de um cineclubes¹⁵⁸, com projeção de filmes e posterior debate, ocorreu em 14 de novembro de 1921, no cinema *Colisée*, em Paris. O filme exibido foi o representante do expressionismo alemão, *O Gabinete de Doutor Caligari*¹⁵⁹ (1919) de Robert Wiene.

¹⁵⁷ Segundo o escritor e pesquisador francês Laurent Mannoni, o termo cineclubes foi criado Edmond Benoit-Lévy (1858-1929), advogado e escritor, em 14 de Abril de 1907. Benoit-Lévy, diretor da revista *Phono-Ciné-Gazette*, anunciou nesta data a fundação do primeiro *ciné-club*, em Paris, na sede do cinema Pathé e da futura sociedade Omnia. Este cineclubes era composto de sala de projeção, local para reunião e biblioteca para seus integrantes. Um boletim oficial do Cineclubes foi publicado. Em 1911, Benoit-Lévy fundou a Sociedade Francesa de Cinematografia definindo objetivos do cineclubes que tinha por finalidade trabalhar no desenvolvimento e no progresso do cinematógrafo de todos os pontos de vista (MANNONI, 2008).

¹⁵⁸ As exibições de filmes nesse cineclubes não foram permanentes e só se estabeleceu regularidade, a partir de 1925, quando Charles Léger funda o *Tribune Libre du Cinema*. Com a Segunda Guerra Mundial, as sessões cineclubistas são interrompidas e retornam em 1945, quando foi fundada a *Federação Francesa de CineClubs*, sob a coordenação de Germaine Dullac com sete cineclubes e 2.000 sócios.

¹⁵⁹ *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919). Direção: Robert Wiene. Primeiro filme expressionista. Dois amigos visitam o gabinete do Doutor Caligari e conhecem um homem sonâmbulo que anuncia a morte de um deles e os envolve numa trama misteriosa.

Figura 13 – O Gabinete do Doutor Caligari (1919) de Robert Wiene.



Fonte: Google Imagens (2018)

O Gabinete do Doutor Caligari é um dos filmes mais importantes da história do cinema e é considerado como o primeiro filme do cinema surrealista alemão. Sua concepção artística foi considerada inovadora e era necessário que o público tivesse acesso a esta obra tão representativa do cinema. Em 1923, Ricciotto publicou o *Manifesto da Sétima Arte*¹⁶⁰, no qual definiu o cinema como a Sétima Arte. Sobre Canudo, o escritor e teórico de cinema, Ismail Xavier¹⁶¹ *Sétima Arte: Um Culto Moderno* (2017) destacou suas reflexões sobre o presente e futuro do cinema.

Teoricamente, um dos principais esforços de Canudo é o de justificar essa numeração na ordem estética, procurando esclarecer como o cinema estaria entrando no mundo das artes. Para fazê-lo, monta um quadro evolutivo desse mundo, cuja característica fundamental é a presença, desde os primeiros tempos, de um processo teológico orientado em direção ao cinema. A emergência do novo recurso de expressão baseado na técnica cinematográfica, como coroamento desse processo, permite a percepção clara, retrospectiva, do desenvolvimento anterior de todos os recursos expressivos. Uma trajetória de séculos revela, então, seu sentido: preparar o nascimento do cinema. Nesse aspecto, a teoria de Canudo é uma narração mítica (XAVIER, 2017, p. 51).

¹⁶⁰ Canudo afirmou no *Manifesto da Sétima arte* que por ser uma arte do espaço e do tempo, o Cinema seria a grande síntese de todas as sétima arte, pois é parte de uma imagem projetada em uma superfície, como a pintura ou a fotografia, mas envolve o movimento relacionando-se ao ritmo, ao tempo.

¹⁶¹ Ismail Xavier. Escritor, pesquisador e teórico do cinema curitibano considerado como um dos nomes mais influentes do pensamento cinematográfico brasileiro. Autor de diversos livros como *O cinema no século* (1996), *Alegorias do subdesenvolvimento - cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (1993), *A Experiência do cinema* (1983), *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983), *Sétima arte: um culto moderno* (1978) e *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1977).

Conforme Xavier, a teoria de Canudo, ao considerar o cinema como arte em narração mítica, impulsionou diferentes interpretações sobre sua importância no século XX. No período da publicação do manifesto de Canudo, movimentos cinematográficos de vanguarda derivaram amplos avanços estéticos, ratificados por meio de filmes extraordinários como *Nosferatu*¹⁶² (1922) de F. W. Murnau, exemplo do cinema expressionista, e *Um Cão Andaluz* (1929) de Luís Buñuel, do cinema surrealista. Mas questões comerciais vinculadas às produções dos filmes e maior aparelhamento da indústria cinematográfica (principalmente americana) criaram um sistema de exibição que, gradualmente, privilegiou determinados padrões de produção. Cientes da questão comercial que cercava a indústria cinematográfica, Canudo e Delluc defendiam um cinema de qualidade, independente de imposições econômicas.

Dessa maneira, as ações cineclubistas desenvolvidas por Canudo e Delluc transformaram-se em meio de legitimação cultural cinematográfico, pois permitiu espaço para se produzir mais conhecimento, pesquisa e debate sobre o cinema. A formação de espectador com possível senso crítico sobre o que assistia nesse cineclube intensificou o interesse diversidade na exibição de filmes, pois muitas obras projetadas nos cineclubes não entrariam na programação das salas de exibição especializadas, por não seguirem padrões estabelecidos comercialmente. Segundo o historiador George Sadoul, Canudo e Delluc constituíram um cineclube (clube de cinema) para organizar encontros entre intelectuais e cineastas e, progressivamente, conquistou um público maior. Essa iniciativa, nos anos de 1920, provocou o surgimento de outros cineclubes, com programação vinculada à apreciação e aos estudos da sétima arte.

Os cineclubes em breve transformaram-se. Multiplicando-se, tornaram-se agrupamentos de espectadores esclarecidos e fanáticos, que apresentaram em sessões privadas os novos filmes e os discutiram apaixonadamente. No fim do período, a França contava uns vinte cineclubes, parisienses ou de província, federados sob a presidência de Germaine Dullac. Vários países tinham organizações análogas: os “*Film Clubs*” belgas, a “*Film Liga*” holandesa, os “*Film-freunde*” alemães, a “*Film Society*” londrina, a “*Film Art Guild*” nova-iorquina (SADOUL, 1965, p. 182).

A participação de espectadores mais interessados, esclarecidos e fanáticos, na definição de Sadoul, foi fundamental para que os cineclubes atuassem em amplo número, na França e no mundo. A complexidade da expressão cinematográfica foi compreendida por muitos espectadores, ansiosos por outras abordagens artísticas, que somente o cinema poderia oferecer, a partir de sua linguagem e narrativa progressivamente particulares e autônomas. A constante

¹⁶² *Nosferatu* (1921). Direção: F. W. Murnau. Com Max Schreck. Adaptação do romance *Drácula* de Bram Stoker. Um corretor de imóveis precisa vender um castelo cujo proprietário é um excêntrico conde. Mas o conde é um vampiro que espalha o terror na região e se interessa pela esposa do corretor.

afirmação da sensibilidade do público, em relação ao cinema, a participação da crítica cinematográfica e as atividades cineclubistas criaram condições para o surgimento da *cinéfilia*, termo criado por Canudo, para expressar a paixão pela sétima arte. Essa paixão, de algum modo, deveria mostrar-se não apenas no ato passivo de assistir a um filme, mas na busca de interpretações baseadas em estudos da obra, com referências em teorias e estéticas cinematográficas. A crítica cinematográfica teve papel importante na consolidação da cinéfilia, a partir de reflexões sobre as produções cinematográficas de maneiras diversificadas, contribuindo para diferentes interpretações do mesmo filme.

1.3.2. Cinéfilia

Nos anos 1950, o conceito de *Cinéfilia* foi estendido pela jovem crítica cinematográfica francesa que, em um conjunto de análises, textos, debates e enaltecimento dos cineclubes, viabilizaram a expansão do termo *Cinéfilia* para o ato de estudar o cinema. Segundo o pesquisador, crítico de cinema e historiador Antoine De Baecque em *Cinéfilia: Invenção de um Olhar, história de uma cultura, 1944-1968* (2010), o estudo cinéfilo envolve técnicas e sistema de organização cultural, a qual facilita e produz o ritual de olhar, falar e escrever de modos diferenciados. Baecque situa a cinéfilia como um indício que deve direcionar o espectador para além da paixão pelo cinema.

A cinéfilia vai se tornando mais que um pano de fundo, uma acolhida, uma legitimação: é uma interpretação que imprime sua inteira reflexividade à história do cinema. Isolado, um filme é pobre; agrupado com alguns de seus irmãos, ganha em densidade; considerado sob o fogo cruzado de uma “recepção cinéfila”, esse momento expande seu sentido; propensa a gestos, essa acolhida é suscetível de esclarecer uma maneira de contar e compreender a história (BAECQUE, 2010, p. 36).

Ao indicar a cinéfilia como reflexão da história do cinema, que inclui conhecimento de filmes, cineastas, roteirista, atores, atrizes e movimentos cinematográficos, por exemplo, Baecque afirma que assim se constitui o aprendizado do olhar cinematográfico. No livro de sua autoria, ele contextualiza a atuação dos jovens críticos de cinema francês (conhecidos como jovens turcos) na revisão e reavaliação estética de muitos filmes americanos, dos anos 1950, considerados apenas de entretenimento. Estes críticos influenciaram o público a compreender, por exemplo, a *mise em scène*¹⁶³ de cineastas como Alfred Hitchcock. Ao analisar práticas

¹⁶³ *Mise em scène* é expressão francesa vinculada à representação de uma cena relacionada à direção de uma peça de teatro ou filme. No cinema, *mise en scène* é o que aparece no enquadramento de um filme como os atores, iluminação e figurino, etc. O termo foi usado por diversos críticos de arte, desde os primeiros filmes, para explicar que cada diretor tinha modo próprio de pensar uma cena fílmica.

cinéfilas de críticos e público sobre os filmes, é perceptível uma relação de respeito e consideração com a obra audiovisual. Nesse aspecto, o cineclubismo e a cinefilia, inseparáveis, prepararam caminho para o entendimento das potencialidades do cinema e transformaram-se, no decorrer das mudanças da história do cinema, em elementos e espaços de resistência cultural, no esforço contra a mercantilização da sétima arte.

É imprescindível entender que um filme precisa de investimentos financeiros para sua realização e, desde a primeira década do século passado, sistemas de produções foram planejados para que a atividade cinematográfica estabelecesse lucros. Para efetivação da empreitada de lucros, com menor margem de risco, era preciso sustentar modelo de sucesso fundamentado nas produções que agradaram o público. A referência principal desse modelo foi *Hollywood*, Meca da indústria americana de cinema, que reunia o conjunto de produtoras, com constantes investimentos, no circuito de produção, distribuição e exibição de filmes.

1.3.3 Indústria Cultural

Para Theodor W. Adorno¹⁶⁴ e Max Horkheimer¹⁶⁵, criadores do termo *Indústria Cultural* apresentado no capítulo *A Indústria Cultural: Iluminação como engano em massa* do livro *Dialética do Esclarecimento* (1944), a arte e a cultura foram transformadas em mercadoria e assimiladas pela produção capitalista integradas à lógica do mercado de produção. O cinema, com evidentes respostas lucrativas, na maioria dos investimentos realizados, foi incluído como elemento preponderante na sociedade de consumo do século XX. Esse processo de industrialização foi benéfico para muitos agentes intermediários da obra cinematográfica, mas certamente desfavorável para realizadores que optaram pela sétima arte como meio de expressão de sua arte com o público, pois estes deveriam seguir padrões fílmicos de sucesso para acolhimento de seus projetos, e não o fizeram. Conforme opinião da professora Soleni Biscouto Fressato no texto *Cinematógrafo: Pastor de Almas ou o Diabo em Pessoa?* publicado no livro *Cinematógrafo Um Olhar sobre a História* (2009), Adorno e Horkheimer tinham rígidas opiniões sobre a contribuição do cinema na indústria cultural.

No que concerne a homogeneização massificadora, a maior crítica dos dois alemães é feita à indústria cinematográfica. Os filmes são marcados por um conteúdo *standard*

¹⁶⁴ Theodor W. Adorno (1903-1969). Filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão. Um dos nomes mais importantes da Escola de Frankfurt. É considerado como um dos maiores pensadores do século XX em estética e filosofia.

¹⁶⁵ Max Horkheimer (1895-1973). Filósofo e sociólogo alemão. Um dos nomes mais importantes da Escola de Frankfurt relacionado à pesquisa social. Em diversas publicações escreveu sobre temas importantes como o autoritarismo e a pobreza da cultura de massa.

independente de suas companhias produtoras. Têm os mesmos clichês, tanto com relação ao papel dos personagens, como aos ritmos das músicas, como às sequências das cenas e até mesmo os enredos: “desde o começo do filme já se sabe como ele termina” (1985, p. 118). Segundo eles, as consciências dos espectadores acabam se subordinando a essa mesmice, dificultando o surgimento de novas estruturas mentais capazes de agirem sobre o mundo transformando-o. Ou seja, o cinema age alienando as grandes massas da população, embotando suas consciências, disseminando falsas consciências. Pela utilização frequente de clichês, a indústria cultural acabou por eliminar a Ideia, que era uma das características inerentes às obras artísticas. Em função da exposição massificadora, o cinema eliminou os efeitos harmônicos e complexos (dos sons, das cores), as particularidades estéticas e o efeito psicológico da “verdadeira” obra de arte. A técnica que tudo padroniza, continuam Adorno e Horkheimer, transforma o filme num prolongamento estandardizado da vida sob o capitalismo. Pelo fato do cinema reproduzir o cotidiano desse modo de existência de forma quase perfeita, consideram não existir ruptura entre o filme e a vivência. Os espectadores são levados assim, a transformarem suas vidas num apêndice dos filmes que assistem. São “adestrados” por eles, identificando-os imediatamente como a realidade. Existe, pois, uma dialética diabólica, entre a realidade que é reproduzida no cinema e a realidade que o cinema produz (NÓVOA; FRESSATO apud FRESSATO, 2009, p. 91).

Conforme afirmação de Fressato, o cinema foi incluído em complexo meio de padronização criativa, vinculado a um sistema de consumo em massa. A repetição estética gerou limitação de ideias para novas realizações. Felizmente, cineastas criaram oposição ao procedimento de domesticação da indústria. Os movimentos cinematográficos criados nos anos 1920, como cinema expressionista e surrealista, ou a *Nouvelle Vague* nos anos 1950, são evidências de que tal manipulação da indústria não seria determinante. O público, em sua maioria, não descontinuará a busca por um cinema comprometido com o ato de criar narrativas, experiências, interação, reflexões com e sobre o mundo. A evolução da arte cinematográfica não cessará sua trajetória. Nessa acepção, o cineclubismo e a cinefilia promoveram apoio à distribuição e exibição independentes, demonstrando posicionamento político sobre suas ações culturais. Ao apoiar oposição à industrialização da sétima arte, diferentes setores de concepção cinematográfica permaneceram representados e assistidos nos cineclubes, por vários espectadores em diversos países, cidades e bairros.

1.3.4 Cinema na era do Capitalismo

A retórica de um padrão estético para comercializar seus produtos foi questionada, porque é necessário que a universalidade e a diversidade da cultura cinematográfica sejam desenvolvidas e apreciadas pelo público. É imperativo transgredir e superar a dinâmica da repetição e da continuidade estética globalizada, para evitar a mercantilização proposta pela indústria cinematográfica. Os autores Gilles Lipovetski e Jean Serroy recomendam

interpretações sobre esta questão no cinema do século XXI, no livro *A Estetização do Mundo: viver na era do Capitalismo Artista* (2015).

Vivemos no tempo do boom estético sustentado pelo capitalismo do hiperconsumo. Com a época hipermoderna, se edifica uma nova era estética, uma sociedade superestetizada, um império no qual os sóis da arte nunca se põem. Os imperativos do estilo, da beleza e do espetáculo adquiriram tamanha importância nos mercados de consumo, transformaram a tal ponto a elaboração dos objetos e dos serviços, as formas da comunicação, da distribuição e do consumo, que se torna difícil não reconhecer o advento de um verdadeiro “modo de produção estético” que hoje alcançou a maioria. Chamamos esse novo estado da economia mercantil liberal de capitalismo artista ou capitalismo criativo, transestético (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 39-40).

No termo utilizado pelos autores é evidente que o *boom* estético de um espetáculo cinematográfico, no modelo *Hollywoodiano*, entende o público, em maioria, como consumidor. O espectador-consumidor será influenciado a participar de uma dinâmica do cinema que induz consumo do filme e qualquer vínculo comercial que seja acoplado a ele. Um filme não é apenas uma expressão audiovisual, mas elo para vendas de livros, CD, copos, camisas, entre outros produtos. Essa dinâmica, presente em outros segmentos, objetifica o cinema e estimula hábitos comerciais e ausência de senso crítico sobre outros modos de se pensar e fazer cinema.

O escritor Jean-Louis Comoli entende que um filme com uma história estimuladora de pensamentos funciona como uma narrativa que provoca desejo e frustração no espectador. Essa frustração pode ser elemento de reflexão sobre o que é assistido. O cinema espetaculoso, especificamente *Hollywoodiano*, funciona com proposição inversa: ele deve mostrar e preencher o espectador do visível, do que ele está condicionado a assistir para não frustrá-lo. Um espectador, apenas contemplativo, pode se tornar um consumidor que, com pouco senso crítico e vulnerável ao conjunto de repetições estéticas, aceitará experiências fílmicas idênticas.

O viés comercial ou de apelo público sobre filmes promoveu mudanças no ato de criar e pensar sobre o cinema e ocasionou receio de ousar distintas probabilidades estéticas, além dos padrões de sucesso. Por essa razão, para novos realizadores e públicos, é essencial ratificar necessidades de persistentes atos de cinefilia e cineclubismo. A história dos cineclubes, como meio cinéfilo de acesso às obras cinematográficas para os espectadores, expõe finalidades de manutenção de movimento cultural que, além de representar resistência, deve fazer um papel político-pedagógico importante na formação de seus participantes por promover, além da exibição, debates e pesquisas sobre os filmes.

1.3.5 Cineclubismo como ação de resistência cultural

Exemplo de relevância política dos cineclubes pode ser observado pelos caminhos da memória e experiências daqueles que lutaram contra o regime militar, no Brasil, nos anos 1960 e 1970. Nesse período, ao incentivar exhibições de filmes políticos censurados no país e estimular debates, em sessões em universidades (algumas clandestinas), os cineclubes provocaram engajamento político do público. As experiências fílmicas compartilhadas, muitas vezes, geraram mobilização social coletiva para além do cinema, além da tela.

Para alguns espectadores, assistir a histórias, fatos e atitudes encontradas em determinados filmes exigiu participação atuante da realidade do país. Filmes com temáticas como a luta do proletariado pelos seus direitos, denúncias sobre corrupção política, o direito da sociedade em viver na democracia ou polêmicas que envolveram a justiça, em alguns países, surgiam em produções com intenso engajamento político. Esse fato reverberou nos espectadores em um país sobre controle militar, com limitação de direitos e perseguição política. Alguns filmes nesse período, por exemplo, foram rotulados como filmes inapropriados para exibição no Brasil e, em alguns casos, foram proibidos para exibição nacional, como *Os Companheiros* (1963)¹⁶⁶ de Mario Monicelli, *Sacco e Vanzetti* (1973)¹⁶⁷ de Giuliano Montaldo, *Z* (1969)¹⁶⁸ de Costa Gravas e *1900*¹⁶⁹ (1976) de Bernardo Bertolucci. Esses trabalhos, entre outros, foram referências de luta e autonomia política que deveria ser mantida e ampliada, por meio de acesso as suas exhibições.

¹⁶⁶ *Os Companheiros* (1963). Direção: Mário Monicelli. Com Marcelo Mastroianni. A história de operários explorados em Turim, na Itália, na virada do século, que começam a lutar pelos melhores condições de trabalho.

¹⁶⁷ *Sacco e Vanzetti* (1971). Direção: Giuliano Montaldo. Com Gian Maria Volonté, Ricardo Cucciolla. No início dos anos 20, Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti são imigrantes italianos acusados de assassinato, mas o julgamento é político.

¹⁶⁸ *Z* (1969). Direção: Costa Gravas. Com Yves Montand, Irene Papas, Jean-Louis Trintignant, Jaques Perrin. A morte de um político liberal resulta em investigação tendenciosa da polícia que será questionada pelo seu partido.

¹⁶⁹ *1900* (1976). Direção: Bernardo Bertolucci. Com Gerard Depardieu, Robert De Niro, Donald Sutherland. O filme faz retrospecto histórico da Itália, desde o início do século XX, até o término da Segunda Guerra Mundial com base na vida de dois amigos de infância de classes sociais diferentes.

Figura 14 – Z (1969) de Costa Gavras.



Fonte: Google Imagens (2021)

Conforme a autora Rose Clair Matela em *Cineclubismo Memórias dos Anos de Chumbo* (2008), com pesquisa sobre o funcionamento dos cineclubes, nos anos 1970 no Brasil, a nossa capacidade de leitura de mundo pode gerar construção de novas relações para romper com estruturas sedimentadas e imobilizadoras de sujeitos. Na referência das práticas cineclubistas, nos anos de chumbo no Brasil, Clair Matela tem opinião positiva.

Alongando meu olhar, percebo hoje, que as experiências cineclubistas revelaram que os movimentos de resistência podem ultrapassar a simples reação e oposição a um tempo determinado, gerando, portanto, um processo instituinte. A criação de novas práticas culturais e políticas que foram se imiscuindo, fraturando processos instituídos, demonstraram a potencialidade de se elaborar outras formas de agir e viver, mesmo sob forte repressão política. O Cineclubismo possibilitou, então, aos seus protagonistas criarem espaço coletivo de discussão e produção de um saber mais plural. Saber este que ao se contrapor ao oficial, ao saber difundido pelas instituições dominantes, não sem contradições e ambivalências, pode fortalecer os sujeitos envolvidos na luta por uma sociedade mais justa e solidária (MATELA, 2008, p. 34).

As experiências cineclubistas, no período de regime militar no Brasil, e outras ações similares, em contextos diversos, foram fundamentais para que a relação autor e público conseguisse ser expandida, tanto em ações quanto no comportamento do assíduo público. Do ponto de vista político, social, econômico, os cineclubes permitiram acesso democrático de todos os segmentos da sociedade e contribuíram para o despertar ou para a prática de uma cinefilia ativa, presente, atualizada. Os cineclubes evitaram a total estetização do cinema apenas como modelo de consumo, a partir de programação reflexiva que valorizava, entre outros aspectos, o cinema de autor. Esse pacto cinéfilo com o público, construído por distintas ações de apresentação, exibição e debate de filmes, impediu que o cinema fosse apreendido como

algo do passado, como expressão artística obsoleta que pouco coopera com o desenvolvimento da vida e arte moderna.

O conceito cineclubista, como meio de diversidade cultural, liberta o futuro do cinema, para realizadores e espectadores expandirem suas perspectivas sobre o que foi e está sendo produzido nos filmes e as tendências estéticas que poderão ser realizadas no cinema, no futuro. Para valorizar as práticas cineclubistas, é fundamental analisar criticamente o trabalho realizado por agentes culturais que, pelo impulso de um pacto cinéfilo, criaram chances de originar novos públicos. Ansiosos pelas possibilidades de testemunhar produções criativas e inventivas para a sétima arte, esses públicos poderão desenvolver um senso de cinema mais crítico e diverso, que entenderá e estudará as complexidades daqueles realizadores arrojados que tentaram pensar e realizar novos formatos estéticos.

Na cidade de Belém, capital do estado do Pará, a trajetória de um cineclube organizado por uma associação de críticos na Amazônia, desde o final dos anos 1960, certamente se identifica o esforço pela construção, formação e mobilização coletiva cinematográfica. Apesar das adversidades de uma região que é injustamente minimizada culturalmente, percebe-se que existiu um movimento cultural relevante e é inevitável evitar o processo de esquecimento dessas ações que significaram um enfrentamento contra a desistência e conformismo sobre contextos retrógrados relacionados ao conhecimento cinematográfico local. Tal procedimento aconteceu em uma capital da Amazônia brasileira, por meio de seus agentes que estimularam a premissa cineclubista, de que todos os filmes foram feitos para serem assistidos. É necessário evitar o esquecimento deste tipo de ação e este é um dos motivos da realização desta pesquisa.

1.3.6 Cineclubes

Cineclube é a casa do cinema, lugar onde se exhibe filmes, se estuda, se forma espectadores e mão-de-obra especializada para o cinema e para a ação cultural militante e voluntária. É o lugar onde é possível ver e rever novos e antigos filmes e amigos. É o lugar onde a magia da sala escura permanece inalterada, com luz na tela e no coração das pessoas. Cineclube é o ponto de encontro, é o oxigênio da atividade cinematográfica, o lugar de troca de experiências. Mas o cinema só existe quando o filme ganha a tela à frente do público, que se estiver alienado, estará em parte cego, em parte morto, não só para as imagens que se movimentam à sua frente, mas para a sua própria identidade e para o seu papel de agente da vida de sua cidade, de seu país, do mundo, enfim, da história – esta palavra que andou esquecida nestes últimos anos de pensamento único, e que estamos neste momento, em suma, resgatando. Viva o movimento cineclubista brasileiro. Viva o cinema brasileiro (CARTA, 2003)¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Carta da XXIV Jornada Nacional de Cineclubes de Brasília divulgada em 24 de novembro de 2003.

Nos anos de 1920, Belém do Pará contava com diversas salas de projeção. A exibição de filmes havia chegado à outra configuração. Longe do conceito de salas ambulantes, projeções itinerantes e exibição de filmes em feiras, circos, parques e mesmo nos *nickelodeons*¹⁷¹, as salas de exibição no mundo inteiro apresentavam, na segunda década do século XX, modificações aproximadas ao mundo do teatro, com público e filme imersos em salas com mais conforto e melhor equipadas tecnicamente para conquistar novos públicos. No Brasil, salas mais confortáveis foram construídas no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. E, com o crescente aumento do interesse do público sobre as exibições das imagens em movimento, outros empresários iniciaram investimentos em um âmbito que indicava lucro e prosperidade.

Em Belém, entre investimentos nesse novo setor, surgiu no ano de 1912, o cinema Olympia. A capital do estado vivenciava um período de rica economia e desenvolvimento de bons negócios graças à extração e comércio da borracha, em um momento único, na história econômica do Pará do século XX. Anteriormente, o público paraense foi privilegiado com exibições de filmes, pouco tempo depois da sessão dos irmãos Lumière, na França, no final de 1895. Projecionistas ambulantes chegaram à cidade, com seus equipamentos e agradaram o público, com filmes que geraram interesse suficiente para provocar melhoria nas condições de exibição. Com a economia em expansão, foi oportuno que salas de exibição surgissem com requisitos avançados e essa modernização aconteceu, quando os proprietários do *Grand Hotel*, Carlos Teixeira e Antonio Martins decidiram investir na construção de salas de cinema, próximas ao *Teatro da Paz*, empreendimento dos dois empresários. A intenção era criar um triângulo cultural composto por *Grand Hotel*, *Teatro da Paz* e *Cinema Olympia*.

¹⁷¹ *Nickelodeons* são pequenas salas de cinema do início do século XX. O nome foi criado por Harry Davis e John P. Harris que abriram pequena sala com este nome em Pittsburgh, em junho de 1905. Os *nickelodeons* não foram as primeiras salas especializadas na exibição de filmes, mas Davis e Harris tiveram tanto sucesso que seu conceito de sessões contínuas foi imitado por empresários, que copiaram nome original da sala. *Nickelodeons* exibiam filmes de curta duração com variedade de estilos e temas.

Figura 15 – Cinema *Olympia* (1912).

Fonte: *Google Imagens* (2021)

Os filmes exibidos, nesse período, provinham de diversas nacionalidades. Ainda não havia domínio de distribuição e exibição do cinema americano, fato que se consolidou anos depois. Produções realizadas na França, Inglaterra e Alemanha eram frequentemente prestigiadas pelo público paraense. Na segunda década do século XX, no entanto, produções realizadas na Europa eram distribuídas com frequência e exibidas nos cinemas da cidade, especialmente cine jornais – em muitos casos, com informações sobre primeira guerra mundial. Produtoras como a *Pathé Freres*¹⁷² (França) distribuíam filmes para cinemas no Brasil e tinham preferência do público. Mas o processo de produção e distribuição de filmes nas salas de cinema, incluindo Belém, mudou com a maior produção e planejamento do cinema americano e com o enfraquecimento econômico da cinematografia europeia. A diminuição de produções europeias foi consequência da Primeira Guerra Mundial, que resultou em redução da quantidade de produções cinematográficas.

No início dos anos de 1910, o planejamento americano se mostrou eficiente e iniciou exibição dos filmes americanos no Brasil. Essa ação se repetiu em outros países, devido ao aumento das produções e da necessidade de ocupar espaços de exibição. O cinema, portanto, era percebido como negócio de investimento em longo prazo, pois, certamente, teria mais lucro

¹⁷² *Pathé* ou *Pathé Frères* é nome de um conjunto de empresas francesas fundadas pelos irmãos Pathé, na França, em 1896. Nos anos 1900, tornou-se uma das maiores produtoras do cinema.

com mercado externo – ou seja, com circuitos de exibição de outros países, além do norte-americano.

Com estes e outros fatores, iniciou-se a supremacia dos Estados Unidos, como cinematografia dominante, a qual, progressivamente, entendeu cinema também como negócio de alta rentabilidade e que, fundamentalmente, precisava ocupar espaços em salas de cinema, para manter-se lucrativo e economicamente viável. O perfil dos filmes exibidos eram, na sua maioria, de diversão para todos os públicos, como é citado pelo historiador Francisco da Silva Coelho Neto, no artigo *Entre Fitas e Palcos: Um Panorama do Cinema Belenense (1917-1920)* (2015).

O cinema em Belém, no período estudado, em muitos momentos tinha muito deste caráter de ser um produto para diversão, além das comédias que geralmente eram exibidas logo após, ou antes, como matinés dos filmes considerados dramáticos pela crônica belenense, era usual alguns dias dos cinemas de Belém, Olympia, Odeon, Palace Theatre, Rio Branco e Paris exibirem filmes voltados para o público. Eram dias em que as comédias ganhavam importância como um produto de diversão, os filmes para a “pirralhada” eram comuns nos cinemas de Belém, como nos demonstra o jornal A Folha do Norte datado de agosto de 1917 (SILVA NETO, 2015, p. 6).

Com o perfil da programação citado por Coelho Neto, percebe-se a heterogeneidade de filmes que, naquele momento, era destaque nas salas de exibição. Filmes amadores e descompromissados, como por exemplo, comédias de curta duração e dramas baseados em sucessos da literatura mundial¹⁷³ alcançavam as salas de exibição. É importante mencionar que o cinema desenvolveu seu processo de criação de linguagem estética própria, a partir dos anos de 1910, conforme Jean-Claude Bernardet (1985)¹⁷⁴ - *O Que é Cinema?* com cineastas que aprimoraram a criação cinematográfica e promoveram experiências, até então, inéditas. Segundo Bernardet, no início do cinema, a câmera era fixa, por exemplo. Mas, com as evoluções mecânicas, teve mobilidade para filmagens que, a partir dos anos de 1910, tornaram-se comuns e usadas por cineastas como David Griffith. Antes, experiências fílmicas expressavam influências fortes do teatro, literatura e fotografia, e os cineastas partiram dessas referências teatrais e literárias para inovar no novo campo de criação. Em alguns casos, artistas dessas artes migraram para o cinema, para utilizar suas competências e inspirações artísticas. Mas, muitas vezes, os resultados não foram positivos, ao ponto de o cinema ser, diversas vezes, criticado por não ser uma expressão artística séria e profunda.

¹⁷³ Produções baseadas em diversas obras da literatura mundial foram constantes nas primeiras décadas do cinema.

¹⁷⁴ Jean-Claude Bernardet nasceu na Bélgica. É teórico de cinema, ator, crítico cinematográfico, cineasta, roteirista e escritor. A partir de seu envolvimento nas atividades cineclubistas começou a escrever críticas no jornal *O Estado de S. Paulo*. É um dos nomes mais importantes do pensamento cinematográfico brasileiro.

Jerôme Prieur em *O Espectador Noturno* (1995) expõe ideias e depoimentos de escritores sobre o cinema, no início do século passado, por vezes, de maneira reducionista em relação a alguns autores importantes. Para muitos, o cinema não vislumbrava possibilidades qualitativas de expressão do pensamento humano, se comparado a outras artes milenares, como o teatro. Um exemplo de dúvida sobre as potencialidades do cinema pode ser verificado na introdução de Prieur, que revela algumas ambiguidades sobre o cinema.

Passado o primeiro estupor, logo a acusação de barbárie sobressai enquanto filmes e espectadores confundidos se aglutinam em hordas na onda do vocabulário. Barbárie doméstica entende-se, dessas imagens enfermas, animadas, é verdade, mas de uma agitação entrecortada e palpitante que inspira mais o constrangimento do que a admiração, sem cores, sem palavras, sem inteligência acima de tudo, mais monstruosas, talvez, quando o projecionista sem escrúpulos não se priva de colar precipitadamente as tiras rasgadas. Antes de o cinema entrar para os costumes, milhares de dias e noites serão necessários. A íntima convicção, entretanto, nos espíritos mais curiosos, era de assistir apenas às provas. A máquina escondia uma utopia sem precedente, capacidade que o cinematógrafo ainda não aflorava a não ser por descuido ou por acidente. “Objetiva-se”, comenta um advogado do diabo, “que tudo isso estava a serviço das piores burrices e eu responderei que isso não tem a menor importância, que nada me incomoda, que é inevitável que isso logo acabará” (PRIEUR, 1995, p. 11-12).

Sobre as ambiguidades críticas da época é previsível que alguns depreciavam e outros elogiavam qualquer novidade artística. Pode-se afirmar, em uma referência a Umberto Eco que, neste campo, também existiram-existem os *apocalípticos e os integrados*¹⁷⁵. Rémy de Gourmont¹⁷⁶ (1858-1915), poeta e dramaturgo, por exemplo, em *O Espectador Noturno*, destacaram aspecto da imaginação que o cinema permite alcançar em relação aos espectadores.

Gosto do cinematógrafo. Ele satisfaz minha curiosidade. Por ele, dou a volta ao mundo e paro, a meu gosto, em Tóquio, em Cingapura. Sigo os itinerários mais loucos. Vou a Nova York, que não é bonita, pelo Suez, que também não o é. Percorro na mesma hora florestas do Canadá e montanhas da Escócia; subo o Nilo até Cartum e, um instante depois, da ponte de um transatlântico, contemplo a vastidão melancólica do oceano. Essa parte dos espetáculos cinematográficos é a mais saborosa? Não sei, mas não acredito. O gosto do público médio vai, sobretudo, a meu ver, para as cenas de fantasia, cômicas ou dramáticas, representadas diante do aparelho. São mágicas, balés, transformações, aparições, mudanças bruscas obtidas por truques de ofício, cujos segredos não conheço: tem lá um elemento que é próprio do cinematógrafo (GOURMONT apud PRIEUR, 1995, p. 34-35).

A afirmação de Gourmont, citado por Prieur, demonstra a força do cinema, como meio de criação de outras possibilidades artísticas, cujas imagens criadas, podem ser mais interessantes que a realidade. É possível que o espectador paraense, nesse período, tenha se

¹⁷⁵ Segundo Umberto Eco, os apocalípticos entendem a cultura de massa como a anticultura que se contrapõe à cultura em um sentido aristocrático, ou seja, de modo decadente. Os integrados percebiam uma expansão da área cultural com o movimento de uma arte e cultura popular que poderiam ser consumidas por várias camadas sociais.

¹⁷⁶ Rémy de Gourmont (1858-1915). Poeta e dramaturgo francês. Escreveu novelas e estudos sobre a literatura medieval.

impressionado com estranhamento ou paixão pelas imagens em movimento, as quais abriram novas percepções e informações do e sobre o mundo. As salas permanentes se consolidaram na capital, com boa frequência de espectadores, valorização de investimentos e funcionamento das salas de exibição. Nos anos 1910, jornais como *A Folha do Norte* destacaram a programação dos cinemas com cinejornais, especialmente, sobre fatos relacionados à Primeira Guerra Mundial. O gênero cinema-verdade, conhecido, posteriormente, como documentário, tinha relativa preferência do público que, em parte, apreciava filmes como sinônimo da realidade, sem muitas interferências artísticas¹⁷⁷. Segundo o historiador Francisco Coelho da Silva Neto, em *Entre Fitas e Palco: Um Panorama do Cinema Belenense (1917-1920)* (2015),

Os países beligerantes repassaram para os cinemas locais, através das casas produtoras, filmes com a temática da primeira guerra mundial que, inicialmente, chegaram a partir de cinejornais. Importante notar que, até 1914, os cinejornais marcaram as transmissões pelos cinemas de Belém, portanto, os filmes tinham um caráter informativo sobre a guerra até esse momento. Pode-se perceber no jornal *A Folha do Norte* o discurso patriótico desses filmes ou cinejornais que chegavam retratando a primeira guerra mundial, a propaganda maciça que era feita e o posterior sucesso destes filmes. Pode-se ver que a recepção do público acabava tecendo as expectativas do discurso patriótico inicial com quais estes filmes aportavam em Belém (SILVA NETO, 2015, p. 2).

Conforme informação de Francisco Coelho percebe-se que as primeiras exibições de filmes em Belém, apesar de limitadas em quantidade e qualidade, apresentavam um leque de variedades que atraiu espectadores de diversas faixas etárias. Longe de ser compreendido como arte, o cinema foi percebido como meio de diversão baseado no espetáculo de imagens em movimento, que registrava realidades e, mais tarde, criava realidades, demonstrando força que, mesmo polêmica, atraiu olhares diferenciados do público.

A limitada exibição, incluindo filmes nacionais produzidos nesse período¹⁷⁸, não foi suficiente para diminuir o interesse do espectador paraense, frequentador assíduo das salas de cinema da capital. E, com a posterior chegada, em grande escala, de filmes americanos, produzidos e distribuídos com competência nos grandes centros cinematográficos, a relação do público paraense com o cinema tornou-se intensa e permanente. O pesquisador e crítico de cinema Pedro Veriano em *Cinema no Tucupi* (1999), afirma que entre o tempo da riqueza econômica, com origem na borracha, e o período de enfraquecimento da economia, o espectador paraense interessou-se mais pelo cinema.

¹⁷⁷ O termo *Documentário* foi usado pela primeira vez em artigo escrito por John Grierson (1898-1972) para jornal *New York Sun*, em fevereiro de 1926, em um comentário sobre filme *Moana* de Robert Flaherty. O termo foi inspirado no francês *Documentaire* com o qual eram designados filmes de viagem.

¹⁷⁸ A produção de filmes brasileiros, nesse período, era limitada e realizada, principalmente, no Rio de Janeiro e São Paulo.

No intervalo dos dois grandes tempos, o paraense de Belém experimentou o gosto da “cena muda”, os filmes que faziam cabeças e corações, no primeiro caso as peripécias de Douglas Fairbanks e de um cachorro, digo, um outro artista, o Rin Tin Tin, e no segundo os olhares de soslaio, pretensamente eróticos, de Valentino (Rudolf, ou Rodolfo) e os não menos de Theda Bara, eles anteriores à cadela Lassie. Cinema era uma festa. Filme era assunto. As discussões em torno da coleite de Fairbanks ou da coleira do auau animavam saraus e as matinês de uma classe média que se mantinha com poucos réis. Parecia um papo democrático, embora a patroa visse as “fitas” no Olympia e a empregada no Poeira. Vale dizer, as estrelas, não apenas o sol nascia para todos (VERIANO, 1999, p. 8).

De acordo com Veriano, o cinema era uma festa nesse período e, provavelmente, seu encantamento foi ampliado pelo número de salas que existiam em Belém, no início da segunda década do século XX. A capital do estado tinha 12 salas de cinema¹⁷⁹ em funcionamento. Algumas salas ainda com instalações precárias. Mas, com a inauguração do Cinema Olympia e a frequência do público à sua programação, outras salas com maior investimento foram inauguradas.

No início da segunda década do século XX, Belém tinha 12 cinemas funcionando. E não eram mais teatros alugados, como no caso do Chalet. Os novos comerciantes do ramo aprenderam que cinema podia ser um lençol branco esticado, alguns bancos corridos e um projetor de qualquer marca. O pioneirismo implicava em salas de bairros como “O Beco do Carmo” e projeções “volantes”, como as que aconteciam em outubro no Arraial de Nazaré, o apêndice profano da festa do Círio. Foi justamente em 1912 que dois empresários locais inauguram o cinema Olympia, a primeira casa “de luxo” edificada para um ramo de atividades visto com lentes de preconceito. Antonio Martins e Carlos Augusto Teixeira eram proprietários de dois pontos turísticos e culturais: o Grande Hotel, feito no auge da borracha até como uma celebração do fausto que embalava a cidade, e o Palace Theatre, lugar de artes cênicas com brecha para o futuro, ou seja, o aparelho de fotografias animadas (VERIANO, 1999, p. 17).

Com a inauguração do Olympia, de acordo com Veriano, o público teve conforto e qualidade. Conforto estendido em outras salas da capital. Na prática do espectador paraense, em decorrência de maior número de salas, é importante evidenciar questões relativas às diversas influências provocadas pelas produções. A distribuição de filmes, preservada e estimulada pelo mercado, indicava espaços para produções de várias nacionalidades. Filmes de Charles Chaplin e Buster Keaton¹⁸⁰, entre outros, foram exibidos com sucesso. Atores como Rodolpho

¹⁷⁹ As salas de cinema, neste período, existiam em diversos bairros. Nos anos 1950 e 1960, novas salas de exibição foram construídas no centro de Belém. Depois de mais de uma década com ausência de novas salas de cinema na capital, foram inaugurados os *Cinemas 1 e 2* (1978), *Cinema 3* (1987), *Cines Castanheira 1 e 2* (1994) e *Cines Doca 1 e 2* (1999). Nos anos 2000, com construção de *shoppings centers* na cidade, outros complexos de exibição começaram suas atividades em Belém como o grupo Moviecom, Cinepólis e Cinesystem.

¹⁸⁰ Buster Keaton (1895-1966). Ator, comediante, diretor, produtor, roteirista e dublê norte-americano. É diretor de *A General* (1926), uma das maiores comédias do cinema, entre outros filmes.

Valentino¹⁸¹, Tom Mix¹⁸² e Harold Lloyd¹⁸³, por exemplo, inspiraram parte da plateia masculina, em seus papéis de aventureiros e selvagens. Ou seja, a atuação indicava a idealização do papel do homem, dentro e fora da tela. Décadas depois, outros exemplos de recepção cinematográfica incentivada pelas múltiplas produções exibidas cativaram o público, a exemplo dos filmes de comediantes como Oscarito¹⁸⁴, Grande Otelo¹⁸⁵, Totó¹⁸⁶ e Cantinflas¹⁸⁷. Essas películas representaram culturas diferentes, com protagonismos que colocavam espectador além de uma relação passiva. Em *O Espectador Cinematográfico na Belém dos anos 1920* (2012)¹⁸⁸, a professora Eva Dayana Felix Carneiro destaca a relação ativa do espectador paraense.

Na década de 1920 em Belém, assim como boa parte do país, a estética e gestos de atores como Rodolfo Valentino, Tom Mix e Harold Lloyd, serviram de inspiração para muitos homens da cidade. Os três atores citados representam diferentes noções do ser masculino. O “amante”, “o aventureiro”, que carrega em si uma masculinidade selvagem e o “herói cômico”. Apesar do reconhecido sucesso de “O Amante”, representado por Rodolpho Valentino, entre os frequentadores do colonismo social local, Harold Loyd e Tom Mix representavam melhor o ideal estético e comportamental a ser seguido. Tom Mix, mais do que estimular hábitos de consumo ligado à moda, como fora o caso de Loyd em Belém, infundia, através dos filmes que estrelava diferentes interpretações sobre a natureza marajoara. A recepção da noção de masculinidade proposta pela imagem de Tom Mix é, antes de tudo, uma ação que está localizada geográfica, social e culturalmente. A forma como o estereótipo do caubói é recebido nos cinemas de Belém é, em grande medida, também um reflexo das construções ideológicas, vivências e visões do mundo dos próprios espectadores (CARNEIRO apud MARTINS; CARDOSO, 2012, p. 89-90).

Felix Carneiro afirma que, naquele período, o cinema tinha influência significativa no espectador paraense. Alguns tentavam reproduzir comportamentos dos astros. A relação ativa

¹⁸¹ Rodolpho Valentino (1895-1926). Ator italiano radicado nos Estados Unidos. É considerado primeiro símbolo sexual do cinema produzido em *Hollywood*. Seus filmes foram pouco apreciados pela crítica, mas sucesso de público, especialmente, *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (1921), *O Sheik* (1921) e *Sangue e Areia* (1922). Valentino morreu no auge da carreira, em consequência de uma úlcera, aos 31 anos de idade.

¹⁸² Tom Mix (1880-1940). Ator norte-americano, um dos primeiros grandes ídolos do cinema. Atuou em diversos sucessos na era do cinema mudo, preferencialmente no gênero *western*.

¹⁸³ Harold Lloyd (1893-1971). Ator, comediante, diretor, produtor, roteirista de cinema. Especializou-se em comédias e fez muito sucesso no período do cinema mudo. Realizou 214 filmes durante sua carreira. É considerado um dos maiores comediantes de sua época, junto com Charles Chaplin e Buster Keaton.

¹⁸⁴ Oscarito (1906-1970). Importante comediante do período da chanchada no Brasil. Atuou no cinema e teatro. Sua parceria com Grande Otelo fez grande sucesso nas telas do cinema brasileiro em filmes como *Matar ou Correr* (1954) de Carlos Manga.

¹⁸⁵ Grande Otelo (1915-1993). Ator, comediante, cantor, produtor e compositor brasileiro. Participou de diversos filmes brasileiros de sucesso, incluindo chanchadas, ao lado do comediante Oscarito como *Carnaval Atlântida* (1952).

¹⁸⁶ Totó (1898-1967). Ator cômico italiano que teve muitos sucessos nos anos 1940 e 1960. Atuou em mais de 100 filmes. Ele trabalhou com o cineasta Pier Paolo Pasolini em *Gaviões e Passarinhos* (1966).

¹⁸⁷ Cantinflas (1911-1993). Ator e humorista mexicano. Produziu mais de 40 filmes em sua produtora. Trabalhou em *Hollywood* e conseguiu sucesso mundial com *A Volta ao Mundo em 80 Dias* (1956) de Michael Anderson, vencedor do *Oscar* de Melhor Filme.

¹⁸⁸ Texto publicado no livro *Desdobramentos das Linguagens Artísticas: Diálogos Interarte na Contemporaneidade* (2012) com textos organizados pelos professores Bene Martins e Joel Cardoso.

do espectador com os filmes foi desenvolvida com ênfase no crescimento das indústrias cinematográficas, especialmente a americana. Este segmento de produção, em parte, legou aos filmes uma linha de produtos consumíveis, elaborados para o consumo do público¹⁸⁹. De acordo com a pesquisa de Carneiro, o público formado por diversas classes sociais lotava as salas de cinema de Belém, nesse período. E, graças ao aumento da influência dos filmes, percebeu-se que o cinema se integrou com comportamentos sociais – estes, nem sempre no padrão preconizado pela sociedade.

Por essa razão, a Igreja Católica, entre outros segmentos sociais, alvorou-se no direito de estabelecer sanções a certos filmes considerados explícitos, para os bons costumes. Filmes com cenas de beijos, divórcios e violência, por exemplo, eram duramente criticados e não deveriam ser assistidos¹⁹⁰. Tal situação foi brilhantemente encenada na produção do *Cinema Paradiso*¹⁹¹ (1988) de Giuseppe Tornatore, na sequência final, quando o personagem Totó recebe um rolo de filme, com cenas de beijos cortadas pelo padre da paróquia. A fita foi um presente que recebeu, após o falecimento do amigo projetorista do cinema de sua cidade. Esse amigo marcou sua infância pela amizade e cumplicidade.

Alguns espectadores, impulsionados pela cultura da criação católica, emitiam críticas negativas sobre produções que criticavam valores morais. Tal conflito foi equilibrado com a exibição de produções europeias, com outras histórias e narrativas. Mas, o mercado de distribuição tendia para o cinema americano, produtor de quantidade maior de filmes, especialmente durante a primeira e segunda guerra mundial. O panorama de exibição em Belém não era diferente de outras capitais e circuitos de cinema começaram a ocupar praças importantes no país.

De acordo com Pedro Veriano, no livro *Cinema no Tucupi* (1999), no fim dos anos 1930 e início dos anos 1940, Belém tinha duas empresas que exploravam a exibição de filmes: Teixeira & Martins¹⁹² (que mudou nome anos depois para *Cinematographica Paraense*) e

¹⁸⁹ Exemplos de comercialização de produtos vinculados ao cinema são percebidos em filmes de diversas décadas como em *Submarino Amarelo* (1968) de George Dunning com os Beatles. Referências de *merchandising* foram evidentes no lançamento do filme *Star Wars: Guerra nas Estrelas* (1977) de George Lucas, nos anos 1970, quando o lançamento do filme colaborou com venda de produtos relacionados à produção e gerou resultados financeiros lucrativos.

¹⁹⁰ Críticas a determinados filmes foram publicadas no jornal *A Palavra* com editoria católica.

¹⁹¹ *Cinema Paradiso* (1988). Direção: Giuseppe Tornatore. Cineasta bem-sucedido que vive em Roma relembra amizade e inocência com um projetorista da sala de exibição de sua cidade chamada Cinema Paradiso.

¹⁹² A empresa Teixeira Lopes administrava os cinemas Olympia, Guarani, Iris, São João, Popular e Poeira.

Cardoso & Lopes¹⁹³. Nos anos de 1940, o empresário Luiz Severiano Ribeiro¹⁹⁴, em ascensão no mercado de exibição, adquiriu o cinema Olympia, e posteriormente, investiu na compra e reforma de outros cinemas na capital. Entretanto, questões referentes à distribuição de filmes começaram a mudar o panorama de exibição.

Com o aumento da produção de filmes em vários países, era importante a criação de distribuidoras para lançá-los nos cinemas. Este mecanismo de distribuição é fundamental para o contexto da produção cinematográfica, inclusive no cinema atual. Assim, foi necessária a intermediação entre produtores e exibidores sobre datas e quantidade de cópias, nas salas de exibição. Esta questão é básica nos debates relacionados aos cinemas nacionais de diversos países. A maioria dos participantes desta discussão é unânime em afirmar a necessidade de intensificar a distribuição para produções nacionais. Uma das dificuldades é enfrentar as limitações provenientes de fortes distribuidoras, que atuam em parceria com filmes de sucesso – o que tem como consequência a ocupação do circuito de maneira predatória¹⁹⁵.

Na primeira década do século passado, o processo de distribuição era limitado e pouco entendido, como ação essencial na exibição de filmes. Mas a partir do início dos anos de 1910, com a criação de *Hollywood* e mais produtoras americanas, o sistema de distribuição foi aperfeiçoado, atuando como exemplo para outros países. No mercado brasileiro, em plena ascensão, mesmo com limitações no fornecimento de energia elétrica, produtores americanos perceberam sua importância e instalaram, em 1911, o primeiro escritório relacionado aos interesses da cinematografia americana que, desde então, se solidificou graças à competência administrativa e capacidade de negociar espaços nos cinemas.

Este procedimento, nos próximos anos, foi favorável ao cinema americano que ocupou salas de exibição de maneira constante, e, por consequência, excludente, especialmente em períodos em que havia poucas salas de exibição no país. Exemplo dessa ocupação pode ser confirmado no relato do pesquisador Relivaldo Pinho de Oliveira¹⁹⁶, no livro *Antropologia e Filosofia: Experiência e Estética na Literatura e Cinema da Amazônia* (2015).

¹⁹³ A empresa Cardoso Lopes administrava várias salas de cinema como os cines Moderno, Independência, Universal e Rex.

¹⁹⁴ Luiz Severiano Ribeiro (1886-1974). Empresário nordestino que iniciou investimentos na área de exibição em 1908 e construiu maior grupo de exibição nacional com salas de cinema em diversas cidades brasileiras.

¹⁹⁵ Distribuidoras com concorrência predatória procuram ocupar máximo de salas de cinema para maior faturamento de suas produções.

¹⁹⁶ Relivaldo Pinho é Doutor em Ciências Sociais (Antropologia) pela Universidade Federal do Pará (UFPA), mestre em Planejamento do Desenvolvimento (NAEA/UFPA), graduado em Comunicação Social pela UFPA. É autor de diversas publicações como *Antropologia e Filosofia: Experiência e Estética na literatura e no cinema da Amazônia* (2015) e organizador do livro *Cinema na Amazônia: textos sobre exibição, produção e filmes*.

Em Belém, no fim da década de 1950, mais precisamente em 1958, havia 13 cinemas [...]: Olímpia, Iracema, Nazaré, Moderno, Independência, Guarani, Vitória, Cine Brazilândia, Paraíso, Cine Pérola, Aldeia do Rádio, Cine Art e Popular. Na década de 1960, a cidade exibia filmes comerciais e os chamados clássicos, ou filmes de arte. *Ben Hur* (1959), de William Wyler, em 1961, seria exibido no cine Palácio e, no mesmo ano e local, seria promovido um festival de filmes produzidos pela Paramount, que incluía, entre outros, *O Rei do Laço* (1956), com Jerry Lewis e Dean Martin, e *Por quem os Sinos Dobram* (1943) (OLIVEIRA, 2015, p. 103).

De acordo com Pinho, no período citado, havia intensa ocupação de salas, pelas produções americanas. *Ben Hur*¹⁹⁷(1950) de William Wyler foi sucesso de bilheteria mundial e sua exibição, certamente, significava lucro para exibidores. Além disso, a distribuição estava incluída no contexto de divulgação dos filmes, com fortes campanhas promocionais de marketing, e com atores famosos da época, ídolos de muitos espectadores. Estes fatores contribuíram para aumentar a relevância comercial de produções que, se comparadas aos filmes de diversos períodos, apresentavam complexa evolução tecnológica. O que conflitava com as condições das cinematografias de menor investimento, como a brasileira, por exemplo.

A ocupação das salas de exibição não ocorreu apenas em Belém, mas, em todos os locais com alto potencial econômico, os quais passaram a ser usadas para planejamento estratégico das indústrias de cinema, com foco em resultados financeiros que compensassem os investimentos realizados. Mas, a necessidade de novos espaços de exibição, resultado da insatisfação de muitos que valorizam a diversidade cinematográfica, como Riccioto Canuto e Louis Delluc, mudou o caminho da tríade produção-distribuição-exibição.

Nesse contexto, os cineclubes iniciaram atividades na França, durante o início dos anos de 1920, com iniciativas surgindo em outros países com proposta de compreender e estudar o cinema, sua linguagem e temáticas. Os cineclubes tinham como característica a heterogeneidade de produções e resistência contra o modelo padrão comercial de produção e distribuição de filmes. Dessa maneira, abriram espaços para formação de plateias interessadas em descobrir outros modos de se fazer e pensar cinema.

No Brasil, o primeiro cineclubes com estatuto e atividade ordenada foi *Chaplin Club*¹⁹⁸, fundado em junho de 1928, no Rio de Janeiro. Esse cineclubes apresentou intensa exibição de

¹⁹⁷ *Ben Hur* (1959). Direção: William Wyler. Com Charlton Heston, Stephen Boyd. O mercador Ben-Hur é condenado a viver como escravo por um amigo de juventude, e tem sua vida e de sua família alterada. Em busca de vingança, ele descobre um novo sentido em sua vida. Uma das maiores produções de *Hollywood* dos anos 1950. *Ben Hur* foi vencedor de 11 *Oscar* incluindo o prêmio de melhor filme.

¹⁹⁸ Na década anterior à fundação do *Chaplin Club* por Plínio Sussekind, Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello, em 1917, no Rio de Janeiro, intelectuais como Adhemar Gonzaga (futuro produtor de cinema e fundador dos estúdios da Cinédia) organizaram grupo que comparecia aos cinemas Íris e Pátria, com debates após exibições.

filmes incluindo produções inéditas no país, como o filme *Limite*¹⁹⁹ (1930) de Mário Peixoto. Como entidade sem fim lucrativo, direcionada ao incentivo da cultura cinematográfica, o *Chaplin Club*, entre outros cineclubes, estimulou o acesso a produções não comerciais e padronizadas, além de formar espectadores assíduos e participativos nos debates. Após valorização das atividades do *Chaplin Club*, nos anos de 1920, houve expansão de cineclubes, em diversas cidades do país e do mundo²⁰⁰. De acordo com Fernão Ramos e Luiz Felipe, organizadores da publicação *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (RAMOS; MIRANDA, 2004), vários cineclubes surgiram no Brasil, a partir dos anos 1940, como:

- *Clube de Cinema de São Paulo* (1940) fundado por Paulo Emilio Salles Gomes, Décio Almeida Prado e Lourival Gomes Machado (fechado pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda)

- *Clube de Cinema de São Paulo* (1946) (que gerou a Fimoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Cinemateca Brasileira),

- *Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia* (1946) criado no Rio de Janeiro por Plínio Sussekind Rocha.

- *Clube de Cinema de Minas Gerais* (1947) criado por Jacques Prado Brandão, Oscar Mender, Edmur Fonseca e Geraldo e Renato dos Santos Pereira.

- *Círculo dos Estudos Cinematográficos* (CECRJ) (1948) no Rio de Janeiro com os críticos Luiz Alípio Barros, Alex Viany e Moniz Vianna.

- *Clube de Cinema de Porto Alegre* (1948) com a coordenação do crítico Paulo Fontoura Gastal.

- *Cinema de Arte de Salvador* (anos 1950) constituído por alunos e ex-alunos do Colégio Central da Bahia incluindo o futuro cineasta Glauber Rocha e vinculado aos *Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes* (UNE).

- *Centro de Estudos Cinematográficos* (CECSP) (1950) em São Paulo.

- *Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais* (CECMG) criado por Jacques do Prado Brandão, Cyro Siqueira e Fritz Teixeira Salles.

- *Cineclube Universitário* (1952) em São Paulo.

¹⁹⁹ *Limite* (1930). Direção: Mário Peixoto. Com Olga Breno. Perdidos em um barco, duas mulheres e um homem relembram seu passado. Produção revolucionária e polêmica considerada como melhor filme brasileiro de todos os tempos pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE).

²⁰⁰ Muitos cineclubes foram inaugurados na Europa no período posterior ao fim da Segunda Guerra Mundial. Com rápido crescimento de ações cineclubistas, em 1947, foi constituída a *Federação Internacional de Cineclubes* (FICC) com representação de vários países como Argentina, Bélgica, Inglaterra, Itália, França, entre outros.

- *Centro de Estudos Cinematográficos* (1954) fundado por Saulo Pereira de Melo e Joaquim Pedro de Andrade na Faculdade de Filosofia do Rio de Janeiro
- *Clube de Cinema de Florianópolis* (1950)
- *Clube de Cinema de Marília* (1952), no Estado de São Paulo.
- *Cineclube de Belo Horizonte* (1959) vinculado à igreja católica.

Em Belém, ações cineclubistas foram articuladas oficialmente em 1955, com o cineclube *Os Espectadores*. O panorama de exibição, no período anterior à fundação deste cineclube, demonstrava tendência na distribuição de filmes que confirmaria a necessidade de um cineclube, ou seja, espaço alternativo aos cinemas de rua. No depoimento de Pedro Veriano, é evidente a progressiva seletividade de produções realizadas pelo mercado de distribuição.

Nos anos 20, cinema mudo, o lote de filmes era comprado e corria do sul ao norte, transportados por navios. A distribuição era feita por firma nacional que negociava com as produtoras. Nos 30, começaram a atuar as distribuidoras que eram em sua maioria filiais de firmas norte-americanas. A sede era no Rio e começaram a aparecer as filiais, inclusive a nordestina que atuava no Norte. No caso, a sede era em Recife. A maioria dos filmes sempre foi de *Hollywood*. Mas, depois da guerra (a II Mundial), começaram a aparecer produções europeias - especialmente da Itália e da França. Havia distribuidoras específicas como a Art Filmes e França Filmes. Filmes brasileiros chegavam a cinemas nacionais em sua maioria de comédias como as "chanchadas" da Atlântida e Richers. A primeira foi comprada por Severiano Ribeiro de Moacyr Fenelon e Ribeiro era dono de cinemas, daí a proteção aos títulos. Nos anos 50, entraram os filmes paulistas da Vera Cruz e alguns ganhavam boa distribuição através de firmas americanas como a Universal e depois da Colúmbia (que também distribuía filmes mexicanos). Os chamados "filmes de arte" eram raros. O movimento de crítica aliado aos cineclubes trouxe a maioria. Antes chegavam títulos que conseguiam ganhar espaço nas grandes distribuidoras, o caso de "Aurora" na Fox e "Ladrão de Bicicletas" na Metro (PEDRO VERIANO. Entrevista realizada em maio 2019).

Esse contexto da programação de filmes não era exclusivo de Belém. Muitas cidades, especialmente capitais, reproduziram fatos relatados por Veriano. A criação de *Os Espectadores*²⁰¹, nesse sentido, não está desassociada de ações cineclubistas criadas no Brasil. Nos anos 1950, cineclubes iniciaram suas exibições inspirados nas sessões de cultura cinematográfica desenvolvidas na Europa, mas também pela colaboração com a igreja católica que, nesse período, incentivou sessões com a finalidade de ampliar a educação religiosa. A proposta de utilizar o cinema como meio de educação católica demonstrava preocupação da igreja sobre a força da influência do cinema, em relação aos hábitos, costumes e culturas dos espectadores.

²⁰¹ Sobre o cineclube *Os Espectadores* é significativo destacar a tese de doutorado *Os Espectadores: História, Sociabilidade e Cinema em Belém do Pará na década de 1950* (2016) de Eva Dayna Felix Carneiro.

Desde as primeiras décadas do século passado, de acordo com o pesquisador Geovano Moreira Chaves, no texto *O Cinema além do filme: O Projeto da Igreja Católica para a formação de Educadores Cinematográficos via Cineclube Belo Horizonte* (2012), a igreja católica acompanha a trajetória do cinema. Fato marcante ocorreu com a realização do *Congresso Nacional do Cinematográfico*, em 1928, na cidade de Haia, quando representantes da igreja recomendaram a criação de órgão internacional que enfatizasse a necessidade de censura, como instrumento de resguardo da moral. Ou seja, a diversidade de olhares sobre o mundo, proporcionada pelo cinema, de alguma maneira, incitava controles por parte dos assim proclamados guardadores da moral e dos bons costumes.

O movimento cineclubista, com sua proposta de mobilização de consciência e envolvimento cinematográficos, certamente foi ação política cultural necessária. Uma das características da expansão dos cineclubes no Brasil foi que muitos foram fundados nas capitais e, felizmente, no interior do país, onde as arquidioceses tinham forte influência na população. Este contexto, entre outros, contribuiu para incentivo aos cineclubes, inicialmente coordenados pela igreja. Com o desenvolvimento das ações e multiplicidade de filmes e temas, além de interesses diversos de espectadores, essa coordenação foi alterada e o conceito cultural não exclusivamente católico foi predominante.

Em Belém, em 1955, *Os Espectadores* foi fundado por um grupo de intelectuais que entendeu esta ação como maneira de formar público interessado no sentido artístico do cinema. Esse grupo atuava, anteriormente, em atividades de valorização da literatura e, alguns eram chamados de *Grupo dos Novos*, composto por poetas e críticos locais que tinham espaço no *Suplemento Literário*, encarte dominical do jornal *A Folha do Norte*, para publicação de resenhas sobre obras de escritores. Os fundadores de *Os Espectadores* foram Orlando Teixeira Costa, Angelita Silva, Armando Mendes, Benedito Nunes, Days Maués, Maria de Belém Marques, Maria Sylvia da Silva Nunes, Mário Faustino, Max Martins, Ruy Guilhon Coutinho e Ruy Guilherme Barata. Posteriormente, outros participantes atuaram no cineclube – como Francisco Paulo Mendes, Maurício Coelho de Sousa, Manoel Pena e Wilson Pena. Segundo a professora Eva Dayna Felix Carneiro, no texto *Notas sobre a Recepção Cinematográfica na Amazônia através de Os Espectadores* (2012),

Antes mesmo da criação do cineclube “Os Espectadores”, seus membros já escreviam sobre cinema em revistas e periódicos locais. É importante lembrar que, desde a chegada dos primeiros cinematógrafos a Belém, estes passaram a fazer parte do cotidiano da cidade. A estética, as histórias do écran, bem como a dos artistas da tela, e uma série de outros elementos que configuram uma “cultura cinematográfica”, estavam presentes em espaços que não se limitavam apenas às salas de exibição. Estes símbolos estavam presentes também nos espaços públicos, nas conversas de bar, nas

revistas, jornais, na moda, comportamento dos espectadores. E, pela presença marcante do cinema no cotidiano da cidade, por entenderem ser “raras as pessoas que não gostam de cinema” que o “Grupo dos Novos” resolveu colaborar “com o público no sentido de esclarecê-lo”, fosse através de suas reuniões particulares, fosse através das análises que reproduziam nas mídias impressas da capital (CARNEIRO, 2012, p. 6).

Com a proposta de formação de público, conforme texto de Carneiro, o grupo de *Os Espectadores* enfatizou aspectos sociais e políticos dos filmes. Na sua programação, foi importante a influência do movimento neorrealista italiano. Esse movimento cinematográfico foi inovador no modo de abordar realidades, temas sociais e humanos e apresentava títulos elogiados pela crítica internacional – como *Ladrões de Bicicleta* (1945) e *Milagre em Milão*²⁰² (1951), ambos dirigidos pelo cineasta italiano Vittorio De Sica, *Obsessão* (1941) de Luchino Visconti e *Roma Cidade Aberta* (1945) de Roberto Rossellini. Além das exhibições de filmes, a coordenação de *Os Espectadores* promoveu cursos sobre cinema para seus associados.

Figura 16 – Curso de iniciação ao Cinema. Jornal *A Província do Pará*. Dia 30/09/1956.

Pela primeira vez em Belém um curso de iniciação ao cinema

Mais uma iniciativa do Cine Clube «Os Espectadores» — Temas e expositores

Realizou-se sexta-feira, dia 28, mais uma sessão do Cine Clube «Os Espectadores» no auditorium da Sociedade Artística Internacional quando foi exibido o filme francês *A BESTA HUMANA*. Ao iniciar-se a sessão a diretoria do clube participou uma notícia auspiciosa para todos e que vem atender a uma das necessidades mais urgentes da nossa cidade. Vão «OS ESPECTADORES» ministrar, para os seus associados, um Curso de Iniciação ao Cinema, que deverá ser inaugurado com a primeira exibição do mês de outubro. Essa iniciativa não só preenche as finalidades culturais da sociedade civil que a patrocina, como reflete o interesse cada vez maior que a arte cinematográfica vem despertando em nossa cidade com a criação do Cine Clube.

O curso deverá ser ministrado em nove exposições subordinadas aos seguintes títulos: 1) — O Cinema, sua conceituação; 2) — Técnica cinematográfica; 3) — Linguagem cinematográfica; 4) — Valores estéticos da linguagem cinematográfica; 5) — Esboço histórico do cinema; 6) — As grandes contribuições ao cinema; 7) — Gêneros cinematográficos; 8) — Valor humano e social do cinema; 9) — Papel ativo do espectador. Os temas discriminados deverão ser expostos por pessoas de amplo conhecimento da arte cinematográfica, destacando-se os professores Francisco Paulo Mendes Benedito Nunes e Orlando Costa, todos da nossa Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Belém, o universitário Amílcar Tupiassú e os cronistas cinematográficos Rafael Costa e Acyr Castro.

Com a exibição de *CIVILIZATION*, filme clássico norte-americano, no início de outubro da autoria de Thomas Harper Ince, o Curso de Iniciação ao Cinema deverá ser inaugurado, explanando-se, nessa ocasião, o primeiro tema.

Fonte: Biblioteca Pública Arthur Vianna

²⁰² *Milagre em Milão* (1951). Direção: Vittorio De Sica. Com Francesco Golisano. Uma mulher adota um bebê abandonado em sua horta. Depois de sua morte, o garoto é enviado para o orfanato. Ao completar 18 anos, Totó vai para Milão, onde passa a morar num terreno ocupado por miseráveis, mudando a vida de todos com sua bondade.

Esses cursos colaboraram para aumentar o interesse pelas temáticas cinematográficas em evidência naquele período, como o movimento neorrealista. Foram destacadas possíveis análises sobre o cinema brasileiro produzido no mesmo período, quando a chanchada era sucesso de público e iniciaram-se outros modos de filmar (influenciados pelo contexto sócio-político-brasileiro²⁰³). As questões sobre estética cinematográfica eram preocupações constantes e foram compartilhadas pelos fundadores do CEC, desde seu manifesto inicial.

Segundo Carneiro, “[...] música, drama e fotografia seriam alguns dos elementos que compunham a sua fisionomia. Por conta disso, a estética do cinema representava para *Os Espectadores* um dos problemas centrais a ser discutido”. (CARNEIRO, 2012, p. 10). Esta preocupação surgiu nas análises fílmicas realizadas e publicadas no jornal, naquele período. Esse cineclubes teve atuação intensa, mas posteriormente, teve dificuldades para a contratação de filmes das distribuidoras, fato que acelerou o fim de suas atividades, mas deixou legado significativo.

Entre filmes diversos filmes exibidos nesse cineclubes, encontram-se títulos fundamentais para cinefilia como *A Paixão de Joana D’Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer, *O Direito de Matar* (1950) de Andre Cayatte, *O Vento* (1928) de Victor Sjöstrom, *Brinquedo Proibido* (1952) de René Clement e *O Anjo Azul* (1930) de Josef Von Sternberg. Destacando a importância do cineclubes *Os Espectadores*, Arnaldo Correa Prado Júnior (1961) escreveu um artigo em que reitera a importância do cineclubes.

A cultura cinematográfica do espectador é um dos pontos de valorização do espetáculo fílmico. O esclarecimento de determinados aspectos e conceitos relativos ao cinema é indispensável a uma melhor compreensão da obra audiovisual que se apresenta. O conhecimento da cinestética, dos vastos recursos inerentes à sétima arte, constitui ponto pacífico para quem se interessa verdadeiramente em desenvolver uma cultura cinematográfica. [...] Acompanhar o nascimento, a evolução técnica e formal do cinema é compreendê-lo em sua essência, é reconhecer-lhe o valor. Aceitá-lo como pura e simples diversão é já conceito há muito ultrapassado. A atitude esclarecida é a única a ser adotada e, para consegui-la, inúmeros são os meios que se sintetizam na criação de cineclubes - entidades que propõem orientação cinematográfica realizando paralelamente exibições de filmes apresentados antes da projeção e debatidos no final são atribuições das mais produtivas de um cineclubes. [...] Aqui em Belém, o cineclubes “Os Espectadores”, me parece, foi o pioneiro do movimento cineclubístico com um programa de realizações dos mais produtivos. Muita gente foi despertada para a sétima arte pelo “Os Espectadores”, inclusive, de certo modo, quem lhes escreve esta crônica. Infelizmente, o cineclubes “Os Espectadores” interrompeu suas atividades, mas tenho certeza de que a semente lançada frutificou no espírito de muitos dos seus associados (PRADO JUNIOR, 1961, Jornal O Liberal).

²⁰³ O cineasta Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) realizou, em 1955, *Rio 40 Graus*. O filme é marco histórico para movimento cinematográfico *Cinema Novo*, que indicava debates sobre questões sociais do Brasil pela realização de filmes com temáticas em conexão com a realidade do país.

A apreciação de Prado Junior confirma que, com exhibições, debates e análises, *Os Espectadores* influenciou geração de cinemaníacos. Como primeiro cineclubista, abriu possibilidades de outras realizações para a valorização da cultura cinematográfica para novos cinemaníacos locais. Estes demonstravam interesse por filmes de qualidade exibidos em Belém. No final dos anos 1950, dois cineclubes foram constituídos, segundo Pedro Veriano²⁰⁴, no livro *Cinema no Tucupi* (1999).

Surgiu outro cineclubista *Os Neófitos*, dirigido por Idelfonso Guimarães e Maiolino Miranda. Durou pouco. Na realidade, não chegou a fazer exhibições de filmes. Manteve alguns debates curiosos, como o efetuado em torno do filme *Amor, Sublime Amor* (*West Side Story*, EUA, 1962). Antes de surgir o cineclubista da APCC, veio o *Casa da Juventude*, reunindo estudantes de cursos secundários. Exibia filmes, fazia debates, mas alimentava-se do que tinha disponível nas casas distribuidoras comerciais com filiais em Belém (ou representantes) (VERIANO, 1999, p. 44).

O cineclubista *Os Neófitos* foi fundado por Idelfonso Guimarães, Maiolino de Castro Miranda, Francisco Fabiano Araújo, Surelle Moreira Alves de Souza, Luzemira Araújo e Letícia Paiva Vieira e *Cineclubista Juventude*, com Arnaldo Corrêa Prado Junior, Habib Fraiha Neto, Guilherme Sicsú e Pedro Roumié. Sobre cineclubista *Juventude*, Arnaldo Corrêa Prado Junior confirmou a necessidade de mais um espaço cineclubista.

Em 1957, um grupo de estudantes, em sua maioria do Colégio Nazaré, fundou o Cineclubista *Juventude*, ligado à Casa da Juventude, àquela altura situada à Avenida São Jerônimo (atual Governador José Malcher). Um grupo que curti e amava muito o cinema decidiu criar um cineclubista para que se pudesse estudar cinema, debater sobre filmes, enfim, ampliar a cultura cinematográfica de seus membros e de quem mais participasse das atividades. Quando surgiu a oportunidade de escrevermos para o grande público, quatro membros se intitularam de Equipe CCJ (Cineclubista Clube *Juventude*) e começaram a escrever uma coluna intitulada “Cinema” no dia 05 de junho de 1959, no jornal católico *A Palavra*, de Belém, publicada aos domingos até o dia 02 de agosto do mesmo ano. No dia 11 de janeiro de 1960, no *Liberal Tabloide*, suplemento do jornal *O Liberal*, o grupo apresentou a lista dos 10 melhores filmes do ano de 1959 e os melhores em diversas categorias; o primeiro foi “*A Estrada da Vida*” de Federico Fellini e o segundo “*Aquele que deve Morrer*” de Jules Dassin (PRADO JUNIOR. Entrevista realizada em fev. 2014).

O surgimento de cineclubistas naquele período relatado por Prado Junior, confirmou o interesse do público paraense em uma programação mais distinta. O movimento da crítica cinematográfica em Belém estava em pleno desenvolvimento, desde o final dos anos de 1950, e teve impulso com ações desses cineclubistas, especialmente a partir das sessões de *Os Espectadores*. A criação do grupo ARTS (sigla criada a partir de nomes dos participantes) foi significativa nesse contexto. O grupo foi formado por amigos que gostavam de cinema e

²⁰⁴ Pedro Veriano criou, em 1950, sala de cinema na garagem de sua casa chamado *Bandeirante*. O nome foi inspirado na sua crença de que este cinema era pioneiro e porque ele viajou para Belém com máquina projetora no avião *Bandeirante*, da frota *Bandeirante*, da companhia *Panair do Brasil*.

queriam incentivar exhibições dos melhores filmes do circuito de exibição. O ARTS era formado por Acyr Castro²⁰⁵ (jornalista), Rafael Costa (universitário), Amílcar Tupiassú (professor) e Wilson Pena (na época, acadêmico de medicina). Eles mantiveram uma coluna de cinema no vespertino *A Vanguarda*, órgão dos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand. E, nessa ambiência, era imperativa a criação de entidade que reunisse críticos de cinema, os quais, em seus escritos, esclareciam sobre a semântica da área.

A história da crítica cinematográfica paraense evidencia a relação construtiva de críticos, que buscavam contribuir com as leituras individuais de cada espectador, sobre os filmes exibidos. Em uma dinâmica constante de compreensão, interpretação, apreciação e escrita, surgiram esforços para entender e dar sentido à obra cinematográfica, em processo de incentivo à cultura cinematográfica. A ideia de um receptor passivo, que não procura se aprofundar em interpretações sobre a obra assistida, de algum modo, foi confrontada por críticos de cinema, em diversos países.

Em Belém, interessados e apaixonados pelo cinema compartilhavam suas ideias em veículos de comunicação e interagiram, com aqueles que se interessaram pelo cinema, a partir de suas recepções, impressões e ideias. Mas a intensidade da condição particular de cada um dos críticos paraenses, envolvidos em uma associação criada em 1962, incentivou novas atitudes, como por exemplo, a criação de um cineclubes.

²⁰⁵ Opiniões divergentes sobre o filme *Um Dia Qualquer* (1962) de Líbero Luxardo entre crítico Acyr Castro e diretor Líbero Luxardo criaram polêmica no período de seu lançamento. Outra polêmica importante aconteceu entre críticos Pedro Veriano e Arnaldo Prado Junior sobre *A Felicidade não se Compra* (1946) de Frank Capra.

TAKE 2 CINECLUBE DA ASSOCIAÇÃO PARAENSE DE CRÍTICOS CINEMATOGRÁFICOS: UM PACTO CINÉFILO

A memória é ponto de partida e de chegada: ela nos enche de sentidos. Placco e Souza

2.1 Os Cineclubistas

Ao entender o cinema como um meio de criar vínculos e colaborar com a sociedade em contexto social, cultural e político, o ato de escrever sobre filmes não era suficiente para colaborar com a cinefilia paraense, logo, foi necessário desenvolver nova trajetória de inclusão e interação do cinema em Belém. Inspirados pelo movimento cineclubista local realizado anteriormente, crescimento de cineclubes em outros estados e contexto limitado da programação dos cinemas da cidade, os críticos da APCC decidiram criar um cineclube. Tal ação, inicialmente tímida, resultado principalmente da cinefilia dos fundadores, se desenvolveu de modo mais abrangente e coletivo do que se poderia imaginar e originou um pacto cinéfilo intenso e contínuo com seus espectadores.

Ao se identificar com essa ação cultural, os espectadores paraenses envolveram-se em rede de afetos, encontros, impressões, revelações, emoções, princípios e afinidades em um intenso pacto cinéfilo. Em um lugar público de educação cinematográfica intensificou-se a cinefilia naqueles que demonstraram interesse e curiosidade de pertencer das atividades desse cineclube. Iniciou-se, então, *uma jornada para o espectador crer, não crer, crer apesar de tudo, no cinema*²⁰⁶. Ou seja, uma jornada por meio de um pacto cinéfilo que demonstrou a força e magia do cinema que nos fez acreditar na beleza da arte cinematográfica, mas nos incentivou a duvidar das maneiras como são elaboradas as imagens em movimento. E apesar da dúvida, fomos estimulados por meio dos filmes exibidos a procurar entender que devemos acreditar no cinema como meio de expressão artística admirável que pode contribuir com a melhoria do mundo.

²⁰⁶ Título de artigo de Gustavo Souza, jornalista e mestre de comunicação e cultura, publicado em 2009, sobre o livro *Ver e Poder, a inocência perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário* (2008) de Jean-Louis Comoli. Esta publicação apresenta uma coletânea de artigos, cartas e tópicos para palestras produzidos nos últimos 15 anos por Comoli e apresenta análises sobre as diversas expressões do audiovisual (SOUZA, 2009).

2.2 Pedro Veriano: Nascimento, vida e permanência de um Cineclube²⁰⁷

Os anos da APCC formaram plateia na cidade. Muitos cursos foram administrados, muitas sessões especiais realizadas, muitos ciclos de diretores, gêneros e países produtores; um universo de cinema tratado de forma artesanal (PEDRO VERIANO. Entrevista realizada em jun.2015).

Em 1960, com o desenvolvimento do interesse público pelo cinema em Belém, alguns jornais criaram espaços para publicação de críticas, mostrando disposição dos meios de comunicação em fidelizar leitores-espectadores de cinema existentes no estado do Pará. E, com a tendência de alguns críticos e cinemaníacos paraenses em escrever e debater sobre cinema, em 1962, foi criada a APCC. Com representantes de meios de comunicação da época, a APCC foi fundada por Acyr Castro²⁰⁸ (*A Folha do Norte*), Edwaldo Martins²⁰⁹ (*A Província do Pará*), Rafael Costa²¹⁰ (*O Liberal*), Alberto Queiroz²¹¹ (*Jornal do Dia*), Paulo Sérgio de Macedo²¹² e Ariosto Pontes²¹³ (emissora de rádio).

Figura 17 - Primeira reunião da APCC. Alberto Queiroz, Ariosto Pontes, Rafael Costa, Edwaldo Martins e João Paulo Macedo. 1962.



Fonte: Acervo particular Pedro Veriano e Luzia Álvares

²⁰⁷ Título de artigo de Isidoro Alves sobre comemoração dos 10 anos do cineclube, em 1977, publicado no jornal *O Liberal* em 30/10/1977.

²⁰⁸ Acyr Castro (1934-2016). Jornalista, escritor e crítico de cinema. Trabalhou em diversos órgãos de comunicação incluindo jornal e TV. Foi secretário de Estado de Cultura do Pará nos anos 1980. Publicou o livro *Cinema: Um Close nos 100 anos* (1995) em homenagem aos 100 anos do cinema.

²⁰⁹ Edwaldo Martins (1939-2003). Jornalista, apresentador de TV, crítico de cinema e colunista social no jornal *A Província do Pará*.

²¹⁰ Rafael Costa. Jornalista, escritor e publicitário. De 1960 e 1964 escreveu coluna de cinema em *O Jornal do Dia* e, posteriormente, colaborou com textos no jornal *O Estado do Pará* e *O Liberal*.

²¹¹ Alberto Queiroz. Jornalista e crítico de cinema com artigos sobre cinema no jornal *O Liberal*.

²¹² Paulo Sérgio Macedo. Crítico de cinema no jornal *A Folha do Norte*.

²¹³ Ariosto Pontes. Radialista e comentarista de cinema na *Rádio Clube do Pará*.

Para os integrantes da APCC, escrever e incentivar outras leituras sobre cinema era necessário, pois o panorama da exibição de filmes, segundo Pedro Veriano, era preocupante, em décadas anteriores. Os exibidores programavam filmes comerciais porque entendiam que teriam lucro dividido com as distribuidoras. Era certeza de faturamento, diante de despesas de manutenção das salas de cinema, (funcionários, luz e, em alguns casos, aluguel do prédio). É importante observar que percentual de bilheteria na exibição cinematográfica não existia, até a década de 1940, pois se pagava aluguel fixo por filme exibido. Mas, nas cidades com maior número de habitantes, distribuidoras avaliaram que era melhor financeiramente cobrar percentual sobre renda. Então, esse valor foi gradualmente estabelecido e variava, normalmente, entre 40% de filmes estrangeiros e 50% de filmes nacionais.

Veriano afirma que, na época, poucos entendiam das políticas de exibição e a crítica local reclamava, porque não havia variedade de filmes nas exibições, por exemplo, dos filmes da *Pelmex*²¹⁴, distribuidora de filmes mexicanos, a qual só exibia *dramalhões*²¹⁵. Veriano conclui que cada bolero tinha um filme correspondente e o público já imaginava qual música faria parte das películas mexicanas. Esse procedimento começou pela distribuidora Columbia com *A Pecadora*²¹⁶ (1943) de José Diaz Moralez. Com esse panorama de exibição, a solução procurada por alguns cinemaníacos, especialmente nos anos 1950, foi buscar espaços que exibissem filmes menos comerciais e mais elaborados esteticamente. Sobre a programação daquele período, o espectador e cinemaníaco Gilberto Chaves²¹⁷ tem memória que relata situação excludente no circuito de filmes exibidos em Belém.

De uma maneira geral, eu era frequentador mais ou menos assíduo do cinema Olímpia, que era o cinema de referência. Nos anos 50, eu frequentava também o Independência, Moderno, Iracema e mesmo o Poeira. Nessa época não tinha Cine Palácio. Não adianta dizer que não porque era verdade: a juventude ia mesmo e se divertia, eram as chanchadas da atlântica, com aquelas notícias da semana e as caricaturas. Vi muitos filmes interessantes no Olímpia. Tirando os brasileiros da chanchada, a maioria era filme de *Hollywood* mesmo. Muitos filmes com índios, cowboys, piratas, filmes que praticamente desapareceram das telas na década de 80 e 90 em diante. Você só vai ver filmes de piratas, de índios, em TV a cabo ou em programação que você vai alugar o vídeo, mas naquela época era muito comum. Eu gostava bastante mesmo daquela

²¹⁴ Nos anos 1940 e 1950, filmes da distribuidora mexicana *Pelmex*, fundada em 1945, foram exibidos em salas de cinema do Brasil. Muitos atores mexicanos foram referências para público - como Cantinflas, Libertad Lamarque, Tin Tan, Maria Felix, Miguel Aceves Mejia, Pedro Infante, Pedro Armendáriz, Pedro Vargas, entre outros. A maioria dos filmes exibidos eram melodramas mexicanos ou comédias musicais.

²¹⁵ Filmes mexicanos classificados de *dramalhões* agradavam grande parte do público como *No me Olvides Nunca* (1956) de Juan José Ortega com Luís Aguilar e Rosita Fornés.

²¹⁶ *A Pecadora* (1943). Direção de José Diaz Moralez. O filme foi exibido durante duas semanas no Cinema Olympia, quando a média daquele período foi de duas estreias por semana. *A Pecadora* foi considerado impróprio para menores até 18 anos, fato que provocou curiosidade e foi usado na sua propaganda.

²¹⁷ Gilberto Chaves é pesquisador na área de música e canto, ministrou palestras sobre música, além de promover e dirigir concertos líricos. Esteve na coordenação de cultura da Secretária Estadual de Cultura do Pará. Participou de atividades em áreas de produção musical do Estado.

distorção *Hollywoodiana* sobre o combate aos índios e que eu, infelizmente, também como adolescente, fui preso à mensagem muito forte do cinema e, depois que fui ler me inteirei como gente que eu vim saber que aquilo tudo era uma baboseira e que os índios eram realmente vítimas daquele glamour de *Hollywood* (GILBERTO CHAVES. Entrevista realizada em jun. 2019).

No contexto da programação restrita, segundo Chaves, era indispensável o surgimento dos cineclubes e outras ações de incremento para a cultura cinematográfica. Com o pioneirismo de Orlando Costa²¹⁸, em *Os Espectadores* e outros cineclubes posteriores, além de ações de incentivo ao estudo do cinema, em 1962, o CEC foi criado por Benedito Nunes²¹⁹, Maria Sylvia Nunes²²⁰, Orlando Costa e Francisco Paulo Mendes²²¹, em parceria com a UFPA. Exibições de filmes foram promovidas pelo CEC, durante alguns anos. De acordo com o jornalista e escritor Lúcio Flávio Pinto, no livro *Memória do Cotidiano* (2018).

A Universidade Federal do Pará tinha o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), que foi importante para a formação do público e de crítica em Belém. O CEC reiniciou suas atividades exibindo *O Processo*, famoso filme de Orson Welles. As sessões eram no auditório (com 70 lugares) da Escola de Teatro da mesma UFPA, na Travessa Quintino Bocaiúva, onde está a sede da Federação das Indústrias (PINTO, 2018, p. 134).

Com projeção de obras significativas como *O Processo*²²² (1962) de Orson Welles, o *Centro de Estudos Cinematográficos* contribuiu para que o público cultivasse interesse em assistir, compreender e escrever sobre filmes. As atividades do CEC aconteceram com regularidade e, de certo modo, estimularam atuações similares como sessões de *Cinema de Arte* e a fundação do cineclube da APCC. O CEC permaneceu ativo até o início dos anos 1970 e teve suas atividades retomadas em 2015, com outras parcerias, com a minha coordenação e

²¹⁸ Orlando Costa (1929-1998). Magistrado, cinemanfaco e professor universitário. Ele criou o primeiro cineclube com dificuldades porque não possuía projetor de filmes. Ele alugava projetores para exibição em uma sala que era alugada, na Sociedade Artística Internacional, onde funciona Academia Paraense de Letras. Nessas exibições havia condução de apresentadores e depois debates. Era norma que os apresentadores assistissem aos filmes antes do público. Algumas exibições ocorreram, previamente, no *Cine Bandeirante* de Pedro Veriano.

²¹⁹ Benedito Nunes (1929-2011). Filósofo, professor, crítico literário e escritor. Foi um dos fundadores da Faculdade de Filosofia do Pará e da Academia Brasileira de Filosofia. Escreveu artigos e ensaios para jornais e publicações locais, nacionais e internacionais. Foi um dos fundadores do *Centro de Estudos Cinematográficos* (CEC).

²²⁰ Maria Sylvia Ferreira da Silva Nunes (1930-2020). Diretora de teatro e professora emérita da Universidade Federal do Pará (UFPA), da qual recebeu o título de professora emérita. Com Benedito Nunes, seu esposo, fundou em 1962 a Escola de Teatro e Dança da UFPA. Foi uma das fundadoras do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC).

²²¹ Francisco Paulo Mendes (1910-1999). Professor de Teoria e História do Teatro na Escola de Teatro e Dança da UFPA. Foi um dos fundadores do *Centro de Estudos Cinematográficos* (CEC) e responsável pela formação de diversos intelectuais, escritores, poetas e artistas paraenses.

²²² *O Processo* (1962). Direção: Orson Welles. Com Anthony Perkins, Orson Welles, Romy Schneider, Jeanne Moreau. Baseado na obra de Franz Kafka, o filme é considerado pela crítica internacional um dos melhores filmes do diretor que dirigiu *Cidadão Kane*, em 1941. Um homem é misteriosamente acusado de um crime e tem que se defender de uma investigação policial.

objetivos similares na elaboração de ações culturais de incentivo ao estudo sobre o cinema em Belém.

A criação do projeto *Cinema de Arte*, no circuito comercial local, teve influência e apoio de críticos da APCC que estavam incomodados e insatisfeitos com a programação local. A proposta era criar sessões que atualizassem circuito paraense com filmes inéditos. O circuito de exibição local era liderado, nesse período, pelo grupo Severiano Ribeiro,²²³ responsável pela programação dos cinemas *Olympia*, *Palácio*, *Nazaré*, *Iracema*, entre outros. Segundo Veriano,

As sessões chamadas Cinema de Arte começaram no Cinema Olympia, em 1967. Antes, houve sessão de arte, em 1955, do Cineclube “Os Espectadores”, às 22h no Cine Olympia com uma versão de “Os Irmãos Karamazov”²²⁴. As sessões de arte exibidas a partir de 1967 eram programadas pela empresa Severiano Ribeiro. Claro que a crítica (APCC) influenciou através de Adalberto Affonso²²⁵. Mas não programava. O primeiro filme foi “Viridiana”²²⁶. Funcionava aos sábados pela manhã (10h). Depois, o programa passou para o Cine Palácio às 22h de 6ª Feira. E terminou no Cine Independência também às sextas, às 22h (PEDRO VERIANO. Entrevista realizada em nov. 2014).

Com apoio da APCC, as sessões de *Cinema de Arte* tiveram boa aceitação do público e demonstraram que havia espaço para exibições de outros filmes sugeridos pela associação. A carência de lançamentos de filmes na cidade era tão evidente que as sessões especiais foram saudadas em diversos artigos publicados, por exemplo, no jornal *A Folha do Norte*.

²²³ Grupo Severiano Ribeiro (conhecido atualmente como Cinemas Kinoplex) é empresa brasileira que atua no ramo de exibição cinematográfica, desde 1917. É maior rede de cinema de capital nacional em atividade no Brasil.

²²⁴ A versão cinematográfica mais conhecida da obra literária de Fyodor Dostoiévsky (1821-1881) foi dirigida por Richard Brooks, em 1956, com Yul Brynner e Claire Bloom no elenco.

²²⁵ Adalberto Affonso (1912-1982). Atuou como gerente local do grupo Severiano Ribeiro durante muitos anos. Affonso tinha constante relacionamento e colaboração com a crítica local e colaborou com as sessões de Cinema de Arte que foram exibidas no final dos anos 1960. Segundo sua esposa Consuelo Afonso, ele começou a trabalhar na empresa Teixeira Martins aos 13 anos em abril de 1925. Foi *office boy* e depois passou a trabalhar no escritório da empresa onde fazia a propaganda e programação dos cinemas. A partir de 1940, a empresa foi vendida para José Maria Marques e passou a se chamar Empresa Cinematográfica Paraense. Afonso continuou como gerente do escritório e do Cinema Guarani. Posteriormente, foi sucessivamente gerente dos cines Iracema, Poeira (que posteriormente foi denominado de Cine Nazaré) e, finalmente, do Olympia. Em 1946, a empresa foi comprada por Luiz Severiano Ribeiro, que a transformou na Empresa São Luiz e o fez gerente geral, cargo que ele ocupou até seu falecimento, em 1982.

²²⁶ *Viridiana* (1961). Direção: Luís Buñuel. Com Sylvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey. A futura freira Viridiana visita um tio que está à beira da morte e, depois de sofrer assédio e ver seu tio falecer, decide transformar a casa em um albergue para ajudar as pessoas. Um dos filmes mais importantes de Luís Buñuel que realizou filmes fundamentais para o cinema, como *Um Cão Andaluz* (1929)

Figura 18 – Hoje, o Cinema de Arte. Jornal *A Folha do Norte*. Dia 22/10/1967.

CINEMA
HOJE, O CINEMA DE ARTE

Isidoro Alves

Finalmente a partir de hoje o público paraense tem o seu "Cinema de Arte". O esforço que a crítica especializada vem desenvolvendo há vários anos, a luta empreendida pelos que consideram o cinema o maior veículo cultural de nossa época, converteu-se com a inauguração do "Cinema de Arte".

Junta luta que a nossa geração empreendeu com maior vigor não pode ser esquecida a contribuição que deu a crítica literária que nos antecedeu. O ator de Arte Castro, o diretor de Arte que dirigiu o "Cine-Clube", "Os Espectadores", Orlando Costa, Francisco Paulo Mendes, Benedito Nunes e outros outros. A luta glória de Pedro Veriano, João de Fátima, Paulo Loureiro, Edvaldo Martins, redobrou agora na criação de salas dedicadas, as obras cinematográficas de valor.

Relembramos também o papel da Universidade do Pará, que através do Reitor José de Fátima Neto deu o maior apoio dado ao "Cinema de Arte" além de promover a dinamização do Centro de Estudos Cinematográficos, dessa forma a Universidade do Pará integra-se em cada vez mais na vida cultural paraense. O seu apoio foi fundamental.

Hoje é um dia de festas para a cultura paraense. E precisamos também que salvemos a vida o alicerce da produção. O público paraense a partir de hoje tem um cinema que vai além das antigas obras de alto nível. O objetivo daquela que lidam com a cultura cinema sagrada e justamente ampliar os horizontes culturais paraense e levar ao povo o cinema na sua expressão mais valida. Acolher e apoiar as obras de arte que são a um público tem muita vez. O público não pode ficar eternamente humilhado de ser o "buzão" e "manjedoura", "terrorífico" e outros epítetos dessas línguas. Mesmo que não compreenda de tudo alguns filmes, o que importa é que pouco a pouco vai se formando uma consciência crítica sobre as obras de cinema. Em Belém a cada dia aumenta mais o número de pessoas que se interessam pelo estudo do cinema. São sobretudo jovens, estudantes secundaristas e universitários. São jovens preocupados com a cultura e para essa o

"Cinema de Arte" está aberto.

Apesar da torcida de alguns para que o cinema "Cinema de Arte" não desse certo, de uma realização para esse que concretizaram no tempo al está concretamente o produto de um esforço conjunto.

Destacamos também a colaboração do Sr. Adalberto Assis, gerente local da "São Luis".

O HORARIO DE "VERIDIANA"

O filme que abre o "Cinema de Arte" é a obra de Luis Buñuel, "VERIDIANA". O filme será apresentado para sessões às 9,40 e 11,30 horas de vez (19,40 e 10,30 horas atuais) e amanhã pela manhã será apresentado no "Cinema Iracema" para aqueles que não puderem assistir o filme hoje no "Cinema".

A Prefeitura Municipal de Belém, colaborando com a iniciativa e deuseu do seu programa de incentivo das atividades culturais, institui de imediato as sessões do Cinema de Arte, atendendo um apelo dos patrocinadores da iniciativa.

YONA KRYTALA PRESENTE

A atriz Yoná Magalhães e o ator Carlos Alberto, que se encontram em Belém para uma temporada teatral no Teatro da Paz, de três dias, hoje, amanhã e depois, atenderão a um convite da APCC através do titular desta coluna, comparecerão a abertura do "Cinema de Arte" na segunda sessão. Yoná por sinal, quando soube do fato fez as maiores elogios e disse que foi uma das melhores notícias que teve, especialmente porque vai assistir um filme que há muito desejava ver e que não pode assistir durante o Festival do Cinema do Rio de Janeiro (foi a permanente locação das atrações que validaram o filme de Luis Buñuel). Os atores vão também distribuir autógrafos aos seus fãs.

"HAMLET", O PROXIMO

O próximo filme do "Cinema de Arte" será a obra de Gregor Kowalsky, "HAMLET" baseado na extraordinária peça de Shakespeare.

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna

A estreia de *Viridiana*, de Luís Buñuel ocorreu no dia 04/11/67, teve sucesso e provocou controvérsia, pois muitos espectadores ficaram ofendidos com abordagem anticatólica do diretor espanhol²²⁷. A polémica contribuiu para que maior número de pessoas prestigiasse o filme que teve sessões extras. Os sucessos da obra de Luís Buñuel e outros diretores permitiram que a APCC continuasse a recomendar filmes para programação. De acordo com Luzia Álvares, as sessões de cinema de arte naquele período foram importantes.

O incentivo à criação de um cinema de arte, em Belém, veio do momento em que no RJ criava-se o Cinema Estação Paissandu e que se transformou num centro de exibição, discussão e debates sobre os filmes da Nouvelle Vague, da produção do

²²⁷ *Viridiana* (1961) de Luís Buñuel foi premiado com a *Palma de Ouro* no Festival de Cannes, em 1961. O filme causou polémica em vários países por abordar de modo crítico, temáticas sagradas à igreja católica e foi acusado de blasfêmia pelo Papa João XXIII. *Viridiana* é o nome de uma santa católica do século XIII.

cinema novo e experimentais. Ou seja, era um ponto de encontro dos cinéfilos e intelectuais daquela cidade, formando-se o que naquele momento se chamou de “Geração Paissandu”. Dessa forma, o Pedro Veriano, que comandaria o Cine Clube da APCC, ficou entusiasmado com aquele programa e, conhecendo os distribuidores de várias companhias com sede no RJ e Recife, contactou-os para saber de que forma poderíamos exhibir esses filmes em Belém. O contato com o senhor Adalberto Augusto Affonso, para ver um horário propício para as exhibições, foi um dos pontos que prevaleceu, pois ele teria que ter o aval do Severiano Ribeiro. Depois, o contato com os colegas da APCC que apoiaram a iniciativa e o dia escolhido pela empresa foi o sábado de manhã às 10h. O senhor Affonso ia às vezes assistir a abertura da sessão. Muita gente, as mulheres com os vestidos nas cores e modelos daquele período. É só entrar na internet e ver qual a moda daquela época (LUZIA ÁLVARES. Entrevista realizada em jul. 019).

As salas de cinema que participaram de sessões de arte evidenciadas por Álvares foram *Cinema Olympia*, *Cine Palácio* e depois *Cinema Independência*. O *Cine Palácio*, posteriormente, exibiu sessões em outro horário previsto pelo gerente do cinema Adalberto Affonso, às 22h. A situação dessa troca de horários prevalecia, provavelmente, por duas situações: a diminuição dos espectadores na manhã de sábado e/ou opção comercial do empresário Severiano Ribeiro. O período das sessões de arte no *Cine Independência* aconteceu devido às ingerências dos espaços nos dois cinemas do Severiano, pois possivelmente os borderôs²²⁸ não justificavam a manutenção de sessões nesse horário devido à pouca frequência de espectadores. Desse modo, o contato com senhor Barbosa, gerente de distribuidora de filmes, foi iniciativa da APCC para que o cinema de arte permanecesse ativo no horário das 22h às sextas feiras.

Pela continuidade nas atividades na crítica cinematográfica, incluindo colaboração com sessões de *Cinema de Arte*, a APCC consolidou-se como referência para muitos cinéfilos paraenses e, em 1967, iniciou atividades cineclubistas, como extensão do seu trabalho de apreciação da arte cinematográfica. É curioso perceber que o projeto *Cinema de Arte* iniciou-se no mesmo período que a fundação do cineclubes da APCC. Outros filmes exibidos no Cinema de Arte, neste período, foi *O Homem do Pregão*²²⁹ (1964) de Sidney Lumet, *Fonte da Donzela*²³⁰ (1960) de Ingmar Bergman, *Hamlet*²³¹ (1964) de Grigori Kozintsev, *O Corvo Amarelo*²³²

²²⁸ Borderôs eram relatórios de frequência de público e renda que os cinemas tinham que preencher e enviar para as distribuidoras dos filmes exibidos.

²²⁹ *O Homem do Pregão* (1964). Direção: Sidney Lumet. Com Rod Steiger, Geraldine Fitzgerald. Sobrevivente de família judia enviada para um campo de concentração na Segunda Guerra Mundial vai para os Estados Unidos e tenta refazer sua vida.

²³⁰ *A Fonte da Donzela* (1960). Direção: Ingmar Bergman. Com Max Von Sydow, Birgitta Valberg. Suécia, século XIV. A população oscila entre o cristianismo e o paganismo. Um casal cristão tem uma propriedade rural e orienta sua filha para levar velas para a igreja da região e acendê-las para a Virgem Maria.

²³¹ *Hamlet* (1964). Direção: Grigori Kozintsev. Com Innokenty Smoktunovsky. Produção russa da obra de William Shakespeare considerada uma de suas melhores adaptações cinematográficas.

²³² *O Corvo Amarelo* (1957). Direção: Heinosuke Gosho. Uma criança de nove anos tem talento para desenhar, mas preocupa seu professor na escola porque sempre pinta de preto e amarelo.

(1957) de Heinosuke Gosho, *A Bela da Tarde*²³³ (1967) de Luís Buñuel, *O Tesouro de Sierra Madre*²³⁴ (1948) de John Huston e *Zorba, O Grego*²³⁵ (1964) de Michael Cacoyannis.

O cinemaníaco paraense teve agenda de programação similar, em diversos aspectos, a seleção de filmes exibidos no sudeste do país, a exemplo do *Cine Paissandu*²³⁶, no Rio de Janeiro. Essa sala de exibição foi referência para espectadores assistirem obras da *Nouvelle Vague*²³⁷ e outros títulos de importantes movimentos cinematográficos que, muitas vezes, eram inéditos na cidade. No projeto *Cinema de Arte*, apoiado pela APCC, uma das exibições mais importantes foi de *2001: Uma Odisseia no Espaço*²³⁸ (1968) de Stanley Kubrick, filme inédito²³⁹ em Belém e esperado com ansiedade por críticos e público paraenses.

²³³ *A Bela da Tarde* (1967). Direção: Luís Buñuel. Com Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Jean Sorel. Uma jovem rica, casada e infeliz procura discreto bordel para realizar suas fantasias eróticas.

²³⁴ *O Tesouro de Sierra Madre* (1948). Direção: John Huston. Com Walter Huston, Humphrey Bogart, John Huston. Dois amigos tentam outro destino no México, em 1925, mas os planos se complicam devido à ganância e dinheiro.

²³⁵ *Zorba, O Grego* (1964). Direção: Michael Cacoyannis. Com Anthony Quinn, Alan Bates, Irene Papas. Um escritor inglês chega à Grécia para trabalhar em uma mina que herdou do pai, mas logo percebe mudanças na sua vida.

²³⁶ *Cine Paissandu* iniciou atividades na década de 1960 e foi importante referência de resistência cultural durante o regime militar. A programação de filmes estimulou nova geração de cinemaníacos com produções da *Nouvelle Vague*, cinema novo brasileiro e de vanguarda.

²³⁷ *Nouvelle Vague* é movimento cinematográfico francês que trouxe propostas inovadoras para o cinema a partir de críticas e filmes que questionavam o cinema e narrativa clássicos de alguns filmes e diretores.

²³⁸ *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968). Direção: Stanley Kubrick. Com Keir Dullea, Gary Lockwood. A partir do surgimento de um misterioso monolito na pré-história do homem, o filme busca respostas sobre a existência humana. Dois astronautas são enviados ao planeta Júpiter em uma misteriosa missão para desvendar um enigma que poderá revelar a origem da raça humana.

²³⁹ O filme inicialmente foi lançado no Brasil apenas no formato 70 mm que exigiu projetores maiores e diferentes dos cinemas brasileiros. Desse modo, algumas cidades tiveram que esperar cópias do filme em 35 mm para exibi-lo em suas salas de cinema.

Figura 19 – Cinema Pedro Veriano. 2001 Uma Odisseia no Espaço, hoje, no Cinema de Arte. Jornal A Província do Pará. Dia 10/05/1969.

CINEMA
PEDRO VERIANO

☛ **"2.001, uma odisséia no espaço",**
hoje, no Cinema de Arte.

O assunto é "2001". O nosso "Cinema-de-Arte" de hoje. O filme mais comentado dos últimos anos. O ponto máximo — segundo alguns "experts" — da ficção-científica na tela. Um espetáculo para ver sem falta, embora reproduzido em cópia comum, longe dos recursos extraordinários do 70 MM ou CINERAMA.

"2001, UMA ODISSEIA NO ESPAÇO" de Stanley Kubrick & Arthur C. Clark será exibido hoje, às 10 horas no cinema OLÍMPIA. Na próxima semana, estará no mesmo cinema em horários normais. É o programa do mês (e talvez do ano). Um filme realmente famoso. E para vocês têm uma idéia de sua repercussão no mundo, vamos dar espaço, hoje, a fragmentos de comentários sobre esta nova sensação de crítica e de público:

A estaca que aparece quatro vezes é um marco pôsto em posição por uma super raça ou poder, para guiar a humanidade. Tal estaca pode assemelhar-se à Tábuia recebida por Moisés e sobre a qual foram escritos os Dez Mandamentos.

Um vigoroso sub-tema do filme é o que a humanidade como sabemos no presente, não tem futuro, que a humanidade terá que se transformar para abrir o futuro, e que suas transformações dependerão da existência do super-homem. Vendo bem, é uma espécie de filme religioso porque o produtor apresenta de frente uma concepção de Deus, para marcar a diferença entre os pequenos esforços da humanidade e a insondável vastidão do Universo. O produtor Kubrick obteve a cooperação de cerca de 40 organizações científicas e depois começou a satirizar o presente mundo, em que a ciência é considerada a mais importante faceta da vida. E ele mostra isso de um modo edificante na grande tela de Cinerama.

Em outras palavras: ele é muito mais do que eu havia imaginado.

— YASSUSHI KAWARABATA (Japão)

—XXX—

A odisséia começa no título e se fixa em cada canto do espaço filmado em toda a luz que deslumbrantemente cresce e se espalha, nessa viagem fantástica e ao mes-

mo tempo espantosamente real para além da imaginação, ou do infinito. Odisséia que rebate no plano da prospectiva, a ciência em desenvolvimento, a homérica aventura de Ulisses, a jornada dos aqueus e gregos mar a dentro, simbolicamente projetada a milhões de milhas para o alto, no rumo do desconhecido não mais eterno nem tão categórico. No fim da viagem, Ulisses 2001 atingindo a sua Itaca sideral, a descoberta de uma outra dimensão é menos relevante ou assombrosa do que o nascimento de um novo homem, uma raça talvez dotada da sabedoria absoluta — certamente uma espécie tão adiante das mais avançadas categorias humanas quanto a distância que separou, no tempo e na inteligência, o último "pitecantropus erectus" do primeiro homem.

— PAULO PERDIGÃO — ("Filme e Cultura" — GB).

—XXX—

"É um filme sem mensagem e desconcertante. "2001" não fala de nada que de si mesmo".

— BERNARD EISENSCHITZ — ("Cahiers du Cinéma").

—XXX—

"Não há registro de obra tão marcante em toda a cinetratetória da ficção-científica. "2001: A Space Odyssey" propõe, acima de tudo, um desafio — a inteligência animada por uma curiosidade tenaz, pela determinação que persiste mesmo quando o autor (ou, num sentido mais amplo, o homem) tendo chegado ao limite máximo da previsão que o estado atual da ciência permite, expande a visão planetária de seu tempo, enfrenta o mistério do universo e não retrocede diante de qualquer enigma".

— ANTONIO MONIZ VIANA — ("Guia de Filmes" — GB).

—XXX—

"Quando o troglodita lança ao espaço o osso-arma, o este se transforma em uma astronave, estamos diante do maior e mais significativo corte da história do filme".

— NEWSWEEK MAGAZINE.

—XXX—

"Tentei criar uma experiência "visual" que ultrapassasse a

comunicação verbal e penetrasse diretamente no subconsciente com um conteúdo do emocional e filosófico. (...) Quis que o filme fôsse uma experiência intensamente objetiva que atingisse o espectador a um nível profundo de sensibilidade como faz a música (...)",

"... o conceito de Deus está no centro de "2001" — mas não qualquer imagem tradicional, antropomórfica de Deus. Não creio em nenhuma religião monoteísta da Terra, mas acredito que se pode construir uma definição "científica de Deus (...)",

"Quando pensamos nos gigantescos avanços tecnológicos que o homem efetuou em poucos milênios — menos de um micro-segundo na cronologia do universo — não podemos imaginar a evolução que essas formas de vida muito mais antigas alcançaram? Elas podem ter progredido de espécies biológicas, que são frágeis conchas para a inteligência, a imortais entidades-máquina — e então, após inúmeras eras, podem ter emergido da crisálida de matéria transformada em seres de pura energia e espírito. Suas potencialidades seriam ilimitadas e sua inteligência inatingível pelos humanos".

"Tudo isso tem relação com o conceito de Deus de "2001". Porque esses seres não de "ser" deuses para bilhões de raças menos avançadas do universo". (De entrevista a "Playboy" — setembro, 1968) — STANLEY KUBRICK.

Fonte: Biblioteca Arthur Viana

A estreia de *2001*, conforme a matéria publicada em *A Província do Pará* provocou uma série de artigos da crítica paraense e movimentou intenso interesse cinéfilo no meio cinematográfico da cidade²⁴⁰, algo que aconteceu em anos anteriores com atividades dos

²⁴⁰ O lançamento mundial de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick teve intensa campanha de marketing que criou muitas expectativas em diversos públicos. Foi um caso raro de alto investimento financeiro em um trabalho autoral que, inicialmente, produtores e distribuidora pensaram que seria um grande fracasso de bilheteria pela sua complexidade e tema. Mas, após meses de seu lançamento nos EUA, o filme tornou-se um sucesso financeiro e de público mundial e foi programado em vários cineclubes que promoveram apresentações e debates sobre diversas interpretações que a obra possibilitava.

cinelubes. A diferença, nesse caso, é que havia mais colunas de cinema e críticos para gerar debates, como aconteceu em outros estados. De algum modo, Stanley Kubrick incentivou uma cinefilia diferenciada, a partir de um filme complexo que, anos depois, ainda resultou em polêmicas e inúmeras críticas em todo mundo. *2001 Uma Odisseia no Espaço* é, certamente, um dos filmes mais estudados e analisados da sétima arte e sua exibição, nesse período, em Belém, foi recebida de maneira diferenciada e fez sintonia com o estímulo à cultura cinematográfica do cineclube da APCC.

Segundo Pedro Veriano, um dos fundadores do cineclube da APCC e crítico de cinema, com o encerramento das atividades de *Os Espectadores*, *Os Neófitos* e *Juventude*, ações cineclubistas foram descontinuadas na capital, até que a Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará (UFPA) começou a exhibir filmes, em sua maioria, clássicos do cinema. Veriano relata circunstâncias da criação do cineclube da APCC.

Quando foi na década de 60, a escola de teatro recém-fundada começou a exhibir filmes numa sala que eles tinham e eu fui convidado, porque eu tinha projetor. Eu já exibia filmes em 16 mm em casa no cine Bandeirantes. Eu pensei que a escola de teatro seria um embrião de outro cineclube e comecei a passar filmes que eu achava que eram bons e que não tinham sido exibidos em Belém. O primeiro foi um filme inglês chamado “Nasce uma Mulher” e foi muito bem de público, mas o diretor da escola de teatro não gostou. Ele achou que era muito comercial, pela ideia que ele tinha de cineclube era só passar os clássicos, clássicos mesmo, e então ele praticamente me expulsou de lá. Para completar, ainda teve uma exibição antes do incêndio que aconteceu lá. Teve uma exibição desse embrião de cineclube que ficou na história. Foi uma ficção científica chamada “Vampiros de Almas” e era muito bom, muito elogiada pela crítica, mas aqui nem se pensava nisso porque estava longe de ser um clássico e o filme tinha sido exibido no cinema comercial. O debate foi muito interessante, porque teve um defensor que foi Vicente Cecim que até hoje ainda está ai pra contar a história, e um acusador que foi professor Francisco Paulo Mendes. O debate dos dois foi muito elucidativo, muito interessante, promoveu muito filme. Depois teve o incêndio na escola e parou o movimento do cineclube. Então nós resolvemos, já tinha a associação de críticos e eu já estava começando a fazer críticas de cinema na A Província do Pará, fundar o cineclube da própria associação. Então, no dia 1º de novembro de 67, nós criamos o cineclube da APCC e começamos a fazer as exibições (PEDRO VERIANO. Entrevista realizada em set. 2017).

A criação do cineclube da APCC aconteceu na casa de Elanir Gomes da Silva²⁴¹ com presença de Pedro Veriano, Luzia Álvares e Lucio Flávio Pinto²⁴². A proposta de cineclube programado por associação de críticos era acontecimento incomum e, progressivamente, com relação ao público, esse cineclube demonstrou que sua programação tinha como alicerce a diversidade com filmes inéditos, clássicos e recentemente lançados no Brasil, mas que, em muitos casos, nunca chegaram ao circuito exibidor local. Segundo Luzia Álvares,

²⁴¹ Elanir Gomes da Silva foi jornalista e diretora do Teatro da Paz.

²⁴² Lúcio Flávio Pinto é professor, jornalista e sociólogo. É um dos mais prestigiados jornalistas do Brasil. É autor de diversos livros sobre meio ambiente e Amazônia.

O coordenador da Escola de Teatro e, logicamente, do Teatro Martins Pena (onde eram exibidos os filmes do CEC) era o professor de dança Marbo Giannacini e ele tinha uma preocupação com a qualidade dos filmes a serem exibidos: só poderiam ser clássicos. Enquanto isso ocorreu, tudo bem. Mas em certo momento ele radicalizou e não deixou exibir um filme já alugado. Saímos de lá nessa tarde e fomos para a casa da jornalista Elanir Gomes da Silva (que agregava toda a crítica e amigos de cinema em sessões em sua casa) e fomos conversar sobre a situação. Quem estava por lá, àquela altura, além do Isidoro Alves, era o jornalista Lúcio Flávio Pinto que deu a ideia de ser criado um cineclube pela APCC, com sócios que pagassem mensalidade. E foi assim que se fez e foi criado o CC-APCC (Cineclube da APCC). Os frequentadores do CEC foram contatados e aceitavam ser sócios e pagar uma mensalidade com direito a frequentar todas as sessões de cinema. Aos não sócios era cobrado um ingresso na porta. E todo mundo aceitava pagar essa contribuição, valor muito menor que um ingresso de cinema comercial (LUZIA ÁLVARES, entrevista realizada em jun. 2014).

A sugestão de Lúcio Flávio Pinto, a partir de uma limitação de programação apenas para clássicos, teve aceitação imediata pelos críticos de cinema participantes da reunião. No período em que esse cineclube foi fundado, a atividade da crítica cinematográfica em Belém era crescente, mas críticos que fundaram a APCC estavam dispersos nesse período, envolvidos em outras atividades. Quem ainda atuava em jornal apoiou a criação do cineclube da APCC. Desse modo, Pedro Veriano anunciou, com emoção e esperança, a fundação do cineclube da *Associação Paraense dos Críticos Cinematográficos*, no dia 01 de novembro de 1967.

Figura 20 - Criado Cineclube da Associação de Críticos. Jornal A Província do Pará. Dia 01/11/1967.

CRIADO CINE-CLUBE DA ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS

<p>Nasceu dia 1º, às 17 horas, o CINE-CLUBE DA ASSOCIAÇÃO PARAENSE DE CRÍTICOS CINEMATOGRAFICOS (CC-APCC). Nasceu sem retratos, sem faixetas. Nasceu normal, sem "furores", sem "assustos". E chegou alta. Não são que espantos para e pântanos. É uma realidade bonita como um bebê de Belém. Já ri. É de uma procriação espontânea!</p> <p>O "CC-APCC" nasceu quebrando todos os tabus dos "anti-concepções" que estavam administradas, em casa, às mães das boas iniciativas. Nasceu de um estado. E nasceu com missão específica, imediata. Vai dar ao público o bom cinema. Vai educar para o cinema. Vai formar uma platéia de cinema.</p> <p>Quem temos participar ao</p>	<p>Magnífico Reitor, Professor Dr. José da Silveira Neto, o aparecimento do CC-APCC. Recebemos de S. Excia. tudo o apólio para a manutenção do jovem clube. Embora o clube seja particular, sem vínculo com a Universidade, receberá, da mesma, toda a cooperação possível.</p> <p>E vamos ao que interessa ao leitor, que já deve estar ansioso para participar do novo movimento cinematográfico em nossa terra. As inscrições para o CC-APCC estão abertas. Frequentem Isidoro Alves nas "Fóruns" das 15 às 19 horas diariamente, e Lúcio Flávio Pinto em "A PROVINCIA DO PARÁ" dentro do horário normal de expediente. Não há problemas. Basta dizer nome, endereço, idade e profissão. A mensalidade é baixa, e o associado poderá ver,</p>	<p>sem atropelar os melhores filmes fora do circuito comercial.</p> <p>O CC-APCC inaugurará sábado próximo o seu programa com "A FELICIDADE NÃO SE COMPROVA", o clássico de Frank Capra. Já no domingo seguinte, ainda exibindo o GRANDE FESTIVAL "HISTÓRIA DO CINEMA AMERICANO", uma promoção planejada do USIS, com filmes que são verdadeiras relíquias, como "O Filho de Sétim" com Rodolfo Valentino e "A História dos Serenades", com seqüências de "Os Perigos de Paulina" e outras fitas que entram época.</p> <p>Para o futuro, o CC-APCC promete: "Tudo Bem" Para Inquietos" de Leo McCarey, "Música de Uma Noite de Amor" de Ingmar Bergman, "O Delator" de John Ford,</p>	<p>"O Mal Longo dos Dias", "A Naveca Rebelde", "O Teto" (de Vittorio de Sica), "O Professor Alegre" de Jerry Lewis e uma série de ciclos sobre países produtores, sobre cineastas famosos, enfim, tudo o que diz respeito ao cinema.</p> <p>Um bravo, portanto, ao "baby" do ano!</p> <p>USIS E APCC LANÇARÃO ESTA SEMANA "GRANDE FESTIVAL HISTÓRIA DO CINEMA AMERICANO"</p> <p>O "United States Information Service" lançará na próxima semana, em conjunto com o Cine-Clube da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos, o I FESTIVAL</p>	<p>"HISTÓRIA DO CINEMA AMERICANO". O programa é longo e, mais tarde, estaremos publicando breves e bons comentários. Em um resumo, o que terá a maior promoção USIS-APCC:</p> <p>FILMES:</p> <p>SON OF THE SHEIK e Rodolfo Valentino</p> <p>STROY OF THE SERIAL e Fred White</p> <p>TEMPEST</p> <p>THE THIEF OF BAGDAD (na versão)</p> <p>THE THREE MUSKETEERS (na versão)</p> <p>WHEN THE CLOUDS ROLL BY WILY ROGERS (Cineclube)</p> <p>WILLIAM S. HEART (Cineclube)</p> <p>YANKEE CLIPPER</p>
--	--	---	--	---

Fonte: Biblioteca Arthur Viana

Com a criação desse cineclube, houve mobilização coletiva dos críticos associados para busca de parceiros e interação com o público, inicialmente menor, para as primeiras sessões. Mas, com a colaboração progressiva da crítica paraense, essa e outras iniciativas foram estimuladas, ampliadas e colaboraram para intensa cinefilia.

A criação do cineclube foi saudada pelos críticos de cinema paraenses que, nos anos anteriores, colaboraram com a associação. Em *A Província do Pará*, Acyr Castro manteve artigos publicados durante anos e, mais tarde, Pedro Veriano escreveu, semanalmente, nesse

jornal - de 1966 até o início dos anos 2000²⁴³. Isidoro Alves²⁴⁴ era responsável pela coluna de cinema no jornal *A Folha do Norte* e João de Jesus Paes Loureiro²⁴⁵ escrevia, periodicamente, em *O Liberal*. Estes críticos exaltaram a chegada desse cineclubes como acontecimento importante para cultura cinematográfica local que era desprovida de títulos fundamentais do cinema clássico e contemporâneo e de diversos movimentos cinematográficos. Além disso, considerável parcela do público que prestigiava exibições cineclubistas, em outros períodos, percebeu que esse cineclubes seria de colaboração essencial para que estabelecesse uma espécie de pacto cinéfilo.

Um dos críticos mais atuantes no período anterior à criação do cineclubes da APCC foi Acyr Castro (1934-2016). Acyr foi um dos fundadores da *Associação Paraense de Críticos Cinematográficos*, da *Associação Paulista de Arte* e imortal na *Academia Paraense de Letras*. Escreveu no jornal *A Província* do Pará e participou de programas na *TV Marajoara*²⁴⁶. Seus artigos influenciaram muitos cinemaníacos e tinha estilo próprio, como na crítica do filme *Porto de Caxias*²⁴⁷ (1960) de Paulo César Sarraceni.

²⁴³ O jornal *A Província do Pará* foi fundado em 1876 e encerrou suas atividades em 2001.


²⁴⁴ Isidoro Alves escreveu críticas de cinema no jornal *A Folha do Norte* de julho de 1967 a fevereiro de 1972, quando foi para o Rio de Janeiro fazer mestrado em Antropologia Social. Em 1980, retornou ao Rio e fez Doutorado, estabelecendo-se na cidade. Alves foi redator e editor do jornal *A Folha do Norte* com assuntos relacionados à cultura e arte.

²⁴⁵ João de Jesus Paes Loureiro é escritor, poeta e professor universitário. Foi professor de estética, história da arte e cultura amazônica, na Universidade Federal do Pará (UFPA) e secretário de educação do Pará de 1987 a 1990. Exerceu função de crítico de cinema do jornal *O Liberal* no final dos anos 1960.

²⁴⁶ *TV Marajoara* (1961-1980). Primeira emissora de televisão do estado do Pará.

²⁴⁷ *Porto de Caxias* (1962). Direção: Paulo César Sarraceni. Com Irma Alvarez, Reginaldo Farias. Roteiro baseado em história de Lúcio Cardoso e música de Tom Jobim. Adaptação do livro *O Carteiro Sempre Bate Duas Vezes* de James M. Cain. Uma mulher muito pobre, maltratada pelo marido, resolve assassiná-lo.

Figura 21 – Cinema Acyr Castro. Em Síntese. Jornal A Província do Pará. Anos 1960.



Acyr Castro

Em síntese

Em pauta na linha de São Luís o primeiro filme de Paulo Cesar Saraceni, "Pôrto das Caixas" lançado domingo no Iracema em pré-estréia, uma obra em que os louros ficam divididos entre Saraceni e o romancista Lúcio Cardoso (autor do argumento, aliás cenarizado pelo próprio diretor). O clima é o mesmo dos livros de Cardoso e novamente os problemas humanos são encarados a sério, com toda honestidade, peccorajoso, cineminha cabôclo tantas vezes mal servido — o relato de Paulo César, partindo da transformação em imagens a estória do romancista tirando efeitos s'precedentes do trágico conflito de emoções que lhe serviu de base, mesmo errando na escolha de alguns dos elementos de que se utiliza a todos, soube usar de maneira interessante. E o resultado, conquanto deficiente, é válido, sensível, quase se aproximando do conseguido em áreas diferentes por Anselmo Duarte (O Pagador de Promessas), Roberto Faria (O Assalto ao Trem Pagador), e Ruy Guerra (Os Cafajestes), até agora ao que já assistimos de melhor na cinematografia brasileira. Assim é que evidenciando o seu talento, o realizador estreante extraiu o possível de intérpretes dúbios como Irma Alvarez (aquí num desempenho bem bom) & Paulo Padilha & Reginaldo Faria, esta confirmando a boa promessa de "O Assalto ao Trem Pagador", aproveitando o ensêjo para capturar, cinematograficamente, a capacidade musical de Antonio Carlos Jobim, numa experiência que teve a assessoria do (competente) cinegrafista Mário Carneiro. Estranhamente, numa das maiores virtudes do filme o seu grande equívoco, culpa da direção: a talvez excessiva marcação do "décor", sugestivo pano de fundo daquela angustiante tragédia, pondo a nú a miséria espiritual e material em que vegetam os seres infelizes de Pôrto das Caixas, em primeiro plano a mulher, o marido, o amante. Ao par disso, o nadinha coloquial de uma ou outra fala, responsabilidade do argumentista — como que a emprestar um ar literário à uma narrativa propositadamente lenta, acentuadora da atmosfera de vazio que caracteriza o drama do começo ao fim, cavalo-de-batalha daqueles que não quiseram entender as verdadeiras intenções de Paulo César Saraceni, um dos cineastas mais positivos com que o Brasil passa a contar.

— "GATILHO RELAMPAGO"/ "The Fastest Gun Alive" — Está aí um programa, embora espetacular, que a Lívio Bruni poderia ter avisado (e não o fez, como sempre), não ser assim tão ruim como se acreditava. É o velho problema do pistoleiro cansado de mortes e que desejaria se apresentar mas a fama de atirador não deixa, levado às últimas consequências no vigoroso ensaio de Henry King "The Gunfighter"/ "O Matador", e no excelente "Shane" / "Os Brutos Também Amam" de George Stevens. Este faroeste de agora, ao que nos parece reprise de 1957 ou 1958, despreza, está claro, os ângulos sociológicos ou de tragédia, mas bem que merecia uma visitinha despretenso-sa. Realizado num ambiente urbano, foi produzido por Clarence Greene e dirigido por Russel Rouse, no elenco Glenn Ford & Jeanne Crain & Broderick Crawford & Russ Tamblyn. Distribuição da Metro, 1956. (Hollywood)

— "DO OUTRO LADO DA PONTE"/ "A Majority of One" — Não vimos, nem temos vontade. (Cont. na 3.ª pág. — Letra B)

Fonte: Google Imagens (2021)

Na história da crítica cinematográfica local, Acyr Castro teve destacada atuação e colaborou para evidenciar o cineclube da APCC e estimular leitores para acompanhar a programação diferenciada. Posteriormente ao desempenho de Acyr Castro em *A Província do*

Pará, foi fundamental o início da atuação como crítico de cinema do médico Pedro Veriano nesse jornal, em 1966. Veriano estava envolvido com a atividade cineclubista desde que fundou, em 1950, o *Cine Bandeirante*. Seu comprometimento com cinema era evidente e se expandiu após escrever sobre alguns filmes na coluna de Acyr Castro.

Comecei escrevendo para o jornal “O Estado do Pará” em coluna compartilhada com um meu vizinho Fernando Mendes. Dois anos depois, estava assumindo a coluna “Cinema” em “A Província do Pará” deixada por Acyr Castro que se mudou para São Paulo (já havia escrito para o espaço dele como convidado). Fiquei nesta coluna por mais de 10 anos. Nos domingos escrevia “Jornal do Cinema” com pesquisas sobre a cinematografia regional. Mesmo assim ainda colaborava em outros espaços de forma avulsa. Creio que em todos os jornais de Belém nos anos 60 (PEDRO VERIANO. Entrevista realizada em jun. 2019).

Veriano construiu carreira na crítica cinematográfica paraense, no período inicial de cineclubes, como *Os Espectadores*. Além de exibições no *Cine Bandeirante*, ele colaborou com projeções de filmes em alguns colégios da cidade. Após elaboração de artigos de cinema, junto com Fernando Mendes no jornal *O Estado do Pará*²⁴⁸, a colaboração com Acyr Castro, anos depois, impulsionou seu interesse pela atividade de crítico de cinema. Segundo Veriano, ele pediu oportunidade para escrever na coluna de Acyr, em resposta a um texto de Arnaldo Prado Júnior²⁴⁹ com argumentações negativas sobre o filme *A Felicidade não se Compra* (1946) de Frank Capra. Veriano defendia a obra de Frank Capra. Após esse episódio, Castro, por motivos profissionais, se mudou para São Paulo e, atendendo convite do secretário do jornal, Veriano assumiu a coluna de cinema de *A Província do Pará*, que iniciou outra fase sob sua autoria, no dia 16 de fevereiro de 1966.

Essa coluna apresentava críticas e notícias de cinema. A proposta era evidenciar os melhores filmes da programação, visando à valorização do cinema. Mas, eventualmente, Veriano se posicionava com consistência sobre sua cinefilia e encontrava respostas polêmicas, como quando foi confrontado sobre o papel da crítica cinematográfica, como se identifica na coluna de cinema, em 1972.

²⁴⁸ Pedro Veriano recorda que, nesse período, escreveu artigo sobre o filme *O Cangaceiro* de Lima Barreto, produzido em 1953, e também produzia curtas metragens amadores, em 16 mm, desde 1951. Além disso, atuava com exibições de filme no seu cine *Bandeirante*.

²⁴⁹ Arnaldo Prado Júnior é engenheiro civil formado pela Universidade Federal do Pará (1962) com mestrado em Informática pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1973). É crítico de cinema, estudioso de histórias em quadrinhos, membro da *Associação Paraense de Críticos de Cinema* (APCC) e *Academia Paraense de Ciências* (APC) e um dos fundadores do cineclubes *Juventude*.

Figura 22 – Cinema Pedro Veriano. O Bom de Cinema de Manhã. *Jornal A Província do Pará*. Dia 20/01/1972.

Cinema

PEDRO VERIANO

O BOM DE CINEMA DE AMANHÃ

Dois filmes importantes estarão à disposição dos cineófilos no dia de amanhã.

De início "A CONFISSÃO" (L'Avant), a segunda realização de Costa-Gravas que chega até nós (a primeira foi "Um Homem à Maná") é a primeira do esquema político que o consagrado diretor francês optou a partir de até hoje inédito por estas bandas "Z" (Prêmio em Cannes e em Hollywood).

A CONFISSÃO é uma espécie de "Homem de Kiev". Até a Sloga oporoca sobre o personagem (Yves Montand é de origem russa tipo sujo do "italianismo"). Uma denúncia de torturas e humilhações que não diferenciavam muito o bolchevismo do tsarismo.

Com este filme, Gravas procurou delinear a sua posição de esquerdista não socialista. Foi uma espécie de resposta aos que viram no autor de "Z" um comunista destrutivo, um sujeito que fazia do atual governo, através um motivo para divagações panfletárias, objetivando o endecamento de suas próprias idéias.

A crítica mundial recebeu "L'Avant" com aplausos. Diz Gravas: "A CONFISSÃO" é mais que uma biografia, é o retrato de uma situação política. Era importante para mim falar do problema do stalinismo. Não se fala disso nos países socialistas. Estava tudo arranjado, para as filmagens em Praga quando chegaram as tropas russas. Tiveram de mudar todo. Finalmente resolvemos filmar em Lille, ao norte da França.

Embora seja muito importante para o cinema tratar de problemas sociais, talvez não seja tão importante ao cinema apresentar uma solução para esses problemas. Se eu imponho uma solução minha em um filme, então tornamo um partido político. Por isso é que gostei da solução irônica de A CONFISSÃO. O filme apresenta os males de certa fase do socialismo, for-

mula perguntas e depois deixa o espectador tomar partido.

A CONFISSÃO é o CINEMA DE ARTE de amanhã, às 18 horas, no OLIMPIA. Um filme importante. Chamando um público que realmente gosta de cinema.

Vamos lá.

XXXXXX

Outro filme que eu recomendo para o fim mais exigente é o que estará amanhã à noite no Cine-Clube (AAB): "JOGOS DA NOITE" de Max Zetterling.

Na versão integral, uma das mais controvertidas realizações do cinema sueco.

XXXXXX

Antessem escrevi que uma confissão foi feita ao acusar sistematicamente a programação dos cinemas da cidade. Então ela, que é a sra. Vera Cardoso Santos, teve a gentileza de me responder (pelo seu jornal, é claro), confessando-se feita no assunto e dizendo que o que dá dinheiro em cinema é ela que a crítica mete o pau.

Realmente numa cidade como Belém, o público tem o que merece. Cinema e leitura. A burrice infelizmente é crítica. O crítico é um melhor, o cinemantecor, é o doutor, é a pediatra do mundo. Mas é confortante a gente ter a casa tranquila. O chato, é a gente ocorrer guerra por causa de outros. E eu sei que a ditadura confreira não foi a responsável pelo convite que me fez ao JORNAL do cinema com o intuito de fazer um ataque, o outro, se baba de gosto. Eu gosto mais de jogar com cartas na mesa, escrevendo bem ou mal uma coluna sobre cinema.

XXXXXX

Agradeço ao USIS o convite que me enviou para a exposição da Pedra Lunar, hoje, no auditório do IDSEP.

Fonte: Biblioteca Arthur Viana

As diferenças de opinião entre crítica e público são questionadas, muitas vezes, por aqueles que entendem o cinema apenas como entretenimento. Veriano sempre se posicionou claramente sobre assunto no seu espaço crítico, que conquistou público paraense pela linguagem simples e profunda. Suas críticas foram referência para muitos leitores, a partir do final dos anos 1960 até 2001, quando o jornal *A Província do Pará* encerrou suas atividades. Pedro Veriano ampliou sua função como crítico de cinema em um período de ascensão nacional de cineclubes. Sua atuação foi fundamental para provocar outras ações cinematográficas na cidade. Um dos registros desse período de evolução dos cineclubes é destacado pelo crítico Isidoro Alves, do jornal *A Folha do Norte*, no final dos anos 1960, a partir de conhecimento e participação, como representante do CEC sobre ações cineclubistas no Brasil.

O movimento cineclubístico que foi muito expressivo nos anos 50, em vários pontos do Brasil, ganhou novo ânimo em 1963, quando da criação da Federação Norte – Nordeste de Cine Clubes. Como representante do Centro de Estudos Cinematográficos participei em Fortaleza, da reunião de criação organizada por Cosme Alves Neto, da Cinemateca do MAM, do Rio de Janeiro e que tinha sido um grande cineclubista, em Manaus. O golpe de 64 não foi nada favorável ao novo incremento. Em Belém, no entanto, o Cine Clube da APCC foi protagonista na

divulgação, no debate, na influência do cinema como arte decisiva no século XX. E através do Cinema era possível se compreender muito do mundo em que vivíamos. Esse cineclube assumiu protagonismo na construção de uma cultura cinematográfica em Belém e, em verdade, contribuiu para a formação de um público para o cinema, e não só para os especialistas ou tidos como “conhecedores” (ISIDORO ALVES. Entrevista realizada em mar. 2018).

Isidoro Alves contribuiu com a cultura cinematográfica, por meio da sua coluna de cinema no jornal *A Folha do Norte*, onde escreveu de julho 1967 a fevereiro de 1972. Sua coluna era bastante lida e tinha boa repercussão entre os cinemaníacos em um veículo com ampla circulação na cidade naquele período. Felizmente, em tempos de censura, ele não teve maiores restrições para exercer sua função de crítico de cinema. De acordo com Alves, em relação ao cineclube da APCC, ele afirma que o protagonismo desse cineclube foi conquistado pela programação marcante que ajudou a ampliar a cultura cinematográfica em Belém, durante tempos difíceis – devido à ditadura, por exemplo, quando muitos filmes foram proibidos pela censura – para manifestações culturais e expressão de opiniões.

As exibições de clássicos franceses e da *Nouvelle Vague*, de filmes políticos italianos e soviéticos e sessões do *Cinema de Arte* foram extremamente importantes, pois deram ao público a oportunidade de assistir produções diversas. Exemplo da mudança na qualidade da programação local é a publicação dos melhores filmes de 1969, segundo Isidoro Alves, no jornal *A Folha do Norte*.


Figura 23 – Cinema 69. Os melhores do ano. Jornal *A Folha do Norte*. Dia 04/01/1970.

4a. Pág. 3ª col. - 6179 - FOLHA DO NORTE


Cinema—69 Os Melhores Do Ano:

"PERSONA" Quando Duas Mulheres (Frenn), encabeça a lista dos melhores do ano, conquistado 27 pontos na escala aprovada pela AFCC na última grande lista. Em seguida vem "2001" e o nacional de Glauber Rocha, "O Dragão da Maldade". Destaque-se que cada uma das listas foi elaborada por filmes diferentes mas no geral as críticas convertem em muitos pontos. Os filmes de Bergman e Glauber foram os únicos a conquistarem um primeiro e um segundo lugares em duas das 3 listas, obtendo portanto, as melhores indicações do ano. Este ano, de escolha participaram apenas as críticas militantes nos três jornais de capital e as críticas as demais categorias, envolvendo apenas os filmes. No ano passado o melhor filme foi "A Tela de Tórci" de Luca Bualoni. A escolha, como sempre, se fez atabalhoada porque que vão de 10, para o primeiro colocado e 3 para o último, em cada lista.

- 1 - QUANDO DUAS MULHERES FICAM OBRIGADAS de Ingmar Bergman. 27 pontos
- 2 - 2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO (1968) de Stanley Kubrick - 24 pontos
- 3 - O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. - de Glauber Rocha - 18 pontos
- 4 - EDUO EBI (1968) de Pier Paolo Pasolini. - 15 pontos
- 5 - DE FUMOS CERRADOS O Papai do Tarcis de Manoel Góes - 13 pontos
- 6 - O PLANETA DOS MACACOS (1968) de François Truffaut - 12 pontos
- 7 - O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS (1964) de Yorgos S. e o Nacional de Pier Paolo Pasolini - 11 pontos
- 7 - A BOSSA DA CONQUISTA (The Knack) de Richard Lester - 11 pontos
- 8 - O JOGEM QUE ODIAVA AS MULHERES (The Bonnie and Clyde) de Richard Fleischer. - 7 pontos
- 8 - AS AMOROSAS de Walter Hugo Kluge - 6 pontos
- 8 - CEMENTINA SECRETA (Secret Ceremony) de Joseph Losey. 6 pontos
- 8 - INCIDENTE (The Incident) de Larry Peary - 6 pontos
- 8 - BARRABELA (Charlot) de Roger Vadim - 6 pontos
- 11 - CHARLIE BUBBLES (Charlie Bubbles) de Albert Finney - 3 pontos



Alvarez, de Roger Bergman



© 1969 - Uma Cópia de Espaço, de Eshel

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna

Percebem-se nessa relação de melhores filmes algumas referências de obras não exibidas em Belém, no ano de sua produção, como *Persona*²⁵⁰, de 1966, de Ingmar Bergman e *2001: Uma Odisseia no Espaço*, de 1968, de Stanley Kubrick. Outras produções presentes na lista também não foram lançadas em circuito local. Durante décadas, cinemas da capital ficaram desatualizados de estreias importantes das distribuidoras. Mas a crítica local contribuiu para que, gradualmente, esse panorama mudasse. Nessa afirmação, é indispensável o pensamento da crítica de cinema Fatimarlei Lunardelli no livro *A Crítica de Cinema em Porto Alegre* (2008) sobre relevância da crítica gaúcha no panorama cinematográfico de Porto Alegre, nos anos 1960, com similaridades com a crítica paraense.

No processo de recepção, os críticos de cinema aparecem como agentes privilegiados de uma dupla operação: ao mesmo tempo em que são “doadores” de sentidos, suas práticas só podem ser legitimadas nas lutas simbólicas travadas na “teia” social dos sentidos compartilhados. Os significados de um filme são vistos, nos estudos culturais, como produtos de leitura de um público e não como uma propriedade essencial do texto cinematográfico. O público dá sentido aos filmes e não meramente reconhece significados ocultos, sustenta Graeme Turner em “Cinema como Prática Social” (1997). O papel do crítico nesta operação é central, não da perspectiva de que ele faz parte, conforme procuro demonstrar a partir da noção de mediação, do conjunto de valores, estratégias, ideias, aspectos que constituem a identidade da sociedade à qual pertence (LUNARDELLI, 2008, p. 13).

A autora valoriza o papel da crítica cinematográfica em um período fundamental de influências e debates, que estimularam cinefilia em diversas cidades. Ao ocupar espaços nos jornais e outros veículos de comunicação com frequente atividade cineclubista, tanto os críticos de cinema de Belém, quanto os de Porto Alegre, entre outros estados, elaboraram ações culturais por meio de textos publicados. Nesse período, em Belém, a direção do jornal *O Liberal* convidou João de Jesus Paes Loureiro, espectador assíduo, para escrever sobre a sétima arte.

Professor, escritor e poeta, Loureiro desde criança frequentava o cinema de sua cidade, Abaetetuba, com seu pai. Ele também acompanhava os caixeiros viajantes do cinema, pessoas que visitavam a cidade com projetores de 8 mm²⁵¹ para promover exhibições. Segundo Loureiro, quem combinasse ou contratasse serviços do caixeiro, pagava uma taxa e o recebia para a exibição de filmes para família e convidados. Paes Loureiro relata memórias deste período.

Então na minha casa, meu pai sempre quando passava o caixeiro viajante ele combinava de contratar de ir fazer mais de uma sessão em casa. Às vezes, a gente armava, estendia um lençol branco na parede bem esticado e isso já era trabalho do pessoal da casa e eles vinham e os projetoristas ficavam sentados ao lado da câmera e como Abaetetuba nesse tempo tinha uma iluminação muito precária, o foco de

²⁵⁰ *Persona* (1966). Direção: Ingmar Bergman. Com Liv Ullman, Bibi Andersson. Famosa atriz entra em crise e fica com cuidados médicos de uma dedicada enfermeira. O relacionamento entre elas evolui para descobertas pessoais e conflitos.

²⁵¹ Este formato de película foi muito usado por projetoristas de filmes amadores até os anos 1980.

projeção da máquina era uma lanterna que tinha aquele corpo comprido (...). Eu passei a escrever jornal por gostar do cinema e querer compartilhar com as pessoas as ideias, seja da teoria cinematográfica, seja daquilo que eu pensava dos filmes. É fato muito curioso nessa relação que, no *O Liberal*, quando ainda na fase inicial do jornal adquirido o Rômulo Maiorana, ele me contratou pra ser o redator com o único compromisso de escrever a coluna de cinema e crônica literária. Essas duas atividades até então eram puro amadorismo, ou seja, era um jornalista como Nilo Franco que tinha um interesse literário, na cultura literária, era um autodidata, digamos, no plano literário. Ele fazia crônicas na *A Folha de Norte* e algumas vezes, não me lembro bem, mas talvez até sobre algum filme, alguma coisa de arte, mas com o desdobramento da função do redator que era estar na redação trabalhando os textos, ou copidescando às vezes, refundindo quando era um caso de textos internacionais (PAES LOUREIRO. Entrevista realizada em jun. 2018).

A coluna de cinema de Paes Loureiro teve como uma de suas referências o trabalho do crítico Alex Viary²⁵² e tinha publicação de *releases* dos filmes que chegavam das agências nacionais, ou, algumas vezes, comentários e notícias. Ele lembra que o professor Francisco Paulo Mendes influenciou sua formação no campo das artes e destaca que Belém, nesse período, era um pouco da Amazônia que era como ilha de silêncio no país, pela distância, pela falta de comunicação mais imediata. Muitas vezes, havia necessidade de aguardar novos filmes chegarem à capital paraense e o que era novidade em termos de cinema, às vezes, já havia sido lançado há anos no eixo Rio-São Paulo.

Tal fato é confirmado com lista de melhores do cinema, em 1968, realizada por Paes Loureiro, que incluiu, por exemplo, *Masculino e Feminino*²⁵³ de Jean-Luc Godard (produzido em 1966) e *Vidas Secas*²⁵⁴ de Nelson Pereira dos Santos (produzido em 1962).

²⁵² Alex Viary (1918-1992). Diretor, produtor, roteirista, autor, jornalista e ator. Exerceu atividade de crítico cinematográfico em diversas publicações como *Jornal do Brasil*, *Revista Senhor*, *Jornal do Cinema*, *Manchete*, *Revista do Globo* e *Correio da Manhã*. É autor de *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959) que é importante obra sobre a cinematografia brasileira.

²⁵³ *Masculino Feminino* (1966). Direção: Jean-Luc Godard. Com Jean-Pierre Léaud, Chantal Goya. Um jovem abandona serviço militar francês e torna-se militante contra a Guerra do Vietnã desiludido com a vida.

²⁵⁴ *Vidas Secas* (1962). Direção: Nelson Pereira dos Santos. Com Átila Iório, Maria Ribeiro, Jofre Soares. Adaptação da obra literária de Graciliano Ramos. Uma família miserável tenta escapar da seca no sertão nordestino e procura novas oportunidades de vida.

Figura 24 – Os Melhores do Ano no Cinema. Jornal *O Liberal*. Dia 30/12/1968.

OS MELHORES DO ANO NO CINEMA



A busca do pecado: "Bela da Tarde"

1 — MASCULINO — FEMININO
2 — O ANJO EXTERMINADOR E BELA DA TARDE
3 — A MULHER DA AREIA
4 — PRIVILÉGIO
5 — VIDAS SECAS
6 — FAHRENHEIT 451
7 — BONNIE AND CLYDE
8 — BLOW UP
9 — SOCORRO!
10 — TERRA DO SONHO DISTANTE

Melhor Ator — DAVID HEMMINGS;
Melhor Atriz — JEANNE MOREAU;
Melhores Coadjuvantes — NELSON XAVIER e GERARDINE PAGE;
Melhor Fotografia em Cores — Blow UP;
Melhor Fotografia em Preto e Branco — A MULHER DA AREIA;
Melhor Roteiro — MASCULINO — FEMININO;
Melhor Música — SOCORRO!
Melhor Represa — OITO E MEIO;
Melhor Diretor — LUIZ BUNUEL;

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna

Paes Loureiro afirma que o empenho da programação dos cineclubes de compartilhar com pessoas o que havia de bom no cinema, o que havia de espetacular em novos filmes ou na história do cinema, era esforço de compensação da carência própria daquela época. Era uma maneira de sair do silêncio, de romper círculo de isolamento e compartilhar o maior número de filmes possíveis com o mundo – seja pela arte, seja pelas atividades culturais. Sobre essa questão, é fundamental contextualizar fatos relacionados à criação deste cineclubes, como modo de perceber sua importância e proposta de funcionamento.

Segundo Isidoro Alves, figura importante no apoio ao cineclubes, foi Pedro Veriano e sua enorme paixão pelo cinema que estimulou o cineclubes da APCC. Ele e Maria Luzia Miranda Alvares, exímia crítica de cinema de *O Liberal*, nos anos 1970, fizeram diferença nas ações cineclubistas em crescente atividade. O engajamento de Luzia Álvares no desenvolvimento do cineclubes e, posteriormente, na sua própria trajetória profissional, permitiu que sua participação e interpretação sobre o histórico dessas ações fosse aprimorada.

Com coluna de cinema *Panorama*, publicada a partir de 1972, ao lado da coluna de cinema de Pedro Veriano, cinemaníacos tiveram referência para divulgação desse cineclubes.

Panorama iniciou publicação no jornal *O Liberal* em 12 de novembro de 1972 e teve publicações até outubro de 2015. A proposta era elaborar páginas inteiras aos domingos e coluna diária durante a semana sobre cinema. Os destaques seriam o registro dos lançamentos de filmes da semana nas páginas dominicais e notícias variadas extraídas dos boletins enviados pelas companhias distribuidoras. Outras fontes de notícia eram revistas de cinema adquiridas como *Cinelândia*²⁵⁵ e *Filmelândia*²⁵⁶. Segundo Luzia Álvares,

Panorama regulava, inicialmente, a metade de uma página inteira, vertical, ao lado da coluna social da Vera Castro. A primeira parte do Panorama era de um artigo sobre determinado filme que eu assistira e, abaixo, o que eu intitulei de Panorâmica – noticiários esparsos sobre cinema, pessoas no e do cinema em Belém e outras nessa linha. Às quintas feiras havia o “Corte & Montagem” – envolvendo perguntas respondidas por cinéfilos/as e por cineastas, atores, atrizes que chegavam em Belém. Aos sábados havia “Opinião do Leitor”. Ou, quando recebidas, “Carta do Leitor” (sem especificar o gênero, mesmo). Havia as fotos dos filmes aos quais eu estava tratando, também. A coluna era meio a meio – Luzia e Vera – assim, havia muito espaço para preencher com material de cinema. Com o tempo, houve tantas modificações que às vezes se resumia em um artigo sobre determinado filme ou com os específicos que eu não deixava esvaziar – Corte e montagem ou Opinião do leitor (LUZIA ÁLVARES. Entrevista realizada em jun. 2019).

O destaque principal de *Panorama* era a seção *Circuito Extra* com a programação do cineclube da APCC. Segundo Luzia Álvares, esse cineclube surgiu de modo limitado e movido pelo amor ao cinema e, pela continuidade, expandiu seu alcance. O interesse pelo cinema era intenso entre os participantes e a urgência de colaborar com ações de exibição era evidente pelo histórico de exibição local e constantes ausências de filmes importantes para a história do cinema. A preocupação com esse panorama gerou atividade de exibição inspirada também na história de cineclubes anteriores.

O cineclube da APCC foi criação de um grupo de espectadores com um nível de preocupação com a qualidade do cinema que fez com que houvesse uma redistribuição do processo de avaliação do cinema entre o público e a plateia. Então, o cineclube da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos teve grande contribuição justamente por criar uma nova trajetória para o olhar sobre o cinema, quer dizer, não se via mais o cinema apenas como faroeste, vamos dizer, nos cinemas comerciais, mas se via este faroeste mostrando o quê? Imagens de violência? Mas imagens de um processo que se configurava como um ambiente de, vamos dizer de consolidação de uma determinada civilização ou imposição de uma civilização que no caso, casos de faroestes geralmente aqueles primeiros faroestes se configuravam como homens bons contra os índios, os homens bons contra os pseudos, os homens maus e nós absorvíamos isso tudo. Isso é sério, então por que a presença do cineclube? Formando plateias, formando o que naquele momento se começa a avaliar, porque cinema não é só imagem, cinema é a imagem, movimento, mas dentro do significado, então eu considero como ponto importante da presença do cineclube, dos cineclubes de um modo geral, e daquele em particular que eu faço parte, que nós fizemos parte, como o

²⁵⁵ A revista *Cinelândia* foi criada nos anos 1950 e circulou durante muitos anos com informações sobre astros nacionais e americanos.

²⁵⁶ A revista *Filmelândia* foi publicada entre 1954 e 1963 com matérias de divulgação de filmes nacionais e estrangeiros.

elemento detonador de toda a dimensão, de absorção de uma ideologia norte americana e de um modo geral aquelas que vieram e foram a pé de uma colonização do olhar, isso é muito sério, muito sério (LUZIA ÁLVARES. Entrevista realizada em set. 2017).

A descolonização do olhar cinematográfico, citada por Luzia Álvares, é um dos princípios básicos do cineclubismo. O cinema como arte criadora de ideias e referências, com crescente influência e experiências, não poderia limitar-se a um recorte de criação temática e estética. As produções realizadas em outros países precisavam ser exibidas em Belém para reconfigurar interpretações de público e da crítica cinematográfica. A programação do cineclube da APCC também foi elaborada com este objetivo. A proposta inicial era que interessados participassem do cineclube como associados, colaborando com mensalidades que ajudariam a cobrir os custos de aluguel dos filmes, seu recebimento e devolução via área ou terrestre. Mas a inadimplência era constante e comprometia o funcionamento do cineclube.

A UFPA e CEC, inicialmente, ofereceram colaboração com recursos, mas não era suficiente para despesas operacionais. Então, como relata Luzia Álvares, “[...] nós mesmos vamos começar a investir nisso [...]”, nas parcerias que seriam realizadas, a partir daquele período. Investir na proposta significaria ampliar parceiros internos e externos. Outros críticos poderiam contribuir com trajetória do cineclube idealizado e programado por uma associação de críticos. A divulgação era fundamental, seja pelos lançamentos, seja pelas críticas publicadas, periodicamente. Mas, antes de incentivar o surgimento de outros críticos, Luzia Álvares iniciou ações de desenvolvimento pessoal e profissional, formando-se em Ciências Sociais pela UFPA. Posteriormente, realizou mestrado e doutorado na mesma área de formação e aprimorou sua escrita e estudos sobre cinema. Sua qualidade nos textos foi confirmada na ótima atuação na coluna *Panorama*²⁵⁷. A primeira coluna de Luzia Álvares, publicada em 12 de novembro de 1972, indicava trabalho que ela manteve e aprofundou nos próximos anos.

²⁵⁷ O estilo da crítica elaborada por Luzia Álvares era didático e suas interpretações de um filme geravam possibilidades para outras análises.

Figura 25 - Primeira coluna de cinema de Luzia Álvares. Jornal O Liberal. Dia 12/11/72.

0596
 Recife, 12 de novembro de 1972 - Página 24
 O LIBERAL - Recife

PANORAMA

Luzia Miranda Alvares



— O conselheiro NORONHA DE LARAIV ao visitar a sede do Conselho Cultural para crianças de sua cidade. Fotos de M. L. Alves para a revista mensal do Cine Clube



— Comediante JORGE M. LARAIV ao visitar a sede do Conselho Cultural para crianças de sua cidade. Fotos de M. L. Alves para a revista mensal do Cine Clube

CINEMA

Uma programação bastante interessante e variada para os meses de novembro e dezembro. O cinema brasileiro continua a crescer e a conquistar o público. O cinema estrangeiro também apresenta obras de grande qualidade. O cinema nacional apresenta obras de grande qualidade. O cinema estrangeiro também apresenta obras de grande qualidade.

TEATRO

Teatro no grande palcos de SÃO CARLOS e sua Companhia, apresentando hoje à noite no TEATRO DA PAZ, um espetáculo de grande qualidade. O espetáculo é dirigido por João de Deus e conta com a participação de grandes artistas. O espetáculo é dirigido por João de Deus e conta com a participação de grandes artistas.

AONDE AS CRIANÇAS VÃO HOJE?

Nesta noite de sábado, apresentamos o espetáculo "Aonde as Crianças Vão Hoje?". O espetáculo é dirigido por João de Deus e conta com a participação de grandes artistas. O espetáculo é dirigido por João de Deus e conta com a participação de grandes artistas.



— O diretor de teatro de São Paulo, João de Deus, em uma das suas apresentações. Fotos de M. L. Alves para a revista mensal do Cine Clube

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna

Nessa publicação é perceptível que o ato de escrever sobre cinema, nesse período, também era incentivo para reflexões ampliadas sobre cultura cinematográfica. E, na elaboração

de conteúdo cinematográfico com estilo e linguagem próprios, Luzia indicou possibilidades para expressão de ideias de novos críticos. No final dos anos 1970, essa proposta intensificou-se com a criação da *Coluna dos Novos*²⁵⁸, seção de *Panorama* com publicação de textos elaborados por novos críticos, em sua maioria, formados pela programação cineclubista. Tal incentivo continuou nas décadas seguintes, incluindo a participação dos leitores de *Panorama* na escolha popular dos melhores filmes de cada ano²⁵⁹.

Entre parceiros necessários para o trabalho de incentivo à cultura cinematográfica e ações do cineclube, no final dos anos 1960, surgiu um dos *mosqueteiros*²⁶⁰, como diz Luzia Álvares, Alexandrino Gonçalves Moreira²⁶¹, conhecido como A.G.M., sigla adotada para assinar os próprios textos. A.G.M. começou a escrever regularmente no jornal *A Folha do Norte*, em 1969. Mineiro, nascido em Itaúna, cidade do interior de Minas Gerais, Alexandrino teve forte ligação com o cinema. Começou a trabalhar, ainda jovem, na única sala de cinema da cidade, o *Cine Rex* e, posteriormente, seguiu, nos anos 1950, carreira de radialista na Rádio Clube de Itaúna, onde foi apresentador do programa *Atualidades Cinematográficas*. Nesse período começou a escrever sobre filmes.

Eu escrevia sobre cinema. Primeiro com informações sobre os filmes depois, seguindo os passos do mestre Guido Logger, em Minas Gerais²⁶², desenvolvendo pequenas críticas para orientar o espectador. Acho importante que isso exista, no sentido de educar a plateia, chamando a atenção para o que é realmente a mensagem de determinado filme, dentro do contexto cultural. [...] Lembro que minha primeira crítica foi sobre o filme “O Barco das Ilusões” (1951) (MOREIRA, 1997).

No final dos anos 1950, Alexandrino chegou a Belém para novo desafio profissional e logo se interessou pelo circuito de exibição local. Esteve na inauguração do cine Palácio, em 1959, onde conheceu o jornalista Edwaldo Martins que, anos depois, apresentaria A.G.M. aos futuros amigos Pedro Veriano e Luzia Álvares. Alexandrino escrevia semanalmente e sua

²⁵⁸ A seção *Coluna dos Novos* foi publicada durante muitos anos, a partir de 1978, e permitiu colaboração de novos críticos como Marco Antonio Moreira, Gilberto Aguiar, Milton Cunha Junior, Maurício Borba, entre outros.

²⁵⁹ Os melhores do cinema dos leitores foi promoção que Luzia Álvares criou para incentivar participação e inteiração com os leitores de *Panorama*. Esta promoção foi mantida em seu blog pessoal, após o término de sua coluna em *O Liberal*.

²⁶⁰ Luzia Álvares declarou que A.G.M. brincava com o fato de que ele, Luzia e Pedro, eram os três mosqueteiros do cineclube, com referência ao livro de Alexandre Dumas.

²⁶¹ Alexandrino Gonçalves Moreira (1932-2007). Como crítico de cinema, A.G.M. sempre reservava espaços para divulgação da programação do cineclube da APCC em sua coluna de cinema semanal. Na função de empresário e administrador de salas de cinema, Alexandrino muitas vezes evidenciou sua paixão cinéfila mantendo, sempre que foi possível, uma programação cineclubista em seus cinemas. Um dos maiores exemplos de sua preocupação com a qualidade da exibição de filmes foi a manutenção das matinais de filmes de arte no Cinema 1, entre outras iniciativas cinéfilas.

²⁶² O livro *O Cinema em Belo Horizonte: Do Cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60* (1997) de José Américo Ribeiro tem relevantes informações e análises sobre diversas atividades cinéfilas ocorridas em Minas Gerais incluindo pesquisas sobre cineclubismo mineiro (RIBEIRO, 1997).

coluna de cinema no jornal *A Folha do Norte* e, posteriormente, *O Liberal*, destacava a programação alternativa do cineclube da APCC, entre outras opções, para o espectador paraense.

Figura 26 – Cinema A.G.M. Jornal O Liberal. Dia 01/09/1975.

CINEMA

A.G.M.

LANÇAMENTOS DA SEMANA

JUGGERNAUT, INFERNO EM ALTO MAR

Um homem que se identifica como JUGGERNAUT, telefona para a companhia proprietária de um transatlântico informando que, no caso de algumas exigências não serem atendidas, ele fará ir pelos ares o navio, que no momento transporta 1 200 passageiros. O suspense do filme se constrói na tentativa de localizar os explosivos, tarefa para a qual é convocado um perito.

O diretor é o inteligente RICHARD LESTER, descobridor dos "Beatles" para o cinema ("Os Reis do Iá-iá", "Help") e de filmografia boa (Petulia, A Bessa da Conquista, etc.). Segundo referências o filme tem um suspense digno de Alfred Hitchcock.

No elenco: Richard Harris, Omar Sharif, David Hemmings, Anthony Hopkins, Shirley Knight e outros.

Estréia quarta-feira no Olimpia.

O ROSTO

Mais um lançamento de exceção proporcionado pelo Cine Clube de Belém. O ROSTO é o vigésimo sétimo trabalho de INGEMAR BERGMAN para o cinema e foi realizado em 1959, depois de "Morangos Silvestres", "O Sétimo Selo" e "No Limiar da Vida", fazendo parte, portanto, da fase intermediária da carreira do grande realizador sueco que começou em 1944 como roteirista.

Em crítica publicada no Sight and Sound, o crítico Derek Prouse situa O ROSTO como espetáculo matinal oferecido pela troupe do filme, e do conflito do artista com sua necessidade fundamental de ilusão e magia espiritual, e do outro lado os materialistas, os homens da ciência, que debocham de tudo que não é suscetível de uma análise fria.

No elenco, gente da melhor espécie bergmaniana: Max Von Sidow, Gunnar Bjornstran, Ingrid Thulin e Bibi Andersson. Programa obrigatório para fãs exigentes. Sábado no Grémio Literário Português e os VIVOS e OS MORTOS.

Outro lançamento do Cine Clube, que não tem medido esforços para trazer a Belém filmes que artisticamente são de bom nível e que os exibidores sempre ternamente renegam. OS VIVOS E OS MORTOS é uma produção curta dirigida pelo veterano ALEXANDR STOLPER. O roteiro gira em torno dos primeiros dias de guerra entre a Rússia e a Alemanha, em 1941, e foi extraído do romance do escritor soviético Konstantin Simonov, sobre o qual o diretor do filme diz que se trata de um dos mais talentosos sobre assuntos de guerra.

Na época do lançamento do filme no Brasil (1962-63), a crítica o elogiou como uma realização épica, de grande conteúdo humano e com grande desempenho do elenco, forçado por Ludmilla Lubimova, Kiril Lavrov e Anatoli Papanov nos papéis principais.

Programa que merece atenção especial.

A partir de amanhã no Cine Guajará.



O ROSTO Cinema 1

FUGA ALUCINADA

Peter Fonda, filho do velho Henry e irmão de Jane, interpreta Larry, um jovem furioso com nervos de aço e amante das corridas. Com seu amigo Duke (interpretado por Adam Roark), ele planeja roubar 150.000 dólares de um supermercado. A questão é que eles querem o dinheiro para construir um supercarro. Mas, inesperadamente, Larry encontra Mary, a jovem com quem havia passado uma noite, e a moça adere às loucuras dos jovens. É aí que a coisa se complica porque Mary não é outra senão a excelente Susan George, uma atriz bonita e talentosa.

O diretor é o correto JOHN HOUGH (A Casa da Noite Eterna) e o elenco tem ainda Vic Morrow e Roddy MacDowal. Programa que merece atenção especial.

Desde ontem, no Nazaré.

VICENTE FRANCISCO, PAULO E OS OUTROS

Nova realização de CLAUDE SAUTET, o mesmo de "Coisas da Vida" e de "Cassar e Rosalia". Desta vez temos em cena três amigos, já na meia-idade, que continuam juntos para enfrentar o mundo, mesmo suportando algumas divergências. É o tema de amizade masculina, tantas vezes abordado pelo cinema francês na década de 30. A frente do elenco, três grandes atores, Yves Montand, Michel Piccoli e Serge Reggiani, que aparecem acompanhados por Stéphane Audran, Catherine Allegret, Marie Dubois e Antonella Lualdi, esta última uma veterana atriz italiana. Outro programa que merece atenção.

Desde ontem no Palácio.

PAUL E MICHELLE

Com o mesmo diretor e escritor, LEWIS GILBERT, aí está a continuação de "Amigos e Amantes". Agora PAUL e MICHELLE são moços, estão separados, mas não conseguem se esquecer mutuamente. PAUL, em Paris, frequenta a Sorbonne. Um dia vai procurar MICHELLE e a filha de ambos, as quais abandonara na Camargue, região, ao sul da França. Encontra-a vivendo com um norte-americano, mas ainda apaixonada por ele. Unem-se novamente e resolvem viver em Paris, onde, sem a mesada que recebia do pai (contrário ao romance), PAUL é

obrigado a grandes sacrifícios para manter a família. Situação que se agrava ainda mais com a gravidez de MICHELLE, resultante da sua vida em comum com o norte-americano.

Na verdade uma tentativa de repetir o êxito comercial de "Amigos e Amantes", o que na certa ocorrerá. No elenco: Anicée Alvin, Sean Bury, Keir Dullea, Ronald Lewis, Catherine Allegret, Georges Belier e outros.

A partir de quarta-feira no Palácio.

JONES, O FAIXA-PRETA

A mesma equipe de "Operação Dragão" está de volta para repetir o êxito de bilheteria daquele filme. O diretor ROBERT CLOUSE e o ator Jim Kelly e mais os produtores Fred Weintraub e Paul Heller mostram como evitar um atentado ao embarcador chileno, através de pernaças e pontapés, com a influência da Máfia e seus associados.

O ator Jim Kelly foi o vencedor do campeonato mundial de karatê, peso médio em 1971; No elenco, além do já citado, Gloria Hendry, Scatman Crothers, Alan Weeks e outros.

OS CONSELHEIROS DA MÁFIA

Ao que se sabe, a Máfia não tem conselheiros especiais. Só no cinema, mesmo. O argumento gira em torno de um ex-criminoso americano que volta para defender um D. Corleone da São Francisco, contra um rival que deseja dominá-lo. Novidade? Onde? O diretor é ALBERTO DE MARTINO, que já devia estar aposentado.

No elenco: Tomas Milian, Francisco Rabal e o excelente Martin Balsan.

A partir de quarta-feira, no Itacama.

A MÁFIA SEMPRE MATA

Um thriller policial-italiano dirigido por JOSEPH WARREN (pseudônimo do italiano médico GIUSEPPE VARI). Um fotógrafo profissional e sua amante são testemunhas de um crime de morte. O fotógrafo fixa o crime com a sua câmara e tenta fazer chantagem com as fotos. Acontece que o crime envolve a Máfia. Daí... Um ator de sobra, Lou Castel, uma bonita atriz, Beba Loncar, e o nosso muito conhecido Adolfo Celi são as principais figuras de um elenco que conta ainda com a participação do veterano Massimo Serato.

Desde ontem no Itacama.

ESPECIAIS

FRANKESTEIN

Depois de exibir na semana passada outro clássico do horror realizado no mesmo ano (1931) por Tod Browning, "Drácula", com Bela Lugosi, o Cinema de Arte programou esta famosa versão da novela de Mary Shelley, que lançou Boris Karloff (1987-1990) no papel do monstro criado pelo Dr. FRANKESTEIN, com exceções de cadáveres humanos. Na direção: um mestre do gênero: JAMES WHALE (1898-1957). Dos filmes realizados (mais de 25) a partir da novela de Shelley, este é historicamente o mais importante. Os diálogos de cinema informam que sofreu grande influência do clássico alemão DERGOLEM, realizado em 1917 por Paul Wegner e Henrik Galeen. E acabou adquirido mais fama do que seu modelo.

No elenco, além de Boris Karloff, Colin Clive, Max Clark, John Boles, Francis Ford e Edward Van Sloan.

Programa "curtição" que deve ser prestigiado pelo fã do Cinema de Arte.

No Palácio, às 22.30 horas; dia 05 de setembro.

CINE CLUBE DA ASSOCIAÇÃO PARAENSE DE CRÍTICOS CINEMATOGRAFICOS DE BELÉM

AUDITÓRIO DA FACULDADE DE ODONTOLOGIA: Hoje às 20.30 horas: OS INCOMPREENSÍVEIS (Les 400 Coups) de François Truffaut, com Jean-Pierre Léaud. GRÊMIO LITERÁRIO PORTUGUÊS – Quinta-feira, às 20.30 horas: MORTE EM VENEZA de Luchino Visconti, com Dirk Bogarde. Sábado, às 20.30 horas: O ROSTO de Ingmar Bergman, com Max Von Sidow, Gunnar Bjornstr  n, Ingrid Thulin, Bibi Andersson. Domingo, às 17.00 horas – O MUNDO MARAVILHOSO DE MICKEY, coletâneas de desenhos de Walt Disney. As 20.30 horas: A INOCENTE FACE DO TERROR de Robert Mulligan. CINE GUAJARÁ – Hoje: O SILENCIO de Ingmar Bergman, com Ingrid Thulin. Terça, quarta e quinta-feiras: OS VIVOS E OS MORTOS, dirigido de ALEXANDR STOLPER. Sexta-feira e sábado: MORTE EM VENEZA de Luchino Visconti. Domingo, matinal, às 10.00 horas – O MUNDO MARAVILHOSO DE MICKEY de Walt Disney. A Noite (20.30 horas) – O ROSTO de Ingmar Bergman.

COTAÇÕES

COTAÇÕES DOS FILMES QUE ESTARÃO EM EXIBIÇÕES NOS DIVERSOS CINEMAS DE BELÉM, DURANTE ESTA SEMANA

F I L M E S	A.G.M.	PERNO VERTANO	LIZIA ALVARES
1. OH QUE DELICIA DE PATRÃO Direção: Alberto Figueroa	Fraco	-	-
2. OS SETE LEMENS DE OURO Direção: Marco Vicario	Bom	Razoável	Bom
3. O MARCIAL Direção: Carlos Muga	Bom	Razoável	Bom
4. OUF CONTRA O HOMEM COM A PISTOLA DE OURO Direção: Guy Hamilton	Razoável	Razoável	-
5. O SILENCIO Direção: Ingmar Bergman	Ótimo	Muito Bom	Eccelente
6. ISRA EL AMOR Direção: Ingmar Bergman	Razoável	Razoável	Razoável
7. OS INCOMPREENSÍVEIS Direção: François Truffaut	Muito Bom	Eccelente	Eccelente
8. A INOCENTE FACE DO TERROR Direção: Robert Mulligan	Muito Bom	Muito Bom	Bom
9. MORTE EM VENEZA Direção: Luchino Visconti	Bom	Bom	Bom
10. O MUNDO MARAVILHOSO DE MICKEY Direção: Walt Disney	Muito Bom	Muito Bom	Bom

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna

A coluna de cinema de A.G.M. foi publicada durante muitos anos aos domingos, no jornal *A Folha do Norte* e, a partir de 1974, no jornal *O Liberal*, onde escreveu até 2007, ano de seu falecimento. Entusiasmado como cineclubista e cinemaníaco e inspirado pelas sessões do cineclube da APCC, A.G.M. inaugurou os Cinemas 1 e 2, em 1978, com Pedro Veriano e, posteriormente, construiu outras salas de cinema que deram origem ao *Circuito Cinearte* (Cinemas 1 2 e 3, Cines Doca 1 e 2, Cines Castanheira 1 e 2) incluindo a *Cinema 4 Videolocadora*²⁶³ que manteve o ideal cineclubista em seu acervo de filmes. Com o sucesso das colunas de cinema, outros jornais abriram espaços para artigos sobre a sétima arte. Nesse período, jornais de outros estados como *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Estado de São Paulo* também ampliaram matérias sobre cinema. Em *O Globo*, por exemplo, os críticos Ely Azeredo²⁶⁴ e Sérgio Augusto²⁶⁵ tinham vasta influência nos leitores do jornal. No *Jornal do Brasil*, José Carlos Avellar²⁶⁶ publicava, semanalmente, textos que serviam de guia para muitos cinéfilos cariocas. Posteriormente, outros críticos de cinema contribuíram para a qualidade do debate cinematográfico neste jornal como Susana Schild²⁶⁷.

Em Belém, *O Liberal* e *A Província do Pará* mantinham espaços para informações e críticas sobre cinema. No final dos anos 1970, quando jornal *O Estado do Pará*²⁶⁸ retomou suas atividades, Vicente Cecim²⁶⁹ passou a escrever a coluna *Zoom*. Cecim, ao lado de José Otávio Pinto, criou nos anos 1960, a *Associação dos Críticos de Cinema Amadores* (ACCA). Cecim tem histórico afetivo com o cinema, que resultou em intensa colaboração com o cineclube da APCC.

Meu pai Miguel Cecim, viveu a vida como um filme. Vivia nos cinemas e nos levava juntos, sempre – mãe e meus irmãos Paulo e Elizabeth. De noite, quando os vizinhos sentavam nas portas em suas cadeiras após e jantar para conversar – tempos mortos pela violência urbana atual, pedíamos e ele nos contava um filme completo – gostava tanto de cinema que nos fazia ver, ouvir os diálogos e nos emocionar ou rir, como assistindo ao próprio filme. Pelos meus 15 anos após uma ida ao cinema, entramos em uma livraria e vi a “História do Cinema” do Sadoul. Um puxão na saia da mamãe, um cochicho e ela o convenceu a comprar o Sadoul para mim. Passei a estudar Cinema. Eram os anos 60. Logo depois, fundamos a ACCA – Associação de Críticos

²⁶³ A direção da *Cinema 4 Videolocadora* criou um gênero de locação chamado *Cineclube* como meio de identificação dos filmes de qualidade de seu acervo para conhecimento de seus clientes.

²⁶⁴ Ely Azeredo é um dos decanos da crítica de cinema no Brasil com produção de textos, desde os anos 1950, principalmente no jornal *O Globo*.

²⁶⁵ Sérgio Augusto iniciou atividade de crítico de cinema nos anos 1960 com artigos publicados em diversos jornais do país.

²⁶⁶ José Carlos Avellar (1936-2016). Um dos críticos de cinema mais conhecidos do Brasil. Escreveu em *Jornal do Brasil* por mais de vinte anos. Atuou como consultor dos festivais internacionais de cinema de Berlim, San Sebastian e Montreal. Foi curador do Festival de Gramado.

²⁶⁷ Susana Schild é jornalista, roteirista e crítica de cinema. É formada pela Escola de Comunicação da UFRJ e trabalhou no *Jornal do Brasil* entre 1974 e 1993.

²⁶⁸ *O Estado do Pará* foi fundado em abril de 1911 por Justo Chermont. Encerrou suas publicações nos anos 1980.

²⁶⁹ Vicente Cecim (1946-2021). Crítico de cinema e escritor com trabalhos premiados no Brasil e exterior.

de Cinema Amadores (eu, José Otávio Pinto, Evandro e Edilson Silva, Reinaldo Élleres, Alfredo Higashi, Nelson Townes de Castro) e escolher nossos melhores do ano e escrever críticas – que os membros da APCA – como se chamava – publicavam. Uma nova geração de críticos nasceu assim em Belém. Mais adiante, passei a ter minha própria coluna de crítica de cinema em vários jornais, e também a fazer filmes em super-8 nos anos 70 (VICENTE CECIM. Entrevista realizada em jan. 2019).

O histórico de Cecim com cinema resultou em críticas de cinema, com publicações em *A Província do Pará*, nos anos 1960, ampliada com sua participação no meio cineclubista. Uma de suas maiores memórias se refere ao *Cine Bandeirante*, onde Pedro Veriano estendia lençol branco na garagem da casa e, depois, se deslocava para trás do projetor para exibir filmes para amigos e convidados sentados em bancos, cadeiras ou no chão. Filmes raros como *A Marca da Maldade*²⁷⁰ (1958) de Orson Welles foram assistidos no *Cine Bandeirante*. A influência do cinema seria evidente na obra de Cecim como escritor, anos depois.

Crítico exigente e fã da *Nouvelle Vague*, Cecim desenvolveu conteúdo influente em *Zoom* evidenciando programação do cineclube da APCC. Para Cecim, esse cineclube permitiu oportunidades de poder de fato ver – e não apenas ficar imaginando como seriam – os filmes citados por George Sadoul na sua história do cinema que acompanhava desde a adolescência. Ao refletir sobre filmes exibidos em uma escrita que seria expandida em livros, como *Viagem a Andara*²⁷¹, Cecim contribuiu para que leitores acompanhassem atentamente o circuito extra, como se observa nesta publicação em *O Estado do Pará*.

²⁷⁰ *A Marca da Maldade* (1958). Direção: Orson Welles. Com Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles. Ao investigar um assassinato, chefe de polícia mexicano entra em conflito com corrupto detetive americano que utiliza qualquer meio para deter o poder.

²⁷¹ *Viagem a Andara* (1988) reúne os sete primeiros livros de Vicente Cecim e ganhou prêmios nacionais de literatura.

Figura 27 – Cinema Vicente Cecim. Jornal *O Estado do Pará*. Dia 30/06/1979.

O ESTADO DO PARÁ Página 5

CINEMA

Sobre "Dersu Uzala", o grande filme de Kurosawa que hoje estréia no Cinema I, aguarde comentário. Hoje, leia uma crônica sobre o projeto de filmagem.
VICENTE CECIM

Dersu Uzala: crônica de um projeto

Parece que Akira Kurosawa entendeu-se melhor com os russos do que com os americanos: depois de abandonar um grande projeto em Hollywood ("Tora, Tora, Tora"), de viver um fracasso comercial no Japão ("Dodeskaden") e de uma tentativa de suicídio (em 22 de dezembro de 1971), o fato é que abriu-se uma oportunidade para ele na URSS, como por milagre. Na realidade, as coisas são ao mesmo tempo mais simples e mais complexas, levando o "imperador" a se afastar de sua terra natal por longo tempo para poder trabalhar uma história digna dele e de seu passado "Dersu Uzala", narrativa das aventuras de um caçador russo, chamado Dersu Uzala, passada no começo do século é, com efeito, uma grande epopéia humana e individual, baseada em duas obras daquele que foi amigo de Uzala durante anos na "taiga", Vladimir Klavdievitch Arseniev ("Dersu Uzala", 1907 e "Felo Oussouri", 1921). O conteúdo dos relatos já havia empolgado o autor de "Os Sete Samurais", por seu espaço físico e expressão moral.

Ainda que a origem exata do projeto permaneça desconhecida, parece que foram os russos, grandes administradores do mestre japonês, que fizeram as primeiras gestões, depois de verem "Dodeskaden". Não tendo nenhum projeto de filmagem no Japão, aquela época (1971) Kurosawa foi consultado e se viu seduzido pelas narrativas de Arseniev, que ele havia lido. O acordo para a realização foi feito no verão de 1973, por ocasião da presença em Moscou de numerosa delegação do cinema japonês ao Festival de Moscou (Kurosawa, Kinugasa, Kinoshita e outros).

No dia 4 de março de 1974, Kurosawa, acompanhado de seu diretor de fotografia, Takao Satto ("Dodeskaden") e de seu produtor-delegado, Yoichi Matsue, voltou a Moscou para escolher o material e selecionar os intérpretes e a equipe soviética. De início, Kurosawa cogitara levar Toshire Mifune para viver o papel principal, mas o vulto do projeto e sobretudo o tempo demorado da produção (prevista para quase dois anos), o fizeram recuar, uma vez que o ator japonês tinha muitos compromissos profissionais. Então, Kurosawa voltou-se para um velho ator russo "asiático", Maxime Mounzouk, de 62 anos, enquanto o papel de Arseniev, o guia, foi entregue ao ator Youli Solomine. Produzido pela Mosfilm, "Dersu Uzala" se beneficiou de ter um elevado orçamento e de um sólido apoio.

Um artigo publicado no jornal "Yomiuri Shimbun" revelou que "os atores soviéticos adaptaram-se muito bem à maneira de trabalhar de Kurosawa" e que "a filmagem se fez inteiramente com a luz natural, o que criou algumas dificuldades na floresta por causa da necessidade de interiorizar a câmara muitas vezes sob a mata fechada. Naturalmente, o método de Kurosawa é lido como perfeccionista; mas isto não assume um sentido pejorativo, como no caso da Fox (com "Tora Tora, Tora"), em que o diretor teve problemas em razão de suas exigências profissionais de produção. Na mesma matéria, Yoichi Matsue declara que "Kurosawa trabalhou sobre "Dersu Uzala" com os mesmos critérios com que David Lean rodou "Lawrence da Arábia": o filme custou caro e todos os meios técnicos e artísticos foram postos à disposição do cineasta.

Kurosawa estava empenhado em retratar minuciosamente todas as peripécias da aventura e até um urso e um tigre foram mobilizados para dar a esta versão cinematográfica a autenticidade que o tratamento cinematográfico pedia.



Jofre Soares: a grande revelação de ator do cinema brasileiro em "Chuvas de Verão" que inaugurou os Cinemas I e II.

Cinema Extra

Guajará - Hoje, às 20:30, "A Classe Dominante" de Peter Medak.
Odontologia - Sábado, "Serpico" de Sidney Lumet

Guia de Filmes

- ★ ★ ★ Marco no cinema
- ★ ★ ★ Veja sem falta
- ★ ★ Veja
- ★ Veja se quiser
- Esqueça

Vicente Cecim	Otávio Pinto
●	★ ★ O Inocente
●	● A Praia do Pecado
●	● Adivinhe Quem Vem Para Roubar
★	● Marcelino Pão e Vinho
★	● Siddatha
★ ★	★ A Noite Americana
●	● Manicures a Domicílio

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna

No texto da coluna de Cecim, é evidente que o autor cinéfilo aborda outras opiniões possíveis sobre o filme em foco. Do mesmo modo que outros colegas da associação, Cecim demonstrava vasto conhecimento de cinema e incluía, muitas vezes, referências e autores aos

seus argumentos cinematográficos. Com mesma disposição cinéfila, José Otávio Pinto²⁷², companheiro de Cecim na Associação de Críticos de Cinema Amadores (ACCA), iniciou colaboração na APCC e seu cineclube. Otávio Pinto conhecia Cecim desde a adolescência e foi influenciado na crítica cinematográfica, a partir de publicações sobre cinema no *Jornal do Brasil* e textos do crítico Mauricio Gomes Leite²⁷³, entre outros. Posteriormente, adentrou na associação e contribuiu com críticas e participações nas ações promovidas.

Eu, Vicente Cecim e Reinaldo Éleres fomos convidados e entramos para a Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APPC), em 1966. Nossa primeira participação foi escolha dos melhores filmes do ano. Essa escolha foi providencial porque concorria naquele ano um dos possíveis melhores do ano chamado “Os Companheiros” de Mário Monicelli. Eu acho um filme razoável apenas, panfletário, e se não fosse a presença minha, do Vicente, do Reinaldo, do Pedro Veriano e também do João de Jesus Paes Loureiro, por incrível que pareça, votou também no filme que nós votamos, “Os Companheiros” teria vencido. Tinha uma turma enorme, inclusive o Isidoro Alves, que votaram em primeiro lugar, porque era um filme de esquerda panfletário, mas felizmente as nossas presenças foram fundamentais porque o filme eleito, o melhor ganhou mesmo quem merecia: o último filme a ser exibido neste ano, “O Silêncio” do mestre Ernest Ingmar Bergman (JOSÉ PINTO. Entrevista realizada em dez. 2018).

Para Otávio, de acordo com registro sobre *Os Companheiros* (1964) de Mário Monicelli e *O Silêncio*²⁷⁴ (1962) de Ingmar Bergman, a importância de eleger ou não determinado filme, na escolha dos melhores do ano, era premissa absolutamente necessária para sua cinefilia. Segundo Otávio, ele nunca foi cinemaníaco, mas tinha espírito de cineclubista. “Cinemaníaco é uma coisa, cinéfilo é outra” afirma Otávio. Essa distinção foi bem definida pelos críticos de cinema da revista *Cahiers du Cinema*²⁷⁵. O cinemaníaco é aquele que vai ao cinema, aprecia imagens e movimentos. O cinéfilo é mais seletivo, no sentido de que prefere assistir a filmes alternativos, mais afinados com conceitos cineclubistas. E essa seletividade foi ampliada por Otávio nas atividades do cineclube da APCC.

A seletividade da programação mencionada por Otávio originou encontros entre críticos cineclubistas para planejamentos do cineclube da APCC. O papel de formar outro tipo de público e incentivar espectadores, para além do conceito imposto pelos cinemas comerciais, era

²⁷² José Otávio Pinto é publicitário e crítico de cinema com publicações em diversos jornais paraenses,

²⁷³ Mauricio Gomes Leite é um dos mais influentes críticos de cinema dos anos 1960 e 1970. Escreveu na *Revista de Cinema* e foi editor do caderno Internacional do *Correio da Manhã*, nos anos 1960.

²⁷⁴ *O Silêncio* (1962). Direção: Ingmar Bergman. Com Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Jorgen Lindstrom. Um das principais obras de Ingmar Bergman que conclui a *Trilogia do Silêncio*, formada por *Através de um Espelho* (1960) e *Luz de Inverno* (1961). Duas irmãs com dificuldades de relacionamento e o filho de uma delas viajam para a Suécia. No caminho, se defrontam com o vazio existencial de suas vidas.

²⁷⁵ *Cahiers du Cinema* é uma revista sobre cinema editada na França e criada em março de 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca. É uma das mais importantes revistas de cinema do mundo que teve críticos de cinema que, posteriormente, tornaram-se cineastas como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer e Jacques Rivette.

constante. A luta por um cineclube de qualidade uniu, diversas vezes, organizadores e apoiadores desse cineclube, como se visualiza na foto abaixo.

Figura 28 - Luzia Álvares, Pedro Veriano, Alexandrino Moreira e Acyr Castro. Anos 1970.

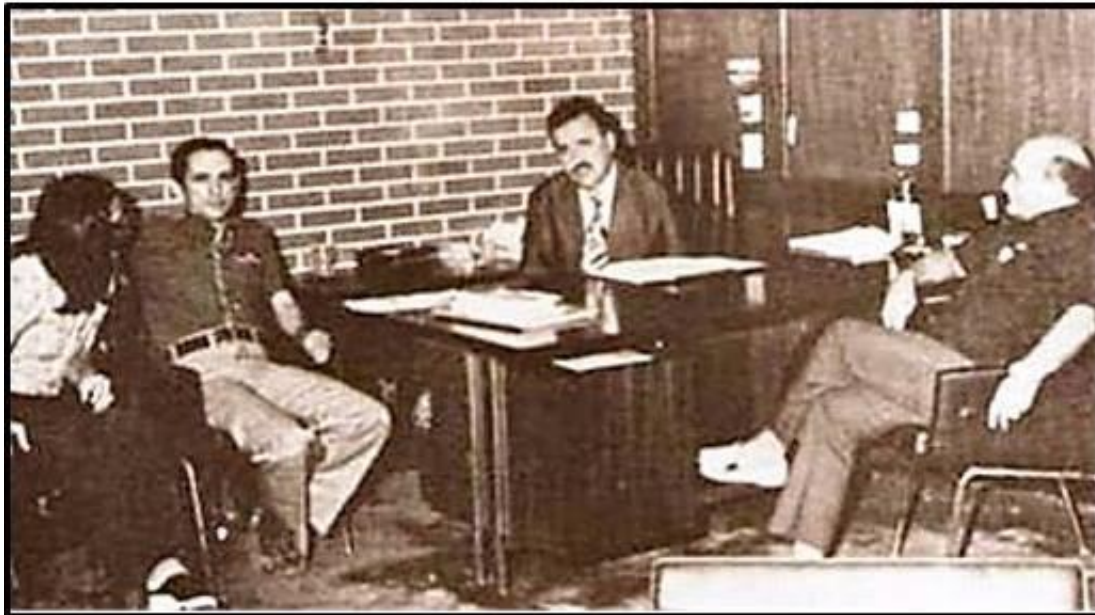


Foto: Acervo Marco Antonio Moreira Carvalho

Com atividades programadas e desenvolvidas pela Associação de críticos, de modo voluntário e não comercial, o cineclube da APCC teve boa aceitação, desde o início. Uma colaboração espontânea e comprometida entre críticos de cinema ajudou a implementar esse cineclube. É importante destacar a participação dos críticos Rafael Costa, José Augusto Affonso II²⁷⁶ e Arnaldo Correa Prado Junior (autor de textos sobre cinema e quadrinhos) na colaboração de escritos críticos. Certamente, pela participação e contribuição durante vários anos, é possível afirmar que estes críticos cineclubistas foram importantes para a manutenção e desenvolvimento de um ideal e pacto cinéfilos propostos pelo cineclube da APCC.

A partir dos anos 1970, outros críticos participaram da associação e contribuíram, principalmente, na produção de críticas cinematográficas. Minha participação na APCC iniciou-se, oficialmente, em 1979, no jornal *O Liberal*. Neste período, outros nomes foram incluídos no quadro de associados como Gilberto Aguiar, Milton Cunha Júnior, Raimundo Bezerra, Risoleta Miranda, entre outros críticos. A partir dos anos 1990 e 2000, novos participantes foram incluídos no quadro de críticos da associação como Adolfo Gomes, Raoni Arraes, entre outros associados.

²⁷⁶ José Augusto Afonso II foi crítico de cinema com colaborações nas colunas de cinema de diversos jornais da cidade e, posteriormente, e teve uma coluna de cinema no jornal *A Voz de Nazaré*. Afonso II era licenciado em História, Bacharel em Direito, mestre em Direito Público pela UFPA e foi Juiz do Trabalho.

É importante destacar o trabalho de pesquisa sobre a crítica cinematográfica paraense de Pedro Veriano (com apoio de Luzia Álvares, Maiolino Miranda e José Augusto Afonso II) na publicação *A Crítica de Cinema em Belém* (1983). O livro apresenta textos e artigos de críticos de cinema do estado e, certamente, é uma referência para se visibilizar o trabalho de críticos pioneiros como Theodoro Brazão e Silva, Ribeiro Pontes, Sebastião R. de Oliveira e de outras gerações como Roberto Rodrigues, Antonio Munhoz Lopes, Donizete Alves e Raul Thadeu²⁷⁷.

Com relação ao funcionamento do cineclubes ficou evidente que mais parcerias seriam necessárias para que as ações culturais fossem efetivadas. Em outros estados, centros culturais, universidades e diversas entidades colaboraram para que outros cineclubes existissem e pudessem utilizar espaços mais adequados para a apreciação cinematográfica. De modo surpreendente, tal fato aconteceu em Belém, por meio de parcerias ampliadas, as quais contemplaram espectadores de diversos bairros da capital.

2.3 A Luta Por um Movimento Simpático²⁷⁸

A existência dos cineclubes necessita de parcerias comprometidas com sua proposta cultural. Como ato cultural voluntário, sem fins lucrativos, é fundamental o suporte de parceiros que contribuam, no mínimo, com espaços para exibição de filmes. Em algumas cidades brasileiras, a partir dos anos 1950, vários cineclubes surgiram em parceria com arquidioceses católicas²⁷⁹. Estas perceberam a oportunidade de exibir filmes como meio de educação religiosa. Este tipo de cooperação constituía conflitos com a programação realizada, pois a proposta de diversidade cinematográfica, de vários modos, trazia conceitos opostos aos desenvolvidos pelos administradores das arquidioceses. Apesar desta diferença, foi necessária, em muitos casos, a realização dessas parcerias para viabilizar projetos cineclubistas que, em longo prazo, interagissem com bairros e comunidades.

Nesse período, a influência da Igreja Católica citada anteriormente na Europa, surgiu no movimento cineclubista brasileiro é foi evidenciada na Conferência Nacional dos Bispos, que

²⁷⁷ O blog *Cinematoteca Paraense* tem dados sobre atividades cinematográficas no estado do Pará, incluindo informações sobre diversos críticos de cinema de Belém.

²⁷⁸ Título de artigo de Alexandrino Gonçalves Moreira (AGM) sobre comemoração dos 10 anos do cineclubes, em 1977, publicado em 30/10/1977, no jornal *O Liberal*.

²⁷⁹ Algumas arquidioceses católicas criaram seus próprios locais de exibição nos salões paroquiais como Dom Aquilio Alvarez, em Soure.

criou o *Centro de Orientações Cinematográficas* sob a direção do Padre Guido Logger²⁸⁰, em 1953. Segundo Felipe Macedo, cineclubista, “[...] o papel da Igreja foi muito grande e praticamente metade dos cineclubes brasileiros dessa época podem ser incluídos nessa esfera de influência. Eram comuns os cineclubes que, em seus estatutos, tinham artigos definindo seu santo padroeiro” (MACEDO, 2008, p. 9).

O *Centro de Orientações Cinematográficas* influenciou atividades cineclubistas, por longo período, ao criar método que respeitava valores cristãos e indicava procedimentos de princípios católicos. A maioria dos cineclubes existentes em Belém conseguiu desenvolver suas atividades sem interferências doutrinárias. A exceção ocorreu com o cineclubista *Juventude* que teve apoio da *Casa da Juventude*, vinculada à arquidiocese de Belém, mas sem registros de interposições na sua programação em um período de poucas alternativas para o movimento cineclubista. Com as atividades dos cineclubes *Os Espectadores* e *Juventude*, entre outros, cinemaníacos paraenses perceberam as possibilidades que poderiam ser desenvolvidas e prestigiadas no âmbito cineclubista.

2.3.1 Parcerias e Programação

A criação do cineclubista implantado pela *Associação Paraense de Críticos Cinematográficos*, junto com bons parceiros, iniciou diversas atividades, no final dos anos 1960, que devem ser compartilhadas como referências das iniciativas cinéfilas que, conseqüentemente, resultaram em um pacto cinéfilo com diversos espectadores. Muitas ações cinéfilas foram localizadas durante a pesquisa sobre o cineclubista da APCC em diversos formatos, evidenciado as fontes impressas encontradas em diversos jornais publicados em Belém, principalmente nas colunas de cinema de Pedro Veriano e Luzia Álvares.

²⁸⁰ Padre Guido Logger nasceu na Holanda. Foi um estudioso de cinema com ações de formação de cineclubes católicos no Brasil em consonância com o apelo do Papa Pio XI, no documento *Vigilanti Cura* (1936) e do Papa Pio XII, em *Miranda Prorsus* (1957), ambos sobre a sétima arte. Publicou, em 1956, o livro *Elementos de Cinestética* que teve forte influência no meio cineclubista naquele período.

2.3.1.1 Escola de Teatro da UFPA

O cineclube da APCC, segundo Pedro Veriano, iniciou exibições na Escola de Teatro da UFPA²⁸¹ dirigido na época por Marbo Giannacini²⁸², no auditório Martin Penna²⁸³, em novembro de 1967. O projetor de filmes era da UFPA, mas Veriano, além de ser o projetor, emprestou lente grande angular²⁸⁴ que melhorou o enquadramento das exibições. O espaço tinha em torno de 60 lugares e sessões às 20 horas. As exibições iniciais tiveram boa frequência. Os primeiros filmes exibidos foram *Nasce uma Mulher*²⁸⁵ (1965) de John Guillermin, *O Condenado de Altona*²⁸⁶ (1962) de Vittorio de Sicca e *A Felicidade não se Compra*²⁸⁷ (1946) de Frank Capra.

Em dezembro de 1967, por curto período, algumas sessões do cineclube foram realizadas no auditório do *Serviço Social da Indústria* (SESI), ao lado da escola de Teatro. O espaço acolhia maior número de espectadores e teve projeções de filmes como *Um de Nós Morrerá*²⁸⁸ (1958) de Arthur Penn e *A Jaula Amorosa*²⁸⁹ (1964) de René Clement.

2.3.1.2 Associação Atlética Banco do Brasil (AABB)

Na sequência às exibições na escola de Teatro da UFPA surgiram sessões do cineclube na sede social da *Associação Atlética Banco do Brasil* (AABB)²⁹⁰ a convite do bancário Pedro

²⁸¹ A *Escola de Teatro da UFPA*, nos anos 1960, ficava localizada na Quintino Bocaiuva, próxima da Avenida Nazaré.

²⁸² Marbo Giannacini fez parte da coordenação do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) e da Escola de Teatro da UFPA.

²⁸³ Martin Penna (1815-1848). Dramaturgo, diplomata e introdutor da comédia de costumes no Brasil. É autor de mais de 30 peças em comédias, sátiras, farsas e dramas.

²⁸⁴ Lente grande angular, na fotografia e cinema, é lente cuja distância focal é menor que a distância focal de uma objetiva normal para o tamanho da imagem produzido pela câmera, se ele for ditado pelas dimensões do quadro da imagem no filme, para câmeras com filme (formato de filme) ou pelas dimensões do fotosensor para câmeras digitais.

²⁸⁵ *Nasce uma mulher* (1965). Direção: John Guillermin. Com Melvyn Douglas, Patricia Gozzi, Dean Stockwell. Uma garota solitária e seu pai tornam-se amigos de um fugitivo. A garota tem seu mundo transformado com a chegada de um misterioso fugitivo.

²⁸⁶ *O Condenado de Altona* (1962). Direção: Vittorio De Sica. Com Maximilian Schell, Sophia Loren, Fredrich March. Um trabalhador industrial decide registrar sua herança para o filho mais novo. Mas sua esposa é atriz e está envolvida em uma obra contra o nazismo, enquanto esconde alguns outros segredos.

²⁸⁷ *A Felicidade não Compra* (1946). Direção: Frank Capra. Com James Stewart, Donna Reed. No Natal, George Bailey, sempre solidário, pensa em se suicidar. Mas um anjo é enviado à Terra para tentar fazer George mudar de ideia.

²⁸⁸ *Um de Nós Morrerá* (1958). Direção: Arthur Penn. Com Paul Newman, John Dehner. Faroeste biográfico sobre a vida do pistoleiro Billy the Kid.

²⁸⁹ *A Jaula Amorosa* (1964). Direção: René Clement. Com Alain Delon, Jane Fonda. Um chefe da máfia americana procura por um homem quando descobre que ele é o amante de sua esposa e pretende matá-lo.

²⁹⁰ Sede social da AABB ficava localizada na Avenida José Malcher (antigamente denominada Av. São Jerônimo).

Rocha. A área disponibilizada era o espaço social do clube para realização de festas, com cadeiras e mesas retiradas pouco antes das sessões do cineclube²⁹¹. Como o número de lugares era modificável foi necessário emprestar poltronas do restaurante do clube que ficava na sala abaixo²⁹². As exhibições aconteciam a partir de aparelhos de 16 mm projetadas em paredes adaptadas para as sessões em uma recorrente na operação dos cineclubes²⁹³.

Veriano também operava as sessões que ocorriam às 20h com seus projetores (cuidava da passagem dos rolos de filme de um projetor para o outro). O primeiro curso de cinema da APCC foi realizado no auditório da AABB, pelos instrutores Pedro Veriano, Isidoro Alves e João de Jesus Paes Loureiro. Veriano, naquele período, exibiu um filme francês para embaixador da França que visitara Belém e foi levado para esta sessão pelo diretor da Aliança Francesa, monsieur Marcel Lebouhris.

Outros filmes exibidos nesse período foram *Os Implacáveis*²⁹⁴(1952) de Lewis Milestone, *Fausto*²⁹⁵(1926) de F. W. Murnau, *Este Mundo é um Hospício*²⁹⁶ (1944) de Frank Capra, *Os Profissionais*²⁹⁷ (1966) de Richard Brooks e clássico do cinema silencioso *A Marcha Nupcial*²⁹⁸ (1928) de Eric Von Stroheim (exibição especial com legendas em inglês em cópia cedida pela Cinemateca Brasileira).

²⁹¹ Antes das sessões de cineclube, era comum encontrar o salão do clube desarrumado com refrigerantes e comidas espalhados em mesas pelos associados do clube.

²⁹² A sessão do filme *Morangos Silvestres* esgotou o número de cadeiras disponíveis na sede da AABB devido ao grande número de espectadores.

²⁹³ A maioria das projeções dos cineclubes, nesse período, acontecia por meio de projeções em 16 mm pela facilidade operacional, de custos e da distribuição de filmes neste formato. Em diversas cidades foram instaladas distribuidoras de filmes em 16 mm que contribuíram com o fornecimento de películas, especialmente, nas cidades de interior onde não havia funcionamento de salas de cinemas. No Estado do Pará, vários municípios tiveram, durante muitos anos, exhibições de filmes graças a este meio de projeção e distribuição que proporcionou acesso ao mundo do cinema às populações destas cidades.

²⁹⁴ *Os Implacáveis* (1952). Direção: Lewis Milestone. Com Michael Rennie, Sylvia Sidney, Robert Newton, Edmund Gwenn. Versão cinematográfica do clássico *Os Miseráveis* de Victor Hugo.

²⁹⁵ *Fausto* (1926). Direção: F.W. Murnau. Com Emil Jannings. Adaptação da obra de Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) sobre a luta entre o bem e o mal.

²⁹⁶ *Este Mundo é um Hospício* (1944). Direção: Frank Capra. Com Cary Grant, Peter Lorre. Comédia com vários personagens em suas rotinas e relações entre si e com a sociedade.

²⁹⁷ *Os Profissionais* (1966). Direção: Richard Brooks. Com Burt Lancaster, Lee Marvin, Claudia Cardinale. Em 1917, um rico rancheiro contrata três mercenários para resgatar sua esposa Maria que foi sequestrada.

²⁹⁸ *A Marcha Nupcial* (1928). Direção: Eric Von Stroheim. Com Eric Von Stroheim, Fay Wray. Os pais de um príncipe com problemas financeiros arranjam um casamento de interesses.

Figura 29 - Prédio da antiga sede da AABB. 2019.



Fonte: Acervo Marco Antonio Moreira Carvalho

A imprensa local, além das colunas de cinema, elogiou a iniciativa dos organizadores do cineclube. A programação também foi enaltecida, pois grande parte dos jornalistas demonstrava insatisfação com o circuito exibidor comercial e com a falta de exibição de vários filmes inéditos. Mas algumas questões externas surgiram para os cineclubes, quando ocorria a contratação de filmes para exibição.

Segundo Veriano, no livro *Cinema no Tucupí* (1999), havia surpresa de alguns distribuidores localizados no sul e sudeste do país, por conta das tentativas de agendar filmes para o cineclube. A reação demonstrava preconceito com o Norte do país, pois achavam que não haveria público para produções premiadas pela crítica internacional. Pedro Veriano, por sua vez, respondia que, em Belém, existia tradição de crítica cinematográfica e interesse do público em relação a todos os tipos de filmes. Veriano valorizou, dessa maneira, ação de uma crítica cinematográfica ciente de sua posição na sociedade que se movimentou para além da escrita de artigos e textos, desenvolvendo prática cineclubista e, em alguns casos, realizando filmes (como Pedro Veriano e Vicente Cecim).

A argumentação de Veriano foi bem avaliada por alguns distribuidores que enviaram filmes ao cineclube recentemente inaugurado. Na expectativa de outras produções clássicas ou inéditas serem exibidas no cineclube, Veriano relata quais foram as dificuldades encontradas durante os primeiros anos.

O Cineclube da APCC buscou filmes de diversas distribuidoras comerciais e consulados, chegando a exibir mostras de países como a Finlândia. Chegou a receber

o adido cultural da Polônia, Sr. Eugenio Zadurski, que apresentou um programa de seu país. Alugava primeiramente filmes em 16 mm de distribuidoras com filial em Recife. Depois se chegou a São Paulo (distribuidoras Polifilmes e CIDEF). O preço do aluguel era acrescido do frete aéreo que muitas vezes era mais caro do que o próprio aluguel. Eu tentava tirar esse preço com a venda de ingressos, mas era fatal pagar alguma coisa de meu salário. Não havia mensalidades, desde o primeiro mês de fundação do cineclubes, concluindo que não dava certo (poucos pagavam). A reação do público era ótima. Houve casos como a colaboração da Aliança Francesa e sessão que contou com o embaixador da França no Brasil. E casos de cineastas brasileiros que iam prestigiar sessões e cursos realizados como o cineasta Joaquim Pedro de Andrade (PEDRO VERIANO. Entrevista realizada em nov. 2014).

Apesar da complexidade do funcionamento do cineclubes, a partir do relato de Veriano, a programação do cineclubes foi expandida. Com a exibição de muitos filmes inéditos e reprises de clássicos do cinema, um público cativo demonstrou interesse no conceito cineclubista proposto de modo permanente pela APCC. O interesse dos espectadores paraenses provocou colaboração com outros parceiros que, gradualmente, colaboraram para o crescimento das atividades desse cineclubes.

2.3.1.3 Auditório do Curso de Odontologia (UFPA)

O auditório do curso de Odontologia da UFPA, localizada na Batista Campos, foi espaço de exibição importante e colaborou para consolidação do cineclubes diante do público, distribuidores e imprensa local. Com poltronas e condições operacionais de melhor qualidade, incluindo projeção em 16 mm e ar-condicionado, o auditório de Odontologia, anteriormente, foi base de algumas atividades do CEC. Esse auditório era usado para atividades da UFPA e reconhecido por parte da comunidade acadêmica. Este fato, certamente, incorporou a programação a novos frequentadores, especialmente universitários.

Segundo Veriano, a parceria com o auditório de Odontologia surgiu porque UFPA contribuía com pequena verba para aluguéis dos filmes. Os projetores eram de 16 mm e o projetorista, na maioria das sessões, era cabo Edilson Abreu²⁹⁹. As sessões aconteciam às 20 h. Alguns cursos sobre cinema foram realizados, com exibições de filmes citados nas palestras. O curso sobre a história do cinema com Pedro Veriano e Alexandrino Moreira teve sucesso e contribuiu para o surgimento de novos cinemaníacos.

²⁹⁹ Edilson Gomes de Abreu exerceu a atividade de cabo da Marinha e colaborou com diversas exibições do cineclubes como projetorista.

Figura 30 - A.G.M. com Pedro Veriano no curso de cinema no auditório do curso de Odontologia (UFPA) em 1974.



Fonte: Acervo de Marco Antonio Moreira Carvalho

A repercussão do curso fez com que outras ações fossem planejadas, como exibições de filmes, de diversos períodos, para debates referentes aos movimentos cinematográficos, suas tendências e técnicas. Durante curto período, foi produzido um jornal da APCC com informações sobre filmes exibidos. O jornal era distribuído nas sessões para o público e jornalistas com objetivo de fortalecer a divulgação. Alguns cursos de cinema foram promovidos no auditório, além de exibições de curtas-metragens, principalmente paraenses.

Uma das exibições mais relevantes foi o lançamento da produção *Malditos, Mendigos*³⁰⁰ do crítico Vicente Cecim. Houve debate com a presença do diretor que explanou sobre sua obra e causou polêmica entre os presentes. Alguns filmes exibidos no auditório do curso de Odontologia (UFPA), nos primeiros anos de parceria, foram *Cidade Nua*³⁰¹ (1948) de Jules Dassin e *O Canto do Mar*³⁰² (1953) de Alberto Cavalcanti e retrospectiva do cinema Americano com clássicos das primeiras décadas do século XX. As exibições cineclubistas no auditório de Odontologia duraram até os anos 1980.

³⁰⁰ *Malditos, Mendigos* (1978). Direção: Vicente Cecim. Parábola sobre mendigos que estão presentes nas ruas de Belém e a injustiça e indiferença que sofrem, diariamente.

³⁰¹ *Cidade Nua* (1948). Direção: Jules Dassin. Com Howard Duff, Barry Fitzgerald, House Jameson. Uma modelo é brutalmente morta em seu apartamento e logo após um dos assassinos mata o cúmplice. No dia seguinte, inicia-se uma investigação perigosa.

³⁰² *O Canto do Mar* (1953). Direção: Alberto Cavalcanti. Com Aurora Duarte. A história de retirantes da seca que foram para o litoral, primeira etapa da migração em direção ao sul.

2.3.1.4 Cine Guajará

Com dois pontos de exibição em constante atividade e presentes na mídia impressa, o trabalho do cineclube adquiriu maior destaque e respeito. Em 1971, o tenente da base Naval Emilio, que frequentava sessões do cineclube, contactou Pedro Veriano para que a programação do cineclube da APCC estivesse disponível no *Cine Guajará*. Este cinema foi fundado no final dos anos 1950 e estava acessível, preferencialmente, aos militares da Marinha que moravam na Base Naval de Belém, na rodovia Arthur Bernardes. A partir do convite feito para estender circuito cineclubista ao *Cine Guajará*, novos frequentadores surgiram e prestigiaram essa sala, que ficava em uma região distante do centro da cidade. Veriano recorda situações particulares sobre esse espaço cineclubista.

O Guajará foi um episódio marcante na história do cineclube, até porque foi o primeiro “cinema de arte” de Belém. Era uma ginástica exibir filmes numa base militar em plena ditadura. A Marinha dava uma pequena verba para o aluguel dos filmes. [...] O comandante da Base Naval só pedia para não exibir “O Encouraçado Potemkin”. Valia tudo o mais. E realmente exibi um filme do Ballet Bolshoi num encerramento de ano homenageando o comandante da base. Ele agradeceu e achou irônico eu ter escolhido um filme russo, mas se confessou fã do cinema soviético. Na verdade, eu não pensei na “provocação”, e exibia filmes da CIDEF, uma distribuidora independente de um velho distribuidor (já com 90 anos na época) conhecido por Borghert. Eram clássicos e de aluguel acessível (tudo em cópias de 35 mm). Para as sessões do Guajará não era preciso liberação de certificado de censura na Polícia Federal. Óbvio. E por isso eu passava filmes do MAM (Museu de Arte Moderna) que não tinham disso (eram de arquivo). O maior sucesso de público, nos 10 anos de Guajará (mais ou menos isso) foi “...E O Vento Levou”³⁰³. Para se ter uma ideia de como o público prestigiava, “Jonas que Terá 25 Anos no ano 2000”³⁰⁴, filme de festival, ficou mais de uma semana em cartaz com plateia expressiva. Alguns filmes estreavam no Grêmio Português e, depois, iam para o Guajará. Outros (a maioria) eram exclusivos (PEDRO VERIANO. Entrevista realizada em fev. 2015).

Os projetores do *Cine Guajará* eram profissionais e similares aos utilizados nos cinemas comerciais, com possibilidade de projeção de filmes em 35 mm. O horário das sessões era 20h ou 20h30m e havia em torno de 300 lugares. O *Cine Guajará*, muitas vezes, apresentou boa frequência de espectadores. Quando o público lotava uma sessão era necessário abrir as portas laterais (o cinema não tinha ar condicionado) para que os espectadores pudessem assistir aos filmes de dentro dos carros estacionados na lateral do cinema. Veriano comenta um dos sucessos do Guajará.

³⁰³ ...E O Vento Levou (1939). Direção: Victor Fleming. Com Vivian Leigh, Clark Gable, Olivia de Havilland. Durante a Guerra Civil Americana, fortunas e famílias foram destruídas, mas novas histórias surgem em um novo país.

³⁰⁴ Jonas que terá 25 anos no ano 2000 (1976). Direção: Alain Tanner. Com Jean-Luc Bideau, Miou Miou. Enquanto um menino de seis anos está cheio de esperanças pelo futuro, homens e mulheres enfrentam seus medos e inseguranças.

Um recorde de audiência foi com “...E O Vento Levou” no Guajará. O espaço foi insuficiente e muitos espectadores viram o filme de seus carros, ao lado do salão, um arremedo de “drive in”. Curioso é que as sessões em base militar aconteceram durante o governo militar. E no caso do Guajará nem precisava liberar programa na Censura Federal (obrigação nas sessões em auditórios da cidade, com a apresentação do boletim que acompanhava os filmes e um relatório que eu datilografava e levava pessoalmente para os censores) (PEDRO VERIANO. Entrevista realizada em jun. 2019).

Segundo Veriano, o *Cine Guajará* funcionou, desde o pós-guerra, em outro local e depois onde efetivamente funcionou como sala de exibição com programação cineclubista. Os filmes programados para o *Cine Guajará*, anteriormente, eram contratados por meio de parceria realizada com circuito Severiano Ribeiro, maior exibidor do país nesse período. Com a programação do cineclube da APCC houve exibição de filmes com sessões regulares³⁰⁵ durante a semana. Mas, segundo Veriano, havia um incômodo em algumas sessões, pois durante o governo militar eventualmente havia sentinela caminhando no meio dos espectadores dentro da sala de exibição. Alguns filmes exibidos nessa sala confirmam sua importância, como por exemplo, *O Fantasma da Liberdade*³⁰⁶ (1974) de Luís Buñuel, *Onibaba*³⁰⁷ (1964) de Kaneto Shindo, *Spartacus*³⁰⁸ (1960) de Stanley Kubrick, *O Grito*³⁰⁹ (1957) de Michelangelo Antonioni e *O Criado*³¹⁰ (1963) de Joseph Losey, entre outras produções do conceito cineclubista.

Na foto abaixo, identifica-se as portas laterais do cinema que, eventualmente, eram abertas para espectadores assistissem os filmes nos seus carros. As exibições cineclubistas no *Cine Guajará* ocorreram até meado dos anos 1980.

³⁰⁵Próximo do Cine Guajará funcionava o Cine Catalina que pertencia a Base Aérea e exibia filmes em acordo com a programação do grupo Severiano Ribeiro.

³⁰⁶*O Fantasma de Liberdade* (1974). Direção: Luís Buñuel. Com Monica Vitti, Michel Piccoli, Jean-Claude Brialy. Histórias, personagens e situações são apresentados para criticar instituições sociais e religiosas.

³⁰⁷*Onibaba* (1964). Direção: Kaneto Shindô. Com Ken Saito, Nobuko Otawa, Jitsuko Yoshimura. Japão, século XIV. Enquanto um guerreiro vai à guerra, sua mãe e esposa sobrevivem matando guerreiros desorientados e vendendo seus pertences.

³⁰⁸*Spartacus* (1960). Direção: Stanley Kubrick. Com Kirk Douglas, Jean Simmons, Laurence Olivier, Charles Laughton, Peter Ustinov, Woody Strode. Spartacus, um homem que nasceu escravo, luta para mudar seu destino e comanda uma guerra contra o Império Romano para acabar com a escravidão.

³⁰⁹*O Grito* (1957). Direção: Michelangelo Antonioni. Com Alida Valli, Steve Cochran. Um homem sofre com o fim de seu casamento e procura redescobrir razões de sua vida.

³¹⁰*O Criado* (1963). Direção: Joseph Losey. Com Dirk Bogarde, Sarah Miles, James Fox. Um homem rico contrata um empregado para ajudá-lo em todas as tarefas da casa. Mas conflito surge a partir do relacionamento social entre eles.

Figura 31 - Cine Guajará. Anos 1970.



Foto: Google Imagens (2018)

A inclusão do *Cine Guajará* no circuito de programação cineclubista foi importante para evolução do cineclubes da APCC. Anteriormente, filmes exibidos em outros espaços cineclubistas eram na bitola 16 mm, por conta de distribuidoras que tinham limitações de filmes em seu catálogo. Com sessões no formato 35 mm, como nos cinemas comerciais, a programação do cineclubes teve maior abrangência e se expandiu de modo relevante. Como declara Isidoro Alves, a ampliação do circuito cineclubista da APCC valorizou o conceito inicial dessa ação.

Entendo que a principal razão da criação do cineclubes da APCC foi necessidade de criar espaços de exibição de filmes que normalmente não estariam nos circuitos comerciais e a possibilidade de fazer debates, que propiciassem a formação e informação sobre o cinema, numa ação paralela ao exercício da crítica, em geral nos jornais de maior circulação em Belém. Havia uma carência do que se considerava essencial para uma boa cultura cinematográfica. O cineclubes teve um papel fundamental com a possibilidade de exibição dos clássicos e a discussão do cinema como uma arte do nosso tempo (ISIDORO ALVES. Entrevista realizada em set. 2014).

A exibição de clássicos e filmes inéditos possibilitou maior procura do público pela programação no *Cine Guajará*. Na manutenção de três espaços de exibição (AABB, Odontologia e Guajará), a proposta da direção do cineclubes era de que os sócios ajudariam nos custos operacionais e espectadores pagariam ingressos. Mas esta iniciativa não foi bem sucedida e a cobrança de ingressos nos auditórios era a exclusiva fonte de renda para quitar valores do aluguel dos filmes. A projeção de filmes em alguns espaços de exibição foi feita, muitas vezes, por Pedro Veriano. Luzia Álvares permanecia na bilheteria para venda de ingressos. Segundo ela, o público que prestigiava as sessões era geralmente formado por intelectuais, críticos, jornalistas, nomes da elite acadêmica, jovens universitários e qualquer

pessoa que pudesse pagar o ingresso (valor mínimo), além dos sócios quites com sua mensalidade. As exhibições cineclubistas no Cine Guajará tinham valor simbólico nos ingressos para ajudar com os custos da exibição.

2.3.1.5 *Grêmio Literário Português*

No início dos anos 1970, após inclusão do Guajará no circuito cineclubista, Veriano teve oportunidade de planejar sessões na sede social do clube *Grêmio Literário Português* localizado na Manoel Barata, centro comercial da cidade. Apesar das limitações operacionais do cineclube, com poucas pessoas à disposição para propor e desenvolver novas atividades, esta nova parceria foi aceita. Segundo Veriano, o contato com o clube ocorreu por meio de Baltazar Pimentel, técnico dos projetores dos cinemas de Severiano Ribeiro. Baltazar operava o aparelho de projeção de 35 mm do Grêmio Literário, cedido ao clube pelo então presidente português Oliveira Salazar³¹¹.

A principal vantagem do novo parceiro foi a possibilidade de seleção de filmes em 35 mm que apresentava maior quantidade de opções nas distribuidoras no sul e sudeste do país, como ocorria no *Cine Guajará*. A sede social do *Grêmio Literário Português*, assim como na AABB, era utilizada para eventos e possuía cadeiras que, eventualmente, eram retiradas do auditório para festas e outras atividades. Importante registrar que, ao lado do auditório deste clube, existe a biblioteca Fran Paxeco, fundada em 1867, com livros raríssimos³¹². Pela localização no centro da cidade, as sessões programadas apresentaram adequada frequência do público, o que incentivou outras programações.

³¹¹ Oliveira Salazar (1889-1970). Advogado, professor universitário e presidente do Conselho de Ministro de Portugal de 1933 até 1968. Foi responsável pela consolidação do Estado Novo e pela implantação ideológica do salazarismo com características autoritárias e antiliberais.

³¹² *Biblioteca Fran Pacheco* possui obras exclusivas e é considerada a terceira no Brasil em números de obras raras. No acervo, por exemplo, é possível encontrar livros raros alusivos ao poeta português Luís de Camões (1524-1580).

Figura 32 - Auditório da sede social do Grêmio Literário Português. 2019.



Foto: Acervo de Marco Antonio Moreira Carvalho

A parceria com o Grêmio Literário Português foi bem sucedida. Próximo ao Cine Palácio³¹³ e localizado em uma área comercial da cidade, este espaço de exibição teve programação intensa, desde o início de sua inclusão no cineclubes. Filmes e festivais de diretores famosos como Akira Kurosawa³¹⁴ e Rainer Werner Fassbinder³¹⁵ foram exibidos. As sessões aconteciam, prioritariamente, aos sábados e domingos, às 20 h. Uma das exibições memoráveis incluiu documentário sobre o cineasta Charles Chaplin, *Carlitos: Adorável Vagabundo* (1976) de Richard Paterson, citado por Veriano como um dos momentos mais importantes da história do cineclubes.

Outros filmes exibidos naquele período que foram bem sucedidos em relação ao público e crítica foram o clássico *...E o Vento Levou* de Victor Fleming (1939) de Victor Fleming, *Cenas de um Casamento* (1973) de Ingmar Bergman, *Godspell*³¹⁶ (1973) de David Green, *Alexandre*

³¹³ *Cine Palácio* foi fundado em 1959 com exibição do filme *Gigi* (1958) de Vincent Minelli. Foi um dos maiores cinemas da capital com mais de 1.000 poltronas. Em 1997, com a crise financeira dos cinemas de rua, foi vendido para uma igreja.

³¹⁴ Akira Kurosawa (1910-1998). Um dos maiores cineastas do cinema. Entre suas obras mais importantes estão *Rashomon* (1950), *Os Sete Samurais* (1957), *Trono Manchado de Sangue* (1957), *Ralé* (1957), *Yojimbo* (1960), *Dodeskaden* (1970), *Derzu Uzala* (1975), *Kagemusha* (1980) e *Ran* (1985).

³¹⁵ Rainer Werner Fassbinder (1945-1982). Ator, roteirista, produtor e diretor de cinema e teatro. Foi um dos mais influentes cineastas do novo cinema alemão que surgiu no final dos anos 1960. Trabalhou com teatro e realizou 43 filmes em 37 anos de idade. Um de seus trabalhos mais cultuados é *A Praça Alexandre* (1980) produzido para a televisão alemã com mais de 15 horas de duração.

³¹⁶ *Godspell* (1973). Direção: David Green. Com Victor Garber, Robin Lamont. Versão moderna do Evangelho Segundo São Mateus com narração sobre os últimos dias da vida de Jesus Cristo.

*Nevsky*³¹⁷ (1938) de Serguei Eisenstein, *O Estranho Caminho de São Tiago*³¹⁸ (1969) de Luís Buñuel e *Viver* (1951) de Akira Kurosawa. O cineclube realizou algumas sessões especiais para crianças, nos finais de semana, às 16 h. Um dos filmes exibidos foi *O Mágico de Oz* (1939) de Victor Fleming. De acordo com Luzia Álvares, como os associados do clube prestigiavam as sessões de cinema nos finais de semana, Veriano os incentivava com outros programas – no caso, exibições de filmes infantis – mas foram sessões eventuais que não tiveram continuidade. As exibições cineclubistas no Grêmio Literário Português aconteceram até meado dos anos 1980.

Com a integração do *Cine Guajará e Grêmio Literário Português* na programação do cineclube da APCC houve crescimento no número de espectadores que desenvolveram hábito de prestigiar esses espaços. Essa extensão da programação cineclubista foi percebida e provocou interesse contínuo em vários espectadores da cidade e localidades próximas. Muitas memórias de espectadores cineclubistas vinculadas do Guajará e Grêmio são exemplos de que a mobilização coletiva deste cineclube, em relação à cultura cinematográfica, mesmo que de modo restrito, do ponto de vista operacional e financeiro, foi evidente e valorizada.

As paixões pela sétima arte e a proposta de contribuir com a cinefilia paraense foram ponto de partida motivador para estender convites a outras pessoas para participarem das ações cineclubistas. De certa maneira, com Pedro Veriano e outros associados à frente dos trabalhos, parecia não haver obstáculos para outros planos que envolvessem o cineclube. Estes projetos lembraram as atividades que Veriano tinha realizado, anteriormente, em outros períodos com a APCC ou como cinéfilo.

Pela APCC, no início, foram feitas duas sessões no auditório do SESI na Quintino Bocaiuva. Também se fez uma no auditório da Escola Comandante Brás de Aguiar e noutro espaço da Marinha na rodovia Arthur Bernardes. Tarefas de Edilson Abreu. Anteriormente, ainda houve cinema em Mosqueiro, no espaço que era uma escola e hoje é um mercado no bairro Chapéu Virado. Ali, botei meus projetores por duas férias de julho (1957 e 1958) com as carteiras servindo de poltronas. Muita frequência. Os filmes chegavam pelo navio da linha Mosqueiro-Belém no horário de 18h. Eu corria para fazer a sessão das 20h. Houve caso de troca de filme em cima da hora (como da sessão anunciada com “King Kong”, trocada por uma comédia que me deu problemas na porta da sala quando tive de trocar o cartaz que havia preparado) (PEDRO VERIANO. Entrevista realizada em jun. 2019).

³¹⁷ *Alexandre Nevsky* (1938). Direção: Serguei Eisenstein. Com Nikolay Cherkasov. A história épica do príncipe russo Alexander Nevsky, célebre por vencer os cavaleiros Teutônicos.

³¹⁸ *O Estranho Caminho de São Tiago* (1969). Direção: Luís Buñuel. Com Delphine Seyrig, Pierre Clementi, Michel Piccoli. Dois peregrinos viajam em direção ao caminho de Santiago de Compostela, na Espanha. Na jornada, encontram com diversos personagens bíblicos e históricos e questionam dogmas da igreja católica. O filme é também conhecido como *A Via Láctea*.

Ações cineclubistas promovidas e incentivadas por Pedro Veriano e associados como Alexandrino Moreira, Luzia Álvares, Acyr Castro, entre outros, eram reflexos do compromisso com o cinema em sentido amplo. As atividades cineclubistas de Veriano, pela APCC ou não, lembravam procedimentos do crítico André Bazin, nome fundamental do pensamento cinematográfico. Em diversas situações, Bazin transportava rolos de filmes em seu carro para exibições em cineclubes de Paris nos anos 1950. Fato semelhante ocorria com Veriano³¹⁹ no cineclube da APCC que, acompanhado de parceiros como Luzia Álvares e Alexandrino Moreira, entre outros, procurava ampliar e compartilhar filmes clássicos e inéditos.

Em 1973, com pontos de exibição semanais e mensais e diversos parceiros de projeção, Veriano, Luzia Álvares e Alexandrino Moreira foram recebidos pelo prefeito de Belém, coronel Nélio Lobato³²⁰. A pauta solicitada pela direção da APCC foi para evidenciar a importância do cinema de arte para a cidade e a proposta de inclusão de sala própria para o cineclube. Segundo Veriano, esse contato com o prefeito foi realizado pelo Guilherme Guimarães, seu colega médico. Foi agendada visita com o prefeito que, entusiasmado, planejou outras sessões em outros espaços. Luzia Álvares complementa algumas informações sobre essa visita.

Tínhamos um amigo que era parente do prefeito, além de documentarista e cinéfilo, o urologista Roberto Lobato da Costa. Mas esse contato com o Prefeito Nélio Lobato foi feito por outro médico, o Dr. Guilherme Guimarães, que nos conhecia e ao nosso trabalho e parte desse interesse do PV em alavancar as exibições de filmes de arte. E nos apresentamos como membros da APCC (LUZIA ÁLVARES. Entrevista realizada em jun. 2019).

A possibilidade de parceria com a prefeitura não se concretizou. Mas, anos depois, a direção da APCC procurou um espaço para locação de sua sede para realização de diversas atividades, incluindo cursos de cinema. Cada associado tinha uma função na sede que abrangeu maior colaboração com a associação. Essa sede situava-se na Manoel Barata, ao lado do *Cine Palácio*, e funcionava de manhã e de tarde com apoio de novos membros da associação (como Gilberto Aguiar), mas não teve extensa duração. A ousadia de criar uma sede própria para a APCC, segundo Luzia Álvares, foi sua concepção e teve vários objetivos que serão detalhados, posteriormente, na tese.

A instalação de uma sede própria foi um marco na história da Associação e uma ação importante para maior profissionalização das atividades planejadas e realizadas. Porém,

³¹⁹ Pedro Veriano teve problemas na suspensão de seu carro após transportar grande quantidade de latas com rolos do filme *...E O Vento Levou* (1939) para uma sessão de cineclube. As latas de filme em película eram muito pesadas e cada uma tinha em torno de 20 minutos de projeção.

³²⁰ Nélio Lobato (1919- 1997). Prefeito de Belém nomeado pelo governador do estado no período de março de 1970 até junho de 1973.

questões financeiras impediram sua manutenção. Apesar das dificuldades, a iniciativa foi exemplar para o período que o cineclube atraiu atenção de espectadores para uma associação de críticos que tentava se organizar e interagir com mais intensidade na vida cultural da cidade.

2.3.1.6 Assembleia Paraense

Em 1973, o cineclube da APCC iniciou sessões na sede social do clube *Assembleia Paraense*³²¹, localizado na Avenida Presidente Vargas. O auditório apresentava características semelhantes à AABB e *Grêmio Literário Português*, com utilização do espaço para sessão de filmes e festas ou eventos. Altino Pinheiro, presidente do clube, enviou convites para exibições abertas ao público e indicadas para associados. Pedro Veriano, Luzia Álvares e Alexandrino Moreira representaram o cineclube, frequentemente, participando das sessões, como na imagem abaixo que foi localizada em uma matéria de jornal interno da Assembleia Paraense que evidenciava a parceria com o cineclube da APCC.

Figura 33 – Luzia Álvares, Pedro Veriano e Alexandrino Moreira com diretores da Assembleia Paraense. 1973.



Fonte: Jornal da Assembleia Paraense. 1973

A produção *Isadora*³²² (1969) de Karel Reiz foi o primeiro filme exibido e teve ótima frequência. A projeção acontecia em cópias de filmes em 16 mm. As sessões eram exibidas

³²¹ Assembleia Paraense é um clube social fundado em 27 de dezembro de 1915.

³²² *Isadora* (1969). Direção: Karol Reisz. Com Vanessa Redgrave. Cinebiografia de Isadora Duncan, uma das mais importantes e famosas dançarinas dos anos 1920.

semanalmente nas terças-feiras, às 20h. Uma programação especial para crianças foi realizada semanalmente na *boite* do clube, aos sábados, às 16h30m e, eventualmente, foram programados desenhos animados e séries de cinema que agradavam o público infantil. Algumas das séries exibidas foram *Flash Gordon Conquistando o Mundo* (1940) de Ford Beebe e Ray Taylor (cada série composta de 2 episódios de 10 minuto), *Buck Rogers no Planeta Saturno* (1939) de Ford Beebe e Saul A. Goodkind e comédias como *Festival Atômico do Gordo e o Magro*. Na imagem abaixo, registro da projeção de película em 16 mm, com Veriano e A.G.M. em concorrida sessão na Assembleia Paraense.

Figura 34 - Pedro Veriano e A.G.M. em sessão cineclubista na Assembleia Paraense em 1973.



Fonte: Acervo particular Alexandrino Gonçalves Moreira

Com diversas sessões lotadas, Veriano programou vários filmes como os desenhos com Tom e Jerry, *Aeroporto*³²³ (1970) de George Seaton, *A Última Fuga*³²⁴ (1971) de Richard Fleischer, *Ana dos Mil Dias*³²⁵ (1969) de Charles Jarrot, *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles e *O Maior Espetáculo da Terra*³²⁶ (1962) de Cecil B. De Mille, entre outros títulos³²⁷. Segundo

³²³ *Aeroporto* (1970). Direção: George Seaton. Com Burt Lancaster, Jean Seberg. Um psicopata ameaça explodir o avião, mas um experiente piloto tentará salvar tripulantes e passageiros. O filme teve grande sucesso e ganhou várias continuações nos anos 1970.

³²⁴ *A Última Fuga* (1971). Direção: Richard Fleischer. Com George C. Scott. Um ex-motorista de Chicago tenta retomar sua vida profissional em outro país, mas se envolve com uma quadrilha na Espanha.

³²⁵ *Ana dos Mil Dias* (1969). Direção: Charles Jarrot. Com Geneviève Bujold, Richard Burton, Irene Papas. Após rei Henrique VIII abandonar a esposa Catarina de Aragão por não conseguir gerar um filho homem, a jovem Ana Bolena é escolhida como substituta.

³²⁶ *O Maior Espetáculo da Terra* (1952). Direção: Cecil B. De Mille. Com Charlton Heston, Betty Hutton, James Stewart. Diversos personagens e histórias se cruzam na rotina de um grande circo em excursão pelos EUA.

³²⁷ Outros filmes exibidos no auditório da Assembleia Paraense: *A Última Esperança a Terra* (1971) de Boris Sagal, *O Namoradinho* (1971) de Ken Russell, *Amargo Pesadelo* (1972) de John Boorman, *Suspeita* (1941) de Alfred Hitchcock, *O Picolino* (1935) de Mark Sandrich e *Os 10 Mandamentos* (1955) de Cecil B. DeMille.

Veriano, a parceria com este clube não teve longa duração, mas proporcionou exibições semanais que agradaram os espectadores.

2.3.1.7 Instituto de Desenvolvimento Econômico, Social e Ambiental do Pará (IDESP)

Em 1973, parceria de pouca duração surgiu para o cineclube da APCC. O auditório do IDESP exibiu sessões cineclubistas de filmes como *Morangos Silvestres*³²⁸ (1957) de Ingmar Bergman, *Sem Destino*³²⁹ (1969) de Dennis Hooper e *Romeu e Julieta*³³⁰ (1969) de Franco Zeffirelli. Segundo Luzia Álvares, qualquer convite recebido para apresentação de filmes e debates seria aceito por Veriano. As sessões no IDESP fizeram parte desse processo de novidade sociocultural que o cineclube oferecia e, como Pedro Veriano não perdia oportunidades vinculadas ao cinema, estava sempre presente para projetar e debater o filme exibido junto com sua parceira, Luzia Álvares.

2.3.1.8 Cinemas 1 e 2 (Circuito Cinearte)

O movimento cineclubista em Belém apresentava amplo empenho de cinemaníacos, jornalistas e espectadores. Os diversos pontos de exibição, filmes programados, destaque nas colunas de cinema e eventuais sucessos evidenciaram esforço do cineclube da APCC em colaborar com a cultura cinematográfica e, principalmente, demonstrou que grande parte do público paraense corresponderia às demais ações.

No contexto do circuito exibidor desse período, percebe-se que os cinemas comerciais mantinham padrão de programação vinculada, prioritariamente, aos filmes com chances de alcançar bilheteria semelhante às de outros países como Estados Unidos. Artigo de Rafael Costa, crítico da APCC, destaca questão paralela às atividades do cineclube da APCC.

³²⁸ *Morangos Silvestres* (1957). Direção: Ingmar Bergman. Com Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand. Um professor de medicina revisita vários momentos marcantes de seu passado durante uma viagem de carro até sua antiga universidade.

³²⁹ *Sem Destino* (1969). Direção: Dennis Hooper. Com Peter Fonda, Dennis Hooper, Jack Nicholson. Dois motoqueiros viajam pelos Estados Unidos levando drogas do México até Los Angeles. Com o dinheiro da venda das drogas, eles partem rumo ao leste.

³³⁰ *Romeu e Julieta* (1968). Direção: Franco Zeffirelli. Com Leonard Whiting, Olivia Hussey. Uma história de amor entre membros de famílias rivais causa uma tragédia. Baseado na obra William Shakespeare.

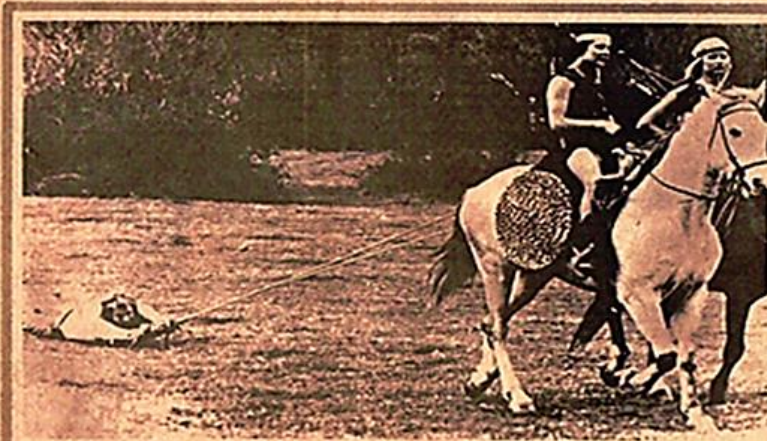
Figura 35 – Coluna Panorama. O Negócio é apelar para o Cineclube. Jornal *O Liberal*. Dia 13/01/1978.

Belém, sexta-feira, 13 de janeiro de 1978 — Página 6

Panorama

RAFAEL COSTA

O negócio é apelar para o Cineclube



Vejam o que elas fazem quando estão de cima!

Fora de brincadeira! Tá chegando af um filme cujo título é "Violento Duelo das Fêmeas", apelação vernacula para render bilheteria.

Na versão americana ganhou frontispício mais digno: "Battle of the Amazons", ou seja "A Batalha das Amazonas". Nada sai a respeito do original italiano, exceto que foi produzi-

do por Al Bradley para a Roma Filmes, em technicolor e cinemascope. Encabeçando o elenco, gente desconhecida da gente: Lincoln Tate e Robert Vidmark, além de um grupo chamado as "Karaté Amazonas". Nessa história de duelo de fêmeas pareos que os homens levam a pior. Vejam só a situação do mocinho af da foto...

Não há outro jeito. Quem quiser cinema melhorado vai ter que apelar para o Cineclube. No circuito comercial a situação anda mais para abelha do que para colibri. Vejamos: no Olympia, até o dia 17, 3a. feira, ficará "Excitação", com o qual o cinema napiniquim envereda pelo terrífico-pornô ou pornô-terrífico, gênero híbrido agora inaugurado com muita técnica e pouca criatividade. Apenas uma curiosidade para registro — e mulher bonita, para delícia dos aficionados. "Marta e Marina" uma investida poética no terreno do homossexualismo latino com base em poema de Vinícius de Moraes) teve a sua estréia adiada. Até quando?

No Palácio, "O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão" continua atendendo o numeroo público de TV e provando que J. B. Tanco descobriu que é mesmo no fim do arco-íris que está a tina de ouro. Ficará pelo menos até o dia 18, mas talvez dobre semana. No sábado e no domingo as sessões continuam começando às 08:30 horas. Providência de Empresa para atender ao público numeroso.

No Nazaré entrou ontem "Porque Agudo aos Homens" (La Marge). Isso significa que "O Julgamento de Billy Jack" foi jogado para escanteio por algum tempo. Sylvia Kristel é o ponto de referência e a atrapção. Um melodrama em que ela entra como "a outra" num triângulo amoroso cujo desfecho é trágico. Quem quiser arricar, que vá...

No Tracema, "Maciste Contra os Bárbaros" continua com as suas proezas de halterofilismo em mundo de ficção. Isso até amanhã. No domingo estará estreando qualquer coisa com o título de "Violento Duelo das Fêmeas" (na versão americana: "Battle of the Amazons"), que é estrelado por um grupo de manias chamadas as "Karaté Amazonas". Saída o que é isso? Esse duelo de fêmeas vai terminar atrairndo muita gente do TV-Catch.

No Ópera, o último dos cinemas lampadões, continua até sábado o novo "Emmanuelle Tropical", com Monique Lafont. Estamos felizes.

Portanto, para quem gosta do melhor, adriestam as salas exibidoras da APCC: no Guajará (Base Naval de Val-de-Cães) hoje ainda "Andrei Roublev, o Artista Maldito", de Andrei Tarkovski. Amanhã, um policial: "O Vidente Misterioso". Para quem gosta de enigmas esse será um bom pedida.

No auditório de Odonologia (Praça Batista Campos) uma obra prima de todos os tempos: "Em busca de Ouro" (The Golden Rush), de Charles Chaplin. Amanhã, "O Homem que Burlou a Mãe", de Don Siegel. Nova oportunidade para quem não viu no circuito comercial. Don Siegel é aquele mesmo de "Vampiros de Almas". Lembra-mos?

No Grêmio Português (Manoel Barata, 477), amanhã, "Onde Começa o Inferno", de Howard Hawks, excelente realizador americano recentemente falecido. Essa exibição do Cineclube é "in memoriam".

Panorâmica

"A Noite dos Assassinos" é o próximo filme de Jeco Valadão para os circuitos aqui da praça. Na cinta, além do próprio Jeco, também trabalha Vera Gimenez, marcando mais uma etapa na sua vertiginosa carreira cinematográfica. Ela estreou no cinema em 1971.

"Luz de Mel & Amendoim" marcou esse começo, no 2o. episódio, que Pedro Carlos Rovai dirige. No mesmo ano filmou "Tô na Tua, Ô Bicho", de Raul Araujo. Logo no ano seguinte já trabalhava com Jeco Valadão em "A Difícil Vida Fácil", de Alberto Pieralisi. Em 1973 participou de 3 filmes: "A Filha de Madame Betina", "Obsessão" e "O Descarta", de Anselmo Duarte, com Glória Menezes e Ronnie Von. Dentre muitos filmes es-

teig "As Loucuras de Um Sedutor", recentemente exibido em Belém e "Os Amores da Pantufa" também de Jeco, baseado na vida de Angela Diniz. //////////// Já chegaram as cadeiras para os dois cinemas que AGM está construindo na rua São Pedro e que estarão funcionando seguramente neste semestre. //////////// Boves "idílico" marcou a exibição de "O Marinheiro que Caiu em Desgraça com o Mar", no Guajará. Infelizmente o filme, por inabilidade não sei de quem — se do roteirista ou do diretor — não consegue justificar e conquistar credibilidade à participação dos garotos chefiados por um pequeno demônio prático. Em cinema, arte visual por excelência, extensos monólogos para caracterizar um tipo não funciona.

Especiais

GUAJARÁ (Base Naval de Val-de-Cães) — 5h Hoje às 20:30 — ANDREI ROUBLEV, o ARTISTA MALDITO — o filme de Andrei Tarkovki. Uma obra prima do cinema russo feita pelo mesmo autor de "Solaris".

Amanhã — O VIDENTE MISTERIOSO.

AUDITÓRIO DE ODONTOLOGIA (Praça Batista Campos) — HOJE às 20:30 — A Perdida "EM BUSCA DO OURO" (The Golden Rush) de Charles Chaplin. O melhor Carlos. Amanhã — "O HOMEM QUE BURLOU A MÃE" de Don Siegel.



Vidente misterioso torna-se um caso de Polícia

Estamos na era de curtir esses colme-percepção, paranormalidade, fenômenos extra-terrenos, transmissões telepáticas, sonhos premonitórios, e assim por diante. Assuntos muito bons para romances de mistérios ou dramas policiais descomprometidos mas desleixos que a gente tá à frente de uma vez. Como não poderia deixar de ser, é assunto também para cine-

ma, arte nova porém com forte tradição recente área. Daí, para os aficionados do sobrenatural, são plenamente justificáveis as melhores expectativas em torno do filme de Frank Perry (com roteiro de David Zelig Goodman) "O Vidente Misterioso" (Man en a Swing). Trata-se de história do envolvimento de polícia com um suposto vidente como única fórmula de descobrir o

misterioso homicídio de um jovem professor, que não tinha inimigos e era muito querido na localidade onde morreu. Giff Robertson é o delegado policial, descrente do sobrenatural, que vive o drama de estreita associação. Joel Grey, o mentor e mestre de cerimônias do filme "Cabaret", é o vidente misterioso. Amanhã no Guajará.

O texto publicado de Rafael Costa³³¹ evidencia a exigência da crítica local sobre circuito exibidor e afirma que o cineclube é boa alternativa para cinemaníacos. Inspirado nesse momento cinéfilo de expansão do cineclube da APCC, Alexandrino Gonçalves Moreira retomou seu antigo sonho de ter salas de cinema. Com Pedro Veriano, A.G.M. percebeu que esse sonho poderia ser realizado e poderia estar a serviço de mobilização coletiva cinéfila. Com tantas parcerias fundamentais ao cineclube, a criação de salas de exibição no modelo dos cinemas comerciais, como o *Cine Olympia*, mas com programação cineclubista, poderia ser ato vinculado à proposta cultural cinematográfica que, ao seguir exemplo de outros projetos no país, como o Cinema I de Alberto Shatovsky³³², no Rio de Janeiro, poderia ser bem sucedido em Belém. Segundo A.G.M.,

Na minha adolescência, eu era operador de cinema. Carreguei muitos rolos de filmes das diversas distribuidoras como a Metro Goldwyn Mayer, Warner Brothers, RKO10, etc. Este gosto pelo cinema veio se integrar a equipe do cineclube de Belém, acompanhando o movimento cultural exercido pelos entusiastas da sétima arte cidade durante os anos 1970. Foi em decorrência disso que me veio à ideia de entrar no ramo cinematográfico (ALEXANDRINO MOREIRA, 1996).

Segundo Pedro Veriano, A.G.M. inspirou-se no sucesso das exibições do cineclube quando chegavam a faltar lugares para os espectadores nas sessões lotadas. Clássicos como *E O Vento Levou* (1939), entre outros filmes, lotavam os auditórios de exibição. Como testemunha da lotação eventual das sessões cineclubistas e percebendo interesse do público, A.G.M. iniciou tratativas para a construção de salas de cinema.

Nessa época, eu e ele fomos procurar um lugar para construir um cinema. A primeira ideia foi usar uma casa onde morou o maestro Carlos Gomes, na Travessa Quintino Bocaiúva. Haveria, se fosse o caso, ajuda de entidade ligada à música. Mas era um prédio em ruínas e tombado. Como ele já tinha comprado um terreno na Travessa São Pedro, então um espaço sem pavimentação, normalmente cheio de lama, resolveu fazer o cinema ali. Nessa época, a gente vivia mantendo contato com exibidores do sul e nordeste para manter a programação do cineclube. Foi quando um exibidor carioca alertou que seria melhor fazer duas salas posto que existisse séria concorrência do grupo Severiano Ribeiro, majoritário na cidade. Por causa disso, os cinemas passaram a se chamar Um e Dois, como os do Rio de Janeiro, de propriedade de Alberto Shatovsky. Depois chegaria o cine Três. A construção levou à vitalização da rua, com asfalto e chegada de casas comerciais na vizinhança (PEDRO VERIANO. Entrevista realizada em jun. 2014).

³³¹ O crítico de cinema Rafael Costa assumia a coluna *Panorama* quando Luzia Álvares estava de férias. Posteriormente, durante vários anos, nas férias da titular Luzia Álvares, eu fui responsável pela coluna *Panorama* com muito orgulho em um intenso aprendizado como crítico de cinema.

³³² Alberto Shatovsky é crítico de cinema e foi um dos pioneiros na programação de cinemas de arte no Brasil. Ele influenciou muitas gerações de cinemaníacos com exibições no Cinema 1 de Copacabana, cinema importante no circuito cultural do Rio de Janeiro, nos anos 1960 e 1970.

A.G.M. acreditou que esse projeto teria apoio do público e a APCC saudou a iniciativa, desde o início, como alternativa para atividades cineclubistas. Em 1977, foi lançada a pedra fundamental do empreendimento com muita divulgação na imprensa. Inicialmente, foi lançada proposta sobre cadeiras cativas patrocinadas por espectadores para manutenção da programação cineclubista, mas não foi possível ser concretizada. Orientado por Antonio Barbosa, responsável pela distribuição de diversos filmes para a região norte e nordeste, para construir duas salas por questões referentes ao mercado de exibição, A.G.M. inaugurou os cinemas 1 e 2 em 29 de junho de 1978³³³. Pedro Veriano era programador, ao lado de A.G.M., e ambos tinham experiência graças ao cineclube da APCC. O nome da empresa, de modo significativo, era referência direta da sua proposta de programação e exibição: *Cinema de Arte do Pará*. Segundo Luzia Álvares,

A inauguração destas salas despertou a divulgação da programação com melhor conteúdo sobre o tema e a narrativa dos filmes, evidenciando sua visão de mercado para o grande público e a visão mais integrada à cultura cinematográfica. Enfim, houve, com certeza, um aprimoramento de conhecimentos dessa cultura cinematográfica para as escolhas de filmes, não só da programação dos cinemas da cidade, mas dos filmes exibidos de um modo geral, nas TVs, por exemplo. Sentia-se que o interesse do espectador não era só para ver o filme, mas para “beber” conhecimentos como cinema (LUZIA ÁLVARES. Entrevista realizada em jun. 2014).

Muito filmes inéditos e clássicos foram exibidos durante os primeiros anos de atividade dos cinemas 1 e 2. A mobilização da programação foi direcionada pelo critério cineclubista e, adotando exibição ocorrida em parceiros da APCC, por exemplo, foram realizados festivais de diretores como Charles Chaplin, Stanley Kubrick e Ingmar Bergman. A mostra de filmes de Ingmar Bergman, por exemplo, exibiu filmes aclamados do cineasta sueco que foram assistidos por uma nova geração de cinemaníacos.

³³³ Em 1987, foi inaugurado o Cinema 3.

Figura 36 – Cinema 1 Ingmar Bergman. Jornal *O Liberal*. Dia 11/02/1979.

CINEMA I
ZONES: 224, 2333

INGMAR BERGMAN

O MAIOR FESTIVAL DO ANO

Dia 11 – GRITOS E SUSSURROS
Dia 12 – O SÉTIMO SELO
Dia 13 – O ROSTO
Dia 14 – A FLAUTA MÁGICA
Dia 15 – EVA, MULHER E TENTACÃO
Dia 16 – O SILÊNCIO
Dia 17 – CENAS DE UM CASAMENTO
Dia 18 – FACE A FACE
Matinal dia 17 – MÚSICA NA MARGEM DRUGADA.

Uma semana inteira dedicada ao grande cineasta sueco, um dos poucos gênios vivos do cinema!
Não percam – Os filmes não serão re-apresentados!
Horários diversos a partir das 15 horas.

Fonte: Biblioteca Pública Arthur Vianna

A realização do sonho de A.G.M. e consolidação da cultura cineclubista com ações como, por exemplo, programação de festivais de diretores importantes da história do cinema, resultou em ação extraordinária de cinefilia. A APCC e críticos cinematográficos apoiaram as atividades dos cinemas 1 e 2. No primeiro ano de atividade, a programação cineclubista teve relativo retorno financeiro e exacerbou a necessidade de um circuito alternativo de exibição que estas novas salas representavam. O jornalista Lúcio Flávio Pinto destaca a importância da inauguração destas salas e atuação do cineclube.

É indiscutível que a criação do cineclube representou um grande avanço no setor cinematográfico de Belém. Talvez se possa marcar o setor antes e depois do cineclube: filmes de melhor qualidade era raridade no circuito comercial e por isso o público belenense tinha pouco acesso ao que de melhor se fez no cinema mundial. O cineclube ofereceu uma alternativa, inicialmente precária, hoje ainda não excelente, mas que já é muito melhor. É claro que se pode fazer objeção a certo tipo de programação e apresentar algumas opções (como por exemplo, um ciclo sobre o esquecido Cinema Novo que envolva “Deus e o Diabo na Terra do Sol” e “Terra em Transe” de Glauber

Rocha, “Amor e Desamor”. “O Bravo Guerreiro”, etc.) mas seria injusto esquecer o esforço e os critérios dos que dirigem o cineclube, especialmente Pedro Veriano. Provavelmente, o projeto inicial será complementado agora com o Cinema Um, que trará os “filmes de arte” do circuito “amador” para o comercial. Essa mudança, aliás, é coerente com as próprias transformações da cidade: não é mais um pequeno número de fanáticos apaixonados pelo cinema que podem consumir estes filmes. Agora é um segmento maior da classe média (PINTO, 1977).

Lúcio Flávio Pinto elogia a programação do circuito cineclubista e anuncia novas possibilidades com a chegada dos cinemas 1 e 2. Após início promissor como cinemas alternativos, A.G.M. percebeu necessidades alteração do trabalho inspirado nos cineclubes. As questões operacionais de uma empresa eram diferentes das parcerias cineclubistas e, inevitavelmente, foi necessária adaptação comercial da programação das salas com exibição de filmes vinculados às grandes distribuidoras. Ações cineclubistas foram reduzidas, mas estiveram presentes em toda trajetória dos *Cinemas 1 e 2* que, anos depois, fizeram parte do *Circuito Cinearte* com outras salas de exibição (Cinema 3, Cines Castanheira 1 e 2 e Cines Docas 1 e 2) e uma locadora de vídeo (Cinema 4). Um dos exemplos que merece ser citado foi a criação da sessão Cineclube, em 1979.

Figura 37 - *Cantando na Chuva* abre, hoje, no dois, a Sessão Cineclube. Jornal *O Liberal*. Dia 20/01/1979.

“Cantando na chuva” abre, hoje, no dois, a “Sessão Cine-Clube”

Todo mundo sabe que os Cinemas I e II são filhos diletos do Cine Clube da APCC. De musa a mãe, o Cine-Clube (ou “a” (Cine-Clube), acabou parindo as duas casas através da boa vontade de um cine-maniaco que, no bom entender da coisa, foi criado numa cabine de projeção: Alexandrino.)

Pois bem, a partir de agora, uma das salas novas servirá ao Cine-Clube (quer dizer, filho tomará a benção da mãe), exibindo semanalmente (aos sábados, às 10:30) um programa de inteira responsabilidade cineclubina, com filmes que por muitos motivos só o cineclubismo pode manusear, trazendo a Belém o exemplo do “Novo Pax” e do “Cinema II” (para ficar em 2 exemplos) da cariocolândia.

“Cantando na Chuva” inaugurará as sessões cineclubinas numa das salas da Tv. S. Pedro, já neste sábado. Uma ironia, pois com as chuvas que chegaram, só falta mesmo o povão cantar à porta do cinema, imitando o Gene Kelly.

E depois? Bem, imediatamente depois-vamos ver “O Encouraçado Potem-

kim”, exibido em má situação no auditório de Odontologia, e agora com a cópia titulada em português e vista semana passada pelos cariocas.

Mais “depois”? “Brinquedo Proibido” de René Clement está na pauta. O filme não pega cinema do centro desde 1954, quando a “França Filmes” fazia ponto no Olímpia.

E tem muita bagagem. Clássicos para os antologistas, queiram ou não queiram os críticos como o Cecim, que não suportam musicais e qualquer coisa que resvale por um sentiment(alismo) que eles não acham bom.

Mas vamos (eu e vocês) botar ós pingos nos ii: as sessões não vão ser medidas por predileções de críticos. A meta — ou a finalidade é passar o que está nos livros de cinema como “coisa marcante”. E é claro que o objetivo é saciar a curiosidade dos novos cinemeiros e deixar com um processo crítico dos mais abençoados. A idéia é boa e merece palminhas de guiné. Vamos lá. (PEDRO VERIANO).

O *Circuito Cinearte* foi extensão e parceiro do cineclube da APCC pela forte influência de cultura cinematográfica e pela contribuição cinéfila de A.G.M. na programação de filmes que, certamente, poderiam ser exibidos em cineclubes. Além disso, como circuito exibidor, permitiu que o público tivesse mais opções em um mercado de exibição que, gradualmente, evidenciou aspectos comerciais do cinema. Todas as ações cinéfilas realizadas no *Circuito Cinearte* tiveram apoio da APCC que incentivou, diversas vezes, a exibição de filmes de conceito cineclubista que mereciam destaque. Logo, a crítica contribuiu para que muitos filmes renomados tivessem atenção do público no período de sua exibição. Desta maneira, foi possível manter o sonho cineclubista de A.G.M. por muitos anos.

Figura 38 – Cinemas 1, 2 e 3. 2006.



Fonte: Google Imagens (2021)

No *Circuito Cinearte*³³⁴, como extensão das sessões cineclubistas, a APCC apoiou sessões especiais às 23h (nos primeiros anos dos Cinemas 1 e 2), matinais de domingo (que faziam parte da programação de 1978 até 1997) e sessões de *Cinema de Arte* (em proposta similar ao projeto *Cinema de Arte* realizado no final dos anos 1960). Matéria publicada sobre

³³⁴ Na foto da fachada dos Cinemas 1, 2 e 3 é possível visualizar a placa de publicidade da Cinema 4 Videolocadora que funcionava na galeria de acesso do Cinema 3 (e ao lado do Cinema 1). Esta videolocadora de filmes esteve em atividade durante muitos anos com muito sucesso e também foi uma ação cinéfila por meio da extensão do conceito cineclubista em seu acervo de VHS, e posteriormente, DVD, com diversos filmes de qualidade e um gênero chamado Cineclube.

sessão *Cinema de Arte* criada em 1994, no Cinema 3, foi assunto celebrado por Pedro Veriano no jornal *A Província do Pará*.

Figura 39 – A Volta do Cinema de Arte. Jornal *A Província do Pará*, 1994.

A volta do Cinema de Arte

Pedro Veriano

Quem se queixava que não podia ver um bom filme no domingo de manhã por ter compromissos com a família, agora tem programa nas noites de sexta. E quem se queixava que o filme da matinal de domingo repetia-se em cartaz pelos quatro domingos do mês, agora tem mais opções.

A volta do "cinema de arte" apegou-se, confiante, na inteligência de nosso público. Não é nada assaz, nada que faça de um programinha de cinema uma reunião de escola. A idéia é enterrar o preconceito com o gênero e mostrar que o bom cinema não é elitista.

o dia 4 de novembro de 1967 o cinema Olímpia fez uma sessão diferente: exibiu, às 10 da manhã (era um sábado), o filme (infinito então) "Viridiana", do cineasta espanhol Luis Buñuel. No anúncio do programa, uma qualificação que era novidade em termos de Belém: "cinema de arte". Os 650 lugares da sala foram ocupados por um público acima de tudo curioso. "Filme de arte" era moda, ver filme de arte significava cultura, inteligência. E a mídia da época estava atenta! Anotava opiniões com nomes de espectadores, fazia-se um resumo nos jornais, rádio e TV em torno de um acontecimento que promovia a cidade ao nível de metrópole.

Três dias antes havia sido criado o Cine Clube da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos. Todos os ramalhões levavam ao cinema de compromisso intelectual, ao que se passou a ver com mais dificuldade no País depois da rígida censura instalada em 1964.

Por mais de um ano o Olímpia manteve o "cinema de arte". Eramos de que o horário era impróprio para muita gente trabalhar ou estudava aos sábados fizeram com que a mesma empresa exibidora, programasse a sessão para o cinema Palácio às 22:30 das sextas-feiras.

Hoje pode parecer estranho, mas um cinema gigante como o Palácio, com perto de 1.200 lugares, abrigava um público expressivo, às vezes cansado, nesse tipo de programa, tão tarde da noite!

Mais um ou dois anos. Surge uma sessão do mesmo tipo no cinema Independência, onde hoje é um posto da Caixa Econômica, na Avenida Magalhães Barata. O exibidor tinha contato com muitos filmes interessantes para esse tipo de sessão.


Em paralelo às "sessões cinema de arte", o Cine Clube cumpria a sua missão com filmes em 16mm, começando na antiga sede da Escola de Teatro da UFFA, na Quintina Bocalévia, depois na AABH (Av. Governador José Malcher), depois no auditório da Faculdade de Odontologia na Praça Batista Campos.

Nos anos 70, o Cine Clube passou a atuar, também, com filmes na bobina profissional, 35 mm, na sede social do Grêmio Literário Português, na Rua Manoel Barata, e, discretamente, no Cine Guajará, da Base Naval de Val-de-Cans.

Em 1978 os Cinema 1 e 2 foram inaugurados. A idéia era consagrar pelo menos um desses cinemas ao "filme de arte". Tanto que o nome da empresa foi (e é, ainda hoje) Cinema de Arte do Pará Ltda.

Podem-se dizer que até a chegada dos 80, o gênero alcançou expressão pública em Belém. Curioso é que, naquela época, as experiências cinematográficas preocupavam os donos de cinema por quebrarem com a linguagem tradicional invisibilizando comercialmente certos filmes. Era o "filme de arte" cerebral, coisa que a platéia mediana via e não entendia. Mas via.

Os 80 avaliaram o movimento. Com a criação do Cine Líbero Luxardo do Cen-



"A Igualdade é Branca", Prêmio de Melhor Diretor no Festival de Berlim 1971.

"Caro Diário". "O Jardim das Oliveiras". "O Leopardo" (de Visconti). "Tempo de Viver". "A História de Q. Ju.". "Antes da Chuva". "Tia Danielle". "Mamãe é de Morte". "A Marca da Maldade". "O Gênio e Excêntrico Glenn Gould Em 32 Curtas" e muitos outros filmes que já foram vistos, entre aplausos, por espectadores de outros Estados.

ONTEM E HOJE

O chamado "filme de arte" mudou. Há quem tenha preconceitos com o gênero. Não pessoas que acham que o que os críticos gostam é o que é indecifrável para o público. A idéia que virou slogan, ou seja, que cinema é diverso, implica num fundamento básico: filme não é para ser pensado, é para ser visto, ou "consumido". Mas os tempos mudaram e este raciocínio, vindo como reação aos "cinemas novos" dos anos 60, é, no mínimo, anacrônico. Para se ter uma idéia, observem o filme mais elogiado pelos críticos na atual programação comercial: "Um Sonho de Liberdade". Completou 6 semanas num só cinema com todo mundo aplaudindo.

O melhor filme do ano passado para os críticos do Sul do País foi "A Fraternidade é Vermelha". Candidato ao Oscar em algumas categorias, como fotografia, esteve por muitas semanas em cartaz no Rio e em São Paulo com aplausos, também, do grande público.

A forma de um filme, a linguagem - ou o modo de se "contar a história" - passou do pretensso vanguardismo para uma posição alicerçada pela própria história do cinema. Hoje se vê um filme chinês, como "Tempo de Viver" de Zhang Yimou, com uma empatia antes só exemplificada com um título de Hollywood.

Não há mais motivo de se desprezar o "filme de arte" com medo de ser qualquer coisa "chata". Se alguns títulos não mais denso, "falam" para uma bagagem cultural acima da média, isto não quer dizer que não possam ser vistos por quem não chegue tão longe. Há sempre uma possibilidade de apreciar o trabalho na sua superfície. E não é demérito algum sair do cinema com uma visão limitada de uma obra tão vasta. E, sim, o caminho para se enriquecer o espírito sem abdicar da "diversão".

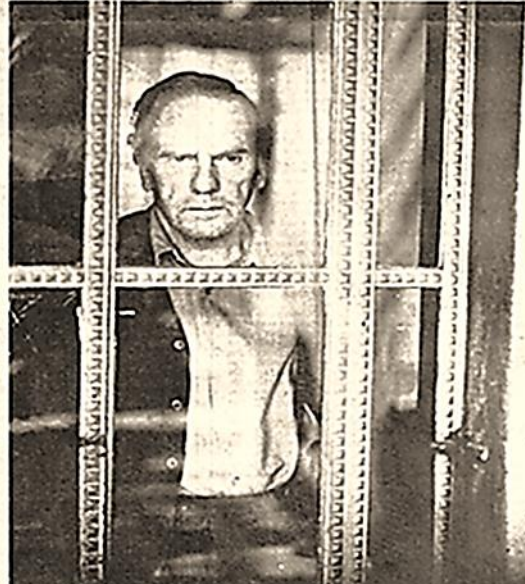
E tem mais: hoje em dia é impossível ignorar o cinema como espetáculo criado. O "cinema" está presente nas outras artes, como as outras artes se fizeram presente em anos de cinema. Um programa dedicado ao bom filme é uma oportunidade rara de conhecimento geral. E quase uma obrigação do homem moderno.

TRILOGIA

"A Igualdade é Branca" é o segundo filme de uma trilogia que o diretor polonês Krzysztof Kieslowski fez em homenagem às cores da bandeira francesa. Ela viu o azul como a liberdade ("A Liberdade é Azul", filme já exibido em Belém), o branco como a igualdade ("A Igualdade é Branca", era em exibição) e o vermelho como a fraternidade ("A Fraternidade é Vermelha", a programar). Todos os filmes foram germinados e elogiados por público e crítica. No caso de "A Igualdade...", focaliza-se um casal em crise, ela pedindo divórcio por achar que ele não consuma o casamento, ele vingando-se pela honra ferida. Tudo contado de modo muito simples e bem humorado. Uma história que tem Paris e Varsovia como cenário e que apresenta dois grandes intérpretes dos cinemas polonês e francês: Zbigniew Zamachowski, ator que se inspirou em Charles Chaplin para fazer o seu personagem em "A Igualdade é Branca", e Julie Delpy, vista, antes, em "Filhos da Guerra", "O Viajante", "Escrito nas Estrelas" e na versão Disney de "Os 3 Mosqueteiros".

O público tem várias surpresas e motivos para rir do marido impotente e pobreto que vira a mesa para mostrar à mulher um outro tipo de igualdade.

A idéia de renovar o programa "cinema de arte" é válida. Outras cidades brasileiras não tiveram o hiato de Belém, programando os filmes de bom nível mas sem o aval de Hollywood por muitos anos sem solução de continuidade. É ridículo ficar marcando passo quando crescemos em tudo o mais. E a chance é agora, com duas salas comerciais abrindo espaço para desfazer a impressão de que somos a terra "do já teve".



"A Fraternidade é Vermelha", um dos próximos programas

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna

A sessão *Cinema de Arte* foi mais uma tentativa no *Circuito Cinearte* para ampliar a frequência do público cinéfilo. Com apoio da APCC, a proposta era disponibilizar sessões noturnas dos filmes programados nas matinais de arte do Cinema 1 que apresentavam pouco

público. Era período de perda de espectadores, nas salas de cinema, em decorrência da efetivação do mercado de locação de filmes em *Vídeo Home System (VHS)*. Outro fator que ocasionou diminuição de público nos cinemas foi o início de operações das televisões por assinatura no Brasil.

A proposta do *Cinema de Arte* teve bom retorno nos primeiros meses, mas depois ficou inviável, por questões financeiras e operacionais das distribuidoras, as quais exigiam mais sessões dos filmes selecionados, entre outras razões. O texto de Veriano contextualiza, de modo importante, a criação da sessão e tem função histórica ao relatar para outras gerações de leitores e cinemaníacos, nos anos 1990, o comprometimento da APCC e *Circuito Cinearte* com o cinema de arte. Além disso, reflete sobre conceitos do que é um filme de arte, questão polêmica debatida por muitos críticos e teóricos de cinema. Alguns filmes exibidos foram eleitos como melhores do ano, como *A Igualdade é Branca*³³⁵ (1994) e *A Fraternidade é Vermelha*³³⁶ (1994) de Krzysztof Kieslowski³³⁷, *Através das Oliveiras*³³⁸ (1994) de Abbas Kiarostami, *Antes da Chuva*³³⁹ (1994) de Milcho Manchevski, *Tempo de Viver*³⁴⁰ (1994) de Zhang Yimou e *Amor e Restos Humanos* (1993) de Denys Arcand³⁴¹.

2.3.1.9 Cine Líbero Luxardo

No início dos anos 1980, o circuito cineclubista brasileiro estava em ascensão, apesar do regime militar imposto desde 1964. Os cineclubes cumpriam missão de formação de plateia e de resistência cultural e política, em alguns casos, em parcerias com universidade públicas. Mas as distribuidoras de filmes estavam em constante mudança administrativa e operacional, após mercado de produção e exibição apresentarem menor rendimento econômico do que

³³⁵ *A Igualdade é Branca* (1994). Direção: Krzysztof Kieslowski. Com Zbigniew Zamachowski, Julie Delpy. Segundo filme da *Trilogia das Cores* que, inspirada nas cores e aos ideais da Revolução Francesa, reflete sobre a existência humana.

³³⁶ *A Fraternidade é Vermelha* (1994). Direção: Krzysztof Kieslowski. Com Irène Jacob, Jean-Louis Trintignant. Terceiro filme da *Trilogia das Cores* que, inspirada nas cores e aos ideais da Revolução Francesa, reflete sobre a existência humana.

³³⁷ *A Igualdade é Branca* (1994) e *A Fraternidade é Vermelha* (1995) fazem parte da *Trilogia das Cores* juntamente com *A Liberdade é Azul* (1993) que foi exibido no *Circuito Cinearte* em sessões normais.

³³⁸ *Através das Oliveiras* (1994). Direção: Abbas Kiarostami. Com Mohamad Ali Keshavarz. Uma pequena cidade no norte do Irã recebe a visita de uma equipe de cinema que está produzindo um filme.

³³⁹ *Antes da Chuva* (1994). Direção: Milcho Manchevski. Com Rade Serbedzija, Grégoire Colin, Labina Mitevska. O filme é dividido em três histórias e explora a complexidade de relacionamentos malsucedidos.

³⁴⁰ *Tempo de Viver* (1994). Direção: Zhang Yimou. Com Gong Li. Nos anos 40, um homem perde a fortuna de sua família no jogo. Ao longo dos próximos anos, a família passa por privações, tendo como pano de fundo a conturbada história chinesa, da vitória comunista à Revolução Cultural.

³⁴¹ *Amor e Restos Humanos* (1993). Direção: Denys Arcand. Com Thomas Gibson. Personagens demonstram seu limite de psicose, solidão e o egoísmo em um filme que procurou retratar as ansiedades da geração dos anos 1990.

planejado. Em Belém e outras cidades, as condições para o funcionamento dos cineclubes ficaram mais rígidas e outros valores para exibição e aluguéis mínimos ampliaram dificuldades e, naturalmente, iniciou-se o encerramento de diversas parcerias dos cineclubes.

Com os Cinemas 1 e 2 em funcionamento, outros parceiros do cineclubes se sustentaram até meado dos anos 1980, como *Cine Guajará*, auditório do *Grêmio Português* e Auditório de Odontologia. Mas a frequência de espectadores desses espaços raramente era suficiente para geração de recursos financeiros de manutenção. Além disso, inicialmente para público minoritário, foi criado o mercado de *Vídeo Home System*³⁴² que, posteriormente, mudaria hábitos de assistir a filmes e contribuiria, gradualmente, para menor público nos cinemas e cineclubes. Nessa circunstância foi inaugurado, em 1986, o *Cine Líbero Luxardo*, vinculado à *Fundação Cultural Tancredo Neves*³⁴³. Veriano compartilhou memórias sobre este período.

Passei a programar o LL quando inaugurou o CENTUR (1986). O Acyr era Secretário de Cultura e eu era médico da SESPA tendo sido emprestado para a Secretaria de Cultura. Alugava das distribuidoras comerciais e embaixadas tendo até mesmo usado de percentagens sobre a renda dado o meu conhecimento como programador de cineclubes. Fiquei até que um novo governo privilegiasse o teatro cortando datas de filmes (PEDRO VERIANO. Entrevista realizada em ago. 2019).

O nome desta sala de cinema foi escolhido como uma merecida homenagem ao cineasta paulista Líbero Luxardo³⁴⁴, pois ele realizou diversos filmes no Pará e incentivou a produção de filmes no estado. Pedro Veriano foi convidado pela direção da Fundação e exerceu função de programador dessa sala que, transformou-se em importante parceria do cineclubes da APCC, com auxílio de Veriano, responsável pela programação, ao espírito do cineclubista.

³⁴² *Vídeo Home System (VHS)* é um sistema de gravação de áudio e vídeo criado em 1976. Nos anos 1980 e 1990, com o mercado de locação e venda de filmes, foi um dos produtos mais comercializados da indústria cinematográfica.

³⁴³ *Fundação Cultural Tancredo Neves* tem atividades vinculadas à cultura como a *Biblioteca Arthur Vianna*, *Cine Líbero Luxardo*, *Teatro Margarida Schivasappa*, *Fonoteca Satyro de Mello* e a *Galeria Theodoro Braga*. A partir de 2019, é nominado como *Fundação Cultural do Pará*.

³⁴⁴ Líbero Luxardo (1908-1980). Jornalista, diretor, produtor, roteirista, escritor, político e professor paulista. Nos anos 1940, veio para Belém e realizou filmes para o Governo de Magalhães Barata. A partir dos anos 1960, investiu na realização de produções importantes para a cinematográfica paraense como *Um Dia Qualquer* (1962).

Figura 40 – *Céu Aberto* abre o cinema do Centur. Coluna *Panorama*. Jornal *O Liberal*. Dia 27/06/1986.

“Céu Aberto” abre o cinema do Centur

Um documentário sobre a Nova República, dirigido por João Batista de Andrade, o diretor de “O Homem que Virou Suco”, vai inaugurar, no domingo, a Sala Líbero Luxardo do Centro de Cultura e Turismo Tancredo Neves (Centur).

O trabalho de João Batista focaliza a morte do presidente Tancredo Neves, revelando a dor do povo, do “sereno” no Hospital das Clínicas ao enterro, de S. Paulo à Minas Gerais, assim como o pa-

norama político brasileiro da época, tentando mesmo uma visão poética dos acontecimentos.

“Céu Aberto” está entre os filmes da nova programação do cinema brasileiro que melhores críticas tem recebido, ganhando um prêmio no Festival de Gramado.

O filme será exibido pela manhã e à noite em horário a ser publicado oportunamente.

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna

Com parceria vinculada a um espaço público estadual, o cineclube da APCC encontrou local fundamental para progredir em suas ações de exibição. Enquanto espaços cineclubistas tradicionais encerravam atividades, o *Cine Líbero Luxardo* iniciou exibições no dia 27/06/1986. Com programação compatível com conceitos cineclubistas e seleção de filmes similares a programação dos Cinemas 1 e 2, essa sala fortaleceu-se e colaborou na formação de público. O filme de inauguração foi *Céu Aberto*³⁴⁵ (1985) de João Batista de Andrade, documentário sobre transição da democracia brasileira, incluindo campanha das *Diretas Já* e eleição de Tancredo Neves para presidente da república.

³⁴⁵ *Céu Aberto* (1985). Direção: João Batista de Andrade. Documentário sobre transição do regime militar para a democracia brasileira com registros da campanha das Diretas-Já e a eleição de Tancredo Neves.

Figura 41 – *Céu Aberto* (1985) de João Batista de Andrade.



Fonte: Google Imagens (2021)

O filme *Céu Aberto* iniciou programação com foco cineclubista nesta sala, a exemplo do que Veriano realizou anteriormente no cineclube da APCC. Crítica e público saudaram a nova sala de exibição apoiada pela APCC e cinemaníacos paraenses. Durante a gestão de Veriano, essa sala exibiu obras magníficas, inéditas ou não, no circuito local como *A Praça Alexandre*³⁴⁶ (1980) de Rainer Werner Fassbinder e *Kaos*³⁴⁷ (1983) dos irmãos Paolo e Vitorio Taviani, além de mostras e festivais como, por exemplo, o festival sobre chanchada brasileira com Oscarito e Grande Otelo que, segundo Veriano, teve excelente público e representou um dos momentos mais marcantes de seu trabalho como programador desta sala de exibição. De modo simbólico, a criação e evolução dessa sala de cinema ficaram vinculadas ao sonho cineclubista da APCC e de diversos cinemaníacos. Esse compromisso com o cineclubismo se mantém, com raras exceções, no período da realização desta pesquisa.

Uma das questões mais importantes sobre as parcerias que o cineclube firmou na sua história se refere à variedade de públicos que reunia com sua programação. As diferenças de formação cultural educacional e classes sociais do público eram evidentes, logo, era importante estimular a formação de plateia ocupando espaços em diversos bairros da cidade. De algum

³⁴⁶ *A Praça Alexandre* (1980). Direção: Rainer Werner Fassbinder. Com Günter Lamprecht. Um homem sai da prisão, no final dos anos 1920, na Alemanha. Com intenção de ter uma vida íntegra, ele rapidamente se envolve com submundo do crime na cidade. Baseado na obra de Alfred Döblin (1878-1957).

³⁴⁷ *Kaos* (1984). Direção: Paolo e Vitorio Taviani. Com Margarita Lozano, Orazio Torrisi. O filme mostra cinco histórias situadas na região da Sicília do século XIX, baseadas obra do escritor, poeta e romancista Luigi Pirandello (1867- 1936).

modo, programar filmes em lugares distintos como Auditório do Grêmio Literário Português (localizado no centro comercial da cidade), no auditório da AABB e Odontologia (localizados no centro da cidade) e no Cine Guajará (em bairro considerado distante do eixo cultura da cidade) ampliou a programação do cineclubes na expansão da cultura cinematográfica para outros públicos.

A agregação de valores da cultura cinematográfica para todos permitiu credibilidade e reconhecimento da Associação. Se o público, em sua maioria universitária, prestigiava as exposições no auditório do curso de Odontologia (UFPA) e associados de um clube de classe alta, como a Assembleia Paraense, preferia participar de sessões quase que privativas em seu espaço social, tudo era relevante para o conceito cineclubista. Esse era um modo de se alcançar objetivos difíceis de mensurar, mas que certamente marcou um número maior de espectadores.

Os parceiros do cineclubes da APCC foram fundamentais para todas as ações realizadas durante várias décadas. Certamente, os responsáveis por estes espaços perceberam a importância do cinema e permitiram que as propostas cineclubistas da APCC tivessem um alcance muito maior que o planejado, no início da fundação deste cineclubes.

2.3.2 Ações Cineclubistas

A programação de um cineclubes realizada por associação de críticos indicava a necessidade de desempenhos além da exposição. As apresentações e debates sobre filmes, após sessões cineclubistas, eram constantes, mas a formação de público envolveria iniciativas que estimulasse mobilização coletiva, especialmente no contexto local que, distante das regiões sul e sudeste, apresentava carências e dificuldades na ampliação da cultura cinematográfica.

Ao perceber tais necessidades e dificuldades, membros da APCC utilizaram propostas que, direta ou indiretamente, apresentavam vínculo com seu cineclubes. Com colaboração de parceiros e associados, houve incremento da educação cinematográfica por meio de atividades que alcançaram outros públicos. A reação positiva do espectador local comprovou importância de atitudes em prol da cultura cinematográfica local, similar ou além daquelas criadas em outros estados – como, por exemplo, com o *Centro de Estudos Cinematográficos* de Juiz de Fora³⁴⁸

³⁴⁸ *Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora* (MG) teve intensa atuação em seu período de funcionamento. O livro *Memórias do Cineclubismo: A Trajetória do CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora* de Haydêe Sant'ana Arantes e Christina Ferraz Musse tem importantes informações e análises sobre suas atividades (SANT'ANA; FERRAS 2014). ca

(MG), além de vários cineclubes no interior de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia e festivais de cinema como Gramado e Brasília.

No desenvolvimento desta pesquisa, observou-se que o ímpeto, dedicação e paixão para realização das ações sobre cinema de Pedro Veriano e Luzia Álvares, entre outros associados era constante e, muitas vezes, premiado com interesse de espectadores paraenses. As ações de Veriano e Álvares, ao lado de Alexandrino Moreira, Acyr Castro, entre outros, indicam cinefilia compartilhada em busca não apenas de realizações pessoais, do cineclubes ou da própria associação, mas de ampliação permanente de um pacto cinéfilo realizado, simbolicamente, a cada atividade e/ou filme pensado, idealizado e exibido. Estas ações merecem registro e menção.

2.3.2.1 *Festival da História do Cinema Americano*

Algumas semanas após a criação do cineclubes da APCC foi realizado o *I Festival História do Cinema Americano*, em parceria com *United States Information System (USIS)*, agência de propaganda do governo americano criada no período do presidente John Kennedy. Sobre a USIS, Pedro Veriano relata informações pouco conhecidas.

Nos anos 60, o consulado norte-americano mantinha o USIS (United States Information Service), órgão dedicado a cultura, mas na verdade à propaganda dos EUA no governo Kennedy. Eu ia sempre ao escritório do órgão, no próprio consulado, pegar documentários em 16 mm e material de projeção. Cheguei a ganhar dois projetores RCA. Nessa época, os dirigentes do órgão, à frente Nelson Monteiro de Castro, pediram-me para fazer um documentário sobre a construção de uma escola no bairro Curió, em Belém, apoiado pelo programa Aliança Para o Progresso (o nome do curta metragem era Curió). Fiz o roteiro, que aprovaram e filmei deixando a pista de som para depois de revelado o copião. Nesse ponto o USIS falhou. Eu ainda cheguei a gravar em fita no Centro Brasil-EUA. Mas não foi acoplado no celuloide. Depois de exibido no Bandeirante o filme sumiu. Entreguei-o ao USIS (PEDRO VERIANO. Entrevista realizada em out. 2019).

Com a curadoria produzida pela *USIS*, alguns filmes foram exibidos em um auditório da prefeitura municipal. Títulos raros participaram do festival como *O Filho do Sheik*, *A História dos Seriados*, *A Garota que ficou em Casa* e *Intolerância de David Griffith*, além das primeiras versões de *O Ladrão de Bagdá* e *Os Três Mosqueteiros*.

2.3.2.2 *Jornal do Cineclubes da APCC*

Poucas semanas após a fundação do cineclubes da APCC, em dezembro de 1967, foi criado um jornal para divulgação das suas atividades. A imprensa colaborava, constantemente,

com o cineclube e o jornal foi distribuído antes das sessões para o público com informações e notícias sobre filmes. A publicação do jornal da APCC teve curta duração devido aos custos, mas, eventualmente, boletins dos filmes exibidos eram produzidos por membros da Associação (principalmente Pedro Veriano) e entregues aos espectadores antes das sessões. Como exemplo, a publicação e distribuição de uma revista comemorativa do oitavo ano de atividades do cineclube.

Figura 42 – Rashomon (1950) de Akira Kurosawa.



Fonte: Revista comemorativa dos 8 anos do cineclube da APCC

Esta publicação homenageou o aniversário do cineclube e os 80 anos da invenção do cinematographo pelos irmãos Lumière com textos de Orlando Costa (fundador do cineclube *Os Espectadores*), Acyr Castro, Pedro Veriano e Alexandrino Moreira. Um festival de filmes foi

exibido entre 08 e 30 de novembro de 1975 com importantes produções como *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, *Ladrões de Bicicleta* (1945) de Vittorio De Sica, *Intolerância* (1915) de David Griffith, *Alexandre Nevsky* (1938) de Serguei Eisenstein, *Tabu* (1931) de F. W. Murnau e Robert J. Flaherty, *Aurora* (1927) de F. W. Murnau, *Em Busca do Ouro* (1925) de Charles Chaplin, *King Kong* (1933) de Ernst B. Schoedsack e Merian C. Cooper e *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles.

2.3.2.3 Retrospectiva sobre Cinema Americano

Em parceria com a *USIS*, o cineclube exibiu retrospectivas de filmes fundamentais da história do cinema americano, em dezembro de 1968. A retrospectiva tinha objetivo pedagógico de apresentar aos cinemaníacos paraenses obras de grandes nomes do cinema clássico americano como David. W. Griffith. Segundo Pedro Veriano, foi nessa retrospectiva que ocorreu a primeira exibição, em Belém, de filmes inéditos de Griffith.

2.3.2.4 Campanha Mais um Cinema na Amazônia

No final dos anos 1960, o estado do Pará tinha poucas salas de cinema. Na capital, apesar de não existir muitas salas como em décadas anteriores, o número de cinemas disponíveis era, muitas vezes, suficiente para a frequência dos espectadores³⁴⁹. No interior, muitas cidades pequenas tinham apenas auditórios para exibições de películas, além de projeções em praças públicas (fato que aparece bem representado em uma cena do filme *Bye Bye Brasil*³⁵⁰ de Carlos Diegues, lançado em 1980) que, muitas vezes, eram patrocinadas pelas prefeituras locais.

A campanha por mais cinemas na Amazônia foi elaborada pela Paramazon Cinemas e Teatros Ltda. e tinha como objetivo incentivar empresários e prefeitos dos municípios para investimento em salas de exibição em lugares distantes da capital, que desconheciam a magia cinematográfica. Segundo Pedro Veriano, em artigo publicado em 27 de abril de 1969, a campanha *Mais um Cinema Na Amazônia* teve início com o Souza Leal, da *Paramazon*, que

³⁴⁹ As salas de cinema em funcionamento em Belém, no final dos anos 1960, foram os cines Olímpia, Palácio, Nazaré, Iracema, Guarany, Paraíso, Independência, Ópera e Vitória.

³⁵⁰ *Bye Bye Brasil* (1980). Direção: Carlos Diegues. Com José Wilker, Betty Farias, Fábio Júnior e Zaira Zambelli. A caravana Rolidei comanda por Lord Cigano (José Wilker) e Salomé (Betty Faria) com a ajuda de Andorinha (Príncipe Nabor) realiza espetáculos para divertir habitantes de diversas cidades do interior do Brasil, mas enfrenta a forte concorrência da televisão. Em um dos trajetos, o sanfoneiro Ciço (Fábio Jr.) e sua esposa Dasdô (Zaira Zambelli), se junta a eles e a Caravana vai em direção a Amazônia e depois pretende chegar em Brasília. O filme foi eleito como um dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos segundo a Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema).

escreveu para os prefeitos de municípios que não possuíam salas de exibição e alertou para a importância do cinema como entretenimento, mas, principalmente, como meio de divulgação cultural para elevar o nível de educação do povo.

2.3.3 Debates

As sessões do cineclube da APCC fundamentais para os cinéfilos, não só pela exibição dos filmes, mas pela apresentação e debates realizados na sessão do filme a ser exibido. Muitos debates foram memoráveis. Em Abril de 1969, o professor Francisco Paulo Mendes coordenou debate sobre o filme *Orfeu*³⁵¹ (1950) de Jean Cocteau. Segundo Veriano, esta sessão confirmou que os debates são ações fundamentais nas ações cineclubistas. Em um período em que havia pouca interação do público, Veriano afirmou que a continuidade dos debates deixaria os espectadores mais próximos para colaborar com ideias e opiniões.

Em dezembro de 1973, a exibição do filme *O Conformista*³⁵² (1970) de Bernardo Bertolucci gerou oportunidade para debate histórico entre os professores Benedito Nunes, Francisco Paulo Mendes e Maria Sylvia Nunes e os críticos Pedro Veriano, Luzia Álvares e Alexandrino Moreira. A sessão teve a presença do padre Carlos Coimbra e Fred Coelho de Souza que contribuíram com suas apreciações.

Em fevereiro de 1973, o professor Pasquale Vigliante, italiano residente em São Luís (MA), mudou-se para Belém. Como um padre que tinha se casado recentemente, houve convite para sua exposição sobre o tema, a partir de exibição de *A Mulher do Padre*³⁵³ (1970) de Dino Risi. Não houve nenhuma polêmica registrada sobre este debate.

Outros debates importantes com participação e/ou apoio da APCC foram:

- Sessão Especial do filme *Jango* (1984) de Silvio Tendler no cinema 1, em 1984, com a presença de críticos de cinema, políticos e professores.

³⁵¹ *Orfeu* (1950). Direção: Jean Cocteau. Com Jean Marais, Maria Casares. Maria Déa. Orfeu, famoso poeta em fase entediada, apaixonou-se obsessivamente por uma Princesa, a Morte. Enciumada, esta arquiteta a morte de Eurídice, desprezada esposa de Orfeu. Com as duas presas no inferno, ele então decide também descer até lá. Mas a Princesa, percebendo a impossibilidade desse amor, devolve Orfeu à Eurídice.

³⁵² *O Conformista* (1970). Direção: Bernardo Bertolucci. Com Jean-Louis Trintignant, Dominique Sanda, Stefania Sandrelli. Roma, 1938. Um funcionário em lua de mel tem a missão de eliminar um professor que fugiu da Itália assim que os fascistas assumiram o poder.

³⁵³ *A Mulher do Padre* (1970). Direção: Dino Risi. Com Sophia Loren e Marcelo Mastroianni. Uma jovem descobre que seu namorado é casado e tenta o suicídio. No hospital, ela conhece um padre e então passa a segui-lo. Ele, por sua vez, está encantado por ela, mas tem o seu voto de celibato.

- Sessão de lançamento de *Malditos, Mendigos* (1978) de Vicente Cecim, curta metragem paraense no auditório de Odontologia, no final dos anos 1970, com a participação do diretor.
- Sessão especial em parceria com o consulado do Japão do filme *O Garoto Toshio*³⁵⁴ (1969) com a presença do cineasta japonês Nagisa Oshima no auditório do *Banco da Amazônia*.
- Sessão especial do filme *Ivan O Terrível* de Serguei Eisenstein no Cinema 1, em 1979, com a participação de críticos associados, público e professores da UFPA.
- Sessão do filme *A Paixão de Joana D'Arc* (1928) de Carl Dreyer para alunos do curso de Filosofia da UFPA, em 1979.

Os debates cineclubistas são um dos principais motivos para o fortalecimento da cultura cinematográfica entre críticos, cinéfilos e cinemaníacos. Diversos exemplos deste e outros cineclubes em ações cinéfilas são referências de troca de conhecimento, estudo e pesquisa sobre o cinema, por meio de filmes e sempre são bem vindos, pois fortalecem os pactos cinéfilos. É importante entender as diferenças de opiniões de todos os participantes de um debate para gerar interesses e curiosidades múltiplas sobre o filme exibido. Sem dúvida, além de ser uma ação cinéfila, os debates são ações educativas que devem ser cultivadas por todos que gostam do cinema.

O cineclube da APCC estimula esta atividade na maioria de suas atividades e, certamente, aprecia continuamente este mecanismo de aprendizado sobre os filmes sob a inspiração de grandes cineclubistas como André Bazin. Historicamente, os debates são intensas referências de memória de vários cineclubes e cineclubistas. Relatos sobre este procedimento cineclubista de André Bazin na França, Paulo Emílio Salles Gomes no Brasil, Pedro Veriano em Belém, Rose Clair Mantena em *Cineclubismo Memórias dos Anos de Chumbo* (2008) e entrevistados para esta pesquisa, entre outras referências, ratificam a sua necessária permanência no conceito e prática cineclubista no século XXI.

2.3.3.1 Mostra Cinema Experimental Americano

Em 1973, uma mostra com filmes experimentais americanos foi realizada no cineclube. Filmes de média e curta-metragem foram exibidos, em parceria com a USIS. Nesse período, a

³⁵⁴ *O Garoto Toshio* (1969). Direção: Nagisa Oshima. Com Fumio Watanabe, Akiko Koyama, Toshi Amatsu. Um casal com dois garotos praticou diversas vezes crime que consistia em atirar-se contra automóveis e simular atropelamento para conseguir indenizações.

distribuição de filmes raramente priorizava cineastas experimentais, mas muitos trabalhos foram citados e premiados em festivais. Era importante este tipo de programação para avaliações dos críticos e espectadores que se atualizavam sobre o que estava em destaque no cinema experimental americano. Afinal, este cinema nunca se resumiu as produções *Hollywoodianas* e era importante conhecer novos filmes e diretores de um país que sempre contribuiu intensamente com a história do cinema. Certamente, neste período, basicamente os cineclubes foram um dos poucos meios de exibição deste tipo de produção.

2.3.3.2 Casa de Estudos Germânicos

Em setembro de 1973, uma ampla mostra de filmes alemães foi exibida no cineclube da APCC com diversos filmes inéditos, incluindo *Eu te Amo, Eu te Mato*³⁵⁵ (1970) de Uwe Brandner. Em parceria de longa duração com a *Casa dos Estudos Germânicos* (CEG), a APCC colaborou para divulgar cineastas do novo cinema alemão. Nos anos posteriores, o cineclube exibiu filmes inéditos de diretores alemães como Werner Herzog³⁵⁶, Win Wenders³⁵⁷ e Rainer Werner Fassbinder que entrariam para história cinematográfica de seu país, pelo seu talento e criatividade. Um dos maiores colaboradores do CEG foi o Thomas Mitschein³⁵⁸, diretor da casa, durante muitos anos.

2.3.3.3 Filmes Infantis

A programação do cineclube buscou formação de plateia de diversos públicos. A proposta de conquistar o público infantil, muitas vezes, gerou sessões com clássicos do cinema como *O Mágico de Oz* (1939) de Victor Fleming, desenhos animados, comédias e produções inéditas. Um dos exemplos mais interessantes foi exibição da animação belga *Pinóquio no*

³⁵⁵ *Eu te Amo, Eu te Mato* (1970). Direção: Uwe Brandner. Uma das mais importantes produções do gênero cinematográfico alemão denominado Heimatfilm (filmes regionalistas ingênuos). O filme mostra a história de um caçador e de um professor em um lugarejo distante, no vale do rio Altmühl, em um drama homossexual aliado à crítica social.

³⁵⁶ Werner Herzog é um dos cineastas alemães de maior produtividade com produções em filmes documentários e ficção. Entre trabalhos premiados e elogiados pela crítica mundial, filmes como *Os Anões também Começaram Pequenos* (1971), *O Enigma de Kaspar Hauser* (1975), *Nosferatu* (1979), *Fitzcarraldo* (1982), *Cobra Verde* (1987) e *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010).

³⁵⁷ Win Wenders Win Wenders é cineasta, dramaturgo, fotógrafo e produtor de cinema alemão. Realizou filmes ovacionados pela crítica mundial como *O Medo do Goleiro diante do Pênalti* (1972), *Alice nas Cidades* (1974), *O Amigo Americano* (1977), *Paris Texas* (1985) e *Asas do Desejo* (1987).

³⁵⁸ Thomas Mitschein assumiu a coordenação da Casa de Estudos Germânicos da Universidade Federal do Pará nos anos 1980. É pesquisador e docente em diversas instituições técnico-científicas da Amazônia.

*Espaço*³⁵⁹ (1965) de Ray Goossens. A exibição de uma sessão infantil no cineclube teve divulgação destacada na coluna de cinema de Luzia Álvares.

Figura 43 – Filme para crianças no cineclube. Coluna Panorama. Jornal O Liberal. Dia 30/01/1973.

**Filme para crianças
no Cine-Clube**

Cinema-de-arte não é privilégio de adultos. Compreendendo isto, o Cine-Clube da APCC vai exibir na próxima 2a. feira, visando à garotada, um desenho animado de origem belga, exibido sem alardes há coisa de uns dois anos no circuito. Trata-se de "Pinocchio no Espaço", uma espécie de "atualização" da obra de Collodi, botando o boneco Pinnocchio num foguete e mandando-o a outros planetas, enfrentando, inclusive, uma "baleia sideral". "Pinnocchio no Espaço" chega-nos em cópia falada em inglês, com distribuição da Cinema International Corporation.

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna

Era evidente que exibir filmes infantis era um meio de incentivar novas gerações a gostar de cinema, mas surgiam dificuldades em programar filmes para crianças fora do contexto de distribuição dos filmes da produtora Walt Disney. A saída para manter esse tipo de programação dependia, muitas vezes, das parceiras de consulados e embaixadas que raramente importavam filmes infantis e quando o faziam, disponibilizavam cópias legendadas que criava dificuldades para o entendimento dos espectadores mirins.

³⁵⁹ *Pinóquio no Espaço* (1965). Direção: Ray Goossens. Desenho animado que mostra o conhecido personagem Pinóquio criado por Carlo Collodi em viagem no espaço, em uma variação moderna da tradicional história do boneco de madeira que deve amadurecer para se tornar gente. Produzido na técnica quadro-a-quadro, esta versão transforma a história em uma surpreendente aventura em Marte e outras regiões espaciais.

2.3.3.4 Cinemateca Francesa

Em outubro de 1973 foi exibida uma série de clássicos franceses, em parceria com a Cinemateca Francesa, do Rio de Janeiro. Essa cinemateca mantinha acervo de filmes importantes da cinematografia produzida na França. Essa parceria foi mantida, em diversos anos, com inclusão de títulos inéditos e clássicos para exibição no cineclube.

2.3.3.5 Festival de Cinema Amador

Sob a coordenação de Luzia Álvares, em 1974, foi realizado *Festival de Cinema Amador*. Os filmes foram produzidos no formato Super 8 com acesso e custo plausíveis para produções de ficção e documentário. A proposta era estimular a produção local cinematográfica e oferecer oportunidade de surgimento de novos talentos do cinema paraense. Segundo Luzia Álvares, o festival não teve premiação, somente apresentação dos filmes selecionados. Outro motivo desse evento foi a escolha de representantes para a *VI Jornada de Curta Metragem de Salvador* (BA), em setembro desse ano.

Os filmes exibidos foram: *O Lago dos Pingos Dourados*, de Orlando Estrela Pinto e Sergio Palha Figueiredo, *Segundo as Escrituras*, de João Augusto Proença, Heitor Bordalo e Ronaldo Moraes Rego, *Paisagens*, de Francisco Rosário Conte, *Os Búfalos do Marajó*, de Roberto Lobato da Costa, *Permanência*, de Mário Lucio Klautau (coautoria com Vicente Cecim), *As Mangueiras de Belém*, de Luís Mauricio Penna da Costa, *Hérnia Abdominal*, de Amintor Bastos (pesquisa científica), *Detritos*, de Osmar Pinheiro Jr. e José Negri, *A Pasta*, de Aníbal Pacha Correa e *Festival* do grupo *Acredita no Balão Que Ele Voa*, integrado por José Carlos Jardim, Afonso Klautau e José Luís de Campos. O festival teve bom público e gerou interesse da imprensa local. João Augusto Proença³⁶⁰, um dos participantes do festival, relata o desenvolvimento de seu filme exibido no festival e demonstra dificuldades e satisfações em produzir curta metragem em Belém.

Eu fazia parte de um grupo de amigos que contava com o Ronaldo Moraes Rego, Luiz Braga, Manoel Ayres Jr e todos que gostavam de novas ideias, que frequentavam sessões de “filmes-de-arte”, ouviam intermináveis audições de rock progressivo, música brasileira, e tudo que aparecesse de novo. Um dia, Ronaldo, que já brincava com máquinas super 8, me apresentou os rolos desses filmes e fiquei fascinado. Logo criamos um filme de mocinho e ladrão, rodado nos terrenos da Embrapa. Um dia soubemos que o Cine Clube iria promover uma mostra apenas em formato Super 8 - claro, um formato totalmente amador, como se hoje fosse uma mostra de fotos de

³⁶⁰ João Augusto Proença é empresário, radialista e publicitário com diversas atividades no ramo da comunicação, publicidade e gastronomia.

Instagram. Tivemos a ideia de fazer uma Santa Ceia Antropófaga [...]. No dia da apresentação, ficamos com medo pois todos os filmes que vimos nada tinham de história, nada de diferente, já achávamos que tínhamos feito algo inapropriado para a plateia. O salão da Faculdade de Odontologia, na Batista Campos, estava cheio. Vi quase todos os amigos presentes pra ver no que tinha dado. E lá fomos nós. Lembro que na abertura dos pulmãozinhos, realmente muito diferentes e inusitados, a galera veio abaixo! Ficamos receosos que atrapalhassem tudo. Mas quando vi Luzia, Pedro e alguns outros ficarem animados também, começamos a saborear a acolhida. Ter nosso pequeno e despretensioso filme em Super 8, com todas nossas maluquices ser bem recebido, foi muito bom (JOÃO AUGUSTO PROENÇA. Entrevista realizada em set. 2019).

As lembranças de João Augusto Proença demonstram iniciativas e boas propostas que esse e outros festivais poderiam proporcionar à realização de novos filmes. Certamente, muitos interessados em fazer cinema, nesse período, aguardaram oportunidades para expressar seu trabalho, mas poucas vezes tal situação se repetiu. As condições de produção do curta *Segundo as Escrituras*, por exemplo, expõe criatividade coletiva dos envolvidos, necessária para sua conclusão.

Segundo Proença, “[...] em uma noite, passamos a ideia do filme para amigos e todos quiseram participar”. O orçamento de produção do curta metragem não contava com valores para comprar os rolos de filmes. Mas, graças ao seu irmão mais velho, Edgar Augusto Proença³⁶¹, que emprestou dinheiro para produção, foi possível negociar com a empresa *Foto Galeria*, um preço menor para a celulose. Entre os colaboradores do curta, Proença destaca a participação da futura cantora Fafá de Belém. O *Festival de Cinema Amador* teve relevância para a imprensa paraense. A imagem abaixo foi publicada no período da realização do festival, no auditório do curso de Odontologia (UFPA), parceiro do cineclubes da ACCPA. Entre os presentes, o professor Francisco Paulo Mendes e Januário Guedes.

³⁶¹ Edgar Augusto Proença é jornalista, radialista, crítico musical e escritor. Proença tem diversas publicações que foram sucesso de crítica e público como *Feira da Noite* (2013).

Figura 44 – Auditório do curso de Odontologia (UFPA). Jornal *A Província do Pará*. 1974.



Fonte: Biblioteca do Museu da UFPA

Poucos realizadores que participaram do festival continuaram na produção de filmes. Alguns investiram na carreira profissional em comunicação e publicidade. Outros migraram para trabalhos na televisão. Vicente Cecim foi um dos poucos que continuou na direção de filmes. Mas a importância histórica do festival foi além da produção e exibição. Um de seus maiores legados foi projetar filmes paraenses, em um período de raro investimento e projeção de produções locais.

2.3.3.6 *Manosolfa*

Em 1974, em parceria com o cineclube da APCC, A.G.M. colaborou na produção do curta-metragem *Manosolfa*. Iniciativa importante em desenho animado no cinema paraense, *Manosolfa* teve sessão especial para arrecadar renda para sua realização com contribuição direta de Alexandrino Moreira. O curta foi dirigido por Sandra Coelho de Sousa, com roteiro de Maria Sylvia Nunes e teve lançamento no *Cine Palácio*, nas sessões de arte exibidas às sextas-feiras. O filme tem história de um personagem central que, ao materializar as notas musicais, exerce

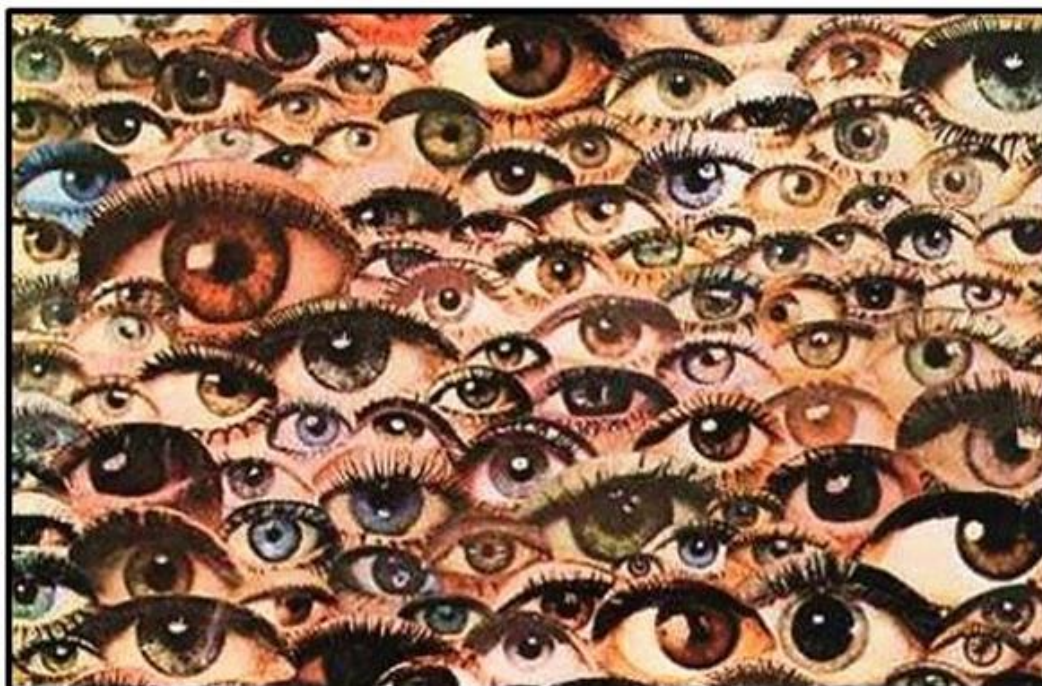
um poder que dá origem a devaneios. *Manosolfa* teve poucas cópias em 35 mm para projeção e, infelizmente, não existem registros dos originais do filme para futuras exhibições.

2.3.3.7 Festival de Cinema de Pesquisa Norte-americano

O cinema americano tem uma vasta produção em termos de quantidade e qualidade, mas era constante a ausência de filmes deste país produzidos fora do eixo de *Hollywood*. As distribuidoras, em sua maioria, tinham como critério a escolha de filmes comerciais com atores e diretores famosos, pois o retorno nas bilheteiras era mais seguro. Mas o cinema americano nunca foi representado apenas por *Hollywood*. Outros pontos de produção independentes com frequência estiveram ativos e ofereciam oportunidade para novos e veteranos diretores realizarem seus projetos fílmicos.

A maioria dos cineclubes tinha preocupação em exibir produções de diversos gêneros, estilos e tendências originadas dos EUA. Foi por meio dos cineclubes, na maioria das exhibições, que grande parte do novo cinema americano do final dos anos 1960 chegou aos críticos e público. Em 1974, filmes experimentais norte-americanos de curta duração foram exibidos no cineclubes da APCC com grande ênfase e divulgação. Um dos filmes exibidos no festival foi *Frank Film* (1973) de Frank Mouris (premiado com o *Oscar* de melhor curta-metragem de animação em 1974).

Figura 45 – Frank Film de Frank Mouris (1972).



Fonte: Google Imagens (2021)

Outros filmes exibidos neste festival foi *Stonereflection* (1970) de Wayne Boyer, *Mutations* (1972) de Lillian Schwartz, *Silent Reversal* de Louis Hock, *Tumbleweed* (1972) de Bill McCuster e Jerry Clark, *Deep Water* (1972) de David McLaughlin e *One* (1972) de Sam Tharayil.

2.3.3.8 Cursos de Cinema

Uma das preocupações dos organizadores do cineclube da APCC era evidenciar a importância do diretor na obra cinematográfica. O cinema de autor tão evidenciado, principalmente, a partir do cinema neorrealista e da *nouvelle vague*, sempre teve espaço nos cineclubes e, evidentemente, o cineclube da APCC manteve a tendência de valorizar a fundamental participação do diretor no resultado fílmico. O curso *Os Grandes Cineastas*, realizado em dezembro de 1974, incentivou os espectadores do cineclube a estudar e conhecer as obras e características de diferentes cineastas como William Wyler³⁶², Louis Malle³⁶³, Milos Forman³⁶⁴, François Truffaut³⁶⁵ e Fritz Lang³⁶⁶.

³⁶² William Wyler (1902 -1981). Cineasta alemão indicado 13 vezes ao *Oscar* de melhor diretor. Iniciou sua carreira no cinema silencioso nos EUA, nos anos 1920. Realizou filmes de sucesso de bilheteria e crítica como *Jezebel* (1938), *O Morro dos Ventos Uivantes* (1939), *A Carta* (1940) e *Os Melhores Anos de nossas Vidas* (1941).

³⁶³ Louis Malle (1932-1995). Cineasta francês que iniciou sua carreira nos anos 1950. Realizou 30 filmes com destaque para *Os Amantes* (1958), *Trinta anos esta Noite* (1963) e *Lacombe Lucien* (1974). A partir dos anos 1970 teve carreira bem sucedida nos EUA com filmes polêmicos como *Menina Bonita* (1978).

³⁶⁴ Milos Forman (1932-2018). Diretor, roteirista, ator e professor de cinema. Nasceu na Tchecoslováquia e tornou-se um dos diretores mais importantes da *nouvelle vague* com filmes como *Os Amores de uma Loira* (1965) e *O Baile dos Bombeiros* (1967). Forman deixou seu país devido à falta de liberdade artística e iniciou sua carreira como diretor nos EUA com *Procura Insaciável* (1971). Posteriormente, conseguiu consolidar seu talento em filmes como *Um Estranho no Ninho* (1975), *Hair* (1979), *Na Época do Ragtime* (1981) e *Amadeus* (1984), entre outras produções.

³⁶⁵ François Truffaut (1932-1984). Crítico de cinema, cineasta e escritor francês. Depois de uma infância conturbada, Truffaut se interessou por cinema. Em 1947, fundou o cineclube *Cercle cinémane* que teve pouca duração, mas chamou atenção do crítico de cinema André Bazin que o ajudou, a partir deste período. Começou a escrever sobre cinema nos anos 1950 e a partir de 1953, iniciou colaboração, como crítico de cinema, na revista *Cahiers do Cinema*. Em 1959, realizou seu primeiro filme, *Os Incompreendidos*. Foi um dos diretores mais importantes do movimento *nouvelle vague*.

³⁶⁶ Fritz Lang (1890-1976). Cineasta, roteirista e produtor nascido na Áustria. Iniciou sua carreira na Alemanha, mas durante a segunda guerra mundial se mudou para os EUA. É considerado um dos maiores cineastas do cinema com filmes importantes como *Metrópolis* (1925), *M: O Vampiro de Dusseldorf* (1931), *Os Corruptos* (1953) e *Desejo Humano* (1954).

Figura 46 – Cineclube inicia curso sobre cineastas. *Coluna Panorama*. Jornal O Liberal. Dia 01/12/1974.

Cine-Clube inicia curso sobre Cineastas

Começa hoje, no Grêmio Português o Curso "Os Grandes Cineastas" promovido pelo Cine Clube da APCC.

Para fazer este Curso, que não prazo de duração, o leitor basta frequentar às sessões que serão fartamente noticiadas. Cada sessão corresponde a um diretor e para cada uma haverá uma apostila correspondente à obra do cineasta a ser estudada, com uma palestra antes da projeção e um debate depois da projeção.

É indispensável que as pessoas interessadas no Curso façam a sua inscrição momentos antes da projeção, pagando a taxa de cinco cruzeiros por aula. O nome do participante do curso

é anotado e haverá um listão para todos os que fizerem o curso assinarem a fim de garantir um diploma a ser dado aos que obtiverem 50% ou mais de frequência.

O Curso não esgotará, por certo, um assunto vasto como é proposto, mas o esquema contado dará uma idéia de quem fez ou faz bom cinema no mundo.

Depois de William Wyler que abrirá o programa, o próximo cineasta a ser focalizado será Louis Malle, 3a. Feira na AABB, seguindo-se de Fritz Lang no próximo domingo também no Grêmio Português.

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna

O debate sobre a obra de um cineasta e sua importância no pensamento cinematográfico são temas frequentemente discutidos na crítica cinematográfica. O conceito de cinema de autor foi amplamente estudado, nos anos 1950, por críticos em diversos países, especialmente na França. Os cineclubes contribuíram com esse estudo exibindo filmes de diversos autores e estudando suas obras por meio de seus filmes. Desse modo, a programação cineclubista apresentou, muitas vezes, um cinema de autor, ou seja, como definiu Jean-Claude Bernadet no livro *O Autor no Cinema* (1994), o autor é um cineasta que se expressa e que expressa o que tem dentro dele. Esse ato de expressão merece ser estudado pelos críticos e público. Certamente, o cineclube da APCC contribuiu com este tema no curso realizado em 1974, por meio da seleção de filmes exibidos. Mas outros cursos foram planejados em diversos anos. Em 1978, na coluna *Panorama*, Luzia Álvares anunciou cursos rotativos sobre diversos assuntos vinculados ao cinema.

Figura 47 – Cursos rotativos de Cinema. *Coluna Panorama*. Jornal O Liberal. Dia 31.08.1978.

“Cursos-Rotativos” de cinema em planos do Cine-Clube da APCC

Em reunião de Assembleia Geral o Cine Clube da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos elegeu a nova diretoria para o triênio 78-81, reconduzindo Pedro Veriano ao lugar de presidente, criando novos setores e planejando realmente novidades que se farão sentir no correr do período.

Do programa pretendido pelo Cine Clube, proximamente está o que pode ver como Curso-Rotativo. É uma série de cursos rápidos sobre assuntos importantes que dizem respeito a cinema, e que deverão ser objetivos ao ponto de satisfazer às perguntas que muitos fazem com relação à Sétima Arte. Entre os cursos-rotativos estarão o de Argumento e Roteiro, o de Fotografia e Montagem, o de Cenografia e Maquiagem e o de Edição e Distribuição.

É interessante notar que os planos prevêem gente de fora para os mencionados cursos, que serão ministrados por 3 ou 4 dias em fins de semana. Por outro lado, no que se refere à exibição, teremos Mostra de Clássicos Nacionais e Estrangeiros com o Festival Humberto Mauro e o do Acervo da Cinemateca do MAM (Rio) e a continuação de um programa inédito para o Guajará, com filmes como “Vendaval” de Hiroshi Inagaki e sucessos crítico-populares do tipo de “O Poderoso Chefão II Parte”, “Nashville”, “A Execução do Soldado Slovik”, “A Primeira Página” e “Os Brutos também Amam”, este último como parte de um ciclo dedicado ao western.

O Cine-Clube em seu 110.º ano pretende continuar o ritmo dinâmico dos 10 (anos) que passaram.

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna

É evidente que ao elaborar cursos de argumento e roteiro, fotografia e montagem, entre outros, a direção do cineclubes pretendeu capacitar o espectador para sua autonomia na avaliação de filmes. Mas havia possibilidade de evidenciar conhecimentos para aqueles que gostariam de trabalhar no cinema, por meio de informações técnicas sobre vários itens da produção de um filme. Nos anos 1970, um curso sobre a história do cinema foi programado no auditório de Odontologia e teve boa participação do público, na maioria, frequentadores do cineclubes.

A realização de cursos e oficinas sobre cinema é uma das maiores características dos cineclubes. O cineclubes da APCC procurou colaborar com a qualificação do público em termos teóricos e práticos e contribuiu com muitos espectadores interessados em um período de raras oportunidades na elaboração e execução deste tipo de ação cultural em Belém, especialmente nos anos 1970.

2.3.3.9 Festival de Cinema de Belém

Em 1974, foi organizada uma proposta de realização do I Festival de Cinema Brasileiro de Belém. Segundo Pedro Veriano, foi elaborado uma parceria entre a APCC, Prefeitura Municipal de Belém, Governo do Estado do Pará, Banco da Amazônia, Empresa Brasileira de Filme (EMBRASILFILME) e Grupo Severiano Ribeiro. Foi o primeiro festival de cinema organizado com apoiadores e prêmios aos vencedores, com valores financeiros. Luzia Álvares relata sobre a produção deste importante festival.

Indicada como Coordenadora Regional Norte da Embrasilfilme, em 1975 (até 1981), além do exercício de fiscalização da exibição de filmes com ênfase na efetividade do percentual trimestral de filmes brasileiros nos cinemas da Região Norte, considerei que seria interessante estimular a parte cultural da Embrasilfilme que era vista apenas no aspecto fiscalizador. Então, pensamos em criar uma comissão (Edwaldo Martins, Pedro Veriano, Alexandrino Moreira e eu) para ir até o prefeito de Belém Octávio Bandeira Cascaes para solicitar a parceria com a APCC para a realização do 1º Festival de Cinema de Belém. Houve a participação fundamental do Assessor do Prefeito, Eduardo Silva, que conseguiu até que fossemos até a Embrasilfilme/RJ para abrir as portas do Festival. Que teve duração de uma semana e ocorreu do dia 12 a 19 de outubro de 1974 (LUZIA ÁLVARES. Entrevista realizada em jul. 2019).

Esse festival proporcionou sessões lotadas no *Cinema Olympia*. Atores, atrizes e diretores de alguns filmes selecionados estiveram em Belém para acompanhar as exibições. A comissão organizadora designada pelo prefeito Otávio Cascaes era composta, além de membros do setor cultural da Prefeitura Municipal de Belém por Pedro Veriano, Alexandrino Moreira e Luzia Álvares, colunistas sobre cinema nos jornais. Cada comissão teve atividades específicas de atuação e a missão dos membros da crítica foi de elaborar e divulgar o edital para competição dos filmes brasileiros e realizar contatos com diretores e produtores, de outras regiões do país para participarem do evento.

A programação do festival foi planejada com os filmes *Ataulfo Alves de Afrânio Vidal* (curta metragem), *A Noite do Espantalho* (1974) de Sérgio Ricardo, *Reflexões ou Divagações sobre um ponto duvidoso* de Antonio Moreno (curta metragem), *Um Edifício chamado 200* (1973) de Carlos Imperial, *Papo de Anjo* de José Rubens Siqueira (curta metragem), *Amor e Medo* (1974) de José Rubens Siqueira, *Mestre Ismael* de Adnor Pitanga (curta metragem), *Triste Tópico* (1974) de Arthur Omar, *Um Contador de Histórias* de Fernando Sabino e David Neves (curta metragem), *Os Condenados* (1973) de Zelito Viana, *Trajectoria* (curta metragem), *A Banana Mecânica* (1973) de Braz Chediak, *Plácido de Castro* de Renato Neuman (curta metragem) e *O Mau Caráter* (1974) de Jece Valadão. O encerramento do festival teve

divulgação especial na imprensa com destaque para exibição de *A Rainha Diaba*³⁶⁷ (1974) de Antonio Carlos Fontoura.

Figura 48 – A Rainha Diaba encerra festival de Cinema. Jornal O Liberal Dia 19/10/1974.

"A Rainha Diaba" encerra Festival de Cinema

SINOPSE

Do quarto dos fundos de um antro de prostituição o marginal Rainha Diaba controla com mão de ferro o crime organizado da cidade. Para evitar que um de seus homens de frente caia nas mãos da polícia o Rainha Diaba encarrega o chefe Catitu de inventar um bandido perigoso e entregá-lo à Polícia no lugar do homem procurado.

Catitu sai em campo e encontra nas bocas o pivete Bereco, um garotão bom de pepo que leva boa vida sustentado pela cantora de cabaré Isa. Catitu enrola Bereco e o atrai para uma série de crimes projetando-o como perigoso meliante. Mas Bereco se enche de vento na jogada e resolve entrar nas tranças por conta própria, enfrentando o Rainha Diaba. É a guerra das bocas.

QUEM É ANTONIO CARLOS FONTOURA?

Estreou no cinema em 1966 com o documentário "Heitor dos Prazeres". Em 1967 dirigiu "Ver Ouvir". 1968 foi o ano de seu primeiro longa metragem "Copacabana me Engana". Voltando ao curta metragem, fez "Soliar e Ouro Preto", "Gal", "Mutantes", "O Último Homem", e "Wanda Pimentel". Em 1973 retornou ao cinema de longa metragem com a direção de seu último filme até agora, "A RAINHA DIABA".

Entre "Copacabana me Engana" e "A RAINHA DIABA" há a distância de cinco anos e um demorado processo de destruição e reconstrução, morte e renascimento. "Copacabana me Engana" era uma procura inconsciente do auto-conhecimento e trazia dentro de si uma violência surda e contida, voltada contra os que me cercavam e me oprimiam, mas principalmente contra mim mesmo.

Na Rainha Diaba a violência é iluminada, aberta e evidente, é um filme posterior (ou anterior) à qualquer conhecimento. É um filme voltado para fora enquanto "Copacabana me Engana" era um filme voltado para dentro.

No plano do enredo nasceu "A RAINHA DIABA" de um encontro meu com Pínlho Marcos, em que pedi que ele desenvolvesse para mim uma idéia que me perseguia há muito tempo, o projeto de um filme de barra, uma batalha nas bocas. Pínlho era o argumentista que eu precisava, vivera em outros tempos as barras que me interessavam. No plano da realização "A RAINHA DIABA" nasceu antes ainda, em todos os filmes que eu vi quando era menino nos poeiras de Ipanema, nos policiais, nas aventuras, nos piratas e nos musicais, neste cinema que ficou em mim: "A RAINHA DIABA" é um filme de imaginações: a imaginação que domina cada seqüência não depende da imaginação de nenhuma outra seqüência. O único compromisso de coerência é o desenvolvimento da história na sua progressão linear. A plataforma de cada cena é a independência. No trabalho do filme liberei ao máximo minha criatividade e procurei liberar também a de todos envolvidos no projeto. Atores e equipe se ligaram intensamente no filme e deram muito de si, não só em suas funções específicas como também na energia geral do filme, gerando boas vibrações de efeitos evidentes no resultado final. "A RAINHA DIABA" é um filme de bandidos e de bonecas, de pivetes e de piranhas, de sangue e de lantejoulas, da outra margem do Rio.

Fonte: Biblioteca do Museu da UFPA

É importante ratificar que o festival foi além da exibição de filmes em competição. O seminário *A Linguagem Cinematográfica Amazônica Existe?* foi realizado na semana do festival, com participação de Paulo Emilio Salles Gomes, um dos nomes mais importantes da crítica cinematográfica nacional. O crítico Jean-Claude Bernadet (jurado), o cineasta Arthur Omar³⁶⁸ que apresentou seu filme *Triste Trópico* e a atriz Sandra Barsotti estavam presentes na semana do festival. Segundo Pedro Veriano, o resultado positivo do festival foi o contato direto entre produtores e atores, especialmente com pessoas vinculadas à *Cinematoteca Brasileira*, como Lucilla e Jean Claude Bernadet e com críticos de estados como Pernambuco. *A Noite do*

³⁶⁷ *A Rainha Diaba* (1974). Direção: Antonio Carlos Fontoura. Com Milton Gonçalves, Odete Lara. Um homossexual comanda bordel de uma quadrilha responsável pelo controle de vários "pontos" de venda de droga.

³⁶⁸ Arthur Omar é um artista que trabalha com várias linguagens artísticas como fotografia, cinema, instalações e artes plásticas.

Espantelho (1974) de Sérgio Ricardo ganhou o prêmio de melhor filme do festival, pelo júri oficial.

2.3.3.10 III Mostra de Cinema da Amazônia

Em agosto de 1976, o cineclubes apoiou a realização da III Mostra de Cinema da Amazônia. O evento visava entrosamento entre profissionais da região e criação de espaço para exibição de filmes realizados no Pará, Amazônia, Maranhão, Acre e Amapá. A mostra reuniu nomes importantes do cinema nacional, como Marco Aurélio Marcondes³⁶⁹, presidente da Federação de Cineclubes, e Cosme Alves Neto³⁷⁰, diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A mostra teve parceria da Secretaria de Cultura do Pará (SECULT-PA), UFPA, Serviço Social do Comércio - Serviço Nacional de Aprendizado Comercial (SESC-SENAC), Companhia Amazônia de Têxtil Aniação (CATA), SOCILAR Vivenda, Lanchonete *Pop's* e Foto Galeria.

Este evento aconteceu no auditório do Serviço Nacional de Aprendizado Comercial (SENAC) e foram exibidos *Brinquedo Perdido* (1962) de Pedro Veriano, *Vila da Barca* (1968) de Renato Tapajós, *O Forte* de João de Jesus Paes Loureiro, *As Aulas da Academia* de Januário Guedes e alunos do curso de cinema do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da UFPA e Magalhães Barata e *Um Dia Qualquer*³⁷¹(1962) de Líbero Luxardo, entre outros.

³⁶⁹ Marco Aurélio Marcondes iniciou seu interesse pelo cineclubismo, nos anos 1960. Foi um dos fundadores do Cineclubes Glauber Rocha e, posteriormente, presidente da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro e do Conselho Nacional de Cineclubes. Trabalhou na EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes) e em diversas distribuidoras brasileiras, incluindo a ART Filmes, que durante muitos anos, criou oportunidades de exibição de muitos filmes europeus inéditos no Brasil.

³⁷⁰ Cosme Alves Neto (1937-1996). Entusiasta do cinema brasileiro, Cosme foi diretor da Cinemateca do MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) e grande colaborador de diversos cineclubes em muitos estados brasileiros. Foi parceiro indispensável do cineclubes da APCC.

³⁷¹ *Um Dia Qualquer* (1962). Direção: Líbero Luxardo. Com Eduardo Abdenor. Um homem casado perde a esposa ao dar à luz o primogênito do casal e passa a vagar pela cidade de Belém.

2.3.3.11 Festival de filmes japoneses

O cinema japonês tem uma das cinematografias mais importantes da sétima arte. Cineastas como Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu³⁷² e Keiji Mizoguchi³⁷³ criaram obras-primas que influenciaram diversos realizadores e espectadores. Em 1976, o cineclube em parceria com o consulado do Japão em Belém, promoveu um festival no *Cine Guajará* com destaque para o filme *O Homem de Riquixá*³⁷⁴ (1958) de Hiroshi Inagaki, vencedor do prêmio Leão de Ouro no *Festival de Veneza*.

Figura 49 – O Homem de Riquixá (1966) de Hiroshi Inagaki.



Fonte: Google Imagens (2021)

Outros filmes de cineastas pouco conhecidos no Brasil foram exibidos neste festival, como, *Mais forte que o Destino* (1972) de Ken Kumai (escolhido pela crítica japonesa como o melhor filme do ano), *Amor e Desamor* de Noburo Najamura e *Rio Shinano* de Hotaro Nomura.

³⁷² Yasujiro Ozu (1903-1963). Diretor de cinema e roteirista japonês. Iniciou sua carreira no cinema no período do cinema silencioso. Seu pensamento cinematográfico e estilo de filmar as cenas influenciaram diversos cineastas. Realizou diversas obras primas, incluindo *Era uma Vez em Tóquio* (1953) que é considerado um dos maiores filmes da história do cinema e *Bom Dia* (1959).

³⁷³ Kenji Mizoguchi (1898-1956). Diretor e roteirista japonês. É conhecido como um dos mestres do cinema japonês ao lado de Akira Kurosawa e Yasujiro Ozu. Realizou diversos filmes elogiados na sua carreira como *Contos da Lua Vaga* (1953) e *Os Amantes Crucificados* (1954).

³⁷⁴ *O Homem de Riquixá* (1956). Direção: Hiroshi Inagaki. Com Toshiro Mifune. Um humilde motorista de Riquixá é muito querido no seu bairro. Ao ajudar um menino levando-o até um médico, ele envolve-se com a família do garoto. Após o falecimento do pai do menino, ele se apaixona pela mãe dele.

2.3.3.12 Festivais de Diretores

Em 1977, o cineclube em parceria com o consulado do Japão exibiu vários filmes do cineasta Akira Kurosawa no Grêmio Literário Português incluindo *Céu e Inferno*³⁷⁵ (1962) e *O Homem mau Dorme Bem*³⁷⁶ (1960). O cinema japonês raramente tinha filmes distribuídos no Brasil. Era uma das cinematografias que, diversas vezes, foram excluídas pelo circuito e distribuição comerciais, mas por meio de distribuidoras independentes e do consulado japonês foi possível conhecer obras importantes que confirmaram a qualidade do cinema realizado naquele país.

A função cineclubista em criar espaços de exibição para este tipo de cinematografia foi essencial para a cultura cinematográfica e o cineclube da APCC, por exemplo, tirou da invisibilidade filmes como *Viver* (1952) de Akira Kurosawa e *Fim de Verão*³⁷⁷ (1962) de Yasujiro Ozu que foram exibidos em Belém somente nos anos 1970.

Figura 50 – *Viver* (1951) de Akira Kurosawa.



Fonte: Google Imagens (2021)

³⁷⁵ *Céu e Inferno* (1962). Direção: Akira Kurosawa. Com Toshiro Mifune. Um diretor de empresa tem o filho raptado e pretende surpreender o sequestrador de maneira inesperada. Baseado na obra literária de Ed McBain.

³⁷⁶ *O Homem Mau dorme bem* (1960). Direção: Akira Kurosawa. Com Toshiro Mifune. Um jovem usa sua posição em uma grande empresa para expor os homens que são culpados pela morte do seu pai.

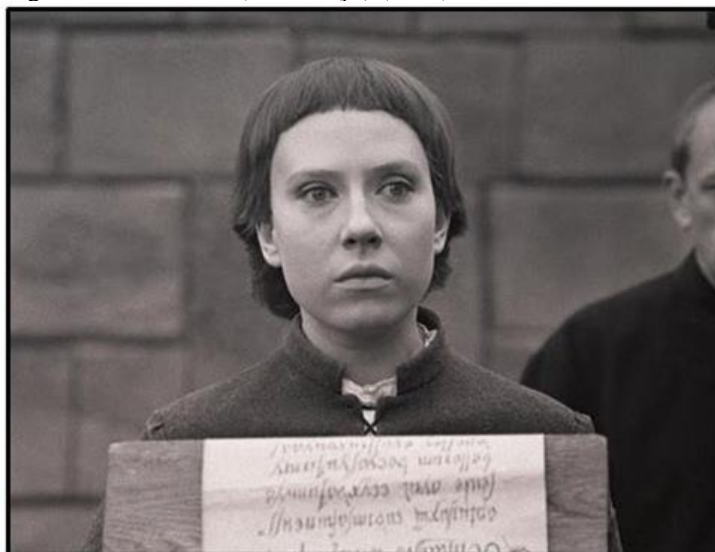
³⁷⁷ *Fim de Verão* (1962). Direção: Yasujiro Ozu. Com Setsuko Hara. O filme mostra a rotina de uma família proprietária de uma pequena fábrica de saquê no Japão após a segunda guerra mundial. A filha mais nova espera um casamento arranjado e ajuda a cunhada viúva a procurar um homem para se casar novamente.

Outros festivais foram realizados em formato de homenagem como quando o cineasta Luchino Visconti faleceu em 1976 e foram exibidos *Os Deuses Malditos*³⁷⁸ (1969) e *Morte em Veneza*³⁷⁹ (1971). Mostras e festivais tinham intensa importância nos cineclubes, pois era uma maneira de apresentar ao espectador a obra de cineastas conhecidos pela crítica internacional e na maioria das exibições foi fundamental a parceria com consulados e embaixadas.

2.3.3.13 Mostra de Cinema Soviético e Romeno

Em 1978, a exibição de novos filmes produzidos pela União Soviética era muito raras devidas questões referentes à barreira de comercialização e censura ideológica em alguns países. Evidentemente, houve uma falta de informação sobre a produção de filmes deste país e do conhecimento de seus novos cineastas. A programação do cineclube da associação de críticos incluiu na agenda uma mostra de filmes deste país com diversos filmes inéditos como *A Estreia*³⁸⁰ (*O Começo*) (1970) de Gleb Panfilov e o documentário *Ao Pé do Amigo*³⁸¹ de Alexandr Abrómove.

Figura 51 – *A Estreia (O Começo)* (1970) de Gleb Panfilov.



Fonte: Google Imagens (2021).

³⁷⁸ *Os Deuses Malditos* (1969). Direção: Luchino Visconti. Com Dirk Bogarde, Ingrid Thulin, Helmut Berger. Alemanha. Anos 1930. Um barão entrega seu império de usinas de aço para um desconhecido e provoca luta familiar pelo seu poder e dinheiro.

³⁷⁹ *Morte em Veneza* (1972). Direção: Luchino Visconti. Com Dirk Bogarde, Silvana Magano, Marisa Berenson. Um compositor austríaco vai para Veneza buscando descanso e se apaixona por um jovem que está em férias com sua família.

³⁸⁰ *A Estreia (O Começo)* (1970). Direção: Gleb Panfilov. Uma operária de fábrica e pequena atriz tem sua vida transformada por um homem casado ao ser oferecida como protagonista de um filme sobre Joana d'Arc.

³⁸¹ *Ao Pé do Amigo*. Direção: Alexandr Abrómove. Tributo ao ator Nikolai Cherkásov que teve elogiada atuação em *Ivan, O Terrível* de Serguei Eisenstein.

É importante observar que filmes soviéticos não eram bem avaliados pelo governo brasileiro da época. Filmes claramente politizados como *O Encouraçado Potemkim* (1925) e *A Greve* (1925) de Serguei Eisenstein eram interpretados como obras subversivas. Poucas distribuidoras brasileiras tiveram iniciativas de exibir produções soviéticas com exceção de algumas obras de Andrei Tarkovski como *Solaris* (1969). A mostra de cinema soviético foi possível graças à parceria com a embaixada a URSS no Brasil e a distribuidora *Sovexportfilm*³⁸² e representou mais uma posição de obstinação cinematográfica dos organizadores do cineclube.

O cinema produzido na Romênia raramente teve distribuição e exibição no Brasil. Com apoio da *Cinemateca do Museu de Arte Moderna* (RJ) foi possível à exibição de uma mostra de filmes romenos. Em 1978, foi programada a terceira mostra de filmes romenos com títulos inéditos como *A Corrida de Mircea Daneliuc* (1975), *Paixão* (1975) de George Cornea, *Além da Ponte* (1976) de Mircea Verciu, *Cinzas no Império* (1976) de Andrei Blaier, *Os Dácios* (1976) de Sergiu Nicolesco e *O Ator e os Selvagens* (1975) de Manole Marcus.

2.3.3.14 Mostra de Cinema Polonês

A distribuição de filmes produzidos em países europeus, particularmente dos denominados filmes da cortina de ferro, era muito difícil no Brasil. O cinema polonês³⁸³, por exemplo, nos anos 1950 e 1960, teve uma geração de jovens diretores que estudaram na renomada Escola de Lódz³⁸⁴, mas poucas produções foram disponibilizadas para exibição a nível mundial. Em 1978, em parceria com o consulado geral da Polônia, o cineclube exibiu cinco filmes inéditos no circuito de cinema local: *Condenado* de A. Tarzowski, *Terceira Parte da Noite* (1971) de Andrzej Zulawski, *Iluminação* (1973) de Krzysztof Zanussi, *Borboletas* de J. Nafeter e *Kanal* (1957) de Andrzej Wajda. Os filmes foram exibidos no Cine Guajará com legendas em espanhol e francês.

³⁸² *Sovexportfilm* foi agência governamental soviética, criada em 1945, responsável pela distribuição de filmes soviéticos no exterior. A agência tinha o monopólio da importação de filmes estrangeiros para a União Soviética. Esta distribuidora foi a maior exportadora mundial de curtas e longas-metragens, documentários, filmes científicos e de animação produzidos pelos estúdios soviéticos. Suas atividades foram encerradas nos anos 1990.

³⁸³ Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Wanda Jakubowska, Jerzy Kawalerowicz, Roman Polanski, Jerzy Skolimowski, Andrzej Zulawski, Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Zanussi são alguns dos cineastas poloneses que ficaram conhecidos por diversos filmes premiados e elogiados pela crítica e público.

³⁸⁴ *Escola de Lódz* foi fundada em 08 de março de 1946 e continua em atividade. A escola oferece cursos de direção de cinema, televisão, teatro, produção de cinema, produção de televisão, ator, operador de câmera e montador.

2.3.3.15 Curtas-metragens

Um dos meios de produção mais discriminados nas salas de exibição é o curta-metragem. Era frequente a exclusão de curtas-metragens no circuito exibidor brasileiro, logo, os novos talentos da cinematografia brasileira eram poucos conhecidos e tinham seus trabalhos exibidos basicamente em mostras e festivais. Nos anos 1970, foi necessária uma lei que tornou obrigatória a exibição de curtas-metragens nacionais antes dos filmes e, de alguma maneira, essa exibição proporcionou oportunidades para que crítica e público tivesse acesso a estes trabalhos.

O cineclubes da APCC procurou criar espaço de exibição, eventualmente, com mostras de curtas. Em 1978, no cine Guajará, foi programada uma mostra com vários curtas metragens brasileiros de diversas épocas com apoio de Leandro Tocantins. Os filmes exibidos foram *Casa Grande e Senzala* (1974) de Geraldo Sarno, *Laço de Fita* (1976) de Paulo César Saraceni, *Carro dos Bois* (1974) de Humberto Mauro, *Conversa de Cascudo* (1977) de Walter Lima Júnior, *Ponto de Ervas* (1978) de Celso Brandão e *Festa de São João no interior da Bahia* (1977) de Guido Araújo.

2.3.3.16 Mostra de Desenhos Animados da Hungria (1978)

Em 1978, em parceria com a embaixada da Hungria e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, foi exibida uma mostra de curtas metragens de desenhos animados húngaros³⁸⁵ no Cine Guajará. Todos os filmes eram inéditos no Brasil e alguns foram premiados em festivais importantes como de Oberhausen³⁸⁶, referência importante para o cinema de animação de vanguarda.

A mostra foi composta com 21 filmes, como *O Lápis e a Borracha* de G. Macskássy, *O Retrato Duplo* de G. Kovászanai, *Variações sobre um Dragão* de A. Dargai, *O Rapto do Sol e da Lua* e *1918* de S. Reisenbuchler, *Inauguração* de M. Jankovics, *Gloria Mundi* de G. Kovászanai, *Gustavo Emagrece Gustavo* e *Gustavo e a Sempre Viva* de M. Jankovics e *Moderno Treinamento Esportivo* de B. Ternovsky.

³⁸⁵ A história da animação húngara iniciou em 1914, durante a primeira e segunda guerra mundial. Em decorrência das dificuldades de produção de filme muitos artistas deixaram o país. A partir dos anos 1950, diminuiu sua produção quando o Partido Comunista Húngaro assumiu o poder. Nos anos 1970, a produtora húngara *Pannónia Film Stúdió* esteve entre os maiores estúdios de desenho animado daquele período. A partir de 1989, com o fim do comunismo, surgiram vários estúdios de animação independentes.

³⁸⁶ *Festival Internacional de Curtas-Metragens Oberhausen* foi fundado em 1954. É um dos mais antigos festivais de curtas-metragens do mundo e é realizada em Oberhausen, Alemanha.

2.3.3.17 Miniciclo sobre o Fascismo

Um miniciclo de filmes foi elaborado após o sucesso de crítica e público da exibição de *Fascismo sem Máscara*³⁸⁷ (1965) de Mikhail Romm, no *Cine Guajará*, em 1978. O filme de Romm e *A Pequena Loja da Rua Principal*³⁸⁸ (1966) de Jan Kadar e Elmar Klos foram programados para estimular debates sobre tema polêmico.

Figura 52 – *A Pequena Loja da Rua Principal* (1966) de Jan Kadar e Elmar Klos.



Fonte: Google Imagens (2021)

Fascismo sem Máscara (conhecido como *Fascismo de todos os Dias*) é considerado como um dos documentários mais profundos e impactantes sobre o fascismo. *A Primeira Loja da Rua Principal* é produção da Tchecoslováquia que tem história ambientada na Segunda Guerra Mundial sobre a mudança na vida de um pobre camponês e foi exibida em diversos cineclubes nacionais e internacionais.

³⁸⁷ *Fascismo sem Máscara* (1965). Direção: Mikhail Romm. O filme intercala imagens do período de sua produção com material resgatado do arquivo do Ministério de Propaganda do III Reich, da coleção pessoal de Hitler e fotografias apreendidas de soldados alemães da SS.

³⁸⁸ *A Pequena Loja da Rua Principal* (1965). Direção: Jan Kadar e Elmar Klos. Com Jozef Kloner, Ida Kaminska. Um camponês é nomeado inspetor ariano de uma pequena loja de botões comandada por uma viúva judia. Os dois acabam tornando-se amigos, mas eles recebem a ordem para que todos os judeus abandonem suas casas e sigam para campos de trabalho. Vencedor do OSCAR de Melhor Filme Estrangeiro em 1967.

2.3.3.18 Polêmicas

No período político governado pelo regime militar houve intensa censura que proibiu a exibição de diversos filmes no território brasileiro – como *Laranja Mecânica* (1971) de Stanley Kubrick, *O Império dos Sentidos*³⁸⁹ (1976) de Nagisa Oshima, *Saló ou 120 dias de Sodoma*³⁹⁰ (1974) de Pier Paolo Pasolini e *Último Tango em Paris*³⁹¹ (1972) de Bernardo Bertolucci. No final dos anos 1970, algumas produções proibidas foram liberadas pelo governo ou por liminares dos exibidores na justiça.

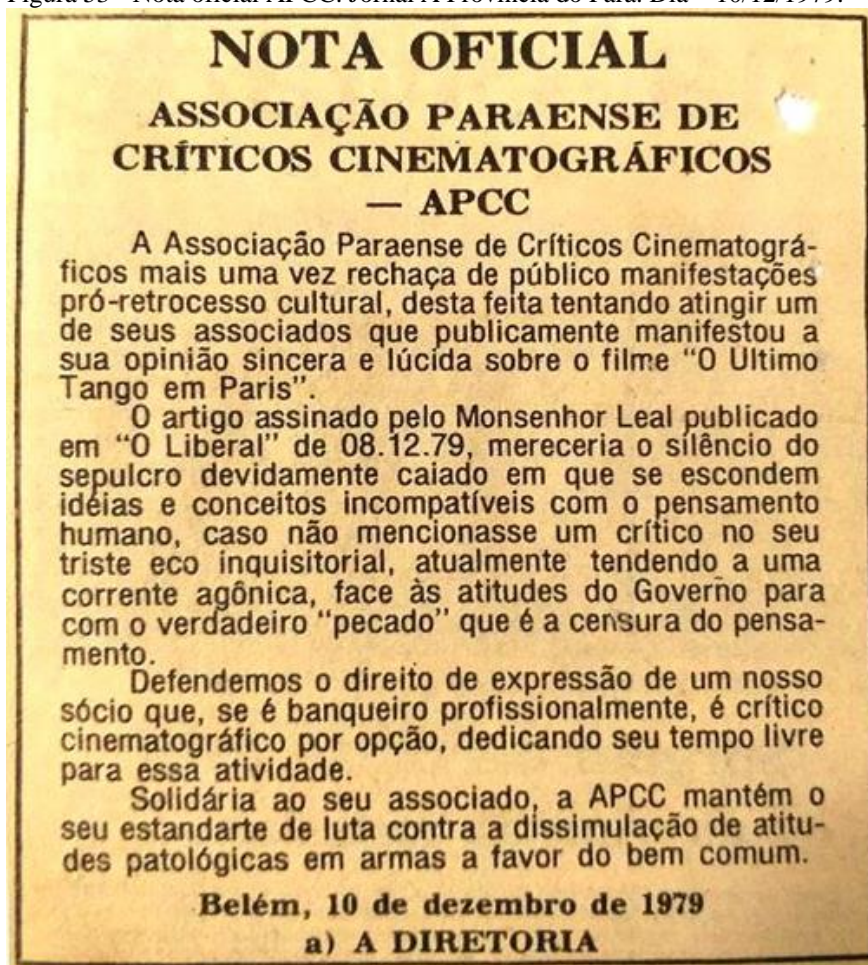
Em Belém, sessão especial de *Último Tango em Paris* (1972) de Bernardo Bertolucci foi realizada, em 1979, no *Cinema Olympia*, para críticos, jornalistas e convidados. A maioria dos críticos locais elogiou o filme. Mas, alguns dias após seu lançamento, uma polêmica ganhou destaque na imprensa. O religioso Monsenhor Leal escrevia, semanalmente, no jornal *O Liberal* e criticou intensamente o filme e aqueles que o admiravam, principalmente o associado da APCC, Alexandrino Gonçalves Moreira (A.G.M.). Tal fato provocou nota de protesto da diretoria da APCC.

³⁸⁹ *O Império dos Sentidos* (1976). Direção: Nagisa Oshima. Com Tatsuya Fuji, Eiko Matsuda. Uma mulher inicia intenso caso de amor obsessivo com seu atual patrão. O casal busca êxtase a cada encontro.

³⁹⁰ *Saló ou 120 dias de Sodoma* (1974). Direção: Pier Paolo Pasolini. Com Paolo Bonacelli. Em 1944, na cidade de Saló, norte da Itália, ocupada por nazistas, fascistas comentem todo tipo de experiências com os jovens, que passam a ser usados como uma fonte de prazer sexual, masoquismo e morte.

³⁹¹ *Último Tango em Paris* (1972). Direção: Bernardo Bertolucci. Com Marlon Brando, Maria Schneider. Jovem francesa conhece um americano cuja esposa cometeu suicídio. Eles iniciam um relacionamento e combinam que não revelariam nada de suas vidas, nem mesmo seus nomes.

Figura 53 - Nota oficial APCC. Jornal A Província do Pará. Dia 10/12/1979.



Fonte: Biblioteca do Museu da UFPA

A nota oficial da Associação foi direcionada ao autor de opinião que evidenciava intolerância, radicalismo e conservadorismo ao filme e ao crítico associado. Esse posicionamento da APCC, em um período de censura e intransigência política, refletiu postura democrática favorável à liberdade de expressão necessária para artistas, críticos e público. A manifestação a favor da liberdade de expressão e pensamento teve apoio de muitos espectadores, jornalistas e pessoas envolvidas com o audiovisual paraense e marcou época no jornalismo paraense.

Os críticos de cinemas, eventualmente, são alvo de reações intolerantes que expressam comportamentos agressivos e pouco democráticos de alguns espectadores. É comum encontrar situações polêmicas que colocam em posições opostas o crítico e o espectador. Um dos casos mais relevantes aconteceu com Luzia Álvares quando publicou uma crítica do filme *O Expresso*

*da Meia-Noite*³⁹² (1978) de Alan Parker. Ao questionar a narrativa do filme sobre o modo preconceituoso como alguns personagens são elaborados, Luzia Álvares recebeu reação anônima violenta de um espectador/leitor de sua coluna *Panorama*. Posteriormente, a partir dos anos 2000, com a disponibilização das mídias sociais, situações similares de reações negativas de espectadores e/ou internautas em relação às opiniões de críticos cinematográficos têm sido frequentes e, raramente, geram debates construtivos sobre os filmes em questão. Mas é fundamental que o debate cinematográfico seja incentivado e realizado, sempre.

2.3.3.19 Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM- RJ)

Em parceria com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, e colaboração fundamental do diretor Cosme Alves Neto, o cineclube da APCC teve oportunidade de programar muitos filmes inéditos e clássicos do cinema. A cinemateca do MAM foi um dos principais apoiadores e incentivadores das ações cineclubistas da APCC. O Cineclube da APCC teve parceiros fundamentais na trajetória de ações culturais sobre cinema. A direção da Associação, no propósito de observar e compartilhar as diversas criações cinematográficas teve, ao seu lado, parceiros que contribuíram para concepção de uma rede de exibição que, informalmente, alcançou amplo número de espectadores, de classes econômicas e sociais diferentes, de múltiplas faixas etárias, de maior ou menor grau de interesse pelo cinema.

De certo modo, essa rede de exibição permitiu a concepção de uma cidade ficcional, amplamente dedicada ao cinema, com momentos fascinantes de catarse coletiva ou pessoal imensuráveis, mas ainda nítidas nas lembranças daqueles que estiveram em muitas das sessões promovidas.

2.3.3.20 Mostra de Cinema – VI Encontro de Arte

Em 1979, o cineclube da APCC promoveu uma mostra de cinema no VI Encontro de Arte em conjunto com a UFPA, Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), EMBRAFILME, empresa Souza Cruz e empresa *Cinema de Arte do Pará Ltda.* (Cinemas 1 e 2). Diversos filmes

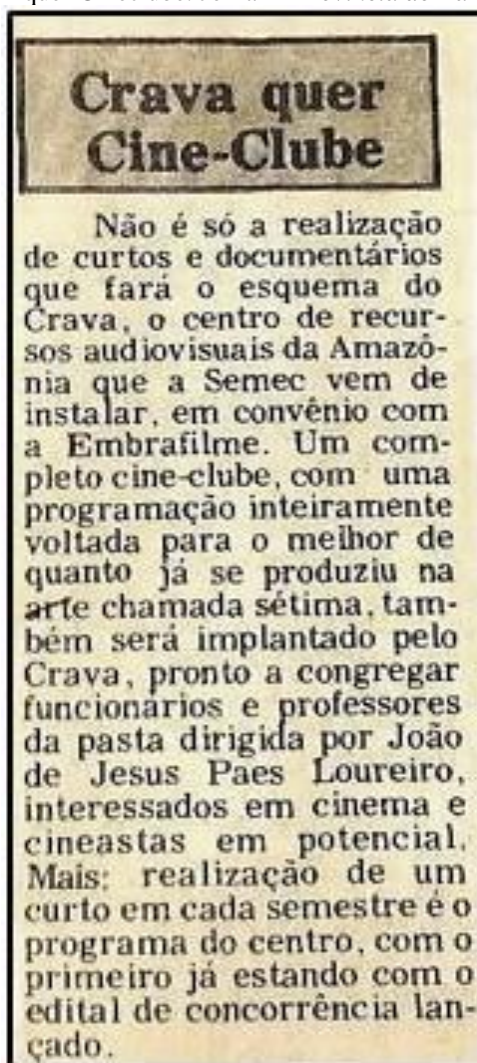
³⁹² *O Expresso da Meia Noite* (1978). Direção: Alan Parker. Com Brad Davis, Irene Miracle, Bo Hopkins. Um estudante americano se envolve com drogas e em um voo na Turquia é preso pela polícia. Sua prisão é usada como exemplo na luta contra o tráfico de drogas pelo governo e sua punição é mais longa do que se esperava. Na prisão, ele passa por diversas situações desumanas.

nacionais e inéditos em Belém foram exibidos como *Agonia* (1976) de Júlio Bressane, *Revólver de Brinquedo* (1977) de Antonio Calmon e *Diamante Bruto* (1977) de Orlando Senna.

2.3.3.21 Centro de Recursos de Audiovisual da Amazônia (CRAVA)

Nos anos 1980, foi fundado o *Centro de Recursos de Audiovisual da Amazônia* (CRAVA). Segundo João de Jesus Paes Loureiro, na época secretário estadual de educação e cultura, o CRAVA, em convênio com a EMBRAFILME, foi criado para formar profissionais para o audiovisual com várias atividades, incluindo cursos de especialização. Nesse período, a exibição de filmes em cineclubes era realizada, parcialmente, por meio de fitas VHS. Desse modo, a intenção dessa parceria era contribuir para a divulgação do centro para profissionais e espectadores.

Figura 54 – CRAVA quer Cineclube. Jornal *A Província do Pará*. Dia 24/01/1985.



Fonte: Biblioteca do Museu da UFPA

A proposta do CRAVA em ter um cineclube para exibição de filmes ratifica a iniciativa deste centro em contribuir com o audiovisual paraense por meio de diversos parceiros, incluindo a APCC.

2.3.3.22 *Cinemas 1, 2 e 3*

O movimento do público no cineclube da APCC, nos anos 1970, era animador para muitos que frequentavam as sessões. Alguns filmes inéditos lotaram o cine Guajará e o auditório do Grêmio Literário Português. Essa participação do público incentivou, entre outros motivos, a criação dos cinemas 1 e 2 pelo cinemaníaco e cineclubista Alexandrino Moreira. Com a inauguração destas salas, em junho de 1978, a proposta de exibir filmes de arte, vinculadas ao conceito desenvolvido pelo cineclube da APCC, durou alguns anos e, posteriormente, teve que ser adaptada às necessidades do mercado de exibição comercial. Mas, desde o início, foram mantidas as matinais de final de semana, aos sábados e domingos de manhã. Esse formato de exibição era similar às matinais do projeto *Cinema de Arte*, no final dos anos 1960, com exibições no cinema Olympia. A proposta de Alexandrino Moreira e Pedro Veriano, programadores, foi manter as matinais como alternativa para exibição semanal de filmes de melhor qualidade, em relação ao circuito comercial. Nesse formato de exibição, as matinais tornaram-se excelente opção na programação local da cidade.

Um episódio, em 1983, aumentou a importância das matinais, especialmente do Cinema 1 (filmes infantis, na maioria das sessões, foram programados para a matinal do Cinema 2). A exibição do filme *Mamãe faz 100 anos*³⁹³ (1979) de Carlos Saura foi saudada pela crítica local quando foi lançado em exibições normais no Cinema 1, mas o filme teve baixa frequência de público. Os críticos da associação fizeram ampla campanha de divulgação para que o filme retornasse e, semanas depois, a película voltou para exibição na matinal do Cinema 1 e teve amplo sucesso³⁹⁴.

³⁹³ *Mamãe faz 100 anos* (1979). Direção: Carlos Saura. Com Rafaela Aparício, Geraldine Chaplin. Metáfora política sobre a Espanha. Durante uma reunião para comemorar o aniversário de 100 anos da matriarca da família, seus filhos começam a tramar o assassinato da anciã para ficar com seu seguro de vida e da herança.

³⁹⁴ A exibição do filme *Nós que nos Amávamos Tanto* (1974) de Ettore Scola teve situação similar ao filme *Mamãe faz 100 anos* (1979). A crítica local elogiou o filme, mas sua exibição durou poucos dias devido a falta de público. Com destaque nas colunas de cinema locais, o filme retornou a exibição normal e fez sucesso de público.

Figura 55 – *Mamãe faz 100 Anos* (1979) de Carlos Saura.



Fonte: Google Imagens (2021)

Após a repercussão da sessão, A.G.M. reforçou a programação de matinais dos cinemas 1 e 2 (e, posteriormente, no Cinema 3), que funcionaram desde sua fundação e foram mantidas prioritariamente com preferência de filmes com perfil de realização inspirado no conceito cineclubista. Filmes como *Gritos e Sussurros*³⁹⁵ (1972) de Ingmar Bergman, *Laranja Mecânica* (1972) de Stanley Kubrick, *A Infância de Ivan*³⁹⁶ (1962) de Andrei Tarkovski, *Música e Fantasia*³⁹⁷ (1976) de Bruno Bozzetto e *Madre Joana dos Anjos*³⁹⁸ (1961) de Jerzy Kawalerowicz, entre outros, foram exibidos nas matinais e colaboraram para a credibilidade de sua programação, diante do público cinéfilo. A cineasta Jorane Castro³⁹⁹ frequentou as matinais e relatou a importância dessa sessão.

³⁹⁵ *Gritos e Sussurros* (1972). Direção: Ingmar Bergman. Com Liv Ullman, Ingrid Thulin, Harriet Anderson. Em uma casa no campo uma mulher está bastante doente e recebe cuidados de suas duas irmãs e de uma empregada da família.

³⁹⁶ *A Infância de Ivan* (1962). Direção: Andrei Tarkovski. Com Nikolai Burlyayev. Nas frentes soviéticas da Segunda Guerra Mundial, o garoto órfão Ivan, de 12 anos, trabalha como um espião, podendo atravessar as fronteiras alemãs para coletar informação sem ser visto. Após várias missões, Ivan é enviado para uma escola militar.

³⁹⁷ *Música e Fantasia* (1976). Direção: Bruno Bozzetto. Sátira do desenho animado *Fantasia* (1940) de Walt Disney com seqüências animadas com peças musicais clássicas.

³⁹⁸ *Madre Joana dos Anjos* (1961). Direção: Jerzy Kawalerowicz. Com Lucyna Winnicka, Mieczysław Voit. No século XVII, um padre é enviado a uma pequena paróquia no interior da Polônia que se acredita estar sob posse demoníaca. Lá, ele encontra suas próprias tentações à espera. Baseado no romance de Jaroslaw Iwaszkiewicz.

³⁹⁹ Jorane Castro é roteirista, produtora e diretora. Dirigiu mais de vinte filmes, entre documentários e ficções. Em 2016, realizou *Para ter Onde ir*, primeiro longa-metragem paraense de ficção desde *Brutos Inocentes* (1974) de Líbero Luxardo.

As matinais eram um lugar de encontro dos cinéfilos da cidade, todo domingo de manhã. Lembro que eu não saía no sábado, porque queria acordar cedo pra ir ao cinema. Começava pontualmente às 10h da manhã. Geralmente eram filmes que não passavam em outro lugar e em outro horário. Assim como muitas pessoas vão à igreja, a gente ia ao cinema. Era um compromisso quase que obrigatório, que ajudou na minha formação cinematográfica. Eu assistia bastantes filmes nessa época, não recordaria de quais filmes eu vi ali, pois foram muitos. Lembro bem de “Johnny vai à guerra”⁴⁰⁰ e teve também uma sessão de “Cinema Falado”⁴⁰¹ de Caetano Veloso e dos filmes do Jim Jarmusch⁴⁰². Eram exibidos, em sua maioria, filmes independentes, improváveis de passar no circuito comercial. Mas era o ponto de encontro de quem era alucinado por cinema. As sessões não eram lotadas, mas tinha um bom público, interessado nestes filmes. Era muito bacana, eu gostava muito. Como eu morava perto, acordava cedo e ia a pé ao cinema. Voltava a pé, também. Ou às vezes, a gente almoçava juntos para falar do filme. Era um momento de muita reflexão. Tenho saudades destas manhãs de cinefilia (JORANE CASTRO. Entrevista realizada em out. 2019).

As matinais de domingo do Cinema 1 marcaram uma época de encontros e cinefilia e promoveram ótimos debates e muitos artigos publicados nos jornais, mas uma das questões mais relevantes sobre projeção de filmes de arte nos cinemas, a partir do início dos anos 1990, foi novo hábito de assistir filmes em casa, proporcionado pelas locadoras de vídeo. Desse modo, houve queda na frequência de espectadores nas salas de exibição, especialmente na programação de filmes de arte. Essa questão, entre outras razões, limitaram alcance das matinais dos cinemas 1 e 2 que, infelizmente, deixaram de fazer parte da grade de programação do circuito Cinearte, em 1997.

2.3.3.23 Sede da APCC

A ideia de criar uma sede para a associação foi de Luzia Álvares. Como coordenadora regional da Embrafilme, ela percebeu que havia algumas revistas e livros na sede regional que poderiam estar disponíveis ao público. A criação de um espaço físico de consulta e leitura sobre cinema seria útil para aqueles espectadores interessados em cinema. Segundo Luzia Álvares,

A sede seria lugar, também, para fazer uma programação de cursos, debates e recepcionar os cineastas que vinham em Belém para aproximá-los desse público, tanto dos membros da APCC como dos cinéfilos. Àquela altura abri minha coluna de

⁴⁰⁰ *Johnny vai à Guerra* (1971). Direção: Dalton Trumbo. Com Timothy Bottoms, Donald Sutherland. Um soldado americano é atingido em uma batalha na primeira guerra mundial e perde braços, pernas, olhos, nariz e boca. Em uma cama de hospital, ele relembra momentos de sua vida e tenta se comunicar com as pessoas que cuidam de sua saúde.

⁴⁰¹ *Cinema Falado* (1984) de Caetano Veloso. Com Chico Diaz. Filme experimental que mescla ficção e documentário. Sem roteiro linear, a produção apresenta textos de prosa, poesia, filosofia, escritos pelo diretor e autores de diversas áreas de conhecimento.

⁴⁰² Jim Jarmusch é cineasta americano e um dos maiores representantes do cinema independente realizado nos EUA, a partir dos anos 1980. Sua carreira ganhou reconhecimento após a exibição de *Estranhos no Paraíso* (1982) e *Down by Law* (1986) em diversos festivais e circuitos de exibição alternativos.

cinema ao grupo que eu chamei “críticos novos” que se interessaram pela ideia. E realizamos. O recurso vinha não só das mensalidades dos sócios do CC-APCC, mas eu também ajudava para pagar o aluguel da sala. Houve interesse, quem ficava por lá eram dois membros novos da APCC – Gilberto Aguiar e Nelson Johnston que se revezavam, porque o espaço era aberto de manhã até o final da tarde. Creio que a sala foi criada no início dos anos 80 e mantida por uns três a cinco anos mais ou menos. Não houve mais recursos, muito alto o aluguel. Aliás, nós emprestavamos o espaço para a Associação Regional dos Sociólogos – ARS – Edna Castro, Fátima Carneiro, Lindalva Teixeira, Iracema Frota, Cristina Maneschy e outras que levavam lideranças do campo para palestrar. Um deles foi o João Canuto, Presidente do Sindicato de Trabalhadores Rurais de Rio Maria que assassinaram em 1985 (LUZIA ÁLVARES. Entrevista realizada em jul. 2019).

A sede da APCC⁴⁰³, na Rua Manoel Barata, próxima do Cine Palácio. Uma das ações mais importantes realizadas neste local foram palestras realizadas pelos diretores Walter Lima Jr.⁴⁰⁴ e Joaquim Pedro de Andrade⁴⁰⁵.

Figura 56 – Local da sede da APCC nos anos 1970. 2021.



Fonte: Acervo Marco Antonio Moreira Carvalho

Segundo Veriano, nesse período, foram realizadas algumas sessões de filmes, com presença de agentes da Polícia Federal, época da ditadura. Essa sede representou iniciativa única na história da Associação. Os críticos associados, público, diretores e imprensa tiveram espaço, inicialmente, exclusivo para debater sobre cinema. Apesar da sede não ter funcionado por longa duração, sua criação foi importante para premiar uma série de ações que ampliaram

⁴⁰³ A foto da sede da APCC utilizada neste trabalho foi realizada em 2021 e, posteriormente, foi feita uma montagem na imagem para a exclusão de placas de publicidade referentes ao ponto comercial em atividade no local.

⁴⁰⁴ Walter Lima Júnior é cineasta brasileiro. Foi um dos cineastas do Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro. Atuou na direção de diversos documentários para a televisão brasileira. Dirigiu diversos filmes como *O Menino do Engenho* (1966), *Brasil Ano 2000* (1968), *A Lira do Delírio* (1976) e *Inocência* (1983).

⁴⁰⁵ Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988). Diretor que participou do movimento cinematográfico brasileiro *Cinema Novo*. Dirigiu *Macunaíma* (1969), um dos maiores sucessos de crítica e público do cinema nacional.

a importância da Associação e seu cineclube na vida cultural de Belém. A sede da APPC foi um belo sonho que se realizou, e apesar de seu pouco tempo de duração, foi marcante para alguns associados.

2.3.3.24 *Teatro da Paz*

Em 1980, em parceria com a direção do Teatro da Paz, o cineclube da APCC promoveu exibição do filme *Don Giovanni*⁴⁰⁶ (1979) de Joseph Losey. A produção é versão cinematográfica da ópera de Wolfgang Amadeus Mozart e estava inédita no circuito local. A exibição expressou momento histórico com a presença de cinemaníacos e estudiosos de música e promoveu entusiasmo na interpretação artística entre cinema e ópera com boa participação do público.

Figura 57 – *Don Giovanni* (1979) de Joseph Losey.



Fonte: Google Imagens (2021)

Don Giovanni tem três horas de duração e um elenco extraordinário com grandes artistas da ópera mundial como Ruggero Raimondi, Edda Moser e Kiri Te Kanawa. Para realizar esta exibição especial em um teatro foi necessário o empréstimo do projetor de 35 mm do auditório do Grêmio Literário Português. Gilberto Chaves, estudioso e admirador de óperas, colaborou com a exibição correta do filme, a partir da avaliação de que a cópia em 35 mm do filme estava equivocadamente montada, desde sua projeção anterior nos cinemas do Rio de Janeiro.

⁴⁰⁶ *Don Giovanni* (1979). Direção: Joseph Losey. Com Ruggero Raimondi, Kiri Te Kanawa. Filme francês-italiano adaptação da ópera clássica de Mozart composta em 1787 e baseada na lenda de Don Juan.

Eu assisti no Rio de Janeiro o Don Giovanni do Losey e fiquei assustado porque eu conhecia esta obra, de cabo a rabo, desde os anos 60, e montaram o filme todo ao contrário. Cenas do segundo ato no primeiro, porque o Don Giovanni, como as obras de Mozart, foram feitas em números, inúmeros, como é o show da Broadway, como é a Carmem de Bizé. Essas inserções estavam todas misturadas. Don Giovanni é uma obra do segundo ato, tem coisa do primeiro ato que continua com o segundo, começa com o segundo e volta pro primeiro! A responsabilidade dos caras que fizeram aquilo no Rio de Janeiro! Eu fiquei pasmo, porque afinal de contas estávamos no Rio de Janeiro. Eu lia o jornal todo dia e nenhum crítico se rebelando contra isso, ou seja, quem deve ter notado isso eram os amantes de óperas que iam ao teatro e que não tinham interesse de fazer isso, porque os críticos mesmo de cinema, todos eles passaram batidos nisso. Don Giovanni veio pra cá, então me chamaram, eu não sei se foi o Pedrinho que me chamou, alguém me chamou, depois de constatar isso, porque eu disse, isso está uma bobagem. Isso é uma bobagem, não tem pé, nem cabeça e então eu fui ao Teatro da Paz. Eu realmente não recordo a pessoa que estava do meu lado, era um técnico, e eu fui antes da exibição do filme e fizemos a correção. Foi penoso isso, porque duraram horas, horas e horas, porque a técnica de colagem era, eu não sei se era um colante que eles passavam, uma fita. E não sei, eu sei que eu dizia, olha a cena é assim, essa é a primeira, essa é a segunda, essa é a terceira, esse é assim, esse é assim. Então, Don Giovanni que passou aqui, pelo menos em relação ao que passou no Rio de Janeiro, parece que foi exportado para São Paulo, para tudo que é lugar, que a lata que veio pra cá era a mesma. O único lugar que eu saiba que passou correto o Don Giovanni foi aqui, em Belém, e eu que fiz essa montagem do Don Giovanni ser correta. Fiquei horas no teatro da paz fazendo isso, depois fui assistir no outro dia a exibição (GILBERTO CHAVES. Entrevista realizada em set. 2021).

A colaboração de Chaves foi essencial para que o filme de Losey tivesse exibição correta e digna da obra de Mozart. Este episódio é um belo exemplo de compromisso da coordenação do cineclube com a qualidade da exibição dos filmes programados. Houve iniciativa de se corrigir a montagem equivocada deste extraordinário filme e, finalmente, exibilo corretamente, para o público paraense, por meio da contribuição de um especialista em ópera como Gilberto Chaves. Eu estava presente nesta sessão histórica que uniu o cinema e teatro, de modo inesquecível, em uma das ações mais importantes da história da APCC. A experiência de assistir um filme baseado na obra de Mozart, no Teatro da Paz, sem dúvida, foi memorável.

2.3.3.25 Outras Exibições

O cineclube da APCC teve diversos pontos de exibição em toda sua história. Mas, eventualmente, aconteciam exposições cineclubista em auditórios ou salas que disponibilizassem boas condições de projeção e som para um filme. Alguns locais que receberam a programação do cineclube da APCC foram: *Teatro Waldemar Henrique* com exibição de *Os Incompreendidos* (1959) de François Truffaut, prédio onde atualmente funciona o *Instituto de Ciências e Artes* (ICA) da UFPA com exibição de *A Mãe* (1926) de Vsevolod Pudovkin, Auditório da Reitoria da UFPA com exibição de filmes de ficção e documentários com participação de professores da universidade nos debates, *Cine SESC* (Doca de Souza Franco),

Auditório do CRAVA, Auditório do Banco da Amazônia com exibição de *O Garoto Toshio* (1969) de Nagisa Oshima com a presença do diretor do filme no debate após a exibição.

2.3.3.26 Eleição dos Melhores do Ano

Uma das maiores tradições, em diversas áreas culturais, é a escolha dos melhores do ano, de cada expressão artística. A APCC e outras associações relacionadas a cinema, música, teatro, entre outras linguagens, mantiveram essas escolhas como maneira de influenciar, colaborar e interagir com o público. A APCC teve sua primeira eleição dos melhores do cinema em 1963, e logo percebeu o interesse do público pelos filmes incluídos na lista publicada, nas últimas semanas de cada mês de dezembro.

A relação final dos melhores do cinema da APCC, durante anos, foi referência importante para divulgação de muitos filmes que o espectador, por vários motivos, não tinha assistido. O filme *A Aventura* (1960)⁴⁰⁷ de Michelangelo Antonioni ficou em primeiro lugar na histórica lista dos melhores do cinema de 1963, publicada em janeiro de 1964.

⁴⁰⁷ *A Aventura* (1960). Direção: Michelangelo Antonioni. Com Monica Vitti, Gabriele Verzetti. Primeiro filme da trilogia sobre a incomunicabilidade na sociedade moderna que o diretor realizou nos anos 1960 que inclui *O Eclipse* (1961) e *A Noite* (1962). Um grupo de pessoas ricas está em passeio pela costa da Sicília, quando uma das integrantes desaparece estranhamente. Enquanto todos procuram localizar a pessoa perdida, seu namorado e sua melhor amiga começam um caso amoroso.

Figura 58 – A APCC escolhe os melhores do ano. Jornal A Província do Pará, 1963.

Página 2 - 2º cad. A PROVINCIA DO PARÁ

A Associação Paraense de Críticos Cinematográficos escolhe os melhores do ano

Para tal, especialistas em análise de obras e autores, em meio às avaliações de obras e autores, de acordo com o critério de qualidade, de acordo com o critério de qualidade, de acordo com o critério de qualidade...

MELHOR ATOR CONTEMPORÂNEO
DINO FELLI, por "O Dia Famoso de Jovial" - 3 votos.

MELHOR BOUVENISTA
"LUCIANO BASTOS", por "O Dia Famoso de Jovial" - 3 votos.

MELHOR CINERGRAFISTA
"ELI SEARA", por "O Dia Famoso de Jovial" - 3 votos.

MELHOR PARTITURA MUSICAL
"ALVARO ALBERTO", por "O Dia Famoso de Jovial" - 3 votos.

MELHORES REVELAÇÕES
"DINO FELLI", por "O Dia Famoso de Jovial" - 3 votos.
"ALVARO ALBERTO", por "O Dia Famoso de Jovial" - 3 votos.
"ELI SEARA", por "O Dia Famoso de Jovial" - 3 votos.

MELHORES FILMES
1- "A AVENTURA" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
2- "O DIA FAMOSO DE JOVIAL" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
3- "O SONHOS DE ALBERTO" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
4- "AMOR, RIBUNE AMOR" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
5- "O COITO AMARELO" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
6- "O DIA FAMOSO DE JOVIAL" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
7- "O SONHOS DE ALBERTO" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
8- "AMOR, RIBUNE AMOR" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
9- "O COITO AMARELO" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
10- "O DIA FAMOSO DE JOVIAL" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.



MELHOR ATOR NACIONAL
"DINO FELLI", por "O Dia Famoso de Jovial" - 3 votos.

MELHOR ATOR CONTEMPORÂNEO
"DINO FELLI", por "O Dia Famoso de Jovial" - 3 votos.

MELHORES FILMES
1- "A AVENTURA" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
2- "O DIA FAMOSO DE JOVIAL" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
3- "O SONHOS DE ALBERTO" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
4- "AMOR, RIBUNE AMOR" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
5- "O COITO AMARELO" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
6- "O DIA FAMOSO DE JOVIAL" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
7- "O SONHOS DE ALBERTO" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
8- "AMOR, RIBUNE AMOR" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
9- "O COITO AMARELO" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
10- "O DIA FAMOSO DE JOVIAL" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.



MELHOR ATOR CONTEMPORÂNEO
"DINO FELLI", por "O Dia Famoso de Jovial" - 3 votos.



MELHOR ATOR CONTEMPORÂNEO
"DINO FELLI", por "O Dia Famoso de Jovial" - 3 votos.



MELHOR ATOR CONTEMPORÂNEO
"DINO FELLI", por "O Dia Famoso de Jovial" - 3 votos.



MELHOR ATOR CONTEMPORÂNEO
"DINO FELLI", por "O Dia Famoso de Jovial" - 3 votos.



MELHOR ATOR CONTEMPORÂNEO
"DINO FELLI", por "O Dia Famoso de Jovial" - 3 votos.



MELHOR ATOR CONTEMPORÂNEO
"DINO FELLI", por "O Dia Famoso de Jovial" - 3 votos.

Como votaram os críticos

MELHORES FILMES
1- "A AVENTURA" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
2- "O DIA FAMOSO DE JOVIAL" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
3- "O SONHOS DE ALBERTO" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
4- "AMOR, RIBUNE AMOR" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
5- "O COITO AMARELO" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
6- "O DIA FAMOSO DE JOVIAL" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
7- "O SONHOS DE ALBERTO" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
8- "AMOR, RIBUNE AMOR" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
9- "O COITO AMARELO" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.
10- "O DIA FAMOSO DE JOVIAL" (Luziânia), de Manoel Gulliani - 1 voto.

Os «10 mais»: análise

"A AVENTURA" - O filme apresenta uma história de amor e aventura, com uma direção clara e uma atuação excelente de Dino Felli.

"O DIA FAMOSO DE JOVIAL" - Uma obra-prima de Manoel Gulliani, que aborda temas sociais e políticos de forma crítica e humorada.

"O SONHOS DE ALBERTO" - Um filme que explora a vida cotidiana e os sonhos de um personagem comum, com uma abordagem realista e emocionante.

"AMOR, RIBUNE AMOR" - Uma comédia romântica que trata do amor e da vida em um contexto urbano, com uma trilha sonora cativante.

"O COITO AMARELO" - Um filme que aborda temas de sexualidade e sociedade, com uma linguagem cinematográfica inovadora.

"O DIA FAMOSO DE JOVIAL" - Uma obra-prima de Manoel Gulliani, que aborda temas sociais e políticos de forma crítica e humorada.

"O SONHOS DE ALBERTO" - Um filme que explora a vida cotidiana e os sonhos de um personagem comum, com uma abordagem realista e emocionante.

"AMOR, RIBUNE AMOR" - Uma comédia romântica que trata do amor e da vida em um contexto urbano, com uma trilha sonora cativante.

"O COITO AMARELO" - Um filme que aborda temas de sexualidade e sociedade, com uma linguagem cinematográfica inovadora.

"O DIA FAMOSO DE JOVIAL" - Uma obra-prima de Manoel Gulliani, que aborda temas sociais e políticos de forma crítica e humorada.

"O SONHOS DE ALBERTO" - Um filme que explora a vida cotidiana e os sonhos de um personagem comum, com uma abordagem realista e emocionante.

"AMOR, RIBUNE AMOR" - Uma comédia romântica que trata do amor e da vida em um contexto urbano, com uma trilha sonora cativante.

"O COITO AMARELO" - Um filme que aborda temas de sexualidade e sociedade, com uma linguagem cinematográfica inovadora.

Fonte: Acervo Arnaldo Prado Junior

Os membros da APCC escolheram os melhores da sétima arte em várias categorias, incluindo melhor diretor, ator e atriz. Além dessas preferências, a Associação escolhia as melhores revelações do ano cinematográfico e também do cinema brasileiro. Durante alguns anos, a associação criou o prêmio especial para o melhor filme brasileiro. A lista de 1963 apresenta produções exibidas, principalmente, no circuito comercial. Posteriormente, após a criação de seu cineclube, a grande maioria dos filmes incluídos pela APCC foi escolhida a partir das exibições cineclubistas. A escolha dos melhores do cinema pela APCC representava também momentos de fraternidade, troca de ideias, debates e consolidação de amizades unidas pelo cinema entre associados. Mas, fatos pitorescos aconteceram nestes encontros, que, segundo Pedro Veriano, sempre foram realizados com satisfação.

Desde que se criou a APCC, os críticos locais escolhiam os melhores filmes do ano. Uma reunião que se misturava com a confraternização natalina. No primeiro ano, 1963, votaram Acyr Castro, Edwaldo Martins⁴⁰⁸, Ariosto Pontes, Rafael Costa e Alberto Queiroz, cada um representando um órgão da imprensa (jornais e rádio). Eu entrei no grupo em 1966 e, antes disso, fazia minhas escolhas pessoais sem divulgação nos jornais. Luzia começou um pouco mais tarde. De nossa atuação lembro de vários momentos pitorescos. Um deles foi a verdadeira briga de Acyr Castro quando colocou entre os seus 10 títulos “Fuga Para a Vitória” (de John Huston), filme estreado no dia da eleição. Otávio Pinto brincou: “Só se for por causa do Pelé” (que atuava). Acyr achou uma ofensa e revidou. Foi preciso ação dos colegas para não surgir uma briga de socos. Outro momento foi quando José Augusto Affonso II citou filmes que não agradaram a muitos presentes. Um deles disse: “Affonsinho tu és chato!”. No mesmo ano, Vicente Cecim detratou o filme “O Iluminado” (de Kubrick) colocado entre os 10 melhores. Houve protestos. Edwaldo Martins, sempre presidindo as sessões, achava que só se devia mencionar filmes exibidos nas salas comerciais. Nada de cineclube & cinema de arte. Isso limitava as escolhas e havia quem reclamasse e teimasse mencionar títulos da exibição que se dizia “extra”. As sessões de escolha dos melhores eram feitas, quase sempre, em minha casa (Av. São Jerônimo, depois José Malcher). Exceções: uma vez na casa de Edwaldo (apartamento na Benjamin Constant) e outra no restaurante do Cinema 1 (fundos dos cinemas 1 e 2) que era ponto de encontro de gente de cinema. Sempre se votou em filme, diretor, ator, atriz, coadjuvantes, roteiristas e demais técnicos (PEDRO VERIANO. Entrevista realizada em out. 2019).

As diferenças de opinião entre os críticos associados e eventuais conflitos, como declarados por Veriano, faziam parte de um processo democrático respeitado por todos. As diferenças de critérios individuais e estímulo à cinefilia foram constantes e marcaram esses encontros realizados, anualmente, sem interrupções. Os critérios de escolha dos críticos eram

⁴⁰⁸ Segundo Pedro Veriano, Edwaldo Martins sempre foi o dirigente da eleição dos melhores filmes do ano, somando os pontos das listas dos colegas. Martins fazia questão de mencionar só os filmes lançados em salas comerciais (não abriu espaço nem quando se fundou o Cine Clube APCC em 1967). Veriano lembra a oportunidade em que Edwaldo foi ao cine *Bandeirante* assistir *Um Domingo de Verão*, comédia italiana de Luciano Emmer, quando Edwaldo “parecia um garoto a ponto de deixar a mim e a Luzia preocupados quando ele foi, andando, para sua casa que não era tão perto”. Apaixonado por cinema, Didi (como se chamava Edwaldo) foi incentivador do chamado cinema extra. Em sua coluna social, muito lida, ajudava nos lançamentos mencionando os filmes. Edwaldo fazia questão de mencionar suas preferências. Seu melhor filme era *Monpti: Um Amor de Paris* (1957) de Helmut Kautner com Alain Delon e Romy Schneider.

bastante pessoais, pois cada um tinha suas próprias vivências na formação do processo de produção e teoria sobre um filme. Conforme Luzia Álvares, alguns associados valorizavam os filmes norte-americanos, outros, na maioria das vezes, tendiam a escolher filmes experimentais e diferentes da linguagem fílmica norte-americana. Mas o que prevaleceu foi a convicção de que a linguagem narrativa dos filmes escolhidos trazia sempre uma contribuição à arte cinematográfica. A lista dos melhores do ano, em 1979, é bem expressiva e demonstra diferentes escolhas entre os associados. Mas, como citado, anteriormente, a relação dos melhores filmes teve amplo número de títulos exibidos pelo cineclube da APCC.

Figura 59 – Jornal do Cinema. Os Melhores do Ano. Jornal A Província do Pará. Dezembro de 1979.



Fonte: Biblioteca Arthur Vianna

Para a maioria dos críticos associados, esses encontros significavam a conclusão do ano cinematográfico, após produção de críticas e participação nas sessões de cinema. Para os espectadores, a relação de melhores do cinema era guia cinéfilo a ser conferido. A reunião dos

associados da APCC sempre ocorreu em clima de festividade natalina, em uma aproximação de todos em suas diferenças de opinião. Luzia Álvares declara que esse sempre foi o espírito de todos ao participarem desse evento, trazendo suas listas já datilografadas (salvo o Maiolino Miranda e o Acyr Castro que as apresentavam manuscritas), para serem registradas pelo secretário da reunião. Após apuração das listas, e verificada a soma dos pontos, finalizava-se a contagem (que incluía as categorias mais importantes), em seguida, selava-se a lista final e a entregava ao colunista que iria publicá-las – antes Pedro Veriano, depois, Alexandrino Moreira e ela. O jantar e as conversas sobre cinema sempre foram uma *cláusula pétrea* nesses eventos.

Minhas memórias sobre as reuniões da APCC, especialmente na eleição dos melhores filmes do ano, são intensas. Era um momento único para que a amizade e a cinefilia surgissem de modo respeitoso e afetivo. Era mágico poder conversar e trocar ideias com pessoas tão interessadas em cinema. Entrei na associação muito jovem, em 1979, e para mim sempre foi um privilégio ter a amizade de todos deste grupo de amigos cinéfilos. Minha participação nas reuniões da associação, sempre ao lado de meu pai, Alexandrino Moreira, foi baseada em um exercício de aprendizado e curiosidade que nunca pretendo abdicar.

A relação final dos melhores de cinema da associação era publicada, principalmente, no início do ano. Durante décadas, muitos filmes voltavam ao circuito de exibição em reprises, e graças à relação da APCC, produções exibidas sem alarde voltaram ao circuito exibidor e foram descobertas pelos cinemaníacos paraenses. Essa influência ficou intensa e resultou em alguns festivais dos melhores filmes do ano, com exibição nos cinemas 1 e 2, e posteriormente, no Cinema Olympia. Mas, o caráter pedagógico da relação dos melhores do ano no cinema sempre se manteve como elemento disparador de cinefilia, como explica Luzia Álvares.

Há mais de cinco décadas os associados da APCC - hoje ACCPA -, reúnem-se no final do ano para escolher os melhores filmes que foram exibidos em Belém. Esse evento iniciou com quatro ou cinco pessoas, seguindo-se a incorporação de mais outros cinéfilos que se interessavam pelo cinema. Quando alguns membros da crítica local assumiram colunas específicas nos jornais, ficou mais evidente o que representava essa iniciativa. O estímulo à cultura cinematográfica levava aos cinemas os espectadores que queriam avaliar o que a crítica chamava de excelente ou bom filme. O público era diverso. Alguns aceitavam as indicações, outros achavam que as escolhas eram por demais cerebrais. Mas esse caminho aberto pela imprensa escrita repercutiu muito bem. E nossos esforços se transformaram em políticas culturais (sem recursos, óbvio) que estimularam o público para o cinema de qualidade, criando-se uma turma de cinéfilos que a cada dia cresce em excelência. Sempre nas sessões extras que são iniciativas da ACCPA (LUZIA ÁLVARES. Entrevista realizada em set. 2019).

A relação final dessa seleção trazia certa euforia entre os cinéfilos leitores das colunas de cinema, ou então nos espectadores mais interessados nesse evento. Para criar uma relação mais próxima com seu leitor, Luzia Álvares manteve, por trinta anos, espaço para que leitores

de sua coluna *Panorama* enviassem suas listas de melhores filmes do ano. E, a cada janeiro, eram publicadas as listas individuais e a geral. Tal como se fazia entre os associados da APCC, ela afirma que esse processo de reconhecimento, não só das atividades de formação da cultura cinematográfica, se mantinha nas exhibições dos filmes das sessões especiais com debates abertos e na disseminação do próprio cinema, como arte, nas colunas dos jornais.

Embora haja poucas colunas especializadas nos jornais, há, agora, uma plêiade de espaços em blogs, videoblogs, sites e outros meios nas redes sociais, que suscitam o debate sempre perene de que cinema é cultura, é arte, é um meio de analisar o mundo. Mas é lamentável que os espaços de crítica cinematográfica tenham diminuído nas mídias impressa em Belém, nos últimos anos.

As ações cinéfilas registradas na pesquisa, entre outras atividades da associação e seu cineclube, certamente demonstram como é estimulante perceber a quantidade de ações realizadas pela APCC e seu cineclube. A proposta de compartilhar cultura cinematográfica foi comprovada em diversas iniciativas que intensificaram e ampliaram o pacto cinéfilo realizado entre seus organizadores e o público. É impossível mensurar o impacto destas e outras ações, mas, certamente, é necessário divulgar o que foi realizado em um período de dificuldades e superação em relação a atividades de cinema, especialmente, de cineclubes, em nosso estado.

2.4 Meu querido cineclube, se tantos anos servi sob tua ordem, algema não era; não foi a ti o serviço (se o prestava), mas a mim, pois logo vi que tanto mais te admirava quanto mais te conheci⁴⁰⁹

A história da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCC) perpassa por compartilhamento de intensa cinefilia demonstrada pela maioria dos seus associados. De muitas maneiras, além da perspectiva pessoal dos críticos, um pacto cinéfilo com o público era razão para proposta de programar e exhibir filmes, desenvolver ações de cultura cinematográfica e buscar parcerias. Belém tinha limitações em seu circuito exibidor e os espectadores ansiavam por possibilidades de projeção de outros filmes, além dos exibidos nos cinemas comerciais. Com a colaboração da imprensa, colunas diárias de cinema, em diversos jornais e programação semanal permanente, esse cineclube teve atenção de espectadores que, progressivamente, começaram a participar das sessões, debates, cursos, palestras, leituras de críticas.

⁴⁰⁹ Título de artigo de Orlando Costa sobre comemoração dos 10 anos do cineclube, em 1977, publicado em 30/10/1977, no jornal O Liberal.

Essa interação gerou maior admiração pelo cinema entre críticos e espectadores. As potencialidades artísticas do cinema precisavam ser apresentadas, de modo abrangente, para todos que gostavam do cinema e sessões cineclubistas e reuniram responsabilidades nesse procedimento de educação cinematográfica. Como no início do século passado, na criação do conceito cineclubista, foi importante a compreensão de referências para outros olhares e interpretações sobre filmes. O cineclube *Os Espectadores* colaborou para amadurecimento do espectador paraense, em sua época, e o cineclube da APCC, de maneira extensa e com diversas atividades, ampliou alcance e entendimento da cultura cinematográfica para outros públicos.

2.4.1 Os Espectadores Cineclubistas

O impacto das sessões cineclubistas da APCC foi, de vários modos, imensurável e imprevisível culturalmente, pois cada espectador tem características, interesses e históricos culturais distintos. Durante o desenvolvimento desta pesquisa foi empolgante testemunhar o reencontro de muitos espectadores, com a possibilidade de relembrar experiências cineclubistas e apresentar narrativas silenciadas pelo tempo, pela distância temporal – mas não traídas pela memória. Segundo Michael Pollak (1989), a memória é um fenômeno coletivo e social construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes. O pesquisador deve valorizar as memórias individuais e coletivas em nome das ações lembradas, mas principalmente pelos personagens das histórias que vivenciaram momentos importantes e criaram sensível identidade com os fatos ocorridos e interpretados por eles.

Em entrevistas gravadas ou escritas, a emoção conduziu relatos de cada um dos cinemaníacos, que quiseram colaborar com a (sua) história do cineclube da APCC, e o modo como esse trabalho cinéfilo se uniu ao seu crescimento pessoal. Detalhes sobre filmes, sessões, locais de exibição, trajetos para chegar aos espaços e amizades construídas foram expressos e criaram redes de afeto, respeito e admiração mantidas e estimuladas, a cada verbalização dessa experiência. A relação arte-cinema-público foi desenvolvida no cineclube da APCC e criou pacto cinéfilo que, incentivado, criou múltiplas vivências e hábitos libertários em relação a uma sociedade capitalista, que construiu esquemas de produção, distribuição e exibição limitados e excludentes, desde os primórdios da indústria cinematográfica.

Walter Benjamin em *Experiência e Pobreza* (1933) refletiu sobre o desinteresse pela experiência incentivado por sociedades no desenvolvimento sócio-econômico-cultural. Segundo Benjamin, a ausência de lastro psicológico, social e cultural causa desorientação e fragmentação na população, as quais podem ser usadas politicamente, a partir de prática

moderna que indica outro significado para obra de arte: ser um produto. Mas a arte supera essa definição e pode motivar reflexões e indicar oportunidades de mudança em valores e vivências. É provável que, para muitos espectadores do cineclube, por meio do encantamento e pensamento cinematográfico, a experiência de vida e sobre a vida de assistir filmes, de modo individual e coletivo, tenha produzido mudanças nas suas perspectivas sobre o cinema e, talvez, a vida. Essa experiência e/ou pacto cinéfilo, seguramente surgiu de diversos modos nas palavras e maneiras emocionadas de compartilhar histórias sobre e com este cineclube.

É necessário considerar que muitos espectadores não tiveram a oportunidade de acompanhar as ações cineclubistas da APCC, por diversas razões, mas percebo que existe uma variedade de perfis sociais e profissionais naqueles que foram convidados para esta pesquisa. E entre tantos diferenciais inevitáveis, entre os entrevistados apreendi que havia uma necessidade de transmissão das experiências vividas. Talvez como maneira de revivê-las, de valorizá-las, de se sentirem valorizados, de perceberem que não estavam solitários nas suas memórias ou pela vontade de que o pacto cinéfilo criado individualmente ou coletivamente, seja repassado a outros possíveis espectadores. Todas estas possibilidades são enriquecedoras e estão em oposição a possíveis processos de esquecimento.

Walter Benjamin em *Experiência e Pobreza* evidencia que o retraimento da transmissão de experiências torna os indivíduos mais pobres de experiências transmissíveis, levando-os a uma destituição cultural caracterizando uma nova barbárie. “Pobreza desvincula da tradição, história e patrimônio cultural” afirma Benjamin e conclui que é possível criar outro conceito, por meio de artistas e pensadores para recriar, reconstruir e renovar a cultura. Logo, é necessário valorizar e refletir sobre experiência do público com a arte. Na sequência da necessária profundidade desta pesquisa, foi fundamental oferecer espaço para as memórias daqueles que viveram e continuam cultivando a história deste cineclube.

Segundo Maria Inês Hamann Peixoto (2003), em *Arte e Grande Público A Distância a ser extinta*, para se entender o modo como as relações entre arte e público foram articuladas no capitalismo, é necessário entender suas construções e transformações, de acordo com contextos sociais e econômicos. No Cinema, a dependência financeira em determinadas maneiras de se produzir um filme, e a padronização artística vinculada ao sucesso e narrativas lineares provocou mudanças estruturais fundamentais, desde as primeiras produções cinematográficas. Os cineclubes romperam ciclos viciosos e viciados do capitalismo cinematográfico que percebe o cinema, prioritariamente, como produto. Ao concretizar tal ação pelo cineclube, foram disponibilizadas ao público outras maneiras de concepção e realização fílmicas.

Com os cineclubes, o encantamento artístico cinematográfico apresentava-se ilimitado e atingiu espectadores de classes, idades e escolaridades diversas. Assim, memórias foram construídas e compartilhadas com intensidade atemporal. O cineclubes da APCC atuou na capital de um dos maiores estados da Amazônia, região carente de atividades culturais, especialmente com relação à programação qualitativa de cinema. Logo, o alcance desse cineclubes foi abrangente e colaborou com a cinefilia de espectadores da capital e interior do estado. O encontro com espectadores que frequentaram o cineclubes da APCC foi repleto de histórias comovidas, a partir da cinefilia iniciada em seus lugares de origem e, depois, desenvolvidas pelo pacto cinéfilo sugerido pelo cineclubes.

O conteúdo das memórias particulares dos espectadores, desta pesquisa, demonstra que a participação nas sessões deste cineclubes permitiu a elaboração de histórias subjetivas em relação ao cinema, que exerceu influências sobre referências individuais vividas por cada um. Entendo que houve anseio não racional de memória cultural e social coletiva que moveu os espectadores ao encontro com este cineclubes, importante colaborador na ampliação de suas trajetórias cinéfilas. De acordo com Ecléa Bosi,

O modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra, faz com que fique o que signifique. O tempo da memória é social, não só porque é o calendário do trabalho e da festa do evento político e do fato insólito, mas também porque repercute no modo de lembrar (BOSI, 1994, p.31).

Acredito que não existiu proposta de adotar trajetória longa, planejada, sistemática dos programadores e público do cineclubes. Esse movimento se construiu, anteriormente, pelo interesse, paixão compartilhada, incentivo individual e, posteriormente, coletivo entre todos os envolvidos. Até que ponto o ritual de ir, estar, vivenciar as sessões não colaborou com a intensidade das memórias percebidas e ampliadas por todos os envolvidos, especialmente o pesquisador? Será que o sentimento cinéfilo brotou apenas dos filmes ou de um desejo coletivo de cinema e vida, filmes e encontros, amizades, personagens dos filmes e vivências e vontades de viver a trajetória destes personagens tão diferentes e iguais a todos nós? É possível que nestes espaços de recordações estejam evidentes que o cinema foi e é ponto de partida para memórias de um tempo e lugar que marcou e sempre será revivido. Segundo Henri Bergson ⁴¹⁰, a lembrança é a história da pessoa e seu mundo, enquanto vivenciada, de acordo com a referência sobre memórias utilizada por Ecléa Bosi (1994) em *Memória e Sociedade* Lembranças de

⁴¹⁰ Henri Bergson (1859-1941) foi um filósofo e diplomata francês reconhecido por seus trabalhos referentes a consciência, matéria e memória.

Velhos (1994). Sobre recordações, o cineasta Andre Tarkovski em *Esculpir o Tempo* (2010) afirma que

Em geral, as recordações são muito caras às pessoas. Não se deve ao acaso o fato de estarem sempre envolvidas por um colorido poético. As mais belas lembranças são as da infância. Antes de tornar-se o fundamento de uma reelaboração artística do passado, a memória deve, certamente, ser trabalhada; e neste caso, é importante não perder a atmosfera emocional específica sem a qual uma lembrança evocada em todos os seus pormenores nada mais faz a não ser provocar um amargo sentimento de decepção (TARKOVSKI, 2010, p. 29-30).

As recordações deste cineclubes aparecem de maneira emocional e surgem de modo impactante nos relatos orais dos entrevistados (as). Segundo Ecléa Bosi, “a arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que escutam” (BOSI, 1994, p. 85). Ao ouvir diversas memórias emocionadas, com sorrisos espontâneos e uma legítima vontade de reviver tudo o que se passou por parte dos entrevistados, o ritual do relato oral para a escrita se transformou num momento poético de admiração e respeito, por todas as histórias e personagens compartilhados.

2.4.2 Memórias de um Cineclubes

Um dos objetivos deste trabalho foi o de registrar e valorizar as memórias de todos os envolvidos neste pacto cinéfilo. O critério para a seleção dos entrevistados ou espectadores cineclubistas foi, essencialmente, relacionado ao conhecimento sobre a participação de cada um na história do cineclubes da APCC compartilhada em diversas sessões, debates, encontros e momentos de cultura e paixão cinematográficos. Suas características pessoais vinculadas à classe social, local de origem, bairros e condição financeira não foram determinantes para a pesquisa. O que foi decisivo foram suas participações nas sessões do cineclubes e o período que o frequentaram, em suas diversas fases de atuação.

Estes espectadores cineclubistas estiveram em várias sessões deste cineclubes e foram testemunhas significativas sobre as distintas ações de cultura cinematográfica realizadas, que geraram e fortaleceram o pacto cinéfilo proposto pelos seus coordenadores.

- Alex Moreira Carvalho

O professor, escritor e cinéfilo Alex Moreira Carvalho⁴¹¹ teve oportunidade de apreciar o cinema a partir das influências de seu pai, crítico de cinema e cineclubista Alexandrino Moreira. Quando tinha 11 ou 12 anos, segundo seu relato, ele começou a frequentar as salas de cinema de Belém com assiduidade e conheceu com maior proximidade a programação de filmes exibida no circuito exibidor naquele período. O privilégio de ter uma pessoa tão próxima como seu pai para lhe orientar, estimular e incentivar a entender o cinema fez a diferença.

Eu lembro que de segunda a sexta quando chegava do trabalho em seguida ele já me levava ao cinema, às vezes para sessão das sete e meia, normalmente. Dependendo do horário, ele vinha e saía correndo e íamos para o Cine Olímpia, Nazaré e Iracema, mas por vezes o cine Independência e por vezes o cinema da praça Brasil. Assistimos a filmes absurdamente fantásticos então o que é incrível é que independente de ter tido uma aula de cinema ou não com ele, o importante é que tem uma sensibilidade à coisa da imagem, a sensibilidade da imagem-filme e isso é o mais crucial pra começar a gostar de cinema. Não é nem entender, porque eu comecei a ficar muito sobre o controle da imagem, dessas dicas que ele me falava, dos movimentos de câmeras etc., mas isso não significava que eu estava entendendo o que estava se passando. Até ficava vendo as imagens, mas o que isso quer dizer é outra história porque a imagem nunca está sozinha, precisa do antes, precisa do depois, então nem sempre essas dicas preciosas eram suficientes para eu entender tudo. E esse modo de entender nasce desses cinemas todos que apareciam em filmes de A a Z. Papai assistia tudo e até onde eu me lembro de não existir muito preconceito com relação a gênero. Ele assistia faroeste ou comédia e nunca disse “não vou ver esse filme porque não gosto de faroeste”. Essa frase não cabia na boca dele. (ALEX CARVALHO. Entrevista realizada em set. 2020).

Durante o início da sua relação com o cinema em frequências permanentes nas salas de cinema surgiu a história do cineclube e a presença de Pedro Veriano, amigo de Alexandrino Moreira. A rotina de ir aos cinemas apresentou extraordinário acréscimo quando começou a frequentar o cineclube da APCC. Moreira Carvalho recorda quando começou a ir com seu pai na sede da AABB e notou público interessado em discutir os filmes, após a exibição além de considerar programação diferenciada em relação ao que ele costumava assistir nos cinemas.

No meu caso particular eu comecei a deixar de ver só o cinema e passei a ver os cinemas no particular, no plural, passou do particular para o plural, porque outros tipos de filmes começaram a ser vistos por mim. Existiam os cines Olímpia, Nazaré, Independência e Vitória, mas essas salas não exibiam, por exemplo, Um Cão Andaluz de Luís Buñuel ou No Tempo das Diligências de John Ford. Não exibiam esses filmes. Se o cine clube era plural, a programação oficial nem tanto. Eu me lembro de sessões da AABB com muita gente, às vezes com pouco público, dependendo do filme programado. Existiam filmes classificados como mais comerciais que levavam mais gente e no cine clube também tinha isso (ALEX CARVALHO. Entrevista realizada em set. 2020).

⁴¹¹ Alex Moreira Carvalho é graduado em Psicologia pela Universidade Federal do Pará (1982), Mestre em Psicologia (Psicologia Social) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1990) e Doutor em Psicologia (Psicologia Social) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997). É professor na Universidade Presbiteriana Mackenzie e possui experiência nas áreas de Educação e Psicologia. É escritor com várias publicações técnicas e de ficção como *Compreendendo Psicologia Uma Experiência na Formação de Professores* (2000), *Entre Estranhos* (2000), *A Elegância da Fera* (2010) e *Miudezas* (2017).

As memórias sobre as sessões de cineclube lembram filmes e encontros com pessoas de diversas áreas como literatura, teatro e artes plásticas como Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes, Claudio Barradas e Zélia Amador. De acordo com Alex, sem todas as redes de comunicação que existem hoje, havia empenho de públicos diferentes interessados em cinema que muitas vezes procurava criar uma relação do cinema com a pintura e literatura, por exemplo. Ele afirma que umas das questões do cineclube iniciam com esse tipo de participação do público e com a presença de filmes que dificilmente seriam exibidos se não existisse essa iniciativa e o processo cultural que resultou nisso.

De acordo com Alex Moreira Carvalho, as sessões eram enriquecedoras, pois quem queria discutir estava lá e quem não sabia discutir sobre o conteúdo da imagem também estava lá. Além das sessões, os cursos sobre cinema realizados pelo cineclube foram importantes. Desse modo, uma marca pedagógica foi implantada e uma preocupação com uma pedagogia de cinema foi compartilhada, utilizando filmes seguidos de debates em sessões e cursos que geraram, inevitavelmente, iniciação ao conhecimento e amor pelo cinema. Como professor, Moreira Carvalho tem o hábito de mencionar filmes para debates e estímulo de disciplinas relacionadas com cinema, numa prática que lembra as ações cineclubistas das quais ele participou e continua participando como cinéfilo.

Alex Moreira Carvalho foi um dos principais incentivadores da minha cinefilia, em frequente parceria como irmão cinéfilo, a partir de sua visão artística sobre cinema que foi ampliada no cineclube da APCC e expandida, posteriormente, em seu contínuo acompanhamento de múltiplas obras cinematográficas. Sua inclusão nesta pesquisa, além de ser um participante do cineclube objeto desta pesquisa, surge da minha admiração, testemunho, satisfação e constante aprendizado sobre sua visão instigante sobre o cinema que permanece em sua carreira profissional como professor e escritor em constantes referências a sétima arte.

- Francisco José Cardoso

O cinemaníaco e crítico de cinema Francisco José Cardoso⁴¹² participou, como espectador, do cineclube e, anos depois, exerceu atividade de crítico de cinema. Sua formação cinematográfica foi iniciada pela família. Ele acompanhava as exhibições dos cinemas de bairro da cidade e tinha preferência por westerns e seriados. A partir de 1967, acompanhando artigos de Pedro Veriano e outros críticos, interessou-se pela programação cineclubista elaborada pela APCC.

⁴¹² Francisco José Cardoso é professor universitário e membro da Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA). Foi fundador do Cine UNAMA, cineclube da Universidade da Amazônia (UNAMA).

Havia vários críticos que escreviam e começaram a aparecer principalmente nos jornais da época. Eu fui lendo, acompanhando, comecei a me interessar mais profundamente. Em 1967, com programação que o Pedro apresentava, comecei a assistir as sessões em diversos lugares de Belém. Esses lugares eu posso citar, o auditório de Odontologia que ficava na Av. Padre Eutíquio em frente à Praça Batista Campos. Naquela ocasião tinha o auditório com sessões magníficas. Lembro-me da Associação Atlética Banco do Brasil (AABB) que era na José Malcher (hoje José Malcher, na época São Jerônimo). Assisti filmes no Grêmio Literário Português e também me lembro de sessões que aconteceram no Cine Guajará, que para mim foi o que mais me marcou. Não sei se pelo local ou se pelo momento difícil que o Brasil passava que foi entrando com a intervenção militar, com o golpe militar, uma ditadura para ser mais objetivo, e nesse momento passavam-se filmes no cine Guajará. Pedro conta muitas histórias de filmes que eram possíveis de serem passados lá, mesmo sendo uma área militar que não se permitiam que os filmes passassem em Belém. Então eu ia muito nessas sessões que foram importantes dentro da dimensão da importância que o cineclubismo teve dentro dessa oferta pra nós aqui em Belém (FRANCISCO CARDOSO. Entrevista realizada em dez. 2018).

Ao acompanhar a programação do cineclubes, em diversos pontos de exibição, Cardoso aumentou o interesse nas atividades da Associação. Nos anos 1970, Pedro Veriano, Isidoro Alves e João Jesus Paes Loureiro ofereceram o primeiro curso de iniciação ao cinema na AABB e Cardoso estava presente. Com esse curso e filmes projetados, Cardoso se aprofundou na apreciação da arte cinematográfica. Da infância apaixonada por Charles Chaplin e Walt Disney⁴¹³ às sessões cineclubistas, ele entende que o cineclubismo foi fundamental na sua vida, porque sua geração precisava ter direcionamento artístico.

Segundo Cardoso, as sessões do cineclubes ofereceram oportunidade de assistir a filmes de produção americana, mas também filmes franceses, italianos, espanhóis e japoneses. Influenciado por essa heterogeneidade, Cardoso criou o Cine UNAMA, cineclubes da Universidade da Amazônia (UNAMA). Esse cineclubes funcionou de 1988 até 2014 e teve apoio da APCC. Ações foram realizadas com a participação de alguns de seus membros. Outros profissionais também contribuíram para eventos neste cineclubes como o seminário *Iniciação ao Cinema* com Pedro Veriano, Luzia Álvares, Marco Antonio Moreira, Silvério Maia e Acyr Castro; mostra em homenagem ao diretor americano Frank Capra, com a participação de Pedro Veriano; mostra de filmes dos cineastas Keiji Mizoguchi e Yasujiro Ozu, com o apoio do crítico Adolfo Gomes; curso *Por trás das Câmeras* com Márcia Macêdo; palestra *Mídia x Cinema* com Úrsula Vidal, Marco Antônio Moreira e Arnaldo Prado Junior; palestra *A História do Cinema* com Pedro Veriano e Marco Antônio Moreira; debate *Teatro x Cinema* com Carlos Correia Santos e Saulo Sisnando; debate *A Mulher no Cinema* com Luzia Álvares, Ivone Xavier

⁴¹³ Walt Disney (1901-1966). Produtor cinematográfico, diretor e cofundador da *The Walt Disney Company*. Foi pioneiro no ramo do desenho animado com a produção do primeiro longa-metragem *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937). Realizou a produção de vários filmes deste gênero como *Fantasia* (1940), *Dumbo* (1941) e *A Espada era a Lei* (1964).

e Marco Antônio Moreira, entre outros. A coordenação do *Cine UNAMA* colaborou com a publicação de Pedro Veriano, *Fazendo Fitas – Memórias do Cinema Paraense* e com a elaboração da revista *Asas da Palavra 100 anos de Cinema* (1995) em edição especial comemorativa dos 100 anos do Cinema.

- Ernani Chaves

O professor Ernani Chaves⁴¹⁴, um dos frequentadores desse cineclubes, nasceu em Soure na ilha do Marajó e relata suas experiências cineclubistas, a partir de memórias que evidenciam sua história como cinemaníaco.

Tornei-me um frequentador do cineclubes muito cedo. Lembro-me de ter visto, em 1974, no Grêmio Literário Português, “A Bela da Tarde” de Buñuel. Eu só tinha 16 anos, mas pegava o ônibus e ia até o centro, até o Grêmio Literário, para ver os filmes. Um ano e pouco depois, reconheci o rosto de uma das pessoas que havia sentado próximo de mim nessa sessão: era o Prof. Benedito Nunes. Assisti filmes em especial na AABB, onde também assisti o primeiro curso sobre linguagem cinematográfica, ministrado pelo Pedro Veriano. (...) Gostava de ir ao Guajará, na Base Naval, uma longa viagem de ônibus para se chegar lá. Lembro-me de um filme em especial no Guajará, em 1976: “Nosso Amor de Ontem”⁴¹⁵ com Barbra Streisand e Robert Redford. Um clássico do cinema romântico-político, com sua mensagem anti-Vietnã e a música tema inesquecível (ERNANI CHAVES. Entrevista realizada em 2014).

A partir da memória de Ernani Chaves, é importante destacar a variedade de filmes que ele assistiu, como um clássico de Luís Buñuel ou filme do cineasta americano Sidney Pollak⁴¹⁶, obras com diferentes temáticas, estilos e origens. Tal evidência confirma a diversidade na programação do cineclubes. De acordo com relatos de Ernani Chaves, ele sempre procurou acompanhar a programação do único cinema da cidade, o *Cine Auditório Santo Agostinho*. Esta sala de exibição tinha frequente programação com exibições na terça-feira, depois da novena de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e depois no final de semana.

Segundo Chaves (2012), a história da distribuição do cinema no Pará, incluindo Soure, deve muito ao distribuidor Seu Duca⁴¹⁷, de Castanhal, dono do *Cine Argus* e distribuidor de filmes para cinemas de várias cidades do estado do Pará. Graças a ele, muitas películas foram

⁴¹⁴ Ernani Chaves é graduado em Administração pela Universidade Federal do Pará (1978), Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1986) e Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1993).

⁴¹⁵ *Nosso Amor de Ontem* (1973). Direção: Sidney Pollak. Com Barbra Streisand, Robert Redford. Uma ativista política conhece um jovem esportista na universidade e, anos depois, eles vivem uma grande paixão. Mas as diferenças de opinião entre eles colocarão seu relacionamento em constantes dificuldades.

⁴¹⁶ Sidney Pollak (1934-2008). Diretor, produtor e ator. Dirigiu filmes e séries de TV. Foi premiado com *Oscar* de melhor direção pelo filme *Entre Dois Amores* (1985). Outros filmes importantes de sua carreira são *A Noite dos Desesperados* (1969) e *Mais forte que a Vingança* (1972).

⁴¹⁷ Manoel Carneiro Pinto Filho (1918-1982). Conhecido como seu Duca, foi fundador do *Cine Argus* (1938-1983) na Cidade de Castanhal. Foi distribuidor de filmes para cinemas do interior do estado do Pará.

exibidas em Soure, do *western spaghetti* aos grandes filmes de *Hollywood*, mas a admiração pela sétima arte apresentava outras extensões.

Eu tinha apenas 14 anos e lia os jornais, críticas de cinema. Eu já lia Pedro Veriano, eu já lia Acyr Castro nessa época, década de 70, principalmente Pedro Veriano que tinha coluna na Província do Pará. Quando eu vim de Soure já sabia que havia o cineclube, que havia programação alternativa. Eu continuava com o hábito de comprar o jornal e aí sozinho eu aprendi a chegar de ônibus nos lugares - não só no cinema alternativo, mas nos outros também, porque o primeiro cinema ali era o Independência (na frente do hospital Ophir Loyola), depois mais adiante era o largo de Nazaré, cines Moderno, Iracema, Nazaré e Ópera. Mais adiante o Olympia e mais adiante o Palácio. Visitava minha tia na Pedreira, onde tinha o cine Paraíso e Guarani, onde eu fui várias vezes. Era muito fácil chegar nos cinemas e na AABB. O mesmo ônibus descia a Independência, pegava a Avenida Nazaré, logo você descia na esquina da Dr. Moraes e estava na AABB - ou descia no Ver-o-Peso, no Boulevard Castilho França, e estava no Grêmio Literário português, dava um pouquinho mais de trabalho pra chegar no Guajará, mas era fácil. Tinha um ônibus Perpétuo Socorro, um único ônibus, era só chegar onde pegava o Perpétuo Socorro e você estava lá no Guajará. Você saía do Grêmio Literário Português dez e meia da noite, tranquilamente, absolutamente tranquilo, na década de 70 (ERNANI CHAVES. Entrevista realizada em fev. 2018).

O relato de Ernani Chaves envolve histórias, além das ações de cinema promovidas pela APCC. Lembranças dos caminhos para os locais de exibição, surgimento de independência pessoal, suas curiosidades como adolescente, a descoberta de uma nova cidade, horários dos filmes. Estas memórias surgem com o cineclube, elemento disparador de recordações que perceberam o cinema, também, como meio de pensamentos, além da diversão. Para Ernani Chaves e outros frequentadores do cineclube, provavelmente, existiram experiências fílmicas, também como modo de sociabilidade e interação próximas de atividades cineclubísticas e culturais da cidade.

Ao conhecer e reconhecer outros tipos de cinemas, o espectador poderia se interessar, por exemplo, pelo estudo da história do cinema. Desse modo, o cineclube confirma a função de formador de público. Ernani Chaves conclui que o cineclube foi extremamente importante para ele, na percepção de que assistir a um filme tem mais significados, pois você acessa a história da sua cultura e pertencimento ao seu próprio tempo por meio dos filmes.

- Mariano Klautau Filho

Mariano Klautau Filho⁴¹⁸ foi espectador que teve influência cinematográfica a partir do cineclube da APCC. Cinemaníaco desde jovem, Mariano foi assíduo espectador das matinais de filmes do *Circuito Cinearte* (Cinemas 1, 2 e 3) e conseguiu acompanhar diversos

⁴¹⁸ Mariano Klautau Filho é fotógrafo e professor. Formado em comunicação social pela Universidade Federal do Pará - UFPA em 1987. Mestrado em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP. Foi programador do Cine Líbero Luxardo e Cine Estação.

lançamentos importantes desse período. Anos depois, escreveu algumas críticas de cinema para a coluna de Luzia Álvares, *Panorama*, sobre os filmes *Cabra Marcado para Morrer* (1984) de Eduardo Coutinho e *Nunca fomos tão Felizes* (1984) de Murilo Salles.

Lembro que acompanhei sessões em lugares diferentes que aconteciam na cidade e acho que eram todas promovidas pela APCC: Auditório de Medicina na Batista Campos, Sala da Marinha (não lembro o nome), Auditório do Grêmio Português que ficava no Bairro do Comércio e as sessões matinais dos cinemas 1, 2, 3 e Líbero Luxardo. A influência primeira veio de dentro de casa com minha mãe, com sessões de projeção em 16 mm na sala de casa e com meu começo na fotografia. Depois se consolidou com todo o panorama agitado pelas programações de cinema da cidade a atuação crítica e jornalística por parte da turma da APCC que me formou como geração. Minha atuação como programador foi muito influenciada por essa experiência das sessões tanto promovidas pela APCC e as colunas de crítica como da programação em geral dos cinemas (MARIANO KLAUTAU FILHO. Entrevista realizada em 2014).

No final dos anos 1990, Mariano iniciou atividade como programador no *Cine Líbero* (de 1997 até 2002) e, depois, no *Cine Estação* (de 2000 até 2008). A programação dessas salas seguiu conceitos cineclubistas e, de algum modo, deu continuidade à seleção de filmes assistidos, anteriormente, no cineclube da APCC. Segundo Mariano, a linha de programação de uma boa sala de cinema não deve ter preconceitos. Tal opinião está em concordância com a atuação dos cineclubes.

- Januário Guedes

Januário Guedes⁴¹⁹ participou de diversas ações do cineclube da APCC. Nascido em Cametá, sua primeira memória de cinema é do final da década de 1940, quando assistiu a um filme, pela primeira vez. Eram desenhos animados de entretenimento e educação sanitários e documentários americanos sobre a segunda Guerra mundial. Com projeções ao ar livre, na parede lateral da igreja de São João Batista, na Praça dos Notáveis, ele se apaixonou pelo cinema. Aos 17 anos, depois de morar em Macapá, veio estudar em Belém e sua relação com o cinema ficou mais intensa.

Com minha vinda para estudar em Belém (1959) no Colégio Estadual Paes de Carvalho, minha vida com o cinema se estreitou, inclusive com a participação no Cine Clube da Casa da Juventude (onde morei por cerca de um ano a partir de sua fundação). Na sequência dos anos posteriores, comecei também a frequentar o Cine Clube da APCC, com as sessões no auditório da Faculdade de Odontologia, Grêmio Literário Português, AABB, Cine Guajará (Base Naval) e também o Cine Bandeirantes, na garagem da casa do Pedro Veriano (na São Jerônimo de então). No final do curso universitário (1964) fui para o Rio de Janeiro para fazer parte, como representante da região Norte, da Equipe Nacional da JUC – Juventude Universitária Católica. Então ali, mesmo com o golpe de 64, ainda consegui participar da efervescência cultural daqueles anos (tempo da Bossa Nova, do Cinema Novo, do

⁴¹⁹ Januário Guedes é diretor e roteirista (cinema, vídeo e TV), jornalista, mestre em Comunicação pela UFRJ e professor universitário. É diretor do *Museu de Imagem e Som* (MIS) do estado do Pará.

Teatro Engajado). Fui frequentador assíduo do Cinema Paissandu, ou seja, fiz parte também da chamada “Geração Paissandu”, mergulhando de cabeça na Nouvelle Vague, no cinema de Bergman, no cinema de Fellini e todos os outros italianos, no cinema novo de Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman e todos os outros brasileiros. Em 1968, voltei a Belém e continuei a frequentar o Cine Clube da APCC e também a fazer cinema em 16 mm e Super-8, a participar de festivais de cinema pelo Brasil, de organizar, sob o comando de Luzia Álvarez (anos 1970), os Festivais de Cinema Amador de Belém (JANUÁRIO GUEDES. Entrevista realizada em set. 2019).

Após cinefilia desenvolvida pelo cineclube da APCC e Cine *Paissandu*, entre outras referências, Januário Guedes começou a atuar como realizador e formador audiovisual. Ele afirma que o cineclube foi de enorme importância para o desenvolvimento do público para um cinema, que está além das grandes produções comerciais de *Hollywood*. Entre suas memórias do cineclube, ele cita a exibição de *Reed, México Insurgente*⁴²⁰ (1973) de Paul Leduc pela circunstância da época de sua exibição no período mais intenso da ditadura militar e o convívio que teve com pessoas apaixonadas pelo cinema – como Pedro Veriano, Alexandrino Moreira, Edyr Proença, Acyr Castro e muitos outros.

- Ismaelino Pinto

Ismaelino Pinto⁴²¹ é de uma geração de cinemaníacos influenciada pelos críticos de cinema, em um período em que jornais reuniam diversas colunas sobre a sétima arte. Esses textos tinham ampla procura dos leitores interessados em cinema. Em Belém, Ismaelino cita que sua maior influência foi Pedro Veriano e sua coluna publicada no jornal *A Província do Pará*. Seu pai comprava o jornal e passava para ele ler e, desse modo, acompanhou os textos de Veriano, durante muito tempo. Segundo Ismaelino Pinto, Veriano tem o frescor de espectador que é importante para que um crítico de cinema apresente nos seus artigos. Este modo de escrever sobre filmes influenciou sua presença no cineclube.

Eu acho que no início da adolescência comecei a frequentar as sessões do cineclube. A minha grande lembrança do cineclube é quando eu chegava na sessão do Grêmio Literário Português que era basicamente onde mais eu ia. Eu ia muito no Grêmio e auditório de Odontologia e via Pedro Veriano, que pra mim era o grande cara do cinema. Aquele cara que pra mim era uma figura mítica, chegava com um rolinho de filme, às vezes colocava o filme para passar no projetor e tinha aquela mágica. Eu gostava de ficar vendo todo aquele processo e vi o Pedro Veriano e todas as pessoas que participavam da coluna dele que ele citava, como Acyr Castro, a própria Luzia, esposa dele, ou seja, eu via ali uma sessão. E comecei a me sentir um pouco incluído

⁴²⁰ *Reed, México Insurgente* (1973). Direção: Paul Leduc. Com Claudio Obregón. O filme mostra a derrota do ditador Porfirio Díaz, revoluções camponesas e o assassinato do presidente Francisco I. Madero sob a ótica do jornalista estadunidense John Reed, simpatizante da revolução e correspondente de guerra.

⁴²¹ Ismaelino Pinto é colunista do jornal *O Liberal*, comentarista de cinema e membro da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCC) e Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE). Apresentou programa sobre cinema NA Rádio Cultura FM chamado *Lanterna Mágica* com Milena Medeiros e participação de Marco Antonio Moreira (na seleção de trilhas musicais de filmes).

naquele contexto todo. Isso era bacana, porque apesar de eu não conhecê-lo ainda na época, com aquilo eu me tornava um personagem também e aí passei por uma segunda fase. Comecei a ler sobre cinema, a procurar ver, eu comecei a ver o filme, sempre assisti tudo, sempre assisti muita coisa. Me interessei pelo cinema como diversão, mas também me interessei pelo cinema como processo de arte mais elaborada e isso começou justamente na adolescência que me levou a isso (ISMAELINO PINTO. Entrevista realizada em ago. 2017).

Com histórico de aprendizado no movimento cineclubista e relação de respeito e admiração por Pedro Veriano, entre outros membros da APCC, Ismaelino declara que, se não existisse esse cineclube, talvez ele não tivesse assistido grande parte dos filmes que ele admira. O estímulo para leitura e entendimento da sétima arte, a partir do que ele assistiu, intensificou a ideia de que cineclube da APCC existiu e existe como reforço da paixão pelo cinema.

- Cláudia Maria Miranda Álvares

Cláudia Maria Miranda Álvares⁴²² guarda memórias diferenciadas sobre as ações cineclubistas da APCC. Filha de Pedro Veriano e Luzia Álvares, ela esteve envolvida com o cinema desde criança. Ela cresceu assistindo filmes projetados na parede da garagem de casa, onde uma tela de cinema, pintada com fundo branco e borda preta, aguardava a exibição de filmes. Era o *Cine Bandeirante* de Pedro Veriano. Cláudia Álvares lembra que a logística de exibição era complexa, pois os filmes chegavam em 16 mm e, geralmente, chegavam via aérea (fato que gerava passeios constantes até o aeroporto, para buscar as latas dos filmes). Os filmes eram custeados pela paixão de seu pai. Outras memórias surgem na memorização dos fatos que a influenciaram a gostar de cinema.

Lembro-me de alguns espectadores assíduos nestas sessões, como Waldemar Henrique, Ararê, Isidoro Alves e Enilda, Acyr Castro, José Otávio Pinto, Francisco (Chico) Mendes, Vicente Cecim, Jesus Paes Loureiro e Violeta. Em casa, víamos de clássicos do cinema antigo a produções novas que jamais chegaram ao circuito comercial, principalmente de embaixadas como a francesa e americana. Ainda bem pequena, antes dos 10 anos, acompanhava outras várias sessões de cinema fora de casa em espaços como Auditório da Odontologia, Auditório do Grêmio Literário Português e Cine Guajará na Base Naval de Belém. Do auditório da Odontologia, guardo a lembrança do festival de cinema amador, muito concorrido, promovido pela APCC. Já no Grêmio é onde lembro que ocorriam os maiores debates após as exibições; aliás, uma característica marcante das sessões promovidas pelo "cineclube". Um diferencial que acabava por atrair um público cativo e que parecia ter uma relação diferente com o cinema, talvez bem distinto daqueles que procuravam pela programação do circuito comercial. Ali vi de tudo, de "Irmão Sol, Irmã Lua", do Zefirelli, a "Morangos Silvestres" do Bergman. O cine Guajará, com uma programação mais regular e frequente, ficou na memória como o espaço onde ocorreram as grandes programações em formato de "Festivais": Festival do cinema italiano, francês, russo, de animação. Clássicos proibidos naqueles tempos de Ditadura militar como "O Encouraçado Potemkin", foram exibidos pela ousadia do

⁴²² Cláudia Maria Miranda Álvares é arquiteta e escreveu sobre lançamentos em vídeo na coluna *Videorama* no jornal *O Liberal*, nos anos 1990. Foi diretora do *Museu da Imagem e do Som do Pará* (MIS/PA).

programador (papai) com autorização do comandante da base e recorde que teve um impacto pra gente que, de alguma forma, sentia o peso da Censura na época. Por isso recorde da APCC também como um grupo de resistência política que fazia, através dos debates das obras cinematográficas exibidas, uma possibilidade de fomentar uma discussão crítica e, com ela, construir um pensamento "revolucionário" no sentido de despertar a consciência sobre a Arte como forma de resistência e liberdade de expressão. Cinema para aquela plateia do cineclube, naqueles tempos de repressão, portanto, fugia daquele entendimento que aprendemos com o Grupo Severiano Ribeiro: "Cinema é a maior diversão" (CLÁUDIA ÁLVARES. Entrevista realizada em out. 2019).

Conforme as memórias de outros espectadores, a diversidade da programação também influenciou Cláudia Álvares, na construção de um pensamento cinematográfico. Mas alguns fatos marcaram sua cinefilia, em tempo de censura e regime militar brasileiro. Ela recorda que foi na sede social da AABB, um dos parceiros do cineclube que, pela primeira vez, ouviu falar sobre agentes da polícia federal infiltrados nas sessões do cineclube⁴²³. Ela se lembra de seu pai abrindo as sessões de debate dizendo à plateia que, se porventura tivesse algum agente da Polícia Federal presente, que poderia se sentar na frente, para acompanhar melhor o debate e, logo depois, explicava como este se realizaria e qual o objetivo do mesmo. O aspecto político e cultural do cineclube ficou evidente, com esse tipo de fiscalização que ocorria eventualmente, além das questões temáticas sobre filmes exibidos, após proibição pela censura no Brasil, nos anos 1970.

Não tenho dúvida de que o cineclube foi o responsável por criar uma plateia extremamente exigente e apaixonada por cinema, não apenas como uma arte de entretenimento e de apelo puramente comercial. Lembro do cine Guajará e seu amplo espaço de exibição, completamente lotado com clássicos em P&B como "O Morro dos Ventos Uivantes" (1939) de William Wyler e "O Encouraçado Potemkin" (1905), de Eisenstein. Lembro-me de filmes proibidos resistindo à censura, com bolas pretas tentando cobrir os seios de uma moça em "Laranja Mecânica", do Kubrick, ou o perseguido "O Último Tango em Paris", do Bertolucci. Graças ao cine clube pudemos ver! E eu pequena pude ver, porque em casa sempre ABOMINAMOS censura! E o que seria da plateia de Belém, com as salas de exibição comercial sempre compromissada com a renda da bilheteria, caso não tivéssemos esses espaços de acesso a um cinema independente? Woody Allen e o seu cinema autoral sempre teve público cativo e expressivo por aqui, assim como Bergman e Buñuel. Veríamos as produções europeias sem ser de língua inglesa, ou as asiáticas, sem os cine clubes? Dificilmente, posso afirmar! E com esse empobrecimento todo por falta de uma diversidade de conhecimento do que se produz em matéria de cinema pelo mundo, em outros países, por outras culturas, devido ao grande monopólio das distribuidoras que atuam no mercado comercial, certamente seríamos bem menos aptos a entender a importância e valorizar, por exemplo, hoje, produções nacionais como "Bacurau" (CLÁUDIA ALVARES. Entrevista realizada em out.2019).

A sedimentação de um conhecimento cinematográfico fica evidente, pelas oportunidades oferecidas por meio da programação do cineclube, refletidas nas opiniões de

⁴²³ Agentes da polícia federal estavam vinculados a departamentos responsáveis por fiscalizar todos os movimentos e grupos sociais que pudessem estar contrários às políticas do governo.

Claudia Álvares. Entender realidades próximas e distantes pelas produções exibidas no cineclube permitiu que ela exercitasse reflexões sobre filmes e tudo o que eles representam. A proposta do diretor, a crítica, a não crítica, a mensagem, construção narrativa, contexto histórico, técnica empregada, as personagens, seu desenvolvimento dramático, as mensagens subliminares, tudo permanece como experiência para uma visão menos passiva e contemplativa da vida.

- Francisco de Assis Reis Miranda

Francisco de Assis Reis Miranda⁴²⁴, irmão de Luzia Álvares, teve o privilégio de acompanhar várias fases do cineclube. Seu contato com o cinema ocorreu pela influência de Pedro Veriano, quando tinha entre 09 e 10 anos. Miranda afirma que a paixão de Veriano pelo cinema fez com que ele criasse o *Cine Bandeirante* e, posteriormente, a produtora *El Dorado Filmes*⁴²⁵, que foi base para a realização de alguns curta metragens. Entre memórias sobre sua relação com o cinema, Miranda se lembra do início do cineclube e sua participação, nos primeiros anos desta atividade.

Lembro-me, que uma noite, Veriano e Luzia, minha irmã e mãe, chegaram em casa, tinham vindo de uma reunião de amigos e, segundo comentaram, ali havia surgido a

⁴²⁴ Francisco de Assis Reis Miranda é bacharel em Direito, advogado e foi colaborador do cineclube da APCC.

⁴²⁵ Depoimento de Pedro Veriano sobre a produtora El Dorado Filmes: Em agosto de 1951, no meu aniversário de 15 anos, meu pai me deu uma câmera Bell Howell de 16 mm que pegava magazine de 50 pés. Eu não era expert em fotografia e por isso o dono da Foto Leite, onde a câmera foi adquirida, sugeriu que meu pai me desse também um fotômetro. Na época não existia foco automático. O jeito foi filmar na luz do sol com diafragma fechado (11f ou 16f). Assim fiz meu primeiro filme caseiro, “9 de Agosto”. Registro de caminhadas pela casa (e na época já mantinha o *Cine Bandeirante*, na garagem, exibindo filmes em 16 mm alugados). A revelação dos filmes era feita no Rio. Filmei logo uma anedota com Mario Campos, afilhado de meus pais, exímio violonista e muito engraçado nas suas histórias de conquistador (chamava-se Folgado). Surgiu “O Grande Lutador”, com Mario enfrentando no ringue, seguindo a moda de luta livre comum na época, o acadêmico de medicina que morava em casa, Jonas Moreira (físico de atleta). Os espectadores eram vizinhos que frequentavam as sessões do *Bandeirante*. Ainda antes da primeira revelação, fiz “Um Caso Difícil” com Mario e Raimundo Noletto, outro morador de casa (depois vereador). Fiquei muito alegre quando os filmes chegaram nítidos. Daí comecei a filmar quase que semanalmente. Lembro-me de “O Salva Vidas”, “As Voltas com Fantasmas” e muita coisa de minha rotina de estudante do curso ginásial do Colégio Moderno. Em 1952, me aventurei fazendo “O Deus de Ouro”, aventura na selva com base num ídolo marajoara usado no filme “Mundo Estranho” ambientado na Amazônia. Depois veio “A Visita”, uma história de ambição e crime que acharam uma versão cabocla do “Macbeth” de Shakespeare. E ainda “Um Professor em Apuros” comédia com meu colega Agostinho Barros, Nesse filme eu ousei filmar em interior com diafragma em 4.6. Fernando Melo, que fazia a fotografia dos filmes de Libero Luxardo e consertava meus projetores, revelou o filme e me telefonou elogiando a tomada interior. Nos anos 60 fui mais pretensioso. Já casado, fiz com o cunhado Assis “O Vendedor de Pirulitos” e “Brinquedo Perdido”. Também fiz meu único filme em Super 8 mm “A Jaula”. Foi o fim das filmagens em película. Surgiu o vídeo, primeiro *VHS*, e daí em diante as histórias surgiam aos montes. A “firma” produtora começou como “PV FILmes” (PV de Pedro Veriano) mas logo passou a ser Eldorado. Nos 60, fiz um documentário para o USIS (United States Information Service) sobre a construção de uma escola no bairro chamado Curió, feita dentro do programa norte-americano “Aliança Para o Progresso”. Ia sempre ao USIS atrás de documentários e projetores. Ganhei dois da firma RCA, O filme “Curió” foi feito, mas a trilha sonora não foi incluída. Cheguei a gravar com o folclorista Ararê Marrocos Bezerra que era ligado ao Centro Brasil-Estados Unidos. Mas a experiência só vingou numa sessão no *Bandeirante*. Os patrocinadores não acoplaram isso na película (banda sonora).

ideia de criar um cineclubes. Os dois exultavam de alegria (...) Fui o primeiro cobrador do cineclubes, porque pelo seu estatuto era estipulado o pagamento de uma mensalidade para que os sócios pudessem assistir livremente as projeções cinematográficas e assim manter os alugueis dos filmes. O cineclubes, durante estes anos, do quanto pude ver e viver, marcou uma história na cinematografia paraense, tudo era feito com alegria e humildade, a gente arrumava o local, já previamente estabelecido pelo contato do Pedro Veriano, uma hora antes. Levava as máquinas, que eram emprestadas pelo USIS, um órgão do Governo Americano. Meu irmão Manoel Teodoro me ajudava, o transporte era uma camioneta do PV, uma Rural Willis. Este período, tomado pela minha juventude, foi de grande importância na minha vida. Agradeço a Deus por tudo que apreendi e vi, especialmente naquela época (FRANCISCO MIRANDA. Entrevista realizada em out. 2019).

É interessante observar como o cineclubes é elemento provocador de memórias em todos os cinéfilos entrevistados. Miranda demonstra lembranças de intensos laços afetivos, com o momento de Luzia Álvares e Pedro Veriano, comentando sobre o surgimento do cineclubes, mensalidades, transporte de filmes. Mais do que um ponto de exibição cinematográfico, o cineclubes demonstrou ser também experiência coletiva e pessoal. O ritual de assistir a um filme foi desenvolvido além da exibição. Antes e depois, no reconhecimento de amigos e debates, o enriquecimento de afetos é inegável e mesmo contagiante.

Miranda tem nítida lembrança, por exemplo, de alguns sócios e espectadores, como Maestro Waldemar Henrique, Nelson Townes (cronista de cinema da *A Folha do Norte*), Silvério Maia, Alexandrino Moreira, o ator (e Padre) Claudio Barradas, colegas estudantes do Colégio Paes de Carvalho, Vicente Cecim, o poeta Rui Barata e seu filho Paulo André, Benedito Nunes, sua esposa Maria Silvia e sua cunhada Angelita Silva, o poeta e escritor J. J. Paes Loureiro e sua esposa Violeta, o diretor de Teatro Geraldo Sales, entre outros.

-Edyr Augusto Proença

O escritor Edyr Augusto Proença⁴²⁶ tem memórias intensas sobre diversas expressões artísticas como a música, teatro, literatura e cinema. Seu pai foi o inesquecível radialista Edgar Proença que é uma das personalidades mais importantes do rádio e jornalismo paraenses. Sobrinho do cineasta paulista Líbero Luxardo, Proença tem lembranças muito carinhosas de sua presença nas salas de cinema de Belém.

Meu tio Líbero Luxardo ia à minha casa e conquistava a todos com suas notícias, sua empolgação com os filmes. Lembro-me de ter ido ao Cinema Palácio, ou na inauguração ou pouco depois, assistir *As Pupilas do Senhor Reitor*. Nada entendi. O que gostava era das matinais de *Tom & Jerry*, no mesmo cinema. Também me lembro das tardes de sábado, quando minha querida Biá me acompanhava ao Paramazon onde assistia ao seriado de Bill Elliott. Cadeiras de pau e ventiladores. Filme em p&b. Mesmo estilo do Cine Independência, Iracema e Cine Moderno, onde assisti *Deu a*

⁴²⁶ Edyr Augusto Proença é escritor. Foi radialista, locutor, publicitário, professor de jornalismo e proprietário de estação de rádio. É autor de várias publicações premiadas como *Os Éguas* (2013).

louca no mundo. Havia pessoas que riam tanto que ficavam em pé e ia para os corredores, rir mais à vontade. Os filmes de capa & espada. Filmes católicos. Marcelino Pão e Vinho, Rei dos Reis, Ben Hur e tantos outros. Minha mãe injetou em meu pensamento a liberdade da imaginação e o cinema complementou. Com a idade, vieram os filmes de arte ou sessão maldita às sextas, depois das 22.00hs e então o cinema me educou (EDYR PROENÇA. Entrevista realizada em maio 2020).

A prática de ir ao cinema, na juventude fez com que Proença tivesse interesse em perceber a linguagem do diretor, imagens e atuação dos atores. Ele relata que gosta mais de literatura e usa elementos que o cinema lhe ensinou para criar seu próprio filme. Nas suas lembranças sobre os cinemas de rua, surgem referências de desenhos animados e filmes de *bang bang*. Segundo Proença, havia muitos cinemas de rua e ir ao cinema era programa natural. Posteriormente, iniciaram as sessões especiais com filmes dos melhores diretores da época que foram marcantes para sua geração. Nesse período surgiu o contato com o cineclube da APCC.

Veio a adolescência, veio a curiosidade cultural. Assistia às sessões, tanto no Cinema Palácio, Olimpia, no Guajará e creio que ao menos uma vez, na sede social do Banco do Brasil, ali na Governador José Malcher. Esses filmes influenciaram incrivelmente minha produção cultural, minha forma de pensar, a questão política e estética (...). Posso dizer que quase todas as sessões de “filmes de arte”, a que compareci, contavam com um público muito bom. Tenho amigos que vinham de ônibus lá de Icoaraci em uma época em que a viagem era desgastante. Depois do filme, voltavam e ficavam conversando e debatendo o que havia assistido. O cineclube como formação foi excelente. Lembro-me de Luzia Álvares, sempre presente. Também era leitor de suas críticas em jornais. Lembro-me de Alexandrino Moreira, que morava no meu prédio e era amigo de meu pai. Adorava cinema, mas ouvia programas de rádio de manhã, bem cedo. Foi uma das figuras mais empreendedoras desta cidade, com os Cinemas 1 e 2, que tanto frequentei. Belém, a minha geração, tem dívida para com Luzia e Alexandrino. Os filmes mais marcantes da minha vida assisti nessas sessões de arte: “Amarcord”, “Macbeth” de Polanski e “Apocalypse Now”. Mas há Buñuel, Antonioni, Bergman e outros, fundamentais em meu processo de crescimento pessoal. (EDYR PROENÇA. Entrevista realizada em maio 2020).

Segundo Edyr Augusto Proença, os cineclubes tiveram muita importância e responsabilidade, pois proporcionaram acesso ao que havia de melhor no cinema por meio de diretores, atores e filmes e debates onde se esclarecia o que por alguma maneira não havia sido bem entendido. “Tive uma adolescência maravilhosa, por ter sido educado nessas sessões” conclui.

- Afonso Medeiros

Afonso Medeiros⁴²⁷ relata que o cinema foi muito importante na sua formação estética e cultural junto com a música, literatura e os quadrinhos. Ele mantém a prática de recorrer ao

⁴²⁷ José Afonso Medeiros é graduado em Educação Artística e Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará (1985); especialista em Artes e História da Arte pela Universidade de Shizuoka (Japão, 1988); mestre em Ciências da Educação/Arte-Educação pela Universidade de Shizuoka (1996) e doutor em Comunicação e Semiótica e Intersemiose na Literatura e nas Artes pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001). É escritor com várias publicações como *A Arte em seu Labirinto* (2013).

cinema para (re) pensar o humano e suas relações em sociedade. A leitura de livros, resenhas e críticas de e sobre cinema acompanharam essa paixão. Ele tem preferência por desenhos, dramas, comédias, ficção científica, documentários e o chamado cinema de autor (particularmente dos europeus, dos brasileiros e dos japoneses). Ele se lembra das sessões cineclubistas e sua importância para sua formação.

As primeiras sessões que participei do cineclube ainda eram no antigo Grêmio Literário Português (se não me falha a memória), na Manoel Barata. Depois passou para o Cine Guajará ou Catalina (já não me lembro, mas em Val de Cães) e, por fim, nos Cinemas 1, 2 e 3. Em todos esses casos, tinha sempre que enfrentar longas viagens de ônibus, já que residia na periferia de Belém. Certa vez, depois de uma sessão no Catalina ou no Guajará, tive que vir a pé de Val de Cães até o Marco, posto que perdi o “cristo” (o último ônibus). As sessões eram quase sempre acompanhadas de debates e conversas com os próprios membros da APCC ou com convidados (AFONSO MEDEIROS. Entrevista realizada em set. 2020).

Medeiros participava das sessões de cineclube como ouvinte maravilhado, dos filmes e, eventualmente, dos debates. Ele relata que não fazia perguntas nos debates, mas lia constantemente as críticas nos jornais escritas por Acyr Castro, Luzia Álvares, Pedro Veriano e Edwaldo Martins. Segundo Medeiros, a crítica de cinema era uma espécie de aperitivo ou sobremesa no banquete oferecido pela APCC. Ele afirma que a importância do cineclube da APCCA foi quase a mesma de um curso em uma universidade.

O cineasta Abbas Kiarostami⁴²⁸, autor de diversos filmes humanistas com intensa e sensível relação artística com o cinema, declarou que o cinema nos dá a oportunidade de sermos ao mesmo tempo avós e netos, enquanto que na vida não podemos ser ambos ao mesmo tempo. A partir desta bela afirmação sobre o poder do cinema em criar tempos e memórias distintas e entrelaçadas, por meio de filmes, entendo que o cineclube da APCC, uniu pessoas em torno de um senso fílmico ampliado que, de diversas maneiras, realçou sentimentos, desejos, pensamentos e ações que, pessoal ou coletivamente, transformaram a vida dos cinéfilos.

As ações de mobilização coletiva promovidas por este cineclube incentivaram olhares além das exibições. Este momento, eternizado, está presente na maioria dos relatos compartilhados sobre as vivências com este cineclube. Certamente, outros testemunhos poderiam ser registrados para esta pesquisa, pois é grande número de espectadores envolvidos com as memórias deste cineclube. Logo, é possível que outros trabalhos sobre este tema sejam

⁴²⁸ Abbas Kiarostami (1940-2016). Cineastas, roteirista, produtor, poeta e fotógrafo iraniano. Kiarostami foi um dos cineastas mais importantes do cinema nas últimas décadas ao propor uma estética realista que valorizasse as temáticas humanistas de seus filmes. Ele foi premiado em vários festivais internacionais com filmes como *Gosto de Cereja* (1997) e *O Vento nos Levará* (1999).

desenvolvidos, a partir de novos e outros depoimentos de cinéfilos que aceitaram e fizeram parte deste belo pacto cinéfilo com o cineclubes da associação dos críticos.

A partir da avaliação dos depoimentos registrados destes espectadores cineclubistas para esta pesquisa, foi inevitável perceber vínculos com filmes que têm a memória como tema, a exemplo deste, *Toda a Memória do Mundo*⁴²⁹ (1956) de Alain Resnais. O filme é um documentário sobre a *Biblioteca Nacional Francesa*⁴³⁰ e o diretor nos provoca reflexões sobre o passado, presente, memórias e sua herança para a civilização. *Toda a memória do Mundo* (1956) utiliza as imagens da Biblioteca para indicar sua importância em relação às memórias que preserva. Na constante tendência ao esquecimento do ser humano, preservar memórias é ato de valorização das histórias que merecem ser conhecidas.

Em uma cena do filme, o narrador afirma que o ser humano tem memória curta e precisa acumular incontáveis auxílios para preservar a memória. A partir desta afirmativa do filme de Resnais, é possível afirmar que compartilhar memórias é um meio de preservá-las. E compartilhar memórias, de alguma maneira, pode significar que existe um desejo de que outros tivessem vivido as memórias apresentadas, ou seja, no caso dos espectadores cineclubistas, como teria sido bom que todos tivessem frequentando os espaços cineclubistas como o auditório do Grêmio Literário Português, Cine Guajará, AABB e Odontologia. Como espectador cineclubista que viveu maravilhosos momentos cinéfilos nestes espaços, tenho um desejo de que todos tivessem acesso a esses templos mágicos de cinema que se perpetuaram em minhas memórias!

De acordo com o filme de Resnais, é preciso preservar aquilo que muitas pessoas não sabem que existe para que, um dia, possam ter conhecimento e, novamente, compartilhar para tornar as memórias eternas. Dessa maneira, entendo que a relação dos espectadores com o cineclubes da APCC tem certa poeticidade expressada de modo virtuoso e lúdico no título do artigo de Orlando Costa citado na tese: *Meu querido cineclubes, se tantos anos servi sob tua ordem, algema não era; não foi a ti o serviço (se o prestava), mas a mim, pois logo vi que tanto mais te admirava quanto mais te conheci*⁴³¹. A admiração ao cineclubes expressa nesta frase,

⁴²⁹ *Toda a Memória do Mundo* (1956) de Alain Resnais (1922-2014) é um dos documentários mais importantes da carreira este cineasta que realizou de filmes essenciais para a história do cinema como o *Hiroshima Meu Amor* (1959) e *O Ano Passado em Marienbad* (1961). Resnais trabalhou em diversos filmes com temas relacionados ao tempo e a memória. Em 1955, ele dirigiu *Noite e Neblina*, considerado como um dos melhores documentários sobre a Segunda Guerra Mundial.

⁴³⁰ A *Biblioteca Nacional da França* foi fundada em 1368, a partir da fundação da biblioteca real realizada pelo rei Carlos V. É uma das mais significativas referências de preservação de memória do mundo.

⁴³¹ Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Um dos maiores poetas do Brasil. Não foi possível confirmar em diversas pesquisas sobre a data e o contexto da frase de Drummond sobre os cineclubes citada no título do artigo de Orlando Costa.

por meio da poesia de Carlos Drummond de Andrade, fortalece as memórias criadas que merecem ser perpetuadas, e certamente, estes e outros espectadores cineclubistas colaboraram com essa eternidade ao falarem sobre sua admiração e amor ao cineclube e ao cinema.

2.5 A grande contribuição do cineclube da APCC foi justamente criar uma trajetória para o olhar sobre O Cinema⁴³²

A trajetória e atuação do cineclube da APCC acompanharam as mudanças do mercado de produção, distribuição e exibição. Sua longevidade permitiu testemunhar amplas alterações no comportamento do público e sua relação com o cinema. Em contextos diferentes, esse cineclube funcionou com intensidade, na primeira fase de atividades entre 1967 e 1978. Esse período foi de conquistas de público, exibição de filmes inéditos, clássicos e realização de ações cinematográficas diversas. Uma segunda fase foi realizada entre 1978 e 1986, com a inauguração dos cinemas 1 e 2 e, posteriormente, da criação do *Circuito Cinearte*, quando se concentrou, progressivamente, uma parceria de exibições e ações nessas salas de cinema.

2.5.1 Tempo de mudanças

Nesse período, houve alteração de hábito de diversos espectadores que diminuíram presença das exibições cineclubistas. Inevitavelmente, parcerias tradicionais foram descontinuadas por questões operacionais e financeiras nos anos 1980, como o *Cine Guajará* e os auditórios de Odontologia e Grêmio Literário Português. Um dos elementos de mudança do mercado e público foi, sem dúvida, a chegada do *VHS* que incentivou o hábito de assistir a filmes em casa. Desse modo, as salas de cinema alternativas e movimento cineclubista tiveram redução de espectadores nas ações realizadas.

Entre 1986 e 2007, o cineclube da APCC teve uma terceira fase de atividades com a ampliação de apoios às programações do *Circuito Cinearte* (matinais e sessões especiais), *Cine Libero Luxardo*, *Cine Estação*⁴³³, *Cine UNAMA* e exibições especiais em diversos locais. Uma das questões fundamentais sobre o cinema, nesse período, foi o desenvolvimento de novas plataformas de exibição de filmes que, aliadas à crise econômica brasileira, gerou outros

⁴³² Título de artigo de Luzia Álvares sobre comemoração dos 10 anos do cineclube, em 1977, publicado no jornal *O Liberal* em 30/10/1977.

⁴³³ *Cine Estação* foi inaugurado em 2006 no complexo de lazer e turismo *Estação das Docas*. Sua programação segue o conceito cineclubista com a exibição de filmes autorais e inéditos no circuito local.

interesses nos espectadores, no modo de assistir a um filme. A crise financeira dos cinemas de rua provocada pela queda da média dos espectadores nas sessões, a inauguração dos cinemas multiplex⁴³⁴ no país, alto custo dos preços de ingressos nos cinemas e a efetivação de canais de televisão por assinatura no Brasil também colaboraram para mudanças de comportamento do espectador. Nesse contexto, Pedro Veriano publicou extensa matéria sobre o tempo dos cineclubes em Belém.

⁴³⁴ *Multiplex* é um complexo de cinemas com várias salas de projeção reunidas em um espaço físico, principalmente, nas dependências de *shoppings centers*.

Figura 60 – O Tempo do Cineclub. Jornal A Província do Pará. Dia 12/11/1995.

O tempo do Cine Clube

Pedro Veriano

Cineclub, está no "Aurelio", é a entidade onde se congregam amantes de cinema, para estudar a técnica e a história do cinema.

Teve teve pelo menos 4 cineclubes: "Os Espectadores", criado e dirigido por Orlando Costa, em 1965, "Os Neôfitos", de Máximo Miranda e Edson Guimarães, em 1963 e o "Casa da Juventude", em 1967, e o APCC (Associação Paranaense de Cultura Cinematográfica), criado em novembro de 1967 e desmembrado em julho de 1986.

A partir de "Os Espectadores" foi feita expressão em dificuldades técnicas, fascinava os antigos estudantes da Sociedade Artística Internacional (SAI), onde hoje é a sede da Academia Paranaense de Letras, com um projetor de filmes e convidava especiais para as apresentações dos diversos filmes. Vivia dos memorandos dos sócios. Era divulgado pelas cartazes de cinema, em especial, pelo grupo ARTS (Aryz Castro, Natal Costa, Apolônio Tapasco e Márcio Wilson Penna), que surgia no bofedante "A Vanguarda", Orlando Teodoro da Costa alugou os filmes de distribuidoras como a Art Filma, e da Cinemática do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

"Os Neôfitos" teve vida curta. Não chegou de uma só sessão de cinema. A mais importante teve como referências o manual "Amor, Sublime Amor" (West Side Story).

Beliem viu pela primeira vez "Morango Silencioso" de Ingmar Bergman, no salão de festas da AABB, em época serrada de Inhamitã. Foram tantos os espectadores que se, operário, ou proprietário, foi obrigado a fazer uma sessão extra.

Na abertura do programa "cinema de arte", no Olympia, os 600 lugares foram logo lotados por uma multidão que "teve" o sábado. Tinha gente sentada no chão.

Hoje, o chamado "filme de arte" tem um público muito limitado. Hoje em dia muito gente, um tempo, abriu-se uma nova casa de Inhamitã. O primeiro foi o do comediano, da filha de curidade. E mudou-se no prédio de cultura da Iv. Um quadro crítico que pode mudar, desde que haja vontade. Mesmo porque, os recursos que hoje existem para ver cinema são muito poucos. E, preços, primeiro, que cinema volta a ser "in". Na cabana, é claro, de quem vive a moda - ou da moda.

O "Cine Clube de APCC", surgiu de uma necessidade dos próprios críticos de cinema. Na época, a Universidade Federal do Pará desmembrou um projeto chamado Centro de Estudos Cinematográficos, dirigido por Benedito Nunes e Orlando Costa. Era ligado à Escola de Teatro, surgida ao tempo em que o reitor era o prof. José da Sílveira Neto. As atividades do centro não eram regulares, surgindo a mais importante uma festival de filmes japoneses, exibido no auditório da então Faculdade de Odontologia, na Praça Batista Campos.

Por causa do Centro de Estudos Cinematográficos, o prédio que é a Escola de Teatro passou, na Três Quatros Recatada, talvez em sua sala de estuagem, uma tela de cinema na nome do espaço: Cine Teatro Martins Penna. No local foi exibido um programa de filmes portugueses, raridade para os espectadores de Belém dos anos 60. Mas, uma experiência sem continuidade. O espaço estava alijado, mudou-se sem solução. E se criticava matéria em bebido. Começaram a passar filmes no "Martins Penna", alguns incluídos nos cinemas da cidade, como "Nasci uma Mulher" (Rajstow), de John Gullermon, sem que a seleção deslocasse a um caráter "dileta" ou se restringiu a cineclubes do cinema. Era a sua moda, como crítica, já estava, de ver a coisa não se aprazendo cinema ali ab-



Atuação do Cine Clube APCC no auditório do Curso de Odontologia da UFPA (1975)

servando o que é consagrado. Há de se manter um sentido crítico, de se ver o que possa levar os acadêmicos. Um pensamento que não "causa" como o do diretor da escola, na época. E um de reação: um cineclubista, uma entidade independente. Com uma programação sobre as atividades a realização dos programas nas cidades outras do Brasil. Elas já existiam, no pelo menos, a que se ainda existem em A. Província do Pará.

No dia 1° de novembro de 1967, o Cine Clube de APCC saiu da casa. E logo estava fazendo sessões nos salões do Museu de Arte, e mais tarde no auditório de Inhamitã e na sala social da AABB, na Av. Governador José Malcher.

Muita expectativa com o cinema de casa, o "bandeirante", foi capital. O Cine Clube contava com 2 períodos de sessões, dando uma estrutura inédita em experiências de cinema. E se monitorados, na a sala de cinema, onde, foi aberta. Passou-se a cobrar ingresso na porta, como um cinema cinema. Não que muito mais barato.

UM CINEMA DE "ARTE"

Em 1969 o Cine Clube já tinha suas próprias ações, chegando, em Inhamitã, ao auditório de Odontologia, aliando-se ao Centro de Estudos Cinematográficos da UFPA, sem deixar a sede da AABB. Neste período, o prédio da Escola de Teatro pagou fidejussão. Chegou a perder uma festa grande organizada de muitas paradas de, usada no "bandeirante".

Os filmes em Inhamitã chegaram das feições que serviam a "Os Espectadores" (Cinemática do MAM e também Cineclubes Brasileiros, distribuidoras comerciais diversas e ainda de estúdios, através de entidades culturais como a Aliança Francesa, Instituto Goethe (ainda não existia a Casa de Cultura Germano-brasileira) e USIB (United States International Services).

Um dia, embora que o Grêmio Literário Português, em sede, ainda hoje, na Rua Manoel Barata, tinha um projetor portátil de 35mm (filme profissional de filmes), dando pela primeira vez português (ainda Salazar), capaz de funcionar com lâmpada e outro projeto a partir, também, filmes em 35mm. Como na época a diversidade de programa era muito difícil em Belém, os títulos incluídos multiplicavam-se e os contratos de exibição chegavam um percentual sobre a renda obtida na porta, como um cinema comum. Na verdade, as distribuidoras atendiam à crítica, que, de certo modo, avaliava sua produção nos lançamentos nacionais no circuito comercial.

Estabelecido com sessões semanais no Grêmio Português, o Cine Clube foi deslocado ao pessoal da Marinha. O atendimento ao pedido por e primeiro "cinema de arte" de Belém, com sessões diárias. Era muito curioso o fato de existir uma rigidez enorme na época, de haver um clima de instabilidade no setor cultural dentro do governo militar, e de, apesar de tudo isso, um cinema de base militar atender aos intelectuais, a maioria de esquerda, exibindo filmes até certo ponto "ousados" no entender do regime. O desafio provou que nem tudo era regra pela inteligência, que havia um reconhecimento do valor cultural do cinema, como chegou a dizer um comandante, homenageado pelo Cine Clube. Mas não é outra história.

No 70, o quadro era o cinema Cinema de Arte (também especial) em sessão pela manhã no Olympia (depois na 64) às 22:30 horas, no Falcão, cinema diário, às 20:30, no Guayará, sessões aos sábados e domingos no



Bogart & Bergman em "Casablanca", momento emocionante do cinema



Chaplin e Jackie Cooper em "The Kid" (O Garoto)

Se os programarem qual foi o grande momento do Cine Clube de APCC ou não muito em responder: foi no mês em que se homenageou Charles Chaplin, a morte de uma senhora de sua morte. Por coincidência, o Cine Clube tinha programado o documentário "Gentleman Travel" (O Gentil Vagabundo) antes do Natal de 77, quando o cineasta-cineasta morreu, e a Saja O distribuidor não teria incluído uma cópia em outra circunstância. Era um filme incluído, como um final emocionante: o velho artista passando no jardim de sua casa com a mulher, Oona O'Neill Chaplin, e de uma festa acenando para a câmera. Na sessão de fim de ano no Grêmio Literário Português aquele adeus era para nós, a fim, que não contávamos as lágrimas. O filme terminou, acenderam as luzes de sala, e o show que deixava o espaço aplaudiram de pé.

Chaplin simbólico e cinema. Ninguém sente, apalpaço em o cinema. Uma parte do cinema que desapareceu para dar lugar a outra, como um outro cinema, aconteceu a Calvero antes de "bom da rebeldia".

Impossível esquecer

Fonte: Acervo Biblioteca Arthur Vianna

A matéria indica o perfil pesquisador jornalístico do autor, que pretendia informar e refletir para as novas gerações de cinemâncos sobre o histórico de ações cinematográficas cineclubistas, em meio a um período de esquecimento de referências sobre a exibição cinematográfica local. Como exemplo para entender as dificuldades de exibição alternativa e cineclubista, neste período, o mercado de distribuição de filmes perdeu diversas empresas que

importavam produções importantes, especialmente europeias, para os cinemas. Distribuidoras como *Look Filmes*⁴³⁵, que importou a premiada *Trilogia das Cores (A Liberdade é Azul/A Igualdade é Branca/A Fraternidade é Vermelha)* de Krzysztof Kieslowski para cinema e vídeo, encerrou seu negócio por perdas de arrecadação nas bilheterias, entre outras razões. Além disso, o domínio mercadológico do cinema americano, no circuito nacional, cresceu com a inauguração dos cinemas *multiplex* com empresas estrangeiras de exibição. Desse modo, muitos filmes inéditos de outras nacionalidades não foram exibidos no Brasil, incluindo importantes títulos do movimento *Dogma 95*⁴³⁶, criado na Dinamarca nos anos 1990.

Em relação ao cinema brasileiro, por exemplo, após o encerramento da EMBRAFILME, em 1992, poucas produções ocuparam os cinemas nacionais, até a retomada no final dos anos 1990. Logo, entre diversas razões incluindo, principalmente, questões vinculadas à necessidade de colaborar com a ampliação da cultura cinematográfica de cinéfilos e cinemaníacos, o conceito cineclubista necessitava ser valorizado e atualizado, novamente. Incentivados por novos desafios referentes ao audiovisual e nova perceptiva de cinefilia, muitos cineclubistas iniciaram movimentações na criação de cineclubes em estados como Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul⁴³⁷. Em alguns casos, alguns cineclubes tradicionais retomaram suas atividades.

Em Belém, os críticos mais atuantes da APCC mantiveram o conceito cineclubista ao evidenciar a melhor programação do circuito exibidor local. A partir dos anos 2000, os espaços para publicação de críticas de cinema na mídia impressa foram reduzidos e muitos especialistas migraram para blogs e outras plataformas de audiovisual para divulgação de seus artigos sobre diversos filmes, como Pedro Veriano, Luzia Álvares e Arnaldo Prado Junior, entre outros membros da APCC.

Como crítico de cinema, colaborei durante muitos anos com Luzia Álvares na sua coluna *Panorama* e, eventualmente, com Pedro Veriano em sua coluna de cinema em *A Província do Pará*. Em 2007, criei o blog *Odisseia* para publicação de minhas críticas de cinema. Entre 2002 e 2020, escrevi a coluna dominical de cinema *Cine Troppo* na *Revista Troppo* (Jornal O Liberal) e, desde fevereiro de 2021, escrevo uma coluna de cinema dominical chamada *Cineclube* em *O*

⁴³⁵ *Look Filmes* foi uma distribuidora de vídeo responsável por excelentes lançamentos no mercado de VHS e DVD e, posteriormente, investiu em lançamentos para as salas de cinema.

⁴³⁶ *Dogma 95*. Movimento cinematográfico criado em 1995. Os cineastas dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg criaram regras para a realização de filmes baseadas em valores tradicionais – como história, atuação e tema, desprezando o uso de efeitos especiais elaborados ou tecnológicos. A proposta do movimento incentivou modos de evidenciar a autonomia da criação dos filmes como função do diretor.

⁴³⁷ Incentivos realizados pelo governo federal por meio de programas do Ministério da Cultura e secretárias vinculadas ao fomento do audiovisual foram fundamentais para a retomada dos cineclubes no Brasil, a partir dos anos 2000.

Liberal. Colaboro com comentários sobre cinema na rádio *CBN Amazônia Belém* no *Cine CBN*, entre outras atividades de incentivo à cultura cinematográfica⁴³⁸. Entendo que é uma finalidade importante da crítica cinematográfica a ocupação de espaços para divulgação e estímulo do cinema, especialmente, evidenciado premissas cineclubistas de diversidade e debates.

Figura 61 – Coluna Cine Troppo. Revista Troppo. *Jornal O Liberal*. Dia 10/06/18.

cine troppo+



MARCO ANTONIO MOREIRA
cinetropo@yahoo.com.br

é crítico de cinema.
Assina coluna semanal
na Troppo.

FESTIVAL VARILUX DE CINEMA FRANCÊS 2018

A nova edição do Festival Varilux de Cinema Francês chega ao nosso circuito mantendo tradição importante de exibição de filmes inéditos produzidos num dos países mais importantes da história do cinema. É um festival que sempre tem bons filmes na sua seleção, mas admito que nos últimos anos existe uma tendência mais comercial para a escolha dos filmes. Entendo que a França é um país que luta por um cinema de qualidade, mas também percebe a necessidade de lutar por espaços no mercado internacional de cinema, especialmente contra o cinema americano que ocupa boa parte do circuito mundial de exibições. Por isso, essa mistura de conceitos tem surgido nos últimos anos. Um dos destaques deste ano é a exibição do excelente clássico "Z" de Costa Gavras em cópia restaurada. Dividido entre conceitos autorais e comerciais, mesmo assim, o festival Varilux merece total atenção e acompanhamento por parte do cinemafólio e cinéfilo. As exibições iniciaram no dia 07 de junho e terminarão no dia 10 de junho. Este ano, o cine Líbero Luxardo e a rede de cinema Cinesystem estão com programações dedicadas aos filmes do festival, e com isso, o público terá mais oportunidades de assistir os filmes selecionados. Confira os filmes programados:

<p>50 são os novos 30 Título original: Marie Francine Direção: Valérie Lemercier</p> <p>Gauguin – Viagem ao Taiti Título original: Gauguin - Voyage De Tahiti Direção: Edouard Deluc</p> <p>A Excêntrica Família de Gaspard Título original: GASPARD VA AU MARIAGE Direção: Antony Cordier</p> <p>De Carona para o Amor Título original: Tout Le Monde Debout Direção: Franck Dubosc</p> <p>O Retorno do Herói Título original: Le retour du héros Direção: Laurent Tirard</p> <p>Marvin Título original: MARVIN Direção: Anne Fontaine</p> <p>O Orgulho Título original: Le brió</p>	<p>Direção: Yvan Attal</p> <p>Carnívoros Título original: CARNIVORES Direção: Jérémie Renier, Yannick Renier</p> <p>A Aparição Título original: L'apparition Direção: Xavier Giannoli</p> <p>O Último Suspiro Título original: Dans la brume Direção: Daniel Roby</p> <p>Promessa ao Amanhecer (2017) Título original: La promesse de Faube Direção: Eric Barbier</p> <p>A raposa má Título original: LE GRAND MÉCHANT RENARD ET AUTRES CONTES Direção: Benjamin Renner, Patrick Imbert</p> <p>Nos vemos no paraíso Título original: Au revoir là-haut</p>	<p>Direção: Albert Dupontel</p> <p>A Noite Devorou o Mundo Título original: La nuit a dévoré le monde Direção: Dominique Rocher</p> <p>Troca de Rainhas Título original: L'échange des princesses Direção: Marc Dugain</p> <p>A Busca do Chef Ducasse Título original: La quête d'Alain</p> <p>O Poder de Diane Título original: DIANE A LES ÉPAULES Direção: Fabien Gorgeart/Ducasse Direção: Gilles de Maistre</p> <p>Custódia Título original: Jusqu'à la garde Direção: Xavier Legrand</p> <p>Primavera em Casablanca Título original: RAZZIA Direção: Nabil Ayouch</p>
--	--	---

INDICAÇÕES

<p>estria</p>  <p>"Oito Mulheres e um segredo" Filme de Gary Ross Com Cate Blanchet</p>	<p>estria</p>  <p>"No Olho do Furacão" Filme de Rob Cohen Com Maggie Grace</p>	<p>estria</p>  <p>"Os Estranhos - Caçada Noturna" Filme de Johannes Roberts Com Christina Hendricks</p>	<p>cineclub</p>  <p>"O Ovo da Serpente" (1977) Filme de Ingmar Bergman Cineclube Alexandrino Moreira - Dia 11/06</p>	<p>memória</p>  <p>"Z" Filme de Costa Gavras Cartaz exibido nos cinemas</p>
---	--	--	--	---

agenda

Cineclube Alexandrino Moreira (Casa das Artes):
Dia 11/06 – "O Cinema de Ingmar Bergman" – "Ovo da Serpente" (1976) com Liv Ullmann. Sessão às 19 h. Entrada franca. Debate após a exibição.

Cine Olympia:
Até 13/06: "Hana no Ato". Apoio: Fundação Japão.

Cine Líbero Luxardo:
Até 10/06 – "Festival Varilux de Cinema Francês".

Cine SINDMEPA (Sindicado dos Médicos do Pará):
Dia 12/06 – "Vida". Um filme de Daniel Espinosa com Jake Gyllenhaal, Ryan Reynolds. Sessão às 19 h. Entrada franca.

Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) Casa das Artes:
Dia 19/06 – "Roda de Cinema" com debates sobre os 100 anos do crítico e teórico cinematográfico André Bazin. Horário: 18h30min. Inscrições gratuitas e emissão de certificados de participação.

Fonte: Google Imagens (2021)

A programação com premissas cineclubistas e cinéfilas sempre tiveram destaque nos meus espaços de divulgação de filmes. Em uma perspectiva da redução de espaços cinéfilos em diversos meios de exibição e crítica cinematográfica, entre outras razões, inevitavelmente, foi

⁴³⁸ Entre 2015 e 2016, coordenei o *Grupo de Estudos de Cinema* (GEC) com alunos do curso de pós-graduação de cinema da faculdade IESAM/Estácio.

necessário iniciar uma nova fase de ações cinéfilas, a partir de 2007. Essa nova fase se mantém desde este período e iniciou com alteração do nome da associação, elaboração de novas parcerias e programação cineclubista contínua.

2.5.2 Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA)

Nos anos 2000, ao criar nova fase para o cineclube da associação, foi necessário perceber novos contextos. Após período em que muitos cineclubes encerraram ou diminuíram suas atividades, a tecnologia facilitou a exibição cinematográfica. Por meio de mídias físicas, com projeção em vídeo inicialmente em *VHS* e, principalmente em *Digital Versatile Disc (DVD)*, muitos cinéfilos retomaram a prática cineclubista em um momento necessário, novamente, para valorizar o cinema como meio de expressão artística. O retorno dos cineclubes, de maneira mais atuante, era imprescindível, diante do cenário de exibição vigente.

Entre as ações iniciais para uma nova fase, a Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCC) teve seu nome alterado para Associação dos Críticos de Cinema do Pará (ACCPA)⁴³⁹. Eu e Arnaldo Prado Junior assumimos a presidência e vice-presidência da associação e foi elaborado um programa sobre novas atividades cineclubistas que, certamente, deveriam estar conectadas ao contexto de valorização da cultura cinematográfica e vínculos com premissas relacionadas a uma cinefilia educativa que evidenciasse a história do cinema e novos diretores e autores. Além disso, foram elaboradas comissões de trabalho para que a associação tivesse maior atuação em diversos segmentos como, por exemplo, na divulgação das sessões cineclubistas com novos parceiros e ações cinéfilas.

2.5.2.1 Novas Parcerias

A primeira parceria surgiu em 2007, com a parceria com o *Cineclube Alexandrino Moreira*, na gestão do *Instituto de Artes do Pará*⁴⁴⁰. A ACCPA reiniciou suas atividades regulares cineclubistas neste espaço criado para incentivo de ações do audiovisual. Seu nome foi escolhido pela coordenação do *Instituto de Artes do Pará (IAP)* como homenagem ao crítico de cinema, cineclubista e exibidor Alexandrino Moreira. A apresentação, programação e debate

⁴³⁹ A partir desta página, será usado para o desenvolvimento da tese o nome da *Associação dos Críticos de Cinema do Pará (ACCPA)*, novo nome e sigla da *Associação Paraense dos Críticos Cinematográficos (APCC)*, desde 2007.

⁴⁴⁰ *Instituto de Artes do Pará (IAP)*. Instituto criado pelo professor, escritor e poeta João de Jesus Paes Loureiro com objetivo de valorizar a arte paraense, em 1999.

dos filmes exibidos, no modelo efetivado nos anos 1960/1970, foram continuados e criou um público que interagiu e demonstrava curiosidade em se aprofundar nas obras exibidas. Filmes premiados, exaltados pela crítica e raros em circuitos de exibição comercial, mas frequentes em cineclubes foram selecionados para projeções⁴⁴¹. Um dos maiores sucessos foi a exibição de *Week End*⁴⁴² (1968) de Jean-Luc Godard e *Solaris*⁴⁴³ (1972) de Andrei Tarkovski.

Figura 62 – *Solaris* (1970) de Andrei Tarkovski.



Fonte: Google Imagens (2021)

O filme de Tarkovski gerou um dos melhores debates com o público, especialmente, pelo interesse de novos cinemaníacos que, na maioria, não conheciam o filme e trabalho do diretor. A programação desse espaço, posteriormente, se especializou na projeção mensal de filmes do mesmo diretor para incentivar o interesse pela sua filmografia.

A segunda parceria realizada, na retomada do cineclube, a partir deste período, como cineclube da ACCPA, foi a criação da Sessão Cult, em 2009, no *Cine Líbero Luxardo*. A programação adotaria o modelo de seleção de filmes realizada, anteriormente, com exibições de clássicos do cinema e filmes recentemente produzidos. A apresentação e debate nas sessões, como no cineclube Alexandrino Moreira, foram fundamentais para que o público entendesse a proposta de incentivo à cultura cinematográfica. Um público, predominantemente jovem,

⁴⁴¹ As sessões do cineclube Alexandrino Moreira são quinzenais, desde 2007.

⁴⁴² *Week End* (1968). Direção: Jean-Luc Godard. Com Mireille Darc. Um dos melhores filmes de um dos criadores do movimento cinematográfico *Nouvelle Vague*. Um casal viaja para sua casa no campo e encontra diversas situações na estrada como extensos engarrafamentos inimagináveis e acidentes

⁴⁴³ *Solaris* (1972). Direção: Andrei Tarkovski. Com Donatas Banionis e Natalya Bondarchuk. Obra-prima do mesmo diretor de *Andrei Rublev* (1966). Um psiquiatra vai à estação espacial Solaris para decidir se o trabalho realizado de investigação sobre um misterioso planeta deve continuar. Ao chegar à estação ele é surpreendido com situações inesperadas.

prestigiou a sessão *Cult*⁴⁴⁴ que, muitas vezes, teve debates especiais com convidados de outras áreas, como por exemplo, nas comemorações dos 50 anos de lançamento do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick que teve participação de membros da *Associação Paraense de Ciências* (APC)⁴⁴⁵.

Figura 63 - *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick.



Fonte: *Google Imagens* (2018)

Esse debate gerou observações no campo cinematográfico e científico. O público interagiu com curiosidade com perguntas sobre a narrativa complexa e provocativa que Kubrick desenvolveu, a partir da história criada por ele e o escritor Arthur C. Clarke⁴⁴⁶. *2001 Uma Odisseia no Espaço* (1968) é um dos filmes mais assistidos e analisados da sétima arte. Desde seu lançamento, nos cinemas, no final dos anos 1960, tem estimulado interpretações e leituras que causam interesse dos cinéfilos. E um debate sobre sua temática, sempre tem observações relevantes, especialmente quando participam profissionais da área científica.

Em 2009, a gestão da *Casa da Linguagem*⁴⁴⁷ criou o *Cineclube Pedro Veriano*, em homenagem ao crítico de cinema e coordenador do cineclube da Associação de Críticos. Este espaço, inicialmente, incentivou a exibição de produções cinematográficas paraenses. A partir

⁴⁴⁴ Essa sessão foi realizada quinzenalmente aos sábados, entre 2009 e 2016, e posteriormente, nos primeiros sábados de cada mês.

⁴⁴⁵ *Academia Paraense de Ciências* (APC) é entidade civil sem fins lucrativos fundada em 26 de agosto de 1982. A APC tem como um de seus principais objetivos agregar a comunidade científica do Estado do Pará e de outros Estados do Brasil, a fim de incentivar debate científico, pesquisa, ensino e a popularização das ciências.

⁴⁴⁶ Arthur C. Clarke (1917-2008) foi escritor britânico, autor de importantes obras de ficção científica como *As Areias de Marte* (1951), *A Cidade e as Estrelas* (1956) e *Encontro com Rama* (1973).

⁴⁴⁷ *Casa da Linguagem* é vinculada a Fundação Cultural do Pará. O espaço promove cursos de diversas linguagens artísticas e possui auditório para realização de oficinas e sessões de cinema.

de 2013, em parceria com a *Academia Paraense de Ciências* (APC), houve exhibições de filmes com temáticas relacionadas à ciência. Um dos filmes mais comentados pelos debatedores e espectadores foi *Pi* (1998)⁴⁴⁸ de Darren Aronovsky.

Figura 64 – *PI* (1998) de Darren Aronovsky.



Fonte: *Google* Imagens (2019)

O debate sobre esta produção criou relações entre o cinema e a matemática e ocasionou outras interpretações sobre o filme. No mesmo ano, a direção cultural da *Livraria Saraiva*⁴⁴⁹ em Belém foi procurada pelos coordenadores do cineclube e disponibilizou horário para sessões de cinema no *Auditório Benedito Nunes*. O perfil da programação, durante os primeiros meses, foi de adaptações cinematográficas de livros nacionais e internacionais com sessões mensais e participação de críticos da Associação para apresentação e debate dos filmes projetados. O crítico de cinema Arnaldo Prado Junior relata informações sobre algumas parcerias da ACCPA.

No dia 26 de abril de 2012, na Livraria Saraiva no shopping Boulevard, em Belém do Pará, no espaço Benedito Nunes, foi exibido o filme *O Dia em que a Terra Parou*, dirigido por Robert Wise. Foi o primeiro filme exibido na parceria entre a Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA), a Academia Paraense de Ciências (APC) e a Livraria Saraiva, parceria inserida no Programa de Divulgação das Ciências da APC. A parceria previa a exibição de filmes de temática prioritária sobre Ciências, com apresentação antes da exibição e debate ao final. As sessões foram realizadas na última quinta-feira de cada mês. No Espaço Benedito Nunes, a ACCPA manteve seu projeto de projeções de filmes de reconhecido valor artístico, intercalando-as com o que foi designado como Sessão Ciência. O Dr. Bassalo apresentou no Museu da Universidade Federal do Pará a palestra “Será a Cosmologia um mito?” seguida de um debate científico sobre o tema. A ideia do professor Bassalo de promover palestras sobre

⁴⁴⁸ *PI* (1998). Direção: Darren Aronovsky. Com Sean Gullette. Um profissional tem obsessão por descobrir um padrão matemático supremo, presente em toda a natureza.

⁴⁴⁹ *Livraria Saraiva* iniciou suas operações em São Paulo, em 1914. Sua primeira loja em Belém foi inaugurada no Shopping Boulevard em 2010.

temas científicos foi incorporada à parceria com a Saraiva com o título Diálogos sobre a Diversidade do Saber, tendo sido realizadas as seguintes exposições: Ciência e Educação na Amazônia; entre o Tempo da Catequese e da Pós-Modernidade com professor Jeronimo Alves, Filosofia Ocidental e Sabedoria Oriental com professor José Edison Ferreira e Arquigeometria: cada um de nós é uma diferente perspectiva de Deus com Pedro Leon da Rosa Filho. No período em que viveu a parceria com a Saraiva, de abril de 2012 a outubro de 2013, foram exibidos 14 filmes⁴⁵⁰. Filmes de ficção científica predominaram na Sessão Ciência por ser um gênero no qual a discussão sobre o desenvolvimento e especulações sobre ciência e tecnologia são apresentados com muita imaginação. Alguns com alguma base científica em relação às pesquisas atuais e outros puramente imaginativos, mas que permitem debates sobre eventuais descobertas futuras [...]. As exposições contaram com a participação da comunidade, o que reforça um dos objetivos do projeto: divulgação e popularização da Ciência [...]. Para expansão do projeto, Marco Antonio Moreira sugeriu também negociar com a Universidade do Estado do Pará (UEPA) espaços para exposições no mesmo formato, sendo que filmes da Sessão Ciência alternariam com filmes de amplos temas. O projeto foi desenvolvido pela Pró-Reitoria de Extensão da UEPA, sendo que a própria universidade poderia propor títulos para os filmes. O primeiro filme exibido no auditório da Pró-Reitoria de Extensão foi Criação⁴⁵¹. A programação na UEPA se desenvolveu até o ano de 2017. Na casa da Linguagem, o primeiro filme da parceria foi A Guerra do Fogo exibido no dia 26 de setembro de 2013⁴⁵² (PRADO JUNIOR. Entrevista realizada em out. 2019).

A partir de 2011, a programação cineclubista da ACCPA foi desenvolvida com o objetivo de alcançar outros públicos. Nesse período, mudanças no comportamento dos espectadores exigiram ações de cultura cinematográfica compatível com a diversidade do cinema. A história do cinema, os clássicos da sétima arte, novos e veteranos cineastas, estéticas e referências cinematográficas mereciam mais espaço e o conceito cineclubista era urgente para outras leituras sobre o cinema. A ACCPA ampliou suas ações em colaboração com parceiros que, como no passado da associação, criaram oportunidades na interação com novos públicos. Algumas ações e parcerias merecem registro:

- *Cinema Olympia*: Criação da sessão *Cinamateca*⁴⁵³ com clássicos do cinema (especialmente produções exibidas na sala do cinema mais antiga do Brasil em atividade),

⁴⁵⁰ Na programação de filmes exibidos na Livraria Saraiva estão títulos importantes como *Ponto de Mutação* (1990) de Bernt Amadeus Capra, *Criação* (2009) de Jon Amiel, *Giordano Bruno* (1973) de Giuliano Montaldo, *Amém* (2002) de Costa Gavras e *O Início do Fim* (1989) de Roland Joffé.

⁴⁵¹ Na programação de filmes exibidos no Cine UEPA foram selecionados filmes para debates na comunidade acadêmica como *Gravidade* (2013) de Alfonso Cuarón, *O Jogo da Imitação* (2015) de Mortem Tyldum, *Lucy* (2014) de Luc Besson, *Dersu Uzala* (1975) de Akira Kurosawa, *O Carteiro e o Poeta* (1994) de Michael Radford, *O Abraço da Serpente* (2015) de Ciro Guerra, *Um Golpe do Destino* (1991) de Randa Haines, entre outros.

⁴⁵² Alguns filmes exibidos na Casa da Linguagem: *A Guerra do Fogo* (1981) de Jean-Jacques Annaud, *Policarpo Quaresma* (1998) de Paulo Thiago, *Anatomia do Medo* (1955) de Akira Kurosawa, *A Chegada* (2016) de Denis Villeneuve, *Dr. Fantástico* (1964) de Stanley Kubrick, *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut, *Freud, Além da Alma* (1962) de John Huston, *O Enigma de Andrômeda* (1971) de Robert Wise, *Uma Breve História do Tempo* (1991) de Errol Morris, *Uma Mente Brillhante* (2001) de Ron Howard e *Hiroshima Meu Amor* (1959) de Alain Resnais, entre outros títulos.

⁴⁵³ *Sessão Cinamateca* foi exibida mensalmente aos domingos de tarde.

sessão *Fantasia* com desenhos animados e filmes infantis e a sessão *Aventura* com exibição de seriados e filmes B⁴⁵⁴. Toda programação dessa sala de exibição tem apoio da ACCPA.

- *Cine SESC*⁴⁵⁵: Com trabalho direcionado para diversas linguagens artísticas, à época, como o mais novo auditório da capital, a ACCPA priorizou a exibição de clássicos do cinema como *Tempestade sobre Washington* (1963)⁴⁵⁶ de Otto Preminger.

- *Cine UEPA*⁴⁵⁷: Vinculado a *Universidade do Estado do Pará* (UEPA), a programação visava alcançar alunos desta universidade e outros espectadores, com exibições de filmes com temáticas próximas dos cursos da universidade. Um dos momentos mais marcantes desta parceria foi a exibição e debate de *Giordano Bruno* (1973)⁴⁵⁸ de Giuliano Montaldo e *Dersu Uzala* (1975) de Akira Kurosawa.

- *Cine FIBRA*⁴⁵⁹: Desde 2015, a Faculdades Integradas Brasil Amazônia (FIBRA) obteve apoio da ACCPA para exibições de filmes vinculados direta, ou indiretamente, com os cursos da instituição. Uma das sessões com mais participação do público teve a exibição de *Julgamento de Nuremberg* (1961) de Stanley Kramer com professor e alunos do curso de história.

- *Cineclube Oi Estação*: Com proposta de disponibilizar as exibições para o público do complexo de lazer *Estação das Docas*⁴⁶⁰, foram planejadas exibições fora do *Cine Estação*, em área de circulação de turistas e frequentadores do espaço. A programação foi elaborada com curta metragem nacional e um longa-metragem estrangeiro. Um dos filmes exibidos foi *Rastros de Ódio*⁴⁶¹ (1956) de John Ford.

⁴⁵⁴ Filme B é uma definição para filmes de baixo orçamento foram exibidos em sessões duplas. Essa dupla exibição começou durante a crise econômica americana provocada pela queda da Bolsa de Nova York, em 1929.

⁴⁵⁵ *Cine SESC* foi inaugurado pela unidade SESC Boulevard em 2011.

⁴⁵⁶ *Tempestade sobre Washington* (1962). Direção: Otto Preminger. Com Henry Fonda, Charles Laughton, Burgess Meredith. O governo americano indica Robert Leffingwell como candidato para preencher a recente vaga desocupada de Secretário de Estado. Mas com uma investigação no senado para provar sua qualificação, é descoberto Leffingwell tem ligações com o Partido Comunista.

⁴⁵⁷ *Cine UEPA* teve apoio da ACCPA, a partir de 2012.

⁴⁵⁸ *Giordano Bruno* (1973). Direção: Giuliano Montaldo. Com Gian Maria Volonté. O filme mostra o processo e a execução do astrônomo, matemático e filósofo italiano Giordano Bruno (1548-1600), queimado na fogueira pela Inquisição por suas teorias contrárias aos dogmas da Igreja Católica.

⁴⁵⁹ *Cine FIBRA* teve apoio da ACCPA, a partir de 2015.

⁴⁶⁰ *Estação das Docas* é um complexo turístico e cultural de Belém inaugurado em 2000.

⁴⁶¹ *Rastros de Ódio* (1956). Direção: John Ford. Com John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Natalie Wood. Em 1868, um veterano da Guerra Civil reencontra seu irmão e a família dele. Entretanto, no dia seguinte, comanches invadem o rancho e matam o seu irmão e cunhada e raptam as duas filhas do casal. Ele parte em busca dos comanches para se vingar e tentar encontrar uma de suas sobrinhas.

Figura 65 – *Rastros de Ódio* (1956) de John Ford.



Fonte: Google Imagens (2021)

O filme de John Ford teve uma das exibições mais concorridas da história deste espaço cineclubista. As exibições no *Cineclube Oi Estação* apresentaram características interessantes em relação ao público. Muitas vezes, os espectadores perguntavam informações sobre o filme exibido e demonstravam interesse em assistir, posteriormente. Em outras situações, na projeção de curtas paraenses, surgiu grande interesse de alguns turistas estrangeiros pela lenda da Matinta Perera graças a exibição do curta *Matina Perera* (2004) de Jorge Vidal. Foi solicitado o contato do diretor para convites de projeção deste filme em uma universidade americana.

- *Moviecom Arte*: O circuito exibidor paulista *Moviecom Cinemas*⁴⁶² criou o projeto *Moviecom Arte*, para exibição de filmes alternativos e premiados. Fui responsável pela programação de filmes e a ACCPA apoiou o projeto na divulgação, críticas realizadas pelos associados e indicações de filmes. Filmes expressivos foram exibidos nas sessões como *Império dos Sonhos*⁴⁶³ (2006) de David Lynch e *Santiago*⁴⁶⁴ (2007) de João Moreira Sales.

- *Cine UNAMA*: Por meio do associado Francisco Cardoso, a ACCPA apoiou as exibições de vários filmes de diversos gêneros que aconteceram na UNAMA.

⁴⁶² *Moviecom Cinemas* é um circuito exibidor paulista fundado em 1996. Este circuito inaugurou suas primeiras salas em Belém em 2005, no *Shopping Castanheira*.

⁴⁶³ *Império dos Sonhos* (2006). Direção: David Lynch. Com Laura Dern. Realidade e ficção se misturam a partir da produção de um filme que é interrompida após a morte dos protagonistas.

⁴⁶⁴ *Santiago* (2007). Direção: João Moreira Salles. O diretor lembra-se de sua história por meio das lembranças do mordomo Santiago, que trabalhou para sua família durante muitas décadas.

- *Cine SINJOR*: O Sindicato dos Jornalistas do Pará (SINJOR-PA) teve apoio da ACCPA para exibição de produções com temáticas sobre o jornalismo, como por exemplo, *O Custo da Coragem*⁴⁶⁵ (2013) de Joel Schumacher.

- *Cine Gênero GEPEM/UFPA*: A ACCPA apoiou exibições de filmes vinculados a debates sobre a mulher em uma importante ação cultural do *Grupo de Estudos e Pesquisa Eneida de Moraes* (GEPEM) vinculado a UFPA e participação fundamental de Luzia Álvares.

Além de parcerias, a ACCPA investiu em apoios institucionais, em eventos locais, como o *Dia Internacional da Animação*, *Mostra de Cinema e Direitos Humanos*, *Mostra Amazônica Doc.*, *Festival Audiovisual de Belém (FAB)*, *Mostra Curta Pará Cine Brasil*, sessões do projeto *Cinema e Música*⁴⁶⁶ (Cinema Olympia), *Seminário de Cinema e Audiovisual* (Cine Olympia), debate sobre a obra de Nelson Rodrigues no Cinema (Cine SESC), programação de aniversário de 10 anos do *Cine Estação*, *Mostras de Cinema do Sistema de Ensino Equipe* (com filmes realizados pelos alunos), programação de aniversário de 30 anos do cine Líbero Luxardo, programação de aniversário de 100 anos do Cine Olympia e sessões locais de filmes nacionais da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE).

Como coordenador da programação, em parceria com Pedro Veriano, e debates da nova fase do *Cineclube da ACCPA*, entendo que é necessário sobressair que a retomada de ações contínuas deste cineclube foi permeada de belos momentos que indicam novos tempos de cinefilia. A receptividade dos novos parceiros do cineclube, por exemplo, foi positiva, a partir do que a associação fez a favor da cultura cinematográfica, durante muitos anos.

As novas sessões de cineclube permitiram o reencontro de antigos espectadores do cineclube ávidos de participar e ampliar sua cinefilia, e a presença de novo público, em sua maioria, muito jovem. Certamente, havia indicadores de que o cineclube prosseguiria a colaborar com o desenvolvimento de outra geração cinéfila em Belém, a partir de um conjunto de ações que relembrariam e ampliariam o pacto cinéfilo realizado, desde sua fundação, em 1967. Além disso, a credibilidade deste cineclube perante a imprensa e público foi demonstrada pela intensa colaboração na divulgação da programação cineclubista em diversos meios de comunicação. Graças ao trabalho contínuo das sessões cineclubistas, surgiram várias solicitações para cooperação sobre matérias vinculadas ao cinema, como por exemplo, para

⁴⁶⁵ *O Custo da Coragem* (2013). Direção: Joel Schumacher. Com Cate Blanchett. A repórter Veronica Guerin publica uma matéria sobre o tráfico de drogas em Dublin, mas começam a surgir ameaças a sua vida e de sua família.

⁴⁶⁶ *Cinema e Música* é projeto realizado mensalmente no *Cinema Olympia* e valoriza a importância do cinema silencioso e faz homenagem a tradição de exibição de filmes com acompanhamento musical ao vivo que ocorria nas salas de cinema antes da chegada do cinema falado.

reportagens em jornais, rádio e televisão sobre o *Oscar*, Festival de Cannes, festivais de cinema brasileiro e local, como *Festival Osga de Vídeos*⁴⁶⁷ *Universitários* (UNAMA), entre outras mostras e festivais.

Com a retomada das atividades do cineclube da associação foi possível ocupar importante espaço no meio cineclubista local. Em média, nos últimos anos, o cineclube da ACCPA promoveu em torno de 60 sessões por ano, em sua maioria, com apresentação dos filmes e, posterior debate. Ou seja, o mecanismo cineclubista de inserção de cultura cinematográfica foi utilizado de modo intenso, como foi feito em outras fases de atuação deste cineclube. Além disso, ao promover novas exibições, o cineclube da ACCPA contribuiu para avigorar a história da associação, que, fundada em 1962, não teve reconhecimento merecido de sua trajetória pela a maioria dos espectadores. Logo, a nova fase deste cineclube permitiu que houvesse a inclusão de referência histórica sobre o cineclubismo no estado, especialmente para aqueles que não tinham conhecimento das ações dos agentes culturais vinculados a este cineclube. Essa referência foi atuante, certamente, para os cineclubistas e pesquisadores sobre cinema e cineclubes no Brasil que, em sua maioria, não incluiu a história do cineclube da ACCPA e sua atuação longínqua e permanente em um estado no norte do país, em diversas publicações sobre o cineclubismo brasileiro.

2.5.2.2 Debates

Inevitavelmente, uma das ações mais interessantes e surpreendentes deste e de outros cineclubes são, sem dúvida, os debates após a exibição. Além dos relevantes debates citados nesta pesquisa, entendo que é necessário evidenciar outros momentos de interação entre críticos da associação e público que, afinal, é o essencial parceiro do cineclubismo. Todos os debates sobre um filme são enriquecedores. Lembro-me com muito carinho das sessões do cineclube que participei como espectador e sempre foi muito educativo aguardar o debate após a exibição. Entre vários debates que coordenei nos últimos anos, destaco a importância das seguintes sessões:

- *Cineclube Alexandrino Moreira: 2001 Uma Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick, *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovski, *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles, *Derzu*

⁴⁶⁷ *Festival Osga de Vídeos Universitários* é um dos maiores festivais de vídeos universitários do Brasil e foi criado em 2005, pelos coordenadores do curso de publicidade e propaganda da Universidade da Amazônia (UNAMA).

Uzala (1975) de Akira Kurosawa, *Week End* (1968) de Jean-Luc Godard, *Poesia* (2010) de Lee Chang-Dong, *A Palavra* (1955) de Carl Dreyer, *Gritos e Sussurros* (1972) de Ingmar Bergman, *Satantango* (1994) de Bela Tarr (com participação de Vicente Cecim e José Otávio Pinto), entre outros filmes.

- *Cine Líbero Luxardo* (Sessão Cult): *Ran* (1985) de Akira Kurosawa (com a participação de Vicente Cecim), *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles (participação de Pedro Veriano e Luzia em sessão homenagem ao crítico Acyr Castro), *Morangos Silvestres* (1957) de Ingmar Bergman, *2001 Uma Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick (participação de críticos e professores), entre outros filmes.

Figura 66 – Debate sobre o filme *Ran* (1985) com Marco Antonio Moreira e Vicente Cecim.



Acervo: Marco Antonio Moreira Carvalho

O debate sobre o filme *Ran* (1985) foi especial com a participação de Cecim que fez relações com a obra de Kurosawa e Shakespeare. Muitas perguntas e opiniões foram comunicadas pelo público e Cecim impressionou a todos com interpretações extraordinárias sobre o filme.

- *Cine FIBRA: Julgamento em Nuremberg* (1961) de Stanley Kramer (com participação de professores e alunos do curso de História da FIBRA), *Entre os Muros da Escola* (2008) de Laurent Cantet (com participação de diversos professores da FIBRA), entre outros filmes.

- *Cine UEPA: Giordano Bruno* (1973) de Giuliano Montaldo (com participação de Arnaldo Prado Junior), *As Troianas* (1971) de Michael Cacoyannis, *As Três Máscaras de Eva* (1957) de Nunnally Johnson (com Arnaldo Prado Junior), entre outros filmes.

- *Cineclube Pedro Veriano: Hiroshima meu Amor* (1957) de Alain Resnais, *O Boulevard do Crime* (1944) de Marcel Carné, *Laranja Mecânica* (1972) de Stanley Kubrick, *A Bela e a*

Fera (1946) de Jean Cocteau, entre outros filmes. Todas estas sessões tiveram a participação do associado Arnaldo Prado Junior.

- *Cine SESC Boulevard: A Árvore da Vida* (2011) de Terrence Malick (com a participação de Arnaldo Prado Junior).

- *Cineclube Oi Estação: Rastros de Ódio* (1956) de John Ford.

Ao instituir experiências de aprendizados sobre cinema no debates, por meio dos filmes, foram criadas oportunidades para se pensar, sentir e entender cinema. E na trajetória de centenas de debates, fui testemunha de momentos antológicos de práticas educativas entre cinemaníacos, cinéfilos, espectadores, professores, pessoas com entendimento em diversas áreas artísticas e técnicas, apaixonados pelo audiovisual contemporâneo (televisão, séries de TV), adeptos da literatura e teatro, estudiosos da política e música, entre muitos outros exemplos. E o desejo de ampliar este público colaborativo sempre foi maior a cada sessão, por diversas razões. Pelos clássicos do cinema, pelos novos cineastas, pelas novas tendências artísticas no cinema, pelas outras propostas estéticas propostas em produções de diversos países, entre outros motivos.

2.5.2.3 Cineclubismo Expandido

O retorno do cineclubismo nos anos 2000, entre outras razões, foi fundamental para evidenciar discussões em relação ao modo como o cinema é notado e avaliado nos últimos anos. Questões referentes à produção, distribuição, exibição, predomínio dos filmes comerciais nos circuitos de exibição, canais streaming, entre outras referências, estão presentes diariamente entre aqueles que estão envolvidos com o cinema. Certamente, na retomada cineclubista, a ACCPA deveria colaborar com ações educativas vinculadas à cultura cinematográfica. Esse sempre foi o seu papel no meio crítico e cineclubista, desde a sua fundação e criação de seu cineclube: colaborar! Logo, seu cineclube inseriu tal colaboração, por meio de sua programação, baseada em premissas de filmes e teorias clássicas e contemporâneas de cinema.

Entre outros projetos da ACCPA, pensei em uma proposta de criar outros pontos de exibição deste cineclube como modo de descentralizar as exibições cineclubistas e cooperar com a efetivação do conceito cineclubista em moradores de outros bairros de Belém. Enquanto este projeto não se realiza, é determinante, na nova fase da associação, o apoio aos cinemas alternativos como *Cinema Olympia* e *Cine Líbero Luxardo*, parcerias com cursos de cinema e audiovisual (graduação, pós-graduação, especialização) e ações conjuntas com a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE).

Luiz Zanin Oricchio⁴⁶⁸, crítico de cinema, jornalista e primeiro presidente da ABRACCINE, associação que tem representatividade de críticos de cinema, na maioria dos estados do país, tem formação cineclubista. Ele realizou uma gestão nesta associação que, sempre que possível, incentivou a análise de filmes e demonstrou preocupação com a falta de educação audiovisual que pode ser evitada por ações vinculadas a associações e cineclubes, por exemplo. A nova fase do cineclube da ACCPA foi iniciada em 2017 e a ABRACCINE foi fundada em 2011. Em longa entrevista sobre os rumos do cinema, cineclubes e crítica cinematográfica, Zanin apresentou recordações da sua infância com seu pai levando-o às sessões de cinema no antigo Cine Metro, em São Paulo, e posteriormente, iniciou outra relação com o cinema.

No começo da minha adolescência, eu me lembro de ter começado a frequentar os cinemas menores, os cinemas não comerciais, os cineclubes e aí eu tive um contato com um tipo de cinema, um tipo de filme que eu não tinha tido contato anteriormente. Eu me lembro, é muito presente até hoje, a primeira vez que eu vi um filme, por exemplo, como *Morangos Silvestres* do Bergman ou *Cidadão Kane* do Orson Welles. A minha primeira sensação ao ver esse filme foi de uma completa estupefação. Eu fiquei completamente espantado de que o cinema pudesse chegar àquela altura de elaboração, de um pacto de sutileza, de sofisticação artística mesmo. No contato com esses chamados filmes de arte, eu vi que o cinema podia estar exatamente em um pé de igualdade com as outras artes, com romance, com a música erudita, com todas as formas mais sofisticadas de arte, cultura humanística que a gente tinha nas outras formas de manifestação artística, e isso me foi apresentado pelo cine clube, não me foi apresentado no cinema comercial (LUIZ ORICCHIO Entrevista realizada em ago, 2018).

A constatação de Zanin sobre o conhecimento de filmes de cineastas extraordinários como Bergman e Welles, por meio de um cineclube, e não por um cinema comercial, merece destaque. Os desafios do cineclubismo deste novo século, certamente, devem ser avaliados em várias perspectivas. Indústria, arte, mercado e público apresentam diferenças significativas em relação aos diversos períodos do funcionamento dos cineclubes. Saber lidar com essas diferenças e continuar na luta pela evidência de um cinema autoral, entre outras premissas, requer tempo, ações, parcerias e novos objetivos, pois é preocupante perceber que o público, na sua maioria, não tem acesso ou interesse a outras produções cinematográficas além dos *blockbusters* e filmes de mercado. Mas, o histórico de luta de cineclubes como o da ACCPA,

⁴⁶⁸ Luiz Fernando Zanin Oricchio é um dos mais importantes críticos de cinema do país com artigos publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*. Foi o primeiro presidente da *Associação Brasileira de Críticos de Cinema* (ABRACCINE). Autor dos livros *Cinema de Novo – Um Balanço Crítico da Retomada* (2003), *Guilherme de Almeida Prado – Um Cineasta Cinéfilo* (2005) e *Fome de Bola – Futebol e Cinema no Brasil* (2006). Participou do júri de diversos festivais de cinema brasileiros

tem confirmado sua tendência em continuar criando outros olhares sobre o cinema. De acordo com o crítico de cinema mineiro Paulo Henrique Silva⁴⁶⁹,

O cineclubismo não é o mesmo de outros tempos, mas continua sendo importante para difundir e estimular outros tipos cinematografias que não são acessíveis. Apesar do grande número de plataformas, é preciso que alguém chame a nossa atenção para um determinado trabalho. Hoje, em Belo Horizonte, salas foram criadas com esse propósito, como o MIS Santa Tereza e o Sesc Palladium, além da continuidade do Cine Humberto Mauro, que, por estar no centro da cidade, tem um público cativo. Os cineclubes também se tornaram vozes para movimentos de mulheres, negros e de comunidades. O envolvimento com eles, ao contrário de décadas anteriores, talvez não tem levado à formação de críticos, mas é vital para a diversidade do nosso olhar (...). Nada substitui a experiência de dividir uma sala escura e, em seguida, compartilhar olhares num debate com a plateia. Não é à toa que vem se tornando bastante comuns sessões especiais com filósofos, psicanalistas, geriatras. O cinema ainda é uma importante porta de entrada para o desenvolvimento do pensamento, e os cineclubes têm esse papel que nenhuma TV paga, site de streaming ou cinema em 3D irá tirar. Enquanto estes a experiência cessa quando sobem os críticos, nos cineclubes temos a possibilidade de transbordamento, de algo lúdico e efêmero ser levado para dentro de cada um de nós (PAULO SILVA. Entrevista realizada em ago. 2018).

Em concordância com Silva, acrescento que além do cineclubismo não ser o mesmo de outros tempos é vital perceber que as novas ações cineclubistas devem ser mais inclusivas e participativas na busca de públicos. Um cineclubismo envolvido com promoção de encontros entre cinemas (efetivamente no plural) e diferentes tipos de públicos, é urgente. Deve-se questionar o público, de maneira democrática e colaborativa, sobre o que ele assiste e prestigia em diversos formatos de exibição, para se entender o nível de seu interesse pela pluralidade cinematográfica. Sobre o que se assiste, prioritariamente, no cinema, a jornalista Maria do Rosário Caetano⁴⁷⁰ demonstra apreensão com a falta de visibilidade das cinematografias internacionais que os cineclubes e fóruns de cinema ajudaram a serem assistidos. Convidada para colaborar com essa pesquisa, ele faz indagações significativas.

Eu acho que, infelizmente, hoje se vê muito o que os meios de comunicação de massa amplificam de forma espantosa, o grande cinema norte americano e o cinema de consumo norte americano, porque claro, os Estados Unidos fazem o melhor e o pior cinema do mundo também. Eles fazem muito lixo, mas fazem grandes filmes e eles têm uma hegemonia sobre a internet, sobre os meios de fusão espantosa, então eu pergunto, quantos filmes espano americanos, africanos, asiáticos, brasileiros, essa geração está vendo e debatendo em fóruns de cinema? Eu não conheço, estou perguntando, porque eu acho que é um caminho do seu estudo, porque tem que se descobrir como se processa o cine clube, hoje. Que características ele adquiriu? Se esses fóruns debatem, isso é muito interessante, agora eu concordo plenamente com a

⁴⁶⁹ Paulo Henrique Silva é jornalista e crítico de cinema com artigos publicados no jornal *Hoje em Dia* em Belo Horizonte (MG). Foi presidente da *Associação Brasileira dos Críticos de Cinema* (ABRACCINE) e organizador de diversas publicações desta entidade como *100 Melhores Filmes Brasileiros* (2016). Participou do júri de diversos festivais de cinema brasileiros.

⁴⁷⁰ Maria Rosário Caetano é jornalista, crítica de cinema e editora da *Revista de Cinema*. Publicou diversos livros como *Cinema Latino-Americano – Entrevistas e Filmes* (1997) e *Paulo Freire e a Educação Brasileira* (1982) (organizadora). Participou como jurada em diversos festivais de cinema brasileiros.

sua questão, o quê que se discute? Que filmes eles veem? E como eles refletem sobre esse filme? Vamos ver, agora, como despertar o interesse das pessoas pelo que as nossas gerações elas eram geograficamente muito mais tolerantes e interessadas no outro. Então, a gente tinha o cinema do Glauber Rocha, um cinema do terceiro mundo, o cineasta argentino Fernando Solanas⁴⁷¹. Havia uma vontade de conhecer o cinema de todas as geografias, eu passei a minha vida inteira de jornalista pregando isso, há que se conhecer o cinema de outras geografias (MARIA CAETANO. Entrevista realizada em jul. 2018).

A vontade de conhecer o cinema em todas as geografias, de acordo com Rosário Caetano, deve ser estimulada, permanentemente, pelo cineclubismo contemporâneo. Certamente, o desafio da diversidade cinematográfica é uma das premissas dos cineclubistas, desde o início de suas ações culturais, no início do século passado. Por estimular essa premissa, há tanto tempo, é preciso pensar em um cineclubismo que demonstre a história de desafios dos cineclubistas em admiráveis trajetórias que, certamente, marcaram muitos espectadores.

Os agentes cineclubistas de diversas cidades devem ser referências para estudo e pesquisa, a partir de suas ações e filmes programados. O público deve saber que sempre foi necessário buscar espaços em prol da cultura cinematográfica. A luta pela ampliação do olhar cinematográfico não vem daqueles que apenas querem ganhar dinheiro com o cinema, mas daqueles que pensam e incentivam sua evolução artística. O mercado, nome dado a um conjunto de pessoas e interesses financeiros, que existe em outros segmentos, não pode ser soberano, impor regras e ficar onipotente. Desse modo, onde estaria o cinema, atualmente? Apenas na prateleira de um supermercado ou como opção de canais streaming como sugestão de relaxamento e diversão?

Entendo que a nova fase do cineclube da ACCPA aprecia as memórias realizadas em mais de 50 anos de atividades⁴⁷² e que ir em frente, lado a lado, com o público. Esta é uma das suas missões mais significativas e que define seu lugar no grande mosaico de histórias e ações como cineclube. Nesta afirmação, me encanta a lucidez intensa de grandes diretores do cinema, quando estes se referem ao seu papel na sétima arte. Um dos mais citados nesta pesquisa, Jean-Luc Godard, tem um pensamento magnífico sobre sua função de diretor em *Introdução a uma Verdadeira História do Cinema* (1989).

Hoje, quando passo pela alfândega e ele vê escrito “Godard”, o CRS⁴⁷³ me conhece, conhece esse nome, não sei onde foi que o viu, mas conhece. Por que sou conhecido,

⁴⁷¹ Fernando Solanas (1936-2020). Cineasta argentino. Vencedor do prêmio de melhor diretor no Festival de Cannes em 1988 com o filme *Sur*. No Brasil, Solanas ficou muito conhecido pela crítica especializada pelo lançamento de *Tangos: O Exílio de Gardel* (1985).

⁴⁷² Em decorrência do extenso material pesquisado durante a elaboração desta tese será disponibilizado, em formato de caderno de anotações, uma expressiva relação de filmes exibidos por este cineclube durante mais de 50 anos e diversas imagens relacionadas às suas atividades cineclubistas.

⁴⁷³ Tradução para português: tropas policiais francesas.

se fiz apenas fracassos, salvo *À Bout de Souffle? Pierrot Le Fou* foi um fracasso financeiro: custou 250 milhões de frangos antigos na época, e nunca os recuperou. Acho que é outra coisa, devo representar alguém que não abandonou a ideia, não sei como dizer, de ganhar a vida, honestamente ou de uma maneira interessante, muito mais interessante que na fábrica, ou no Exército, ou no ensino, fazendo não o que tem vontade, mas o que pode fazer e tentando pôr sua vontade naquilo que pode fazer. Procuo outras pessoas que façam o mesmo: numa greve, sempre me anima ver uma greve bem-sucedida, ou em certos países em que certas partes da população derrotam outra parte: isto sempre me encoraja, digo a mim mesmo: aí está, são outros Godard. Ou então: eu sou outro chileno, ou sou outro tchecoslovaco ou: sou outro operário da Lip no meio em que estou. Efetivamente, é mais ou menos assim que penso de mim (GODARD, 1989, p. 151).

A interpretação de Godard de que ele representa, apesar dos fracassos financeiros dos seus filmes, alguém que nunca abandonou a ideia de ganhar a vida honestamente no cinema, é belíssima. Em um mundo ideal, ele seria constantemente referenciado juntamente com outros gênios da sétima arte que também se dedicaram e se dedicam ao cinema, de modo diferente de mercados e interesses não artísticos. Desse modo, mantendo o respeito por diretores como Godard, e pelos públicos que interagem constantemente com o cinema, a ACCPA continuará em busca de mobilizações coletivas para novas ações vinculadas ao cinema.

Os organizadores do cineclube da associação, certamente, desenvolverão outros meios de acesso às novas maneiras de comunicação cultural com o público para estimular outros pactos cinéfilos futuros que devem honrar a trajetória da associação, desde 1967. Outras maneiras de estimular o estudo e pesquisa do cinema deverão ser incorporadas as suas atividades com parcerias importantes vinculadas à questão educacional. O futuro do cineclube da ACCPA, enfim, deverá conceber a possibilidade de uma cinefilia ampliada que possa interagir, de modo arrojado, com o cinema que se faz, pensa e interpreta no século XXI.

TAKE 3: CINECLUBE, CINEMA E EDUCAÇÃO

*Dói demais deixá-los e minha oração é que o rio seja bom com vocês quando o atravessarem.
Conrack*

Para este *Take*, selecionei diversos filmes fundamentais sobre a inter-relação cinema e educação, o qual demonstrará o quanto esta arte pode, além de proporcionar entretenimento, provocar muita reflexão acerca das complexas relações entre educadores e educandos. E, a partir dos conteúdos apresentados, reforçar este outro aspecto do cinema que é uma linguagem propiciadora de conhecimento sobre o ser humano, suas complexidades, nos mais diversos aspectos pessoais, profissionais, imaginários, humanos acima de tudo. A seleção de filmes é de gosto pessoal, naturalmente, mas, acima de tudo, porque tematizam assuntos importantes e delicados para a reflexão de, neste caso, professores, estudantes, família, humanidades, cinéfilos.

De modo que o dividi em tópicos, com referências a temas vinculados aos cineclubes, cinema e educação. Baseado em autores, histórias e filmes, elaborei reflexões e atualização do conceito cineclubista fundamentado, a partir das ações cineclubistas da ACCPA e o necessário vínculo ampliado, com mecanismos educacionais, os quais podem gerar outras dinâmicas de pensamento e aprendizado sobre cinema. O primeiro filme será *Conrack*, para destacar pontos que explicitam estratégias metodológicas de ensino, com vistas a envolver e transcender os alunos em um processo de aprendizagem mais atraente, fundamentado, prazeroso.

3.1 Cinema Transcendental

No filme *Conrack*, realizado em 1973, o cineasta Martin Ritt⁴⁷⁴ teve o privilégio de dirigir uma produção diferenciada. O filme protagonizado por Jon Voight, ator conhecido principalmente pela excelente atuação em *Perdidos na Noite*⁴⁷⁵ (1968) tem como premissa a

⁴⁷⁴ Martin Ritt (1914-1990). Diretor e ator americano. Iniciou sua carreira nos anos 1930. Depois de servir o exército americano na segunda guerra mundial, trabalhou na televisão norte-americana atuando e dirigindo peças e programas. Foi professor da *Actors Studio* e estreou no cinema como diretor no filme *Um Homem de Três Metros de Altura* (1956). *Norma Rae*, filme que dirigiu em 1979, sobre a luta sindical americana, ganhou *Oscar* de melhor filme, melhor atriz (Sally Field) e roteiro adaptado e foi premiado no Festival de Cannes.

⁴⁷⁵ *Perdidos na Noite* (1968). Direção: John Schlesinger. Com Dustin Hoffman, Jon Voight. Um jovem do interior dos EUA se muda para Nova York para tentar ganhar dinheiro como garoto de programa, mas seus planos não são bem sucedidos. Ele conhece um homem experiente com a rotina das ruas da cidade e ambos tentarão sobreviver juntos as dificuldades financeiras, econômicas e emocionais.

história de Pat Conroy⁴⁷⁶, jovem professor que concorda em oferecer aulas em uma comunidade de uma ilha isolada, na costa da Carolina do Sul. O professor é branco e a população é basicamente composta de negros. Os habitantes falam dialeto chamado *Gullah*⁴⁷⁷ e Conrack é como pronunciam equivocadamente o sobrenome do professor. A escola é composta de duas classes de alunos, com a diretora Scott responsável pelas crianças menores e Conrack com responsabilidade de orientar as crianças maiores. Mas, logo no início das aulas, ele percebe a intensa dificuldade que os alunos têm para aprender. Sem formação básica, incentivo e perspectiva de uma vida melhor, os alunos não demonstram empenho em aprender, mas têm prazer de brincar e ridicularizar o professor. Ao decidir confrontar a direção da escola, sua diretriz conservadora e estudantes sem compromisso com o estudo, Conrack busca outra metodologia de ensino, para ser compreendido e, principalmente, conquistar os alunos para o aprendizado.

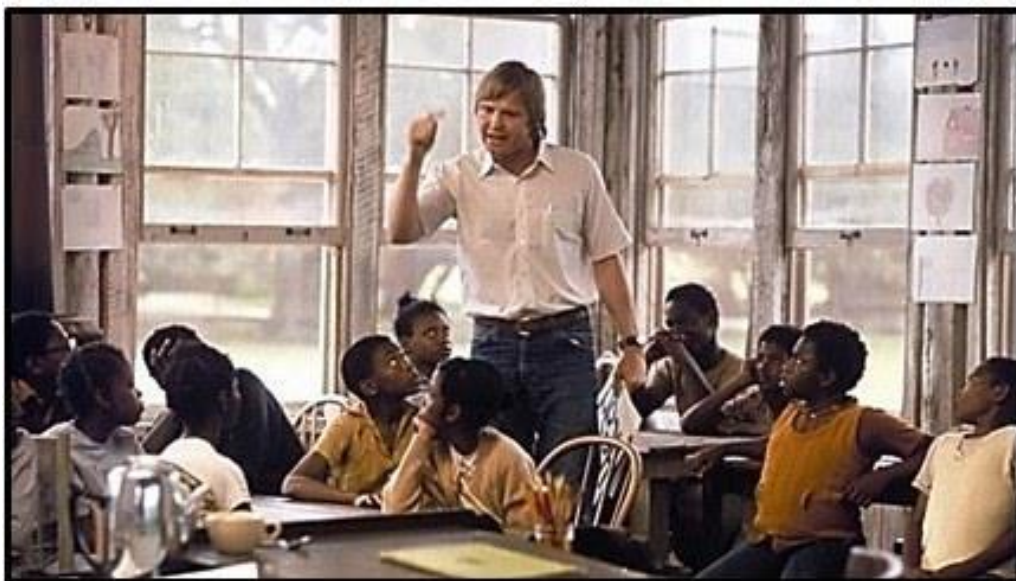
Uma das cenas expressa à essência da educação que Conrack quer transmitir aos alunos. Em uma aula fora do padrão conservador da escola, ele introduz os alunos a *Nona Sinfonia* de Ludwig Van Beethoven, composta entre 1818 e 1924. Ele cria imagens para a música, compartilha possíveis significados, chama atenção para detalhes da composição e percebe, pela primeira vez, que os alunos estão interessados no que ele fala. De algum modo, ele conseguiu encontrar um caminho, um método, um meio de comunicação educacional que poderá transformar os alunos e seu ensino.

É evidente que o professor, ao exercitar algo novo, criará conflitos com a direção conservadora da escola. É inevitável que sua metodologia seja percebida como algo além do que os alunos podem compreender. É certo que a direção da escola queira que tudo continue como antes com alunos sem interesse, sem perspectiva para um futuro melhor. Conrack será considerado um anarquista, um sonhador, um idealista. Mas, ele tentará o que for preciso, para conquistar os alunos e demonstrar a intensa capacidade da educação de ser transmitida e entendida por todos. Essa aula, mesmo que questionada pelos poderes vigentes, não será esquecida. Uma perspectiva de aprendizado foi inserida naquela sala de aula, com Beethoven e isto, certamente, não será esquecido pelos alunos.

⁴⁷⁶ Patrick Conroy (1945-2016). Professor e escritor com vários livros adaptados para o cinema como *O Príncipe das Marés* (1991) de Barbra Streisand, *Guardiões da Honra* (1983) de Franc Roddam e *O Grande Santini* (1979) de Lewis John Carlino.

⁴⁷⁷ *Gullah* é uma língua formada por uma mistura de vários de dialetos.

Figura 67 – *Conrack* (1974) de Martin Ritt.



Fonte: Google Imagens (2020)

O filme é baseado no livro *The Water is Wide* escrito por Conroy, lançado em 1972, sobre sua experiência como professor. *Conrack* não teve aclamação majoritária da crítica e público. Em sua maioria, a crítica cinematográfica evidenciou, principalmente, o trabalho de Voight e do diretor Martin Ritt, um dos cineastas perseguidos na época do macarthismo, nos anos 1950, nos EUA. Mas em visão vinculada à busca de uma metodologia educativa que fosse entendida e ampliada na relação entre professor e aluno, o filme é lembrado como um admirável exemplo para diversos educadores.

Assisti a este filme quando adolescente na televisão e fiquei fascinado pelo modo como o professor não desiste da sua turma, apesar de todas as dificuldades. A cena com a composição de Beethoven chamou minha atenção para a missão do ofício do professor, da educação, do crescimento, da proposta de seguir um caminho que colabore com relação entre aluno e professor. Mais tarde, assisti *Conrack* com postura cinéfila e, eventualmente, elaborava comparação entre a função de professor, questões relacionadas ao cinema como arte e ao trabalho do cineclube da ACCPA, iniciado em 1967. Embasado em minhas vivências como cinéfilo, teço algumas indagações e destaco a importância dos cineclubes como espaços alternativos de exibição, para apreciação de filmes fora do circuito comercial.

Ao participar como mediador nos debates do cineclube, sobretudo, a partir de 2007, eventualmente, lembrava-me deste filme. A insistência de aprendizado do professor com seus alunos eram movidos pelo afeto, conhecimento, paixão pela educação, estudo, disciplina, alunos, pela vontade de contribuir e colaborar com o mundo deles. De uma maneira direta ou indireta, o cinema nos apresenta temas e elementos de educação por meio dos filmes. Pela visão

de cineastas, teóricos e críticos de cinema, educadores e espectadores é admissível afirmar que várias interpretações de mundo podem surgir e criar conexões, entre aqueles que realizam e assistem a uma obra cinematográfica.

Nesta mesma premissa, os cineclubes podem ser avaliados como meio de ampliação da cultura cinematográfica, ao criarem conexões com a educação e conhecimento sobre o mundo, ou melhor, mundos. A partir deste contato com contextos diversos e distintas referências culturais e educacionais, é possível apreender outras perspectivas políticas, sociais, econômicas e, principalmente, humanitárias em relação ao mundo contemporâneo. Novas percepções das humanidades são necessárias e entendo que outras possibilidades emanarão, especialmente, do cinema, em diversas interpretações sobre seu intuito artístico, por meio de filmes cujas propostas sejam trabalhadas com temáticas valiosas à evolução do ser humano. Filmes que, talvez, não tenham chances de exibição em grandes circuitos de exibição, mas que têm espaço nos cineclubes, ainda existentes.

Precisamos elaborar e compartilhar outras e novas dinâmicas que o cinema pode ter em relação ao mundo. Assim como Conrack, precisamos descobrir meios de aprendizados sobre e com o mundo e interagir com aqueles que podem ser parceiros na elaboração de um mundo mais livre, independente e solidário. O cinema e a educação, críticos e espectadores, professores e alunos, podem estar juntos em pensamentos cinematográficos e educativos que, baseados em premissas anteriores e novas propostas, podem transformar o significado da nossa relação como mundo.

É possível desenvolver uma cinefilia ampliada vinculada ao cineclubismo, democracia, contemporaneidade e diversidade por meio da educação. A partir desta premissa, o Take 3 foi elaborado na concepção de criar reflexões e ideias sobre uma proposta humanitária artística e educativa que é urgente e necessária para se acreditar em futuras ações cinéfilas. Em concordância com o professor Giovanni Alves⁴⁷⁸, afirmo que este é um dos caminhos que possam colaborar para formar públicos e sujeitos humanos comprometidos com a história de seu tempo.

⁴⁷⁸ Giovanni Alves Giovanni Alves é professor de sociologia da UNESP - Campus de Marília, professor dos Programas de Pós-graduação em Ciências Sociais da UNESP/Marília, tem doutorado em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e é criador do projeto Tela Crítica.

3.1.1 Cineclubismo como prática social

Segundo Graeme Turner (1997)⁴⁷⁹ em *Cinema como Prática Social*, o cinema é uma prática cultural para quem assiste aos filmes. As imagens têm conotações, responsabilidade cultural e social pela maneira como estão representadas pelos seus autores. Essa reprodução visual possui linguagem, códigos e convenções que podem ser interpretados e ensinados ao espectador na sua indispensável expansão cultural. O cinema desempenha essa função educacional, mas é essencial que seus potenciais artísticos sejam estimulados, para que o espectador vá além do deleite estético, lúdico, sentimental, emotivo ou memorial.

A importância da expansão cultural para o espectador surge a partir do momento em que podemos compreender que as potencialidades da história de um filme e escolhas de seu autor podem ser manipuladas e direcionadas por grupos de produção ou setores que determinam propositais repetições estéticas, com objetivo prioritariamente financeiro. É evidente que o cinema, como arte estabelecida no século XX, pós-revolução industrial, de algum modo monetiza tudo ao seu redor, não seria esquecido como fundamental meio de comercialização. Mas, apesar dessa manifesta função comercial imposta por corporações financeiras, é possível perceber que o cinema criou e conquistou espaços em questões educacionais na sociedade.

A educadora e autora de *Cinema e Educação* (2009), Rosália Duarte⁴⁸⁰ observa que histórias, narrativas e personagens podem ser decodificadas, como meios de inclusão às questões humanas, sociais, políticas e econômicas. Mas é necessário que existam aprendizados para assistir um filme e distinguir múltiplas maneiras estéticas de interpretar uma obra cinematográfica. É essencial saber canalizar a educação crítica, bem fundamentada, para explicitar a serviço de quem as ideias surgem e estão desenvolvidas nos filmes.

Júlio Cabrera⁴⁸¹, estudioso das relações entre o cinema e filosofia, em debate⁴⁸² como a filósofa Marcia Tiburi (2013)⁴⁸³ em *Diálogo Cinema*, conclui que a imagem-pensamento sobre os filmes deve ser incentivada e a imagem-alienação deve ser criticada. Além disso, afirma que

⁴⁷⁹ Graeme Turner é professor e teórico australiano especialista em estudos culturais e de mídia. Fundou e dirigiu a *Academia Australiana de Humanidades*. É autor de livros publicados em diversos países.

⁴⁸⁰ Rosália Duarte possui graduação em Psicologia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1984), mestrado em Educação pela Fundação Getúlio Vargas - RJ (1991) e doutorado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2000). Atua nas áreas de educação, mídia e psicologia educacional.

⁴⁸¹ Júlio Cabrera é filósofo argentino e professor aposentado do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília e ex-chefe deste departamento. Publicou diversos livros sobre filosofia e cinema incluindo *O Cinema Pensa: Uma Introdução À Filosofia Através dos Filmes* (2006).

⁴⁸² Debate realizado em troca de e-mails que foram publicados no livro *Diálogo Cinema* (2013).

⁴⁸³ Márcia Tiburi é filósofa, artista plástica, professora universitária e escritora. É mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1994) e doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999)

se deve evitar a formação de públicos irreflexivos e padronizados e perceber, ainda, que os filmes não são o fim, mas o meio para se expressar a potência do cinema como arte criativa e intensa que se baseia na fotografia e música, entre outros componentes, para construir significado próprio e único. Certamente, por meio dos filmes, é possível interpretar mundos de modo, político, humano e social.

No cinema brasileiro, por exemplo, é necessário mencionar o lançamento de documentários sobre a vida política brasileira, os quais colaboraram para estudo e reinterpretção da história do país. *Jango* (1984) de Silvio Tendler e *Cabra Marcado para Morrer* (1985)⁴⁸⁴ de Eduardo Coutinho, lançados nos anos 1980, tornaram-se referências de informação para a maioria dos jovens daquele período que tinham, até então, as emissoras de televisão como principal fonte oficial de informação audiovisual.

Figura 68 – *Jango* (1984) de Silvio Tendler.



Fonte: Google Imagens (2021)

Na premissa destes autores, é admissível afirmar que os cineclubes foram escolas de cinema, para distintas gerações e podem ser ampliados com outros conceitos, para maior relevância neste século. Em cada auditório ou sala improvisada, para exibição de filmes, é viável desenvolver questões dinâmicas que surgem nos filmes e podem ter conexões com o nosso cotidiano, aparentemente irreversível, mas que, por meio de senso crítico expandido,

⁴⁸⁴ *Cabra Marcado para Morrer* (1985). Direção: Eduardo Coutinho. Nos anos 1960, um líder camponês é assassinado por ordem dos latifundiários do Nordeste. As filmagens foram interrompidas pelo golpe militar de 1964. Depois de dezessete anos, o diretor Eduardo Coutinho retoma o projeto e procura a viúva e filhos do líder camponês mostrando o drama da família.

pode ser alterado, melhorado, modificado. Esta atitude pedagógica presente nos cineclubes e intensamente contemporânea, exercitada em muitas sessões do cineclube da APCC, sem dúvida, é ato político educacional.

A arte, transgressora por natureza, desperta potencialidades para manifestar que a vida depende de cada indivíduo e não precisa seguir imposições sociais e culturais, as quais servem a uma determinada classe social, por exemplo. Por essa razão, por meio do cinema, no final dos anos 1960 e durante os anos 1970 no Brasil, diversos cineclubes sofreram intervenção e tiveram suas atividades interrompidas. Como escolas de cinema, os cineclubes propõem um modo crítico de observação, debate, interpretação e análise de um filme que pode ir além das sessões projetadas.

O receio de cineastas que desenvolviam temáticas politicamente engajadas era constante. O cinema italiano, por exemplo, especialmente nos anos 1960, produziu filmes importantíssimos sobre questões políticas do país, com viés revolucionário e, de certo modo, essas produções eram discriminadas comercialmente na distribuição e, alguns casos, proibidas em diversos países, particularmente, sob a égide de ditaduras civis ou militares. Filmes de diversas nacionalidades, com temas políticos foram proibidos, como *Sacco e Vanzetti*⁴⁸⁵ (1971) de Giuliano Montaldo, *Cadáveres Ilustres*⁴⁸⁶ (1976) de Francesco Rosi, *Z*⁴⁸⁷ (1969) e *Estado de Sítio* (1971) de Costa Gavras⁴⁸⁸.

⁴⁸⁵ *Sacco e Vanzetti* (1971). Direção: Giuliano Montaldo. Com Gian Maria Volonté e Riccardo Cucciolla. O filme é baseado em fato ocorrido nos Estados Unidos, início dos anos 1920. Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, dois imigrantes italianos anarquistas, são detidos pela polícia e acusados injustamente pelos assassinatos de um contador e de um guarda.

⁴⁸⁶ *Cadáveres Ilustres* (1976). Direção: Francesco Rosi. Com Lino Ventura e Fernando Rey. Um inspetor investiga um caso policial sobre uma série de assassinatos de juízes da Suprema Corte italiana e descobre um complô.

⁴⁸⁷ *Z* (1969). Direção: Costa Gavras. Com Yves Montand, Jean-Louis Trintignant e Irene Pappas. O filme é baseado em fato ocorrido na Grécia no início dos anos 1960 quando um político liberal foi assassinado. A investigação de sua morte revela uma rede de corrupção política e militar.

⁴⁸⁸ *Estado de Sítio* (1971). Direção: Costa Gavras. Com Yves Montand, Renato Salvatore e Jacques Weber. Um colaborador dos regimes militares na América do Sul é encontrado morto em um carro. A trajetória deste personagem é mostrada em *flashbacks* que revelam seu comprometimento com órgãos militares.

Figura 69 – *Sacco e Vanzetti* (1971) de Giuliano Montaldo.



Fonte: Google Imagens (2021)

De acordo com Felipe Macedo, professor e pesquisador sobre a história de cineclubes no Brasil, em artigo sobre uma cronologia do cineclubismo brasileiro, após o golpe de Estado em 1964, várias situações de repressão ocorreram com os cineclubes no artigo *Nova Cronologia do Cineclubismo Brasileiro* (2018).

1964. Ano do golpe de estado que dá origem à longa ditadura militar (1964-1985). Inicialmente, a repressão do regime ataca fundamentalmente os ambientes e organizações ditas de massa, de operários, estudantes e das bases das forças armadas. O movimento cineclubista estava dividido, na época, entre entidades católicas e estudantis, mais à esquerda. Este último segmento, apesar de atingido em parte pela perseguição ao movimento estudantil, aos Centros Populares de Cultura da UNE – União Nacional dos Estudantes, tende a se recuperar e a ocupar um papel predominante à medida que a sociedade – e especialmente os estudantes – se articulam na resistência. Já os cineclubes católicos vão paulatinamente desaparecendo a partir da reorganização da Igreja – com a fundação da CNBB/Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, também em 1964 – que de apoiar diretamente esses cineclubes. Em 1968, após a 7ª Jornada, realizada em Brasília, com o recrudescimento da ditadura militar, os cineclubes passam a ser perseguidos diretamente. É estabelecida na prática a censura prévia às suas atividades e todo tipo de entraves e pressões vão desmantelando todas as entidades no País. Calcula-se que existissem cerca de 300 cineclubes em 1968, agrupados em seis federações regionais filiadas ao Conselho Nacional de Cineclubes. Em 1969 haveria no máximo uma dúzia de cineclubes em funcionamento e quase todas as suas entidades representativas haviam sido destruídas. Apenas o Centro de Cineclubes de São Paulo sobrevive, com uma com uma atividade reduzida em torno do idealismo de Carlos Vieira (MACEDO, 2018, p. 7-8).

Apesar das restrições e proibições de atividades cineclubistas, durante esse período, é curioso salientar que o cineclubes da ACCPA, no início dos anos 1970, iniciou programações em uma sala de cinema, na Base Naval da Marinha de Belém com o *Cine Guajará*. Pedro

Veriano comenta que, somente uma vez, recebeu orientação para não exibir o filme *Encouraçado Potemkin* (1925) de Serguei Eisenstein, polêmica obra proibida em diversos países pelo seu teor político. É interessante avaliar que, mesmo com restrições políticas, no período do regime militar, com maior ou menor intensidade de monitoramento especialmente nas capitais do Brasil, a atividade cineclubista, em Belém, manteve-se atuante e ampliou pontos de exibição. Desse modo, muitos filmes foram exibidos em Belém, com parcerias e apoios de empresas do sul e sudeste. Como ponto de referência e resistência política, alguns cineclubes, de maneira clandestina, especialmente no sul e sudeste do Brasil, programaram e exibiram filmes políticos proibidos no Brasil.

No livro *Cineclubismo Memórias dos anos de Chumbo* (2008), a autora Rose Clair Matela afirma que “na esteira dos movimentos de resistência, no início dos anos 70, houve uma reorganização dos cineclubes que surgiam naquele momento como espaço público alternativo, para estudantes, professores e trabalhadores, já que suas representações políticas tinham sido desmanteladas violentamente pela repressão policial” (MATELA, 2008, p. 66).

Em Belém, o cineclube da associação de críticos contribuiu com atitudes democráticas, ao exibir filmes excluídos pela distribuição comercial e, em alguns casos, com certificados de censura vencidos. Pedro Veriano declara que, naquele período, era obrigatória a apresentação da programação do cineclube, semanalmente, à Polícia Federal local e apresentar certificado de censura atualizado de cada filme, com classificação etária e indicação dos cortes realizados pela censura vigente. Mas não houve interdição nos cineclubes, quando se exibia um filme com cortes, como *Macunaíma* (1969)⁴⁸⁹ de Joaquim Pedro de Andrade.

⁴⁸⁹ *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade. Com Paulo José, Grande Otelo e Dina Sfat. Baseado na obra de Mário de Andrade sobre o anti-herói brasileiro Macunaíma que se envolve com várias pessoas e aventuras. O filme teve 16 cortes impostos pela censura na época do lançamento. Após negociações dos produtores do filme, somente três cortes foram mantidos na versão final do filme.

Figura 70 - *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade.



Fonte: Google Imagens (2021)

A exibição de filmes políticos pelo cineclube não era, obrigatoriamente, uma afronta ao governo militar, porque estava vinculado, prioritariamente, a questões estéticas de interesse da cultura cinematográfica. Mas é evidente que ao democratizar a programação com títulos brasileiros e estrangeiros, com temáticas direta ou indiretamente políticas, este cineclube possibilitou ampliação de visão política crítica sobre as narrativas vigentes que, raramente, estimularam questionamentos.

A importância dos cineclubes, neste período, é intensa com diversos exemplos de sessões e debates, em diversos lugares do país. Apesar de atuação limitada e monitorada, as jornadas de cineclubes aconteceram a partir de 1974, depois de quase seis anos interrompidas. Segundo o pesquisador Felipe Macedo, na 10ª Jornada de Cineclubes, em Juiz de Fora, foi criada a Distribuidora Nacional de Filmes (DINAFILMES) para Cineclubes, órgão do Conselho Nacional de Cineclubes, com direção de Macedo que relata informações em *Nova Cronologia do Cineclubismo Brasileiro* (2018).

O acervo inicial é composto de clássicos em 16 mm que pertenciam ao acervo da Cinemateca, cedidos por Paulo Emílio Salles Gomes. Ao longo dos próximos anos esse acervo vai ser enriquecido principalmente com documentários brasileiros e produções “clandestinas” – não submetidas à Censura – que documentam a vida e as lutas por setores populares. No ano seguinte, Marco Aurélio Marcondes cria a na EMBRAFILME o “setor 16 mm”, que vai abastecer durante anos o movimento cineclubista com longas metragens brasileiros. E mais adiante, já nos anos 80, a DINAFILMES vai começar também a distribuir produções semelhantes de outros países da América Latina (MACEDO, 2018, p. 8).

Vale ressaltar que a DINAFILMES⁴⁹⁰ não teve nenhuma programação vinculada ao cineclube objeto desta pesquisa. Este fato, provavelmente, tem relação com as dificuldades logísticas de exibição em um cineclube localizado no norte do Brasil. Ainda que sem relação com uma distribuidora específica de filmes para cineclubes, Pedro Veriano conseguiu ter acesso a pequenas distribuidoras independentes de filmes, em intenso trabalho de pesquisa e contatos periódicos. Mas é notável reconhecer que a DINAFILME foi responsável pelo crescimento da programação dos cineclubes, distribuindo filmes políticos, que incentivaram questionamentos e surgimento de alguns cineclubes de bairros distantes, dos centros das capitais, apoiados por comunidades e movimentos culturais populares.

Em Belém, é importante ratificar que o cineclube da associação de críticos esteve ativo, em vários pontos de exibição e, especialmente, no Cine *Guajará*, na Base Naval, proporcionou que moradores, de bairros distantes do centro da cidade, tivessem acesso ao cinema independente da sua localização, em uma área militar, em plena ditadura. Impossível mensurar a recepção, as consequências e reação no comportamento dos espectadores após assistirem aos filmes políticos como *Outubro*⁴⁹¹ e *A Greve*⁴⁹² de Serguei Eisenstein, *Corações e Mentas* de Peter Davis, *Queimada*⁴⁹³ de Gillo Pontecorvo, *Investigação de um Cidadão Acima de Qualquer Suspeita*⁴⁹⁴ e *O Caso Mattei*⁴⁹⁵ de Pietro Germi entre diversos filmes. Mas o registro desta programação é necessário para demonstrar o viés de uma educação política e democrática exercitada, por meio dos filmes selecionados.

⁴⁹⁰ De acordo com Felipe Macedo, em 1977, a sede do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) e DINAFILME sofreu uma invasão pela polícia federal que apreendeu filmes disponíveis no acervo da distribuidora, especialmente clássicos e documentários britânicos. Durante os anos 1970, diversas invasões de cineclubes aconteceram no país e, em alguns casos, houve prisões de cineclubistas e confisco de filmes que seriam exibidos nas sessões cineclubistas. No final dos anos 1970, apesar da pressão que envolvia os cineclubes, a DINAFILME criou uma distribuição alternativa de filmes que procurou acompanhar os movimentos sociais. Com a retomada dos movimentos grevistas no país, a distribuidora fez parcerias com sindicatos para exibição de filmes que documentavam as greves do ABC em grandes assembleias sindicais como meio de conscientização da categoria dos trabalhadores. A DINAFILME distribuía clássicos do cinema e curtas, inclusive clandestinos. No começo dos anos 80, a distribuidora cineclubista passou a distribuir filmes latino-americanos.

⁴⁹¹ *Outubro* (1925). Direção: Serguei Eisenstein. Com Vasili Nikandrov. O diretor mostra o processo revolucionário da Rússia, desde 1917 até a tomada do poder pelos bolcheviques.

⁴⁹² *A Greve* (1924). Direção: Serguei Eisenstein. Com Grigori Aleksandrov. Uma greve é realizada em uma fábrica russa após um operário se matar ao ser injustamente acusado de roubo.

⁴⁹³ *Queimada* (1969). Direção: Gillo Pontecorvo. Com Marlon Brando, Renato Salvatore. Um representante inglês é enviado para uma ilha do Caribe sob o domínio português para incentivar revolta e favorecer negócios da coroa inglesa.

⁴⁹⁴ *Investigação de um cidadão acima de qualquer suspeita* (1971). Direção: Elio Petri. Com Gian Maria Volonté, Florinda Bolkan. Um chefe da polícia de Roma mata a sua amante e tenta incriminar jovem esquerdista, que também mantinha relação com ela. Como chefe das negociações, ele tem certeza de que está acima de qualquer suspeita.

⁴⁹⁵ *O Caso Mattei* (1972). Direção: Francesco Rosi. Com Gian Maria Volonté. Em outubro de 1962, um avião particular caiu antes do pouso, no aeroporto de Milão causando a morte do investigador e chefe estatal chamado Enrico Mattei. Sua morte foi dada como acidental, mas existem outras causas para a morte de Mattei que serão investigadas.

Figura 71 – *Corações e Mentes* (1975) de Peter Davis.



Fonte: *Google Imagens* (2021)

O que esse tipo de filme nos ensinou, educou? O que trouxe para os espectadores da época que pode ser relevante, hoje? Uma ação que faça jus à atualização do conceito cineclubista, se refere aos cineclubes universitários criados clandestinamente, no período da ditadura militar. Estes inegavelmente são referência histórica, para se entender o processo político no Brasil. Com filmes proibidos ou não pela censura, este e outros cineclubes indicaram diferentes perspectivas de interpretação opostas à narrativa oficial que era divulgada, incentivada e imposta pelos órgãos oficiais do governo. É essencial contextualizar que este cineclubista programado prioritariamente por Pedro Veriano teve representatividade, a partir do final dos anos 1960, quando o cineclubismo foi, necessariamente, politizado e se posicionou como símbolo de resistência política.

Em alguns casos, no passado, cineclubes fizeram parcerias com os centros populares de cultura, universidades, entidades de classe sindical e, de certo modo, fizeram contraponto com cineclubes de formação católica, que estavam em atividade, desde os anos 1950, com finalidade educativa vinculada aos valores cristãos. Nos anos 1970, inserido em um período de luta política, os cineclubes renasceram para ampliar o conceito cineclubista.

Os anos da ditadura militar são possivelmente os mais ricos dos cineclubes brasileiros, sob vários aspectos. Marcam a superação de um modelo elitista dominante por 50 anos e o lançamento das bases de uma nova teoria cineclubista baseada não mais no cinema, no texto, mas no público, no contexto. Mais que isso, essa geração se inaugura pelo reconhecimento da postura colonizada do cineclubismo até então, com o firme comprometimento com o cinema brasileiro como expressão da nossa identidade e cultura. E, marcada pela perseguição e pelo arbítrio, criou instituições e modelos de gestão radicalmente democráticos que levaram o cineclubismo a uma extensão territorial, social e cultural inigualados em qualquer outro momento (MACEDO, 2008, p. 3).

O cineclubismo plural, em suas programações, cria espaços para todos os temas vinculados à sociedade, reforça seu protagonismo como meio educacional de aprendizados. Segundo Rosália Duarte, o papel desempenhado pelos filmes, na formação das pessoas, em sociedades fortemente influenciadas pelo audiovisual deve ser valorizado. Duarte afirma que o cinema deve conquistar espaços no processo educativo da sociedade. Certamente, o cineclubismo faz oposição à desvalorização do cinema como influenciador de pensamentos aos espectadores. O cinema pensa e faz pensar em vários modos e direções. Entender isso é fundamental para perceber sua presença na história sócio-política-cultural de um país.

Lembrar que o cinema foi utilizado como meio de persuasão política no Nazismo e Fascismo, por exemplo, é essencial para compreensão histórica de que as imagens em movimento podem manipular os espectadores, e por isso, devem ser questionadas. Ao desenvolver o senso crítico dos espectadores, a pluralidade da programação dos cineclubes evita a predominância do senso comum que banaliza e não afronta narrativas oficiais de sistemas políticos vigentes. Cada sessão é, de certa maneira, exemplo de resistência e democracia que pode provocar outros movimentos e entendimentos sobre questões feministas, raciais, de gênero, como exemplo.

Mas além da questão dos filmes engajados, politicamente, é essencial afirmar que a política está sempre presente na estética e movimentos cinematográficos. O movimento neorrealista na Itália pós-guerra e o cinema novo brasileiro demonstram posicionamentos políticos dos fazedores de filmes e artistas que expressam suas opiniões, por meio de filmes. E o debate, entendimento, concordância ou discordância destes posicionamentos poderá aflorar, a partir do conhecimento proporcionado pelo acesso à exibição destes filmes. Historicamente, o circuito comercial, muitas vezes, excluiu este tipo de produção fílmica, logo, coube aos cineclubes de diversos países criarem alternativas de exibição, entre estes artistas e o público. Em tempos de plataformas *on line* pagas, este acesso é mais abrangente para uma classe social, mas entre os anos 1940 e 1980, prioritariamente, foram os cineclubes que permitiram diálogos entre determinados artistas e público.

Segundo Rose Clair Matela, autora de *Cineclubismo Memórias dos anos de Chumbo* (2008), “o cineclubismo foi configurando-se, a meu ver, numa experiência que sutilmente colaborava para quebrar algumas amarras e mordanças, concorrendo assim para o estremecimento do contexto sócio-político que vivíamos” (MATELA, 2008, p. 20). Ao quebrar amarras e mordanças por meio da educação cinematográfica, evita-se a globalização de um

pensamento único sobre o cinema e criam-se condições de estímulo para a produção de outros saberes do, sobre e para o mundo.

É possível utilizar as alternativas que a tecnologia proporciona, neste século, para colaborar com o incremento da relação cinema e educação. As plataformas audiovisuais como *MUBI*⁴⁹⁶, *Belas Artes a lá Carte*⁴⁹⁷ e *YouTube*⁴⁹⁸ são exemplos da aplicação e exercício de conceitos cineclubistas, com curadoria de filmes que priorizam produções elogiadas pela crítica especializada, premiados em festivais e, muitas vezes, proporcionam títulos inéditos no circuito de exibição brasileiros. Em prol de uma memória ativa dos cineclubes, entendo que é necessário utilizar estas e outras plataformas audiovisuais, para a criação de cineclubismo *on line*, que ofereça ao espectador e internauta várias informações que, posteriormente, podem ser discutidas em debate *on line*.

3.1.2. Cineclube de Críticos Cinematográficos

Prática de desenvolver debates presenciais ou *on line* sobre cinema sugere que o compartilhamento de informações e interpretações deve ser amplo, em aspectos teóricos e práticos. Os cineclubes, originalmente, têm essa premissa, mas em um modelo de cineclube criado e programado por uma associação de críticos de cinema se percebe que houve maior compromisso no planejamento de sua programação. Um cineclube de críticos de cinema é na prática cineclubista, uma proposta de vínculo educativo com o espectador, por meio da diversidade e dialética cinematográfica. Esse diferencial do cineclube da associação de críticos foi essencial para maior percepção do cinema como arte, mas é imprescindível refletir sobre conceitos do que é um bom filme, um filme de arte, um filme de autor.

Na estrutura cineclubista é imperativo a apresentação do filme, sua exibição e debate didático para desenvolver e propiciar outras interpretações junto com os espectadores. Ao apresentar conceitos do que é um bom filme com muitas possibilidades de interpretação, o cineclubismo acrescenta outras referências de diversas áreas ao espectador para maior abrangência de sua análise fílmica e ao ter acesso a esta dinâmica, provavelmente haverá interesse maior sobre possíveis significados da obra assistida.

⁴⁹⁶ *MUBI* é uma plataforma *streaming* com curadoria direcionada a filmes de arte.

⁴⁹⁷ *Belas Artes Lá Carte* é uma extensão virtual de exibição de filmes dos cinemas Belas Artes em São Paulo. A seleção de filmes prioriza clássicos e filmes de arte contemporâneos.

⁴⁹⁸ *YouTube* é uma plataforma de compartilhamento de vídeos que disponibiliza filmes legendados e dublados.

Laurent Jullier⁴⁹⁹ em *Qué és uma Buena Película?* (2006) indica que critérios do que é um bom filme podem ter várias premissas. Aspectos formalistas ou conteudistas, de narrativas lineares ou diferenciadas, *mise em scène*, originalidade e referências, excepcionalmente, cognitivas e lúdicas, podem ser usados como critério de avaliação fílmica de críticos e espectadores. As premissas são individuais e os filmes são coletivos, na condição de acolherem outras interpretações. Seguramente, as produções cinematográficas mantêm suas propostas audiovisuais na passagem do tempo, mas não é preciso que espectadores estejam limitados com concepções semelhantes em futuras revisões.

É preciso argumentar sobre critérios pessoais de recepção cinematográfica, para acrescentar outras perspectivas sobre a produção fílmica. Uma interpretação não deve se limitar a uma avaliação pessoal, a qual pode evoluir com o tempo, a partir de outras vivências, estudos e oportunidades de se assistir filmes. Os cineclubes, e não apenas eles, colaboram para uma maturidade cinematográfica, ao expandir concepções individuais do que é um bom filme, por meio de teorias, diversidade de entendimento, informação, comparação, debates, textos compartilhados, livros e, principalmente, o prazer de assistir filmes. Quanto mais diversificada a oferta e acesso de filmes, mais se educa um olhar mais atento e focado com relação a complexidade estética e temática existentes nos filmes.

È importante democratizar posicionamentos sobre a obra cinematográfica e estimular o poder da dúvida e estranhamento que os filmes provocam nos espectadores, incluindo questionamentos sobre suas próprias premissas e referências. Este é um princípio básico do cineclubismo: incentivar o poder da dúvida que o cinema pode gerar em cada espectador. Dúvida sobre o que se assiste e como se interpreta um filme. Jullier sugere que o espectador, muitas vezes, se prende a premissas, as quais, provavelmente, serão ultrapassadas pela própria natureza da área cinematográfica, qual seja a de estar, literalmente, em movimento. Felizmente, existem cineastas transgressores e atentos às mudanças estéticas para suas produções. Estes trazem propostas inovadoras para as telas, apresentam outras maneiras de apreciar e pensar, cinematograficamente, e geram conseqüente revisão, por parte dos espectadores, de suas premissas anteriores.

A história do cinema apresenta evolução por meio de movimentos cinematográficos, os quais exigiram entendimentos distintos dos espectadores e críticos que, posteriormente, em sua maioria, procuraram romper dogmas sobre os filmes para compreender as propostas realizadas, por artistas diferentes e diferenciados. Afinal, filme bom é o que entendo e o filme ruim é o que

⁴⁹⁹ Laurent Jullier é teórico do cinema francês com vários livros e artigos publicados, desde os anos 1990.

eu não entendo? O espectador deve ser estimulado a não excluir nenhuma interpretação sobre o cinema e é preciso exercitar metodologias educativas, a partir da cultura cinematográfica.

Rosália Duarte, em *Cinema e Educação* (2009), recomenda que o cinema necessite conquistar espaços no processo educativo da sociedade. Uma das ações para este entendimento perpassa por alcançar a emoção do espectador e tentar racionalizar sua percepção, utilizando alusões que evidenciem aspectos educativos presentes na obra, de modo direto ou indireto, ou seja, proporcionar apreciações que explicitem as entrelinhas do roteiro, ou as nuances sutis da fotografia e outros elementos que compõem a produção fílmica. A percepção desses componentes trazidas ao público beneficia o debate, a reflexão e possíveis metodologias para utilizar os filmes sob o viés educacional. O cinema influencia e educa de maneira direta ou indireta. Perceber as propostas criadas pelos diretores na narrativa de seus trabalhos é um meio de aprendizado com o mundo.

Os cinejornais⁵⁰⁰ produzidos pelo Nazismo e Fascismo, nos anos 1930 e 1940, são exemplos evidentes de manipulação ideológica. O cinema foi empregado como meio de politização partidária para manipular muitos cidadãos a acreditarem em projetos políticos desumanos. À época, os educadores não podiam denunciar tais manipulações sob pena de punições severas. Felizmente, nas últimas décadas, é possível utilizar estes exemplos nas salas de aula para educar sobre como o cinema pode ser direcionado para criação de cidadãos sem senso crítico político. Mas, é preciso que os educadores tenham consciência de que o cinema é fonte de conhecimento, educação e não apenas de entretenimento.

De acordo com Duarte, é preciso apreender a função vital da arte e do cinema em uma constante construção de aprendizados por meio de ideias que estimulem o público à reflexão e questionamento sobre o que assiste. O cineasta Jean-Luc Godard afirma que a arte é feita de inquietações, de rebeldia e baseado neste pensamento deve-se propor parcerias de aprendizado com os espectadores, para que haja compreensão e percepção dessa inquietação expressada em muitos filmes. Entendo que um dos pontos de partida para se praticar nova cinefilia, que tenha a educação como aliada, seja a identificação do cinema a partir da valorização de suas histórias, autores, contextos sócio-políticos-culturais-econômicos.

Essa identificação tem como caminho a conscientização para assistir a filmes diversos e decifrá-los, por meio de críticas cinematográficas distintas. As críticas cinematográficas são meio estimulantes para reflexão e demonstram que uma obra cinematográfica pode suscitar opiniões diferentes e provocar interpretação própria, naqueles que pesquisam e estudam o

⁵⁰⁰ Os cinejornais foram exibidos nas salas de cinema antes do filme em formato de curta metragem documental com notícias e informações.

cinema. Uma das diferenças mais controversas, debatidas nas últimas décadas pelos críticos de cinema, abrange a inquietante aceção do que é cinema comercial e cinema de autor. O cineasta Glauber Rocha, citado no livro *O Autor no Cinema: A Política dos Autores – França, Brasil – Anos 1950 e 1960* (2018) de Jean-Claude Bernadet⁵⁰¹ e Francis Vogner dos Reis⁵⁰², ratifica importância do cinema de autor, ou seja, aquele em que o diretor é responsável pela obra, como modo de expressar suas ideias e opiniões.

Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje, nem é mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de autor é substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor de cinema comercial; é situá-lo como artesão; é não ser autor. [...] O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise en scène* é uma política [...] O cinema não é um instrumento, o cinema é uma ontologia (BERNADET, 2018, p. 171-172).

Abarcar o contexto do pensamento de Glauber Rocha é compreender um dos conflitos estéticos cinematográficos deste período. Esta e outras opiniões de Glauber Rocha sobre o cinema podem ser lidas integralmente no livro *Revisão Críticas do Cinema Brasileiro (1963)*, obra fundamental para reflexões que o cinema e cultura brasileiros vivenciaram naquele período. O *Cinema Novo*, movimento cinematográfico que teve Rocha e outros cineastas como idealizadores e participantes, surgiu de posicionamento político e estético sobre o cinema e o Brasil. Este movimento deixou intensa contribuição no modo como se faz e pensa o cinema no Brasil e em outros países.

Estudar e compreender os objetivos deste movimento cinematográfico brasileiro pode gerar conteúdos e muita reflexão para o público. Filmes como *Vidas Secas* (1962)⁵⁰³ de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)⁵⁰⁴ de Glauber Rocha, precisam ser exibidos em cineclubes como sala de aula e apresentados, com perspectivas atuais, a partir do contexto em que foram realizados. As propostas estéticas de Pereira dos Santos e Rocha poderão ser valorizadas e entendidas, por exemplo, sobre suas contribuições ao cinema brasileiro daquele período e suas influências posteriores em cineastas de novas gerações.

⁵⁰¹ Jean-Claude Bernadet é teórico de cinema, crítico cinematográfico, cineasta, cineclubista, roteirista e escritor brasileiro.

⁵⁰² Francis Vogner dos Reis é jornalista, roteirista, curador e professor de cinema. É coautor da segunda edição revisada de *O Autor do Cinema* (2018). A primeira edição foi publicada em 1992.

⁵⁰³ *Vidas Secas* (1962). Direção: Nelson Pereira dos Santos. Com Átila Iório, Maria Ribeiro, Jofre Soares. Baseado na obra de Graciliano Ramos. O filme mostra o cotidiano de sobrevivência de uma família pobre na região seca do nordeste brasileiro.

⁵⁰⁴ *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Direção: Glauber Rocha. Com Othon Bastos, Geraldo D'el Rey, Yoná Magalhaes. Um vaqueiro se revolta contra a exploração imposta por um coronel e o mata em uma briga. Ele é perseguido por jagunços e foge com sua esposa. Posteriormente, eles se juntam aos seguidores do beato Sebastião que prenuncia o fim do sofrimento por meio de um catolicismo místico e ritual.

Bernadet em *O Autor no Cinema*, afirma que “embutida na noção de autor está à recusa da indústria, dos estúdios e da linguagem convencional que afastam o cinema da realidade” (BERNADET, 2018, p. 172). A estética de alguns autores cinematográficos, desde o período do cinema silencioso e, de modo mais frequente, no cinema neorrealista italiano, aproxima o cinema da realidade. Desse modo, prováveis ponderações sobre o mundo podem transformar espectadores passivos em cidadãos ativos, de maneira política e social. Pesquisar e estudar a evolução do cinema, por meio dos movimentos cinematográficos como o *Neorrealismo* e o *Cinema Novo* pode gerar probabilidades educativas para fortalecer a relação do cinema e da arte com seu tempo. Desse modo, uma nova cinefilia que identifique e valoriza o cinema de autor pode ser desenvolvida, por exemplo, entre professores e alunos.

Uma nova cinefilia impulsionada por cineclubes e outros agentes de cultura cinematográfica tem, como aliado, a tecnologia via internet, que permite acesso a filmes de diversas épocas e autores. Deve-se utilizar esse acesso aos filmes para estudar a cultura cinematográfica, em parceria com professores, críticos de cinema, espectadores, alunos. Jonathan Rosenbaum (2010)⁵⁰⁵ em *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia – Filme Culture in Transition* afirma que, no futuro, a experiência coletiva do cinema terá espectadores mais envolvidos em assistir filmes por meio de *DVD* e internet. Sem uma resposta definida para essa questão, o autor lembra que outras experiências coletivas surgirão em comunidades de cinema virtuais, que indicarão filmes de maneira mais democrática do que a seleção de títulos que foram e ainda serão lançados nos circuitos de exibição. Bernadet em *O Autor no Cinema* (2018) é otimista sobre tendência de outra experiência coletiva sobre o cinema.

Essa oferta de filmes e literatura de cinema fomentada por esse gregarismo virtual mudou a cultura cinéfila. Hoje é possível baixar na internet a obra cinematográfica de Boris Barnet⁵⁰⁶ e o livro Boris Barnet: *Écris, documents, études, filmographie*. Enquanto que no passado talvez se levasse uma vida inteira para conhecer os filmes de um diretor lendário, mas de circulação limitada, hoje com uma dúzia de cliques, se consegue acesso gratuito a seus filmes, seus escritos e, certamente, as críticas e ensaios em inglês, francês, espanhol e talvez em português, e também é possível conversar com amigos e conhecidos cinéfilos (do Brasil, de Portugal ou da Itália) sobre o que se viu e o que se leu. Um aficionado tem a possibilidade mais ampla e mais generosa de formação auto ditada, ainda que selvagem, ainda que sem mediações mais tradicionais ou com mediações francamente questionáveis (BERNADET, 2018, p. 254).

Na possibilidade de maior acesso às produções cinematográficas, aos espectadores, é evidente que uma nova cinefilia tenha objetivos de dimensionar propostas de que o cinema pode

⁵⁰⁵ Jonathan Rosenbaum é crítico de cinema. Escreveu no jornal *Chicago Reader* entre 1987 a 2008. Ele é responsável pela publicação e edição de diversos livros.

⁵⁰⁶ Boris Barnet (1902-1965). Diretor, ator e roteirista russo. Barnet é considerado na Europa como um dos principais cineastas russos. Um dos destaques de sua filmografia é *Confins* (1933).

ser um modo de se entender e questionar o mundo. A internet pode ser um caminho para obtenção de mais informação, acesso e esclarecimento, por parte do público, em parceria com críticos especializados e professores. A partir de *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos* (1944) de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer é evidente o conflito inevitável com o sistema capitalista e a possibilidade de estudar cinema com viés educacional. Estimular pensamentos sobre o cinema pode ser ação revolucionária, especialmente em períodos quando a indústria cultural tem a tendência opressiva de ocupar corações e mentes da maioria do público.

É importante lembrar que o entretenimento e a elaboração de novos elementos da indústria cultural foram bem estruturados com a crescente evolução técnica e comercial do cinema e não, necessariamente, da estética. Existe uma contenção na prática de produção cinematográfica sobre o que não colabora com o fortalecimento do conceito industrial cinematográfico, especialmente em países poderosos economicamente, como os Estados Unidos. Segundo Adorno e Horkheimer, o menor acréscimo ao inventário cultural é um risco excessivo e deve-se colocar o cinema a serviço do ritmo e dinâmica em processo constante de repetição. A indústria cultural consiste na repetição. O interesse dos consumidores/espectadores deve ser a técnica, não os conteúdos. Ou seja, quanto menos reflexão sobre o que se assiste melhor para o sistema.

O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por ser sua estrutura temática – através de sinais. O prazer acaba por congelar o aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve exigir esforço, e por isso, tem que se mover rigorosamente nas trilhas gastas das associações habituais (ADORNO; HOCKHEIMER, 1985, p. 128).

O cineclubismo estimula o oposto que a indústria cultural propõe. A imprevisibilidade artística, a diversidade do cinema é expressa em cada filme programado e debatido. A atitude de sublimação do cinema como arte precisa ser estimulada, constantemente. A repetição precisa ser notada. O óbvio estético deve ser percebido. As fórmulas e propostas de repetição com objetivo, prioritariamente, comercial precisam ser distinguidas criticamente pelos espectadores. Os cineclubes promovem, de certa maneira, uma dialética do conhecimento e aprendizado cinematográfico. São pontos de partida para esta jornada de entendimento do cinema, por meio de uma cinefilia que deve colocar em questão, constantemente, os rumos do cinema. O desafio é e sempre será reduzir as distâncias entre a evolução do cinema e o modo como os espectadores o percebem artisticamente.

As características particulares de diversos cineclubes, especialmente, o cineclubes da ACCPA, indicam que caminhos foram percorridos em todo seu período de atividade, como

modo de inserção a educação cinematográfica entre os realizadores e os espectadores. Pedro Veriano, crítico de cinema, em conjunto com propostas de críticos e espectadores, escolheu filmes com variados temas, abordagens, culturas e gêneros que tiveram apoio de exibição na cidade de Belém, prioritariamente, pelo público cineclubista e por meio das críticas cinematográficas dos membros da associação de críticos que intensificava sua programação nas mídias impressas. Naquele período, as críticas cinematográficas exerciam forte influência em boa parte do público e, provavelmente, contribuíram com a presença frequente de muitos espectadores no cineclube que, incentivados pelos filmes e críticos, sentiam-se testemunhas ativas da programação do cineclube.

A história da crítica cinematográfica mundial permite exaltar a influência de diversos críticos na formação de público. Em Belém, a atuação de um cineclube idealizado, na sua programação, por críticos e formador de público em diversas ações, especialmente, por artigos e textos críticos de seus membros, é louvável. É ato de pensar o cinema de modo inspirador para possíveis projetos que unam cinema e educação. Como afirma o escritor Antoine de Baecque em *Cinefilia: Invenção de um Olhar, História de uma Cultura, 1944-1968* (2010), o ato de refletir é a marca específica da cinefilia. Todas as suas práticas visam dar profundidades à visão do filme.

Desse modo, ao ampliar a existência de distintos tipos de cinemas em uma cidade situada fora do principal núcleo econômico e exibidor de cinema do país, este cineclube criou o exercício da conversa sobre filmes, para que muitos espectadores apreendessem outros e novos meios de assistir e estudar cinema. As sessões cineclubistas preencheram espaço indispensável para conscientização de que o cinema vai além da distribuição comercial. Esta impõe limites e restrições de realização. Ou seja, alertou de modo direto ou indireto, pela sua programação constante e qualificada, sobre a evolução do cinema, por meio de ação pedagógica de exhibir filmes, em sua maioria, excluídos dos circuitos comerciais. Os filmes do circuito comercial, basicamente, são reprodutores de sistema capitalista que cerceia inovações de qualquer origem, a não serem as que podem ser utilizadas comercialmente, e esses não combinam com as propostas conceituais dos cineclubes.

Esse outro lado da exibição cinematográfica proposta pelos cineclubes está alinhada, de certo modo, com o pensamento de Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade* (1937) sobre controles comerciais e alienatórios estruturados em torno do cinema.

Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte de sua exploração do capitalismo. Pois o capital

cinematográfico dá um caráter contra revolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle. Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao claro putrefato que emana do caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar de sua consciência de classe (BENJAMIM, 2016, p. 180).

A reflexão de Benjamim remete a Umberto Eco quando afirmou que grupos econômicos se preocupam especialmente com fins lucrativos e almejam apenas o produto que seja o mais vendável possível. A identificação e assimilação destes engenhos comerciais no cinema, por parte dos espectadores, pode ter princípio na ação de assistir elevado número de filmes na premissa proposta pelos cineclubes e incentivar a educação que pode emanar destes filmes como novas percepções de mundo. Na premissa expressa em *O Clube do Filme* (2007) de David Gilmour, é possível repetir a experiência do autor na construção de um meio pedagógico, por meio dos filmes, a partir de seu desejo de pai, em transformar a visão de vida de seu filho pelo cinema. Esse desejo e mecanismo pedagógico, em condições mais complexas e elaboradas, podem e devem ser desenvolvidos de maneira abrangente, em cineclubes como salas de aula (GILMOUR, 2009).

3.1.3 Cineclube Democratizador

No histórico dos cineclubes é possível encontrar múltiplas atuações de modo tradicional ou contemporâneo. Entendo o conceito tradicional, neste caso, em um formato que os remete às sessões cineclubistas que adotam critérios vinculados aos princípios de programação, apresentação, exibição e debates. Este esquema cineclubístico segue cumprindo sua missão, evidentemente, educacional em diversos países, em alguns casos, com viés mais político, social, estético, mas sempre disparador de outras ideias, para além do já visto. A independência de seu desempenho tinha como origem ação voluntária daqueles que gostavam de cinema e que, de algum modo, ansiavam por colaborar com a valorização da sétima arte. Mas, com a prevalência de princípios comerciais instituídos ao cinema é fato que a importância dos cineclubes foi reduzida por muitos segmentos da sociedade. Afirmações equivocadas de que os cineclubes são elitistas, preconceituosos, tendenciosos politicamente ou contra o cinema industrial e comercial têm atomizado a existência dos cineclubes.

O cineclube da ACCPA tem duradoura atuação, mas teve restrição em programar sessões, a partir dos os anos 1990, em razão das transformações do mercado de exibição e distribuição de filmes e arrefecimento do circuito cineclubista nacional. Mesmo assim a programação de filmes nos Cinemas do *Circuito Cinearte* (especialmente as matinais de

domingo) e, posteriormente, no *Cine Líbero Luxardo*, *Cine Estação* e *Cine Olympia* foi fundamental para prosseguimento do ideal cineclubista em Belém. Em meados dos anos 2000, foi necessário que, de alguma maneira, as sessões cineclubistas retornassem diante do cenário de retomada dos cineclubes em nível mundial, após longo período de reduzida atividade. A tecnologia de exibição de filmes em *DVD* criou possibilidade operacional e tornou-se plausível, por meio de parcerias, com a iniciativa privada e pública. Além disso, era perceptível para quem acompanhava o sistema de produção, distribuição de filmes que a heterogeneidade da cultura cinematográfica precisava de maior abrangência e espaços de exibição para o público.

O cinema dos anos 1990, por exemplo, foi repleto de revelações de novos cineastas de diversos países, mas o mercado exibidor estava no auge de sua crise econômica causada, entre outros fatores, por questões da economia mundial, a chegada do mercado de *home vídeo* e da TV por assinatura. Desse modo, foi criado um novo sistema de exibição concentrado em *shopping centers*, essencialmente, para priorizar o cinema comercial e excluir, quase que totalmente, diversos tipos de produções e cineastas que não seguiam a lógica do mercado apenas. Estes, na maioria das vezes, tinham oportunidade de exibição apenas no cinema alternativo ou cineclubes.

Minha experiência no circuito cineclubista tornou-se mais intensa, a partir de 2007, quando tive contato com diversas situações comprovadoras da necessidade do cineclubes da APCC (desde 2007, ACCPA) retornar suas programações para contribuir culturalmente e manter a prática alternativa ao circuito comercial. Ao coordenar diversas sessões do cineclubes, uma das principais questões foi à falta de referência do público, em sua maioria, sobre uma cultura cinematográfica abrangente. A maioria do público não tinha informação além do que, por exemplo, era produzido ou exigido nos cinemas comerciais ou televisão. Percebi a mesma questão, quando atuei como professor substituto do curso de *Cinema e Audiovisual* na UFPA (2016-2017) e interagi com os alunos e, na sua maioria, ficou evidente que sua instrução de cinema foi a partir de uma prática vinculada ao cinema comercial, de espetáculo, de entretenimento. Não foi coincidência que em públicos diversos das sessões cineclubistas fosse possível notar similar limitação sobre a história e importância do cinema⁵⁰⁷.

⁵⁰⁷ É necessário destacar que a maioria dos cinemaníacos das décadas anteriores ao mercado de *home vídeo* e internet, não foram influenciados apenas pelo que se exibia nas salas de cinema. A programação de filmes na televisão aberta, com exceção de canais vinculados a governos de estado ou federal, priorizou muitas vezes, o viés dos grandes *blockbusters* que geraram boas audiências. Uma das exceções, por exemplo, foi a *Rede Tupi de Televisão* que, nos anos 1970, incluiu na sua programação noturna, às sextas-feiras, a sessão *Classe A* com seleção de filmes clássicos. Eventualmente, na televisão aberta, nos anos 1980, ocorreram exibições de filmes em mostras ou festivais como o *Festival Charles Chaplin* veiculado pela Rede Globo nas tarde de domingo durante várias semanas.

No período em que o cineclube da ACCPA retornou suas atividades com diversos parceiros, foi fundamental a existência de um pensamento cinematográfico democrático contemporâneo, exercitado nas sessões cineclubistas de modo sistemático. Como ocorreu nos anos anteriores, a heterogeneidade da programação adicionada com o esquema de apresentação, exibição e debate foi ponto de partida para se adaptar o cineclubismo local a uma prática intensa que, certamente, como antes, entrou em conflito e confronto com o que se indicava como cinema pela maioria das produções, circuitos de cinema, mídias e, em boa parte, blogs e outros canais de opinião, como as redes sociais.

O conceito cineclubista, atualmente, ainda enfrenta a desvalorização de pensamento cinematográfico exigente e contextualizado, que foi instituído por muitos que preferem entender a arte cinematográfica apenas como meio de alienação. Mas é possível e necessário rever posturas e atualizar sistemáticas na atuação dos cineclubes, apesar das dificuldades em nosso país pela falta de incentivo e a não existência de políticas públicas culturais permanentes. Enquanto em países, como os EUA, alguns agentes culturais fortaleceram a atuação dos *Film Societies* (termo em inglês usado para os cineclubes), a cultura cinematográfica no Brasil necessita de agentes cineclubistas participativos.

Em outros países, por exemplo, ações de incentivo geraram debates sobre o cinema, de modo abrangente e democrático, como a *Federação Britânica de Sociedades de Cinema*. Essa federação, fundada em 1932, utiliza o nome de *Cinema for All* (Cinema para todos) e tem como missão desenvolver e apoiar movimentos de cinema comunitário no Reino Unido. Ken Loach⁵⁰⁸, um dos cineastas mais comprometidos com um cinema social reflexivo, desde os anos 1960, é o patrono desta federação. Loach é um dos cineastas com maior senso humanista do cinema, ao registrar histórias de personagens em conflito e oprimido pela sociedade. Essa federação, em conjunto com outras propostas democráticas de entender o cinema, foi imprescindível para contrapor tendências simplórias sobre a sétima arte.

Entendo que ao propor o retorno sistemático do cineclube da associação dos críticos, nos anos 2000, ficou evidente que seu histórico de contribuição cineclubista poderia se somar a outras iniciativas culturais em atividade⁵⁰⁹, mas é evidente que o tempo e o público eram outros em comparação ao que foi feito pelos cineclubistas da associação, anteriormente. Lembro-me de que, na minha adolescência, era muito comum encontrar nas salas de cinema e

⁵⁰⁸ Ken Loach é cineasta britânico. Iniciou carreira na televisão em 1964 e no cinema em 1969 com o filme *Kes*. Ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes por *Ventos da Liberdade* (2006) e *Eu, Daniel Blake* (2016).

⁵⁰⁹ Em 2010, a *Federação Paraense de Cineclubes* (PARACINE) representou cerca de cinquenta entidades cineclubistas paraenses e incentivou a criação de mais cineclubes em todo o estado.

cineclubes a exibição de filmes de diversas nacionalidades. Com a estruturação de um mercado cinematográfico comprometido com o cinema como produto, com lucro e com retorno de investimentos, algumas distribuidoras independentes como *Art Filmes*⁵¹⁰ e *Look Filmes*⁵¹¹ encerraram suas atividades e, desse modo, o público teve raras oportunidades de observar o crescimento estético do cinema nas salas de exibição.

A tendência de assistir filmes em casa, proporcionada pelo *home vídeo* e TV por assinatura, entre outros motivos, se fortaleceu e certamente é bem vinda, mas uma estética de desaparecimento artística do cinema lentamente se sobrepõe. Houve modificação da sensibilidade do público, em um conflito de políticas de espetáculo em relação a políticas de autor, ou seja, ao priorizar o filme como um produto houve uma reeducação visual que promoveu, prioritariamente, o cinema como lazer, satisfação, prazer, alienação. Esse papel imposto ao cinema e ao público pela indústria cultural cinematográfica, muitas vezes, não permite espaço para propostas estéticas diferentes de artistas como Abbas Kiarostami, Eryk Rocha⁵¹² e diversos diretores que trabalham obras regionais representativas de um país como o Brasil, como por exemplo, o cinema amazônica e nordestino.

Em *A Estética da Desaparição* (2015) de Paul Virilo, o autor reflete que decodificar a estética da desaparecimento é indicar que a política do espetáculo, indiretamente, e pelo poder do mercado que exerce, busca desaparecer conceitos estéticos impondo apenas um meio de se fazer cinema. Essa reflexão gera dúvidas, por exemplo, sobre quem ganha com o modelo de exibição das salas comerciais em *shopping centers*: a indústria cinematográfica, os produtores, os estabelecimentos comerciais do empreendimento? Afinal, as salas de cinema são mais uma loja de compra e de lazer deste empreendimento comercial? Provavelmente, na maioria das suas programações, sim.

Neste contexto de transição e mudança do comportamento do mercado comandado pela indústria cultural, não é coincidência que os cinemas de rua, cineclubes e cinemas alternativos esvaneceram, gradualmente, no final dos anos 1990. E não apenas estes. Além do cinema, o jornalismo cultural, críticas de arte, os espaços para se debater arte em jornais foram minimizados (em período de alto interesse do público na mídia impressa) e, em alguns casos,

⁵¹⁰ *Art Filmes* foi distribuidora de filmes, produtora e coprodutora de diversos filmes brasileiros. Durante os anos 1970 e 1980, foi um dos principais pontos de comercialização de filmes estrangeiros independentes no Brasil. Foi uma das principais distribuidoras das salas de cinema alternativas no Brasil.

⁵¹¹ *Look Filmes* foi uma das principais distribuidoras de filmes do mercado de locação de vídeo no Brasil. Posteriormente, comercializou filmes independentes para as salas de cinema alternativas no país.

⁵¹² Eryk Rocha é cineasta e documentarista brasileiro. Seus filmes foram exibidos em diversos festivais. Foi premiado no Festival de Cannes com o prêmio de melhor documentário pelo filme *Cinema Novo* (2016). É filho do diretor brasileiro Glauber Rocha.

desapareceram. Felizmente, com o advento da internet, muitos conteúdos criados por agentes culturais migraram para diversas plataformas de comunicação.

Outra informação essencial se relaciona com grandes produtoras americanas vendidas nas últimas décadas para corporações econômicas que, raramente, investem em produções sem o viés mercadológico. Essa informação deve ser comparada com o que o cinema americano, por exemplo, produziu nos anos 1960 e 1970 quando, apesar do foco principal ser o lucro, surgiu produções de cineastas como Robert Altman⁵¹³, Martin Scorsese⁵¹⁴, Francis Coppola⁵¹⁵, George Lucas⁵¹⁶, John Cassavetes⁵¹⁷, Peter Bogdanovich, William Friedkin⁵¹⁸, entre outros em uma denominação que a crítica americana intitulou de *novo cinema americano*, daquele período.

É evidente que o estímulo a outros tipos de cinema surgiu em outros períodos quando novos diretores americanos conseguiram investimentos para seus trabalhos como, por exemplo, Spike Lee⁵¹⁹, Paul Thomas Anderson⁵²⁰, entre outros. Mas espaços de exibição para estas obras, na maioria, eram escassos e, eventualmente, ocupavam os cineclubes ou foram lançados apenas nas locadoras de vídeo. Além do cinema americano, felizmente, é perceptível que cinematografias de outros países cultivaram condição de estímulo e ampliação de produções, parcialmente direcionadas ao mercado cinematográfico mundial, sem excluir outras maneiras de se pensar e fazer cinema.

⁵¹³ Robert Altman (1925-2006). Cineasta e roteirista norte-americano. Iniciou sua carreira no cinema e na televisão nos anos 1950. Altman sempre exigiu independência na realização de seus filmes. A partir do sucesso de crítica e público de *M.A.S.H.* (1969), realizou produções expressivas como *Nashville* (1975), *Três Mulheres* (1977) e *Cerimônia de Casamento* (1978).

⁵¹⁴ Martin Scorsese. Cineasta, roteirista e produtor norte-americano. Realizou seu primeiro filme em 1968 com *Quem bate à minha porta?*. Nos anos 1970, dirigiu diversos filmes consagrados pela crítica e público como *Caminhos Perigosos* (1973), *Taxi Driver* (1976) e *Touro Indomável* (1980).

⁵¹⁵ Francis Coppola. Cineasta, produtor e roteirista americano. Coppola estudou cinema na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA). Iniciou sua carreira como diretor em *Demência 13* (1963). Nos anos 1970, realizou filmes que o consolidaram como um dos maiores cineastas americanos da sua geração como *O Poderoso Chefão* (1971), *O Poderoso Chefão II* (1974), *A Conversação* (1975) e *Apocalypse Now* (1979).

⁵¹⁶ George Lucas. Cineasta, produtor e roteirista americano. Estudou cinema na Universidade da Califórnia do Sul. THX 1138 (1970) foi seu primeiro filme. Em 1977, dirigiu *Star Wars*, um dos maiores sucessos do cinema.

⁵¹⁷ John Cassavetes (1929-1989). Cineasta e ator americano considerado uma das maiores referências do cinema independente americano. Seu primeiro filme foi *Sombras* (1959). Outros filmes importantes de sua carreira: *Faces* (1968), *Os Maridos* (1970) e *Uma Mulher sob Influência* (1974).

⁵¹⁸ William Friedkin. Cineasta americano que se destacou nos anos 1970 com a realização de dois grandes sucessos de público: *Operação França* (1971) e *O Exorcista* (1973).

⁵¹⁹ Spike Lee. Cineasta, escritor, roteirista, produtor e ator americano. Autor de diversos filmes com temáticas sobre o racismo, Lee iniciou carreira com o elogiado *Faça a Coisa Certa* (1989). Em 1992, concluiu um de seus maiores projetos, *Malcom X* (1992), sobre a vida do ativista Malcom X.

⁵²⁰ Paul Thomas Anderson. Cineasta e roteirista americano. Iniciou sua carreira no cinema com *Jogada de Risco* (1996). A partir de *Boggy Nights* (1997), foi considerado pela crítica especializada como um novo talento do cinema americano. Filmes importantes de sua carreira: *Magnólia* (1999), *Embriagados de Amor* (2002), *Sangue Negro* (2007) e *Trama Fantasma* (2017).

Felizmente, países como a França, Argentina, Coréia do Sul, Irã, Suécia, México, Espanha, Brasil e Rússia alcançaram apoios, com outras mídias de exibição (como participação em festivais, parcerias com produtoras e exibidoras independentes de *DVD* e circuitos de distribuição e exibição) e criaram possibilidades de realização de filmes com resultados satisfatórios em termos artísticos. Mas, como e onde se poderia assistir tais obras e, principalmente, que meio mais eficaz poderia estimular o público para ter interesse em assistir a estes filmes?

Nesta intensa conjuntura de transformações é instigante pensar que este contexto do final do século passado, lembra situações similares ocorridas em outras décadas. O texto de Caetano Veloso⁵²¹, excelente artista que construiu uma bela carreira na música brasileira, escrito no início dos anos 1960, na Bahia, e publicado no livro *O Mundo não é Chato* (2005) expressa preocupação e reflexão similares sobre os tempos modernos que observamos no século XXI.

Procurar saber sobre a arte cinematográfica não é apenas um passatempo esnobe, mas uma necessidade cultural do homem moderno. Porque das artes, a mais atual é o cinema. É a que mais exprime o espírito inquieto do momento; é a arte do movimento; é a que mais se pode aproximar do público, ou melhor, é que mais se aproxima do público dele mesmo; é a arte de maior importância social. O homem precisa de arte porque além de ter nervos e músculos tem uma coisa que se chama alma. E a arte é a maior carícia para a alma. Por isso ele sempre praticou esses exercícios do espírito. Praticou ou contemplou. Porque a arte é prazer para quem faz e observa. E o homem necessita desse prazer. Para quem a pratica é o prazer de externar seus sentimentos. Para quem a contempla é o prazer de ver o belo ou de reconhecer, no sentimento do artista, seu sentimento. Para o momento atual, para nossa era, para o nosso século, o cinema é o melhor meio de expressão para os artistas e a melhor maneira de os espectadores encontrarem seus sentimentos na obra artística. Ainda: o cinema é a arte de maior importância social e política. É a que mais penetra no espírito dos povos levando ideias, ensinamentos, mensagens. Nós precisamos entender essas ideias, alcançar esses sentimentos, interpretar essas mensagens. Além de entreter nossas almas com a estética dessa arte, moderna por excelência (VELOSO, 2005, p. 253-254).

A reflexão de Caetano Veloso sobre a arte cinematográfica não ser apenas um passatempo esnobe, mas uma necessidade cultural do homem moderno é um dos pensamentos essenciais para articular conceito de cineclubes contemporâneos vinculados à educação. É prioritário o incentivo a uma renovação crítica, estética, interpretativa sobre o cinema que faça a união entre o cinema e educação e estimule a emancipação cultural em todos. Com esta renovação será importante perceber facilidades e dificuldades de inserção deste tipo de cineclubes na sociedade, sem perder o foco de que, em pleno século XXI, é possível alcançar

⁵²¹ Caetano Veloso. Músico, compositor, cineasta e escritor brasileiro. Um dos maiores compositores da música brasileira. Entre 1960 e 1962, escreveu críticas de cinema no jornal *Diário de Notícias* em Salvador-BA. É um dos fundadores do movimento musical Tropicália. Em 1986, dirigiu o filme *Cinema Falado*.

bons resultados, levando em consideração parcerias, união, influências, democratização, históricos, histórias, métodos, sistemáticas⁵²². O cineclubes da ACCPA reproduz este tipo de ação que, provavelmente, é adotado por outros cineclubes. Mas um conceito de cineclubes contemporâneo deve interagir com questões inerentes à sociedade pela educação cinematográfica, em sentido mais acentuado e provocativo para auxiliar nas interpretações do mundo, da sociedade.

O cineclubista Felipe Macedo refletiu no artigo *O Cineclubes Contemporâneo* (2018) sobre um conceito de cineclubes contemporâneo e fez observações importantes sobre o passado e o presente dos cineclubes e indica que um novo cineclubes deve assimilar a evolução tecnológica, abranger a situação social, econômica e cultural concreta, apresentar questionamentos em relação ao modo de consumo do audiovisual e estabelecer projeto de atuação em relação a essa realidade. Acrescento ao pensamento de Macedo, que é inevitável implantar, na atuação dos cineclubes deste século, novas ações conectadas à educação para enfrentar o conformismo sobre a redução de conhecimento e importância da arte e do cinema como meio de aprendizado.

Segundo a educadora Rosália Duarte em *Cinema e Educação* (2002), somos capazes de aprender a aprender com os filmes, logo, é possível utilizá-lo amplamente mesmo sabendo que o cinema ainda não é visto de modo abrangente, pelos meios educacionais, como fonte de conhecimento. Logo, novamente em concordância com o pensamento de Duarte, deve-se instigar o papel do cinema em conquistar espaços no processo educativo da sociedade. Não perceber a seriedade pedagógica do cinema pode originar interpretações confusas e ingênuas, pois o cinema de algum modo educa por meio de imagens e todo complexo audiovisual contido nas suas narrativas e linguagens.

Para invocar exemplo sobre essa afirmação, além da utilização do cinema como meio de educação pelo Nazismo e Fascismo, durante a segunda guerra mundial, é necessário observarmos o que ocorreu no Brasil, durante o Estado Novo Brasileiro (1937-1946). O presidente Getúlio Vargas adotou providências para utilizar o cinema com função educativa, para prática de medidas destinadas a inserir filmes de formação, conforme ideologia do estado, na rotina das escolas e na formação dos professores. A criação do Instituto Nacional de Cinema

⁵²² Um bom exemplo de organização na avaliação dos filmes pode ser citado a partir do livro de David Gilmour, *Clube do Filme*. O autor, como pai que tentar conquistar a atenção filho e educá-lo, criou categorias para posteriores debates sobre filmes. Entre as categorias criadas estão: tesouros enterrados, talentos aflorados, ficha em cima da geladeira, introdução a obra do diretor, mostrar artigos de críticos especializados, educação do olhar, educação de cinema e de vida, imobilidades (momentos de atuação), entrevistas de diretores, festival de filmes de terror e *preste atenção na tomada da cena*.

Educativo (INCE)⁵²³ vinculado diretamente à proposta educativa, sob temáticas regionais brasileiras transmitidas à população, por meio dos cines jornais, demonstrou a intensidade de uma proposta governamental nacionalista. Duarte afirma, em artigo *Um Sonho, Um Belo Sonho: Considerações sobre a Gênese das relações entre Educação e Cinema no Brasil* (2005) em parceria com o autor João Alegria que

A difusão de informações através dos veículos de comunicação de massa não é uma proposta para a educação das elites nacionais: é um projeto de facilitação da educação do povo, visando à produção de um novo país. O que se pretendia, então, era elevar o nível geral de informação do Jeca Tatu ignaro, viabilizando a integração interna e um melhor desempenho junto ao contexto das nações em âmbito externo (DUARTE; ALEGRIA, 2005, p. 4).

A proposta do governo de Getúlio Vargas de políticas públicas educacionais, usando o cinema como veículo, de alguma maneira, poderia ser modelar se não houvesse intenções ideológicas similares ao que aconteceu em outros países. Mas é essencial perceber que esta proposta teve uma agenda que envolveu cinema, produtores, diretores, escolas, professores e alunos em um caráter nacional, em circunstâncias de criação de projeto de aculturação popular para diversas regiões do país. Outros veículos de comunicação foram utilizados para o mesmo fim, como o rádio e a imprensa escrita, mas o cinema foi meio essencial para esta função educacional.

Figura 72 – Cine jornal do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE).



Fonte: Google Imagens (2021)

⁵²³ Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) (1936-1966) foi criado com o apoio do Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema (1900-1985) e teve como primeiro diretor o antropólogo e professor Roquette-Pinto (1884-1954). A proposta do INCE incluía o uso do cinema como auxiliar do ensino e utilização como mecanismo direcionado para a educação popular.

Os cineclubes, neste período, existiam em pequena quantidade no país, especialmente nas capitais, e as salas comerciais tinham a incumbência de exibir os filmes do INCE. Do ponto de vista cultural, foi enriquecedor para os espectadores de, à época, presenciar a exibição de um filme brasileiro, antes de uma produção estrangeira em período que a produção nacional era limitada e filmes americanos ocupavam a maioria das salas de exibição do país. Além disso, algumas medidas envolveram inserção de filmes na rotina de várias escolas e na formação de professores.

Ao considerar diferenças de premissas e finalidades, questões sociais e educacionais em diferentes épocas, da gravidade da função de alienação que é imposta ao cinema, na maioria das vezes, pela indústria cultural e seus agentes comerciais, e pelo declínio de uma sociedade humanista que precisa renascer, por meio de seus cidadãos, entendo que este tipo de proposta educacional deve ser atualizado, como meio de inserção cultural baseado em novas perspectivas e em parceria com instituições educacionais e, principalmente, com educadores.

Uma rede de cineclubes pode ser constituída para esta e outras finalidades atreladas a diversas temáticas que deve incluir, certamente, o cinema nacional e questões humanistas. É evidente que paralelo à elaboração deste projeto, é necessário semear a existência de cineclubes em associações de bairro, escolas, faculdades, entre outros espaços não educacionais, incluindo agentes de publicidade e marketing que incluam uma linguagem didático-pedagógica na exposição de suas propostas, incluindo mídias sociais.

A partir destas possíveis colaborações, é imprescindível que esteja presente na agenda cineclubista contemporânea, a utilização da tecnológica disponível para ampliar o alcance ao público e diferentes grupos sociais e educacionais. A educação tem como uma de suas missões a redução das dicotomias existentes e utilização de meios tecnológicos possíveis são modos de incluir as periferias e bairros distantes, e mais do que exibir e debater sobre cinema, elaborar iniciativas de produção e exibição de filmes da comunidade, de modo presencial e *on line*.

É uma maneira de perceber e interagir e valorizar a cultura e particularidades de cada bairro. Ou seja, um cineclubista contemporâneo deve ter premissas estéticas, artísticas e, sem dúvida, sociais. Mais do que desenvolver um espectador, um cinéfilo, um cinemaníaco, é preciso auxiliar na formação de cidadãos. Como disse o escritor, produtor e realizador francês Marcel L'Herbier⁵²⁴, o cinema é uma nova era da humanidade. Na premissa de L'Herbier, devemos lutar por esse pensamento, em toda e qualquer ação educativa cinematográfica.

⁵²⁴ Marcel L'Herbier (1890-1979). Autor que escreveu para o teatro, ensaios e poesia. Dedicou-se, posteriormente, ao cinema e fez parte do Cinema Impressionista Francês, nos anos 1930. Escreveu diversos estudos de estética e teoria da sétima arte.

3.1.4 Cineclube Contemporâneo como sala de aula em agenda *setting*

O cineclube da ACCPA procura adaptar sua programação a vários aspectos que despontem o incremento da linguagem cinematográfica para o público, em obras que tenham diferentes temas e estéticas para avocar a atenção do espectador. Este cineclube exhibe produções de diversas origens, nacionalidades e estéticas, sem discriminar tipos de cinema tão distintos, desde 1967. De *E O vento Levou* (1939)⁵²⁵ de Victor Fleming (símbolo do cinema do cinema de produtor de *Hollywood* dos anos 1930) a *Cenas de um Casamento* (1973) de Ingmar Bergman (intensa expressão de cinema de autor), de *Solaris* (1972)⁵²⁶ de Andrei Tarkovski (complexa ficção científica soviética) a *Jovem Frankenstein* (1974)⁵²⁷ de Mel Brooks (inteligente sátira aos filmes de terror em adaptação livre da obra de Mary Shelley), de *São Bernardo* (1972)⁵²⁸ de Leon Hirzman (adaptação extraordinária da obra de Graciliano Ramos) a *O Homem Terminal* (1974)⁵²⁹ de Mike Hodges (ficção científica baseada na obra de Michael Crichton), de *Ano 2000: Corrida da Morte*⁵³⁰ (1975) de Paul Bartel (ficção científica contra os governos totalitários) a *317ª Seção*⁵³¹ (1965) de Pierre Schoendoerffer (filme que se passa durante a guerra da Indochina) a *Ano 2000: Corrida da Morte de O Marinheiro que caiu em Desgraça com o Mar*⁵³² (1976) de Lewis John Lewis Carlino (adaptação polêmica da obra de

⁵²⁵ *E O Vento Levou* (1939). Direção: Victor Fleming. Com Vivian Leigh, Clark Gable. A história do filme acontece no sul dos Estados Unidos no período da guerra civil americana. Um dos maiores sucessos de público da história do cinema.

⁵²⁶ *Solaris* (1972). Direção: Andrei Tarkovski. Com Natalya Bondarchuk, Donatas Banionis. Um psiquiatra tem uma importante missão na estação espacial Solaris: analisar se o trabalho de investigação científica sobre um misterioso planeta deve continuar.

⁵²⁷ *O Jovem Frankenstein* (1974). Direção: Mel Brooks. Com Gene Wilder, Teri Garr, Marty Feldman, Peter Boyle. Sátira aos filmes de terror a partir da história de um cientista descendente do Dr. Frankenstein.

⁵²⁸ *São Bernardo* (1972). Direção: Leon Hirzman. Com Othon Bastos, Isabel Ribeiro. Adaptação da obra de Graciliano Ramos. Um homem de origem pobre consegue se tornar um rico fazendeiro. Mas seu comportamento autoritário o afastará de todos que convivem com ele.

⁵²⁹ *O Homem Terminal* (1974). Direção: Mike Hodges. George Segal, Joan Hackett, Jill Clayburgh. Um paciente autoriza uma cirurgia para a cura de sua doença por meio de uma série de experimentos que inserem microcomputadores em seu cérebro, mas o resultado é inesperado para a equipe médica.

⁵³⁰ *Ano 2000: Corrida da Morte* (1975). Direção: Paul Bartel. Com David Carradine, Sylvester Stallone. No futuro, regido por um governo totalitário, os Estados Unidos têm como esporte nacional uma corrida transcontinental na qual um dos quesitos mais importantes para avaliar o vencedor é o número de pessoas que cada piloto conseguiu atropelar pelo caminho. O protagonista da corrida é o piloto Frankenstein que além de tentar ganhar a corrida, tem que sobreviver aos constantes ataques provocados por um grupo rebelde que intenciona derrubar o governo, sabotando o seu esporte principal.

⁵³¹ *317ª Seção* (1965). Direção: Pierre Schoendoerffer. Nos últimos dias de uma batalha na Indochina, uma seção do exército francês recebe ordem para retirar-se para a selva. Mas em decorrência do cansaço e exaustão e ao inimigo invisível, morrem diversos soldados. Mas o restante da tropa seguirá as ordens superiores sob o comando de um ajudante veterano.

⁵³² *O Marinheiro que caiu em Desgraça com o Mar* (1976). Direção: Lewis John Carlino. Com Kris Kristofferson, Sarah Miles, Jonathan Kahn. Um jovem participa de uma seita que prega a busca da pureza. Quando ele descobre que sua mãe tem um caso amoroso com jovem oficial da marinha mercante, ele e amigos da seita decidem dar uma lição no amante de sua mãe. Adaptação da obra do escritor japonês Yukio Mishima (1925-1970).

Yukio Mishima) a *Godspell* (1973)⁵³³ de David Greene (versão musical dos anos 1970 sobre a vida de Jesus Cristo), uma seleção de filmes foram escolhidos em uma democrática ação cinéfila.

Figura 73 – *Cenas de um Casamento* (1973) de Ingmar Bergman.



Fonte: Google Imagens (2021)

Ao exibir muitas produções distintas e diversas, o cineclube da ACCPA procurou diminuir distâncias de informação, conhecimento e interpretação entre o cinema e o espectador. Certamente, esta proposta não foi exclusiva deste cineclube, mas quando me refiro a reduzir distâncias faço menção às diferenças de educação e cultura que, usualmente, acontecem em qualquer tema. É preciso lançar um olhar realista sobre o fato de que a maioria do público acredita que não tem obrigação de obter conhecimento sobre todas as demandas que envolvem a arte. A incumbência de agentes culturais é oferecer cultura para reduzir distâncias de compreensão, reflexão e entendimento entre os artistas e o público.

No caso do cinema, o encantamento inicial pode ser transformado em pensamento crítico ativo, com a compreensão sobre um tema, diretor, roteiro, atuação. Lembro-me de relatos de cineastas, como Ingmar Bergman, Woody Allen e Martin Scorsese sobre como o cinema afetou suas vidas, quando crianças e adolescentes, ao entrar em contato com diferentes mundos apresentados nos filmes. Estes grandes cineastas, posteriormente, se aprofundaram no entender e fazer da linguagem do cinema e construíram obras memoráveis. Em seus relatos, é possível identificar frequente sentido de estranhamento da realidade por meio dos filmes que, posteriormente, entre outras razões, os impulsionaram a trabalhar com o cinema.

⁵³³ *Godspell* (1973). Direção: David Greene. Com Victor Garber. Versão moderna sobre a vida de Cristo.

É importante estar disposto para entender como são construídos os códigos fílmicos estéticos, e muitas vezes, precisamos de oportunidades que nos levem para outros graus de conhecimento. Jacques Rancière, autor do livro *As Distâncias do Cinema* (2003), formulou várias questões sobre os rumos da sétima arte e reflete sobre como é possível amortizar a distância, como pensar a adequação entre deleite que se tem como sombras projetadas em uma tela e a inteligência de uma arte e de uma visão do mundo. O autor afirma que todos são amadores quando se principia estudos sobre cinema. A partir deste pensamento, é essencial buscarmos alternativas de aprender e compartilhar conhecimento e, desde o final do século passado, é instrutivo utilizar recursos tecnológicos à disposição, para criar meios de informação com e para aqueles que se interessam pelo cinema.

O renascimento dos cineclubes ocorreu de modo intenso, a partir dos anos 2000, entre outras razões, pela possibilidade de constituir parcerias com instituições de diversas procedências para seu funcionamento sem fins lucrativos. A direção do cineclube da ACCPA pensou em parcerias, nos anos 1970 e 1980, e conseguiu abrangência de exibição incluindo um ponto cineclubista, em área de mínimo investimento cultural, como foi o Cine Guajará, no bairro da Pratinha, em Belém. Além disso, a ACCPA, em 2010, pretendeu ser pólo de exibição com mostras e festivais em diversos locais de Belém. Por razões internas e externas, esta atividade não evoluiu concretamente.

Com a retomada das sessões do cineclube ocorrida de modo sistemático, a partir de 2007, novas parcerias foram organizadas com a finalidade de intensificar o cinema, como meio de educação, pela credibilidade da associação de críticos e pela probabilidade de exibição de filmes em *DVD*, recurso tecnológico que, rapidamente, tornou-se auxiliar essencial das ações de audiovisual. Nessa composição de exibição foi possível iniciar parcerias com *Cineclube Alexandrino Moreira* (localizado na Casa das Artes, local onde foi fundado o Instituto de Artes do Pará, nos anos 1990), *Cineclube Pedro Veriano* (Casa da Linguagem), *Cine Olympia*, *Cine Líbero Luxardo*, *Espaço Cultural Livraria Saraiva* e *Cineclube UEPA*.

Envolvido nas diversas ações da associação de críticos, percebi que seu cineclube tem necessidade de adequação do conteúdo dos filmes, por meio de linguagens compreensíveis ao público, na sua maioria, interessado em entender não apenas o filme, mas a análise crítica destes filmes. Muitas vezes, compreendi que era imperativo desconstruir a imagem de crítico de cinema, aparentemente, distante e elitista, em um debate que estava em posição superior, em relação ao filme exibido. Essa impressão equivocada poderia ser desfeita com a disponibilidade da fala de todos os presentes nas sessões de cineclube, desde a sua abertura e apresentação, até sua conclusão com a realização do debate.

A partir do final de 2015, desenvolvi atividade simultânea com este cineclube com a coordenação do⁵³⁴ CEC, com proposta de maior colaboração de ações culturais. Além das sessões cineclubista da ACCPA, o propósito é compartilhar informações e reflexões sobre diversos temas vinculados ao cinema, em vários formatos, como palestras, leituras de textos e interpretação de filmes de cinema e seleção de temas específicos, para apresentação com convidados de outras áreas, como por exemplo, palestras realizadas sobre a obra de Ingmar Bergman, Luchino Visconti, Brian de Palma e Jean-Luc Godard. Este acréscimo de atividades culturais, possivelmente, gerou interesse de muitos espectadores.

Entre diversos projetos que aconteceram neste período de retomada do cineclube que reforçaram a atitude de mesclar cinema e educação, é essencial citar a contribuição com o projeto *A Escola vai ao Cinema* do Cinema Olympia. Este cinema é parceiro da ACCPA na divulgação de projetos como *Cinema e Música*, *Sessão Cinemateca* e *A Escola vai ao Cinema*. Esta iniciativa tem como objetivo realizar sessões especiais direcionadas e exclusivas a professores e alunos, de escolas públicas e privadas, para estudantes de diversas idades a partir da exibição de filmes indicados para várias faixas etárias. O filme exibido, eventualmente, era indicado pela equipe do *Olympia*, principalmente com minhas sugestões, baseadas no conceito cineclubista que era minha premissa como programador deste cinema, desde 2006. Mas os professores, na maioria das sessões, preferiram exibir filmes comerciais e populares que agradassem aos alunos.

Figura 74 – Sessão do projeto *A Escola vai ao Cinema* (Cinema Olympia).



Fonte: Acervo Cinema Olympia

⁵³⁴ *Centro de Estudos Cinematográficos* (CEC) foi fundado em 1962 por Benedito Nunes, Maria Sylvia Nunes e Francisco Paulo Mendes.

Percebi como programador do cinema Olympia que este projeto era uma ação educativa benéfica vinculada ao cinema, que deveria ser incentivada pela ACCPA, pois envolvia inclusão de instituições educacionais, em atividades pedagógicas de exibição de filmes. No contexto de minha atuação no cineclube da ACCPA e CEC, as sessões do *A Escola vai ao Cinema* no Olympia ratificaram perspectiva da utilização do cinema como meio de aprendizado, ao testemunhar as belas reações de encantamento, animação, surpresa e envolvimento das crianças e adolescentes, especialmente, das escolas públicas, aos filmes exibidos⁵³⁵. Mas se me encantei com a reação dos alunos, diversas vezes, fiquei apreensivo com a atitude da maioria dos professores que, muitas vezes, preferia utilizar a sessão educativa, apenas como meio de diversão, passatempo ou preenchimento de uma carga horária escolar a ser complementada.

A preferência na escolha de filmes conhecidos do circuito comercial foi evidente apesar das indicações feitas para a exibição de outros de filmes. Ou seja, o projeto era uma oportunidade extraordinária de incentivar e criar um público com visão ampla do cinema, a partir de uma prática de assistir e interpretar outros tipos de filmes. O desafio era e é o de produzir uma formação e informação aos professores, sobre este e outros aspectos que podem envolver o uso educativo do cinema. Acredito que, apesar dessa restrição de entendimento do projeto, a maioria das sessões escolares tiveram ótimos resultados pedagógicos percebidos nas dinâmicas realizadas, entre professores e alunos, em algumas sessões. Maria de Nazaré Alves Moraes⁵³⁶, administradora do *Cinema Olympia*, relata sobre a proposta deste, que é um dos projetos mais sucedidos deste cinema.

Em 2007 quando comecei a administrar o Cine Olympia, percebi o quanto era difícil ver crianças (principalmente), no interior do Cinema Olympia, pois a partir de 2006 o Cinema começa a ser administrado pela Prefeitura de Belém através da Fundação Cultural do Município de Belém e o foco passou a ser de um cinema alternativo com exibições de grandes obras do cinema mundial por conta das parcerias institucionais de países como Alemanha, França, México, Japão entre outros. Então como administrar esse déficit cultural em que todos devem ter oportunidade a cultura e ao lazer? Foi pensado o primeiro projeto para trazer as crianças e jovens de baixa renda das Escolas Públicas de Belém a um Cinema. E assim foi lançado em abril de 2007 o Projeto “A Escola Vai ao Cinema”. Com parceria da Secretaria Municipal de Educação conseguimos trazer as crianças e jovens das Escolas Municipais para o Projeto. Por conseguinte, tivemos a participação de professores de ensino do Estado no Projeto e vieram as Escolas Estaduais e o projeto tomou grande proporção e atingiu a Região Metropolitana de Belém e os Municípios do Estado (NAZARÉ MORAES. Entrevista realizada em fev. 2021).

⁵³⁵ A maioria dos filmes exibidos foram desenhos animados ou animações de sucesso e conhecidas da maioria do público.

⁵³⁶ Maria de Nazaré Alves Moraes é turismóloga, técnica em assuntos culturais, pós-graduada em marketing e planejamento e gerente do *Cinema Olympia*.

De acordo com Moraes, o projeto *A Escola Vai ao Cinema* se caracteriza pela valorização da cultura de paz, pela construção coletiva e democrática do conhecimento apontando para a busca da integridade e da solidariedade, assim como acredita que a cultura pode ser uma estratégia de inclusão social e de resgate da cidadania. Minha participação neste projeto como programador foi referência positiva de que a proposta de atuar como um cineclube contemporâneo que a ACCPA estava propondo, desde 2007, por meio de suas exposições, era fundamental e precisa ser prosseguida. E ser contemporâneo é, de certa maneira, ser polêmico e desafiador. Reflexos desta postura, similar ao que foi realizado em outros períodos deste cineclube, podem ser mencionados a partir de alguns exemplos realizados na programação do cineclube da ACCPA nos últimos anos como:

- Exposições de filmes baseados em obras literárias em uma livraria (Espaço Benedito Nunes – Livraria Saraiva).

- Sessões especiais em uma sala de cinema (Cine Líbero Luxardo) com filmes de longa duração como *Um Olhar em cada Dia* de Theo Angelopoulos (176 minutos), *Fanny e Alexander* de Ingmar Bergman (170 minutos) e *Ran* de Akira Kurosawa (160 minutos).

- Exposições comemorativas de lançamento de clássicos como *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick com convidados de diversas áreas de conhecimento.

- Apresentação de filmes com temáticas imprescindíveis de debates como homofobia, educação, racismo e nazismo com participação de um professor de História na sessão de *Julgamento de Nuremberg*⁵³⁷ (1961) de Stanley Kramer e *Entre os Muros da Escola* (2008) de Laurent Cantet (Cine Fibra).

- Exposição integral de *Satantango* (1994) de Bela Tarr, com 439 minutos de duração no Cineclube Alexandrino *Moreira*. Após o final do filme, em horário tardio, 22 h, parte do público aguardou o debate sobre o filme, com minha participação e de Vicente Cecim.

- Exposição de filmes vinculados à História no cineclube da UEPA⁵³⁸ como *Giordano Bruno* (1973) de Giuliano Montaldo.

- Programação especial de dois filmes de um cineasta durante o mês no *Cineclube Alexandrino Moreira*, a partir de 2015, como maneira de incentivar o conhecimento de sua

⁵³⁷ *Julgamento de Nuremberg* (1961). Direção: Stanley Kramer. Com Burt Lancaster, Spencer Tracy, Marlene Dietrich, Judy Garland. Em 1948, um juiz aposentado é designado para presidir o julgamento de juízes alemães, acusados de terem usado seus altos cargos para permitirem e legalizarem os crimes cometidos pelos nazistas contra o povo judeu, durante a 2ª Guerra Mundial.

⁵³⁸ *Cineclube UEPA* é conhecido como Professor Valmir Bispo e tem como objetivo utilizar o cinema como recurso pedagógico empregando-o em debates sociopolíticos e artísticos. O projeto passou a integrar as atividades de extensão da UEPA, em 2013, com posterior apoio da ACCPA e exibiu diversos filmes clássicos como modo de ampliar a informação do espectador de cinema. As exposições são abertas para todos os públicos.

obra. Filmes de Ingmar Bergman, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Nicholas Ray, Samuel Fuller, Ana Carolina, Francis Coppola, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Chantal Akerman e Jerry Lewis, entre outros, foram programados. O cinema nacional foi apreciado com a programação de clássicos do *Cinema Novo* e do cinema da retomada⁵³⁹, na tentativa de aproximar as produções brasileiras dos espectadores.

Estes exemplos de ações e sessões educativas cinematográficas são ponto de partida para maior abrangência e entendimento do que se faz, e ainda deve-se fazer por meio do cinema e educação. É possível classificar a exibição destes filmes, dentro de uma programação de guerrilha, na questão de escolha de produções complexas, mas acessíveis a qualquer público que deseje entender os múltiplos tipos de cinema. Estas e outras ações contribuem para a formação de um espectador em constante construção cultural. Neste contexto, é necessário mencionar nomes importantes daqueles que perceberam potenciais educativos do cinema, desde o início do século passado como, por exemplo, Boleslaw Matuszewski⁵⁴⁰ e John Grierson⁵⁴¹.

Matuszewski (1918) escreveu o texto *Uma Nova Fonte para a História* e afirmou que o cinema pode ser importante instrumento para o ensino da história e era necessário conservar todas as filmagens de eventos históricos. Segundo Matuszewski, estas filmagens poderiam, eventualmente, completar livros de história e aceitaria que o cinema fornecesse maior abrangência sobre a realidade em comparação com os livros de história. Para Grierson, o filme documentário não trata de um filme simplesmente elucidativo, mas um modo de representação da realidade social. Grierson afirmava que as reproduções fílmicas expressavam recorte, em uma perspectiva de uma determinada realidade, e o documentário teria o poder de mostrar a realidade pelo modo como utilizasse a linguagem cinematográfica. Ele acreditava no poder transformador do cinema e expunha que, quando se educa um espectador, educam-se também cidadãos. Ambos os pensamentos são inspiradores e estimulam a possibilidade e existência da

⁵³⁹ *Cinema da Retomada* é uma expressão utilizada para os filmes produzidos no Brasil, entre 1995 e 2002, após a extinção da EMBRAFILME, em 1992, pelo governo federal.

⁵⁴⁰ Boleslaw Matuszewski (1856-1943). Empresário polonês, fotógrafo e cinegrafista, pioneiro em cinema e documentário. Matuszewski é reconhecido como autor dos primeiros textos sobre cinema a considerar seu valor histórico e documental

⁵⁴¹ John Grierson (1898-1972). Cineasta escocês considerado um dos principais nomes da história do documentário. Foi o primeiro artista a usar o termo documentário. Preocupava-se com a incapacidade do cidadão para pensar sobre questões relacionadas à sociedade. Acreditava na potencialidade do cinema de promover a cidadania.

elaboração de atividades análogas como, por exemplo, o projeto *Tela Crítica*⁵⁴² e *Cineclube Mate com Angu*⁵⁴³.

O professor Giovanni Alves teceu reflexões sobre o pensamento crítico e engajado no artigo *O Cinema como Experiência Crítica* (2010) publicado em *Cineclube, Cinema & Educação* (2010) com textos organizados por Alves e Felipe Macedo no qual ratifica razões e objetivos do projeto *Tela Crítica* que ele criou e desenvolve, desde 2005. Segundo Alves, é preciso criar espaços de produção de conhecimento crítico que colaborem para evitar a barbárie cultural e social, diante do mundo do capital. Resignificar um filme é operação de formação de consciência crítica, capaz de gerar espíritos questionadores sobre questões aparentemente definitivas da sociedade.

Interessa à ordem burguesa, a desefetivação de sujeitos humanos incapazes de uma intervenção prático-sensível de sujeitos humanos incapazes de uma intervenção prático-sensível radical. O “capitalismo manipulatório” investe no entretenimento de homens e mulheres que trabalham. “Entreter” no sentido de proibir reflexão crítica. Pensar é perigoso, na ótica do capital. Por isso, a construção cultural da ordem burguesa é reduzir o cinema a entretenimento, tornando o filme um mero “circo audiovisual” que entretém “escravos assalariados” (ALVES; MACEDO, 2010, p. 8).

Em concordância com Alves, é necessário que projetos de exibição de filmes como os cineclubes possam desenvolver prática crítica de análise coletiva. Por meio da educação cinematográfica, vinculada a uma apropriação do cinema, como meio de conflito à ordem mercantilista imposta, desde a sua estruturação como indústria, é possível a criação de experiências e aprendizados pelo e para o cinema no século XXI. *Tela Crítica* como projeto pedagógico de extensão universitária, é fonte de proposição de debates educativos e pode ser interpretada como exemplo de contraponto à prática consumista do cinema. Segundo Alves,

A ideia do cinema como experiência crítica significa a constituição de um processo intelectual-moral de apropriação efetiva do filme que não se reduz a algumas horas de debate do filme exibido. Para que o sujeito-receptor/sujeito-produtor possa se apropriar efetivamente daquilo que está alienado dele (o filme como obra de arte) é preciso um processo de trabalho capaz de resignificar no decorrer de sua duração crítica, as imagens audiovisuais da narrativa fílmica (ALVES, 2010, p. 13).

A proposta de resignificar o cinema envolve processo pessoal e coletivo de resignificar a vida, por meio das interpretações das imagens audiovisuais. O cinema como meio de influência, de intensa audiência, pode ser meio de alienação ou revolução sobre a realidade

⁵⁴² *Tela Crítica* é um projeto pedagógico de extensão universitária que utiliza análise fílmica para discutir conteúdos temáticos da sociologia. Por meio de análises do filme, procura-se desenvolver consciência crítica da sociedade global.

⁵⁴³ *Cineclube Mate Com Angu* é coletivo audiovisual criado em 2002 na Baixada Fluminense. A proposta do cineclube é estimular a produção e exibição de imagens a partir do cotidiano e modo de vida da região.

presente. O projeto *Tela Crítica*, como outras iniciativas, existe para lembrar-nos de que atos que unam cinema e educação são imperativos, pois o pensamento crítico pode alcançar distintos níveis de desempenho e ação na realidade pós-filme. Outro modelo que merece ser citado é do *Cineclube Mate Com Angu*, um coletivo audiovisual de periferia, criado em 2002, na Baixada Fluminense. Com a proposta de estimular a produção e exibição de imagens, em relação à realidade e modo de vida da região, este cineclube atua em diversas possibilidades vinculadas ao audiovisual, como a exibição (sessões regulares gratuitas formadoras de público na cidade de Duque de Caxias e região), produção (produção de curtas metragens, programas de TV, videoartes) e formação (debates sobre o cinema e a produção audiovisual realizada na Baixada Fluminense, oficinas de cinema etc.).

As ações deste cineclube são reproduzidas em local de baixo investimento cultural e econômico e assegura uma participação educativa da comunidade, por meio de recursos audiovisuais. Segundo Heraldo HB, autor do livro *O Cerol Fininho da Baixada* (2013), que escreveu histórias do *Cineclube Mate com Angu*, a cultura da periferia qualifica e autoriza a produção cultural dos artistas da periferia que sempre existiram, mas não havia espaços para suas expressões. Esse tipo de manifestação deve ser compreendido e incluído na sociedade, por dever social e educacional e direito artístico de expressão. Os cineclubes contemporâneos podem criar pontes de diálogo, com outras comunidades por meio de filmes exibidos e produzidos em diversos bairros de várias cidades (HB, 2013).

O estímulo à análise fílmica surge como papel de ampliação da linguagem cinematográfica, para ser propulsora de cinemaníacos ativos que entendam e melhorem sua comunidade, pela educação cinematográfica. É urgente e inevitável que a expressão das comunidades siga caminho de transformação e a presença de cineclubes, em cada bairro, é um ponto de partida inclusivo e participativo, que não pode ser desprezado. De acordo com Heraldo BB, nos relatos sobre esse cineclube, é imprescindível estimar que a cultura da periferia tenha intensa representatividade, em planos de transformação social. As práticas cineclubistas podem colaborar em ampliar resultados, próximo das comunidades, com parcerias privadas ou públicas e ser símbolo de representação cultural do seu bairro, rua, zona.

Uma parceria pública viável durante muitos anos para este tipo de ação foi a ação *Cine Mais Cultura* criada em 2009. O projeto foi vinculado ao Ministério da Cultura, para incentivo e criação de espaços para exibição de filmes, com disponibilização por meio de editais e parcerias de equipamentos de projeção digital, filmes brasileiros em DVD do catálogo da

*Programadora Brasil*⁵⁴⁴ e oficinas de capacitação cineclubista⁵⁴⁵. O *Cine Mais Cultura* alcançou mais de 1000 cines, em uma ação que democratizou o alcance da cinematografia nacional ao público de diversas classes, pela exibição não comercial de filmes.

Em Belém, o *Cineclube Terra Firme*, é iniciativa que nasceu após uma chacina no bairro Terra Firme, em 2015. O projeto é coordenado pela professora Lilian Melo e tem parcerias com coletivos e instituições. Entre as ações do cineclube, está a exibição e produção de filmes realizados por jovens residentes no bairro. A proposta do projeto é capacitar os moradores do bairro para que eles possam contar suas histórias, por meio do audiovisual e tentar mudar sua realidade. Outra ação criada e realizada na capital do Pará é *Telas em Movimento*. Idealizada pela jornalista Joyce Cursino, a proposta é reconhecer e potencializar o trabalho de produtores audiovisuais e cineclubistas de diversos bairros da capital, com exibições de filmes produzidos nos últimos anos e dos que foram realizados, após as oficinas ministradas pela equipe do projeto.

Fundamentado por estes exemplos, reitero que existem muitas atividades críticas e cineclubistas em cidades que procuram direcionar suas ações voltadas para educadores e espectadores. No formato das mídias sociais, é possível pesquisar atividades de cineclubes segmentados em temas específicos os quais fortalecem debates e posturas de resistência diante vários assuntos, a exemplo de acontecimentos recentes, no caos em que estamos trabalhar com filmes, cujas temáticas tratem de movimentos históricos, direitos humano, meio ambiente etc. Aliás, essa é uma das finalidades dos cineclubes, selecionar filmes com diferencial estético e conteúdo provocativo, de modo que o espectador saia da sessão com indagações a serem ruminadas. Estas têm o poder de tirar o público da zona de conforto.

Alguns cineclubes estão vinculados a universidades federais e outros a instituições de educação e iniciativa privadas em diversos estados como:

- *Cineclube Debates*: projeto de Extensão Cineclube Debates do Instituto Federal Fluminense Campus Bom Jesus - RJ.

- *Cineclube Lumière e Cia*: Espaço para discussão de cinema da Faculdade de Comunicação da UFJF (Juiz de Fora).

⁵⁴⁴ *Programadora Brasil* foi criada em 2006 pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC), por meio da *Cinemateca Brasileira* e do *Centro Técnico Audiovisual* (CTAv) para promover conhecimento do público sobre o cinema brasileiro.

⁵⁴⁵ Os espaços vinculados ao projeto recebiam diversos itens para operacionalizar as sessões como telas de cinema, aparelhos de DVD, projetor, caixas de som e amplificador. Posteriormente, eram enviados filmes brasileiros de diversos formatos e gêneros pela Programadora Brasil para exibições semanais. Os editais eram direcionados para pessoas jurídicas sem fins lucrativos como bibliotecas comunitárias, pontos de cultura, associações de moradores, escolas e universidades da rede pública e prefeituras.

- *Cineclube Marighela*: sessões gratuitas de cinedebate e produção de conteúdo nas redes.
- *Cine Clube Social*: direcionado a temas sociais.
- *Cineclube Catavento*: projeto de extensão do curso de Cinema e Audiovisual da UFPA, em parceria com o TRT8.
- *Cineclube Quilombo dos Puris*: coletivo de audiovisual que atua com exibição de filmes, produção de imagens e formação política.
- *Cineclube Sala Escura*: atividade de extensão da Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA) da Universidade Federal Fluminense (UFF).
- *Cineclube Rogério Sganzerla*: filmes semanais com debates via *Google Meet*.
- *Cineclube Sócio Ambiental*: cinema, vídeo e reflexão.
- *Paralelas Cineclube*: comunidade democrática sobre cinema, discute filmes e tudo que abrange o universo do audiovisual.
- *Movimenta Cineclubes*: projeto de construção de cineclubes em Pernambuco.
- *Cineclube America Nuestra*: cineclube em defesa do cinema latino americano.
- *Cineclube do Saber*: cineclube e cinepalestras.
- *Cine Descoberta*: projeto de extensão do departamento de Literatura - Letras (UFC)/Universidade Federal do Ceará.
- *Cineclube Incinerante*: criado pelo coletivo *Polissemia*, com ocupação de espaços da cidade exibindo filmes e promovendo debates.

Incentivar a criação de novos cineclubes, com formação de cultura cinematográfica, é uma alternativa de ação voluntária e institucional que pode ser desenvolvida nas escolas alcançando professores, crianças e adolescentes.

3.1.5 A Hipótese Cinema

Educadores habituados a trabalhar com diferentes temas e metodologias são referências à atuação de um cineclube contemporâneo, que vise ampliar ações cineclubistas, especialmente, do cineclube objeto desse trabalho. A coordenação do cineclube da ACCPA tem procurado, por exemplo, convidar críticos de cinema e professores para diversas sessões. Essa atitude é uma proposta de aproximação do cinema com profissionais de diferentes áreas e outros espectadores, na maioria, estudantes que frequentam cineclubes nos últimos anos.

As práticas de mesclar, nas sessões cineclubistas críticos, professores, escritores, poetas e estudantes podem ser avaliadas como apoio a uma emancipação cultural relacionada ao

cinema. Essa prática fortalece responsabilidade dos envolvidos em debater o cinema, por meio múltiplas questões advindas dos filmes. Sob este aspecto é importante mencionar práticas educacionais envolvendo cinema na França, Espanha e Argentina. Ou seja, o papel dos cineclubes é inegável, seja em instituições formais ou informais de ensino, nos mais diversos segmentos da sociedade.

No artigo *Fazer Cinema na Escola: Pesquisa sobre Experiências de Alain Bergala e Núria Aildelman Feldman* (2008), de Adriana Mabel Fresquet, ela apresenta coleta de informações sobre duas extraordinárias ações entre cinema e educação. Em 2000, o crítico de cinema Alain Bergala⁵⁴⁶ foi convidado, pelo ministro da educação da França Jack Lang⁵⁴⁷, a conduzir um projeto de cinema. A proposta de desenvolver as artes e a cultura, nas escolas públicas da França, ficou conhecida como *O Plano de Cinco Anos (Le Plan de Cinq Ans)* e resultou em um procedimento educacional, por meio do cinema, que influenciou diversos países e que, posteriormente, foi detalhada no livro de Alain Bergala, *A Hipótese Cinema* (2008).

Bergala entende que a pedagogia tem como um dos princípios a diminuição das desigualdades, despontar nas crianças outras qualidades de percepção e de sensibilidade e desenvolver espírito crítico. Uma iniciativa importante e saudável na pedagogia é considerar o cinema como arte. Para Bergala, não assistir filmes de qualidade, durante a infância, é perda de possibilidade que poderá não acontecer com a mesma importância em outros momentos de seu aprendizado. A partir desta premissa, é fundamental que se apresente o cinema como arte, desde a infância, em um procedimento que abrange o aluno, os professores, a escola, especialistas em cinema e artistas que, juntos, poderão criar novas oportunidades de acesso e entendimento sobre as relações humanas no cinema.

Deve-se criar proximidade com o cinema em permanentes desafios que, inicialmente, se apresentam na escolha de filmes assistidos no circuito comercial. Esse é caminho inicial de estímulo ao desenvolvimento de um espectador ativo e criativo que tentará perceber a diversidade cinematográfica, onde não se apresenta imediatamente a pluralidade fílmica. O contato com produções de outros países, de estilos e temáticas distintos e de escolas estéticas múltiplas, são pontos fundamentais no plano de Bergala, para o meio de exibição de fragmentos

⁵⁴⁶ Alain Bergala. Crítico de cinema, ensaísta, roteirista e diretor francês. Foi editor e crítico cinematográfico da revista *Cahiers du Cinéma* e é especialista da obra dos cineastas Jean-Luc Godard, Victor Erice e Abbas Kiarostami. Lecionou na *Universidade de Paris III: Sorbonne Nouvelle* e em *La Fémis*. É um dos nomes mais importantes do estudo e da prática da relação do cinema com a infância. *Subterfuge*, seu primeiro filme, em parceria com Jean Pierre Limosin, foi lançado em 1983.

⁵⁴⁷ Jack Lang. Político francês. Foi Ministro da Cultura de 1981 a 1986 e de 1988 a 1993. Foi Ministro da Educação Nacional de 1992 a 1993 e 2000 a 2002.

de filmes⁵⁴⁸ e disponibilização de uma *DVD*teca, para consulta de alunos e professores e funcionamento de um cineclube dentro de mais um espaço educativo na escola. Além do ato de assistir e pensar em um filme, Bergala sugere o *Minuto Lumière* que propõe ao aluno a experiência de se fazer um filme, como os irmãos Lumière fizeram no início do século⁵⁴⁹. Em concordância com Fresquet, essa proposta de Bergala revisa e amplia o que se entende por cinema e por educação, porque cria interesse do aluno como cineasta e propõem maneiras de aprender e entender o cinema incluindo o fazer fílmico.

Esta audaciosa experiência de Bergala pode cooperar com maior interação do aluno com o cinema, pois nasce a partir de um ato de criação e pensamento cinematográfico recomendado ao aluno. Esta ação, provavelmente, apresentará diferença no procedimento de analisar um filme de maneira ampla e, talvez, vinculada a um sentimento de valorização da criação artística e seu envolvimento com o cinema para espectadores ativos e não apenas consumidores. Bergala considera fundamental a experiência do trabalho audiovisual na escola, destacando a importância do professor.

Eu penso que é preciso dizer aos educadores, aos professores, primeiramente, que é muito tranquilo fazer cinema com os alunos. Mas, o professor deve ser obstinado e gostar de cinema, ver muitos filmes. Educadores de uma localidade, por exemplo, resolvem criar um projeto para trabalhar o cinema na escola, com uma das turmas nas quais atuam. Devem pensar que, depois desse começo, é essencial observar a importância de se organizar uma rede, começar a programar o projeto, e realizá-lo por, pelo menos, um ano, incluindo outras turmas da escola [...]. De início, a ideia era que o professor não fizesse tudo sozinho. Ao trabalhar com cinema, era interessante que houvesse alguém vindo de fora da escola, alguém ligado ao cinema: um produtor, um engenheiro de som, um cenógrafo. Então, na sala de aula, estariam o professor e mais alguns profissionais do cinema. Dessa maneira, o papel mudaria entre os alunos e o professor, porque haveria outras pessoas auxiliando a ambos, outras pessoas com as quais os alunos não estavam habituados, acostumados, e que conheciam as funções dentro do cinema. A experiência de rodar pequenos filmes era necessária. Então, era importante que os alunos pudessem sair da escola, não fazer os filmes somente dentro da sala de aula ou das dependências do colégio. Era preciso poder dar uma volta no quarteirão, ir a um parque, a um jardim, ou a outro lugar, pois os alunos deveriam, neste momento, sair da escola, acompanhados, evidentemente, pelo professor e por um membro da equipe de produção (BERGALA, 2012).

Aprender arte fazendo arte é prática diferenciada que une o cinema e a educação em diversos aspectos. O educador tem desempenho fundamental nesse mecanismo de aprendizado e foi por meio de uma professora que o plano de Bergala teve reprodução no Brasil, em 2010.

⁵⁴⁸ Assistir filmes completos na escola é um desafio devido à falta de tempo na grade escolar e para análise posterior a sessão. A proposta é que o aluno assista fragmentos ou cenas dos filmes para, posteriormente, levar para casa o filme em DVD e elaborar sua opinião.

⁵⁴⁹ Os Lumière realizaram diversos filmes de curta duração em um meio de aprendizado e demonstração dos recursos da nova invenção.

A professora Ana Dillon⁵⁵⁰, em continuidade à premissa de Bergala, desenvolveu ações análogas no projeto *Imagens em Movimento*⁵⁵¹, em algumas escolas públicas no Rio de Janeiro e Minas Gerais. Segundo Dillon, o desafio de materializar este projeto é mais complexo do que ela testemunhou na França, devido às diferenças da escola pública brasileira com a francesa, pois vários alunos brasileiros nunca tiveram oportunidade de assistir um filme em uma sala de exibição⁵⁵².

Na Espanha, o *Cinema em Curs* (Cinema em Curso) é um programa internacional de educação cinematográfica para escolas e institutos. O programa iniciou em 2005, sob a coordenação da professora Núria Aldeman Feldman⁵⁵³ vinculada à associação *A Bao A Qu*, fundada em 2004. Esta associação desenvolve ações com especial atenção à pedagogia do cinema, com uma equipe que coordena a seleção de fragmentos de filmes em *DVD*, em parceria com Alain Bergala e o departamento pedagógico da *Cinemateca Francesa*⁵⁵⁴. Segundo Fresquet, este projeto tem participação de outros profissionais do cinema.

O objetivo consiste em aproximar os alunos da arte cinematográfica e dos valores que lhes são próprios, isto é, trabalho em equipe, constância, capacidade de espera, imaginação e sensibilidade. Quando realizam seus filmes, os alunos devem elaborar um roteiro, planejar a filmagem, assumir tarefas, transmitir e comunicar ideias, escutar e dialogar com os outros. O projeto visa um resultado que não se limita apenas ao filme, mas especialmente as aprendizagens do processo. Na visualização de filmes, aprendem a olhar a realidade com atenção, a pensar e intuir como dar forma as ideias, a partilhar decisões e explicar as próprias escolhas, o que, de alguma maneira, constitui uma outra forma de se relacionar com o mundo e com os outros (FRESQUET, 2008, p. 9).

Estas e outras práticas do *Plano de Cinco Anos* e *Cinema em Curs* podem originar resultados extraordinários, em relação ao público de diversas faixas etárias incluindo alunos, professores e familiares. O filme termina e seus efeitos e repercussão podem acompanhar os espectadores, não apenas como testemunha passiva do que assistiram, mas como cidadãos que,

⁵⁵⁰ Ana Dillon é formada em Comunicação Visual e em Antropologia da Arte e da Cultura pela PUC-Rio. Foi professora do Projeto Experimental de Cinema da Escola Parque de 2007 a 2009 e do Instituto Dois Irmãos, na Rocinha, em 2008 e 2009. Responsável pela participação de jovens brasileiros no *Giffoni Film Festival*, maior festival dedicado ao público infanto-juvenil da Europa, em 2009 e em 2010.

⁵⁵¹ As atividades deste projeto foram realizadas em horários além das salas de aula durante o ano letivo escolar com oficinas destinadas a crianças (idade entre 11 e 13 anos) com estudos de conceitos teóricos e aprendizados sobre uso de equipamentos para produção de filmes (exibidos no fim do ano em uma sala de cinema). Os responsáveis pelas melhores produções poderiam viajar para exibir suas obras na *Cinemateca Francesa*, em Paris.

⁵⁵² Em 2019, produções realizadas por alunos de 13 escolas públicas do Rio foram exibidas na *Mostra Itinerante de Curtas-Metragens*, parceiro do programa *Imagens em Movimento*.

⁵⁵³ Núria Aldeman Feldman é codiretora de *A Bao A Qu* com projetos dedicados à pedagogia da criação como *Cinema em Curs* e *Moving Cinema ou Photography en Curs*. Ministra aulas de fotografia e cinema na Universidade Pompeu Fabra e é autora de artigos para publicações e livros coletivos e coeditora de *Jean-Luc Godard- Pense entre as imagens* (2010).

⁵⁵⁴ *Cinemateca Francesa* foi fundada em 1936. É uma organização privada francesa que tem recursos do governo Francês com a finalidade de preservar, restaurar e divulgar o patrimônio cinematográfico do país.

provavelmente, podem incorporar outros valores a sua formação como pessoa, agente de cultura, agente de sua vida e da sua comunidade.

Na Argentina, outra iniciativa importante direcionada a ações entre cinema e educação é o projeto *A Escola vai ao Cinema*, realizado pelo Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (INCAA)⁵⁵⁵, em parceria com instituições da França. Este projeto consiste em incluir o cinema no currículo de educação infantil do país. Alunos de escolas de algumas províncias argentinas têm oportunidade de ir às salas de cinema, para assistir filmes argentinos, acompanhados do histórico, críticas e artigos sobre estas obras. A proposta incita maior audiência do público do país ao cinema argentino e colabora com o mercado interno de exibição, que oferece mais espaço para os filmes produzidos no país.

Nesse contexto, é válido mencionar o projeto *Escola no Cinema*, em atividades desde 1985, no Rio de Janeiro e, posteriormente São Paulo, em 1993. Coordenado pelas professoras Patrícia Durães e Eliane Monteiro, sua proposta é um aprofundamento cultural, por meio do cinema, em formação constante de educadores e alunos. A metodologia é na relação entre linguagens, sempre concatenando áreas do conhecimento. Esta ação exhibe filmes com oficinas, debates e atividades complementares, as quais expandem seu conteúdo e aprofundam o universo por ele abordado, como mais uma alternativa de formação de um espectador crítico e influente.

Estes projetos são extraordinárias iniciativas de qualificação da narrativa cinematográfica, que surgem no fazer e assistir filmes. Desse modo, é possível a construção de um espectador participativo, que pode comprovar a legítima natureza do cinema e criar percepções do que o diferencia de outras artes. O exercício de realizar e estudar filmes na escola colabora para a formação de geração de espectadores que podem migrar do senso comum para senso crítico. Este, mais abrangente, com relação às possibilidades da arte e, principalmente, da sua influência na vida social e política cotidiana.

Perceber outras perspectivas de avaliação de artes que também evoluem, como o cinema, é incentivar potencial de transformação que existe em alunos e professores. Essa é a premissa do filme *Conrack* e de outras obras focadas em olhar sensível e prático sobre a educação. Em concordância com Alain Bergala, em *A Hipótese Cinema*, é preciso encontrar um modo de falar com crianças e adultos sobre cinema com boa postura e relação com objeto cinema. É preciso utilizar os filmes além das imagens. O cinema pensa e vai além das imagens

⁵⁵⁵ O Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (INCAA) é uma agência do governo da Argentina que promove a indústria cinematográfica argentina por meio de financiamento de produtoras e apoio aos cineastas. O Instituto foi criado em 14 de maio de 1968 pela lei nº 17.741.

e de sua maior expressão transmitidas nos filmes. Devemos impulsionar o debate nos cineclubes e escolas sobre o que é regra e o que é exceção na concepção do cineasta Jean-Luc Godard.

Pois existe a regra e existe a exceção. Existe cultura que é regra e existe a exceção que é a arte. Todos dizem regra: computadores, t-shirts, televisão. Ninguém diz exceção. Isso não se diz. Isso se escreve: Flaubert, Dostoievski. Isso se compõe: Gershwin, Mozart. Isso se pinta: Cezánne, Vermeer. Isso se grava: Antonioni, Vigo (GODARD⁵⁵⁶, 1994).

Os conceitos de regra e exceção são características ou são exercitados, naturalmente, na obra de Godard, desde o início de sua carreira. Ele é, frequentemente, estudado por teóricos e cinéfilos e seus filmes são exibidos em cineclubes e circuitos alternativos, na maioria das vezes, por não conseguir espaço de exibição nos circuitos comerciais. Godard, entre outros cineastas, tem uma carreira distinta do conceito de agenda cinematográfica que exclui aqueles, que têm propostas a um cinema artístico, experimental e esteticamente ousado.

É necessário questionar os mentores das agendas cinematográficas em evidência, pois têm poder de influência, muitas vezes, irreversível. É essencial pesquisar quem e como se define o que deve ser divulgado, assistido, comentado e seguido nestas agendas de perfil comercial, as quais podem ter semelhanças práticas com a teoria do *agenda-setting*, que é debatida e estudada há muitos anos nos meios de comunicação.

A teoria do *Agenda-setting* elaborada por Maxwell Mc Combs e Donald Shaw⁵⁵⁷ alega que os meios de comunicação possuem a capacidade de escolher e agendar os temas que serão debatidos, em determinados momentos, e desse modo, determinam a intensidade deles no debate público. Com relação ao cinema, é presumível definir que produtoras e glomerados econômicos sejam responsáveis pela maioria do que se pauta sobre cinema como temas diários, semanais e mensais nas mídias. Esse procedimento de disputa permanente de espaços midiáticos e publicitários recomenda de modo parcial, várias agendas sobre o que deve ser assistido nos cinemas ou plataformas audiovisuais. Evidente que a qualidade de alguns filmes comerciais confirma, na maioria das vezes, as expectativas do público, especialmente, originados em *Hollywood* e seus grandes investimentos em suas principais produções.

As campanhas publicitárias ganham maior legitimidade, a partir de uma agenda que estimula verbas e investimentos em filmes-produtos que suscitam diversas mercadorias

⁵⁵⁶ JLG/JLG – *O Auto Retrato de Dezembro* (1994), Direção: Jean-Luc Godard. O cineasta Jean-Luc Godard reflete o cinema, sua obra, sobre a indústria dos filmes, filmes de arte e o ato de criação cinematográfico.

⁵⁵⁷ A teoria sobre agenda setting foi elaborada por Maxwell McCombs (jornalista, pesquisador e professor) e Donald Shaw (cientista social e professor) em um artigo chamado *The Agenda Setting Function of Mass Media* (1972). Este artigo pretendeu analisar as probabilidades de agendamento dos *media* na campanha presidencial de 1968 nos Estados Unidos.

análogas como camisetas, combos e brindes, por exemplo. Essa *agenda-setting* cinematográfica tem como premissa principal que o público é um consumidor em potencial e sua atenção, curiosidade e divulgação podem acrescentar máximos lucros ao produto-filme lançado e podem mesmo, pois há muita gente vestindo camisetas com seus personagens preferidos e outros produtos relacionados a filmes, é mais uma fonte de renda para os que podem investir em publicidade.

Os cineclubes são agentes culturais que resignificam *agenda setting* do cinema e podem ter as escolas, alunos e professores como parceiros. O cineclube da ACCPA possui agenda de cultura cinematográfica que foi e é contraponto a uma agenda que é, muitas vezes, excludente da diversidade cinematográfica. Como um cineclube de críticos de cinema com programação democrática e inclusiva, é importante enfatizar que a proposta de divulgação da cultura cinematográfica iniciava em intensa publicidade das sessões cineclubistas. Em cada informação, crítica e publicação nos jornais de estreias dos filmes do circuito cineclubista existe uma narrativa que foi estabelecida em favor do cinema autoral, das estéticas criadas por cineasta inovadores, dos cinemas de outros países.

Figura 75 – Coluna Panorama com programação cineclubista. 1978.

Panorama

o LIBERAL/2o. Caderno Bastão, domingo, 15 de janeiro de 1978 — Página 9

Cine Clube
A volta do "Onibaba" na terça-feira

CINE GUARARÁ (Rua Henri de Mendonça) hoje a partir das 20:30 há John Wayne, Dean Martin em...

ONICE CINEMA INFERNOS (Rio Bravo) de Howard Hawks. Com Angie Dickinson e Rick Nelson. Televisão.

555

3a. feira— 20:30— A pedida— (Juiz Exilido)— O filme de Renato Altun: "ONIBABA, A MULHER DO DIABO". A multiplicada realização do cinema japonês... Em cinema-sesso.

555

4a. e 5a. feiras— Às 20:30 há— O clássico de Jacques Feyder:
"A QUERMESSE HERÓICA" com Louis Jouvet e Françoise Rosay.

555

6a. e sábado— Às 20:30 há— Hiroshi Fujika e Makio Miki em:
"VOLÚPIA DE VINGANÇA" um filme de Eizo Sogawa, diretor de "Cinco de Fôrça" e "Liberdade Sem Esperança".

GRÊMIO LITERÁRIO PORTUGUÊS (Inacou Barba 477)

Hoje às 20:30 há— O clássico de Jacques Feyder: "A QUERMESSE HERÓICA" com Louis Jouvet e Françoise Rosay. Início às 20:30. Filmes mais expressivos de história do cinema.

555

Sábado, dia 20 — Marilyn Monroe, Tony Curtis e Jack Lemmon em:
"QUANTO MAIS QUENTE MELHOR" — a comédia de Billy Wilder.
Com John E. Brown e George Raft.

Semana terá um dos vinte filmes mais importantes da história do Cinema: "A Quermesse Heróica"

Semana cinematográfica polibloc que começa hoje, pelo menos no circuito comercial. Quer dizer, continuamente naquela do só poder contar com o Cineclube que, hoje, no Grêmio Literário Português, estará apresentando um clássico do cinema francês — "A Quermesse Heróica", de Jacques Feyder, incluído entre os vinte filmes mais expressivos de história do cinema;

no Cine Guararã (Rua Henri de Mendonça) hoje e amanhã; "Onde Começa o Inferno" (Rio Bravo), de Howard Hawks, e, por aí em frente vai esboçar um resumo de filmes de excelência, se não de perfeição, também no Guararã e representado do "Onibaba", a Mulher Diabo", de Kaneto Shindo, última oportunidade, a pedido, para quem ainda não assistiu ou quera assistir novamente; e a 5a. feira, "A Quermesse Heróica", o clássico de Jacques Feyder; "Volúpias de Vingança", de Eizo Sogawa, e, por fim, sábado, no Grêmio Literário Português, uma comédia para todos os gostos: "Quanto Mais Quente, Melhor", de Billy Wilder.


No circuito comercial, apenas quatro estreiam: "O Violento Dueto

des Filmes", hoje no Inacou; "Guerra é Guerra", uma porrochanchada nacional que estará de feita, dia 16, no Olimpia, e um Kung Fu no Inacou; "Cinco Dedos de Mão"; No cinema deverá entrar "Os Desbastados", um drama violento baseado em fato real ocorrido nos EUA, Desastres aéreos, nenhuma espetáculo recomendável.

RAFAEL COSTA

Um pouco de Hawks, diretor de "Rio Bravo"

O diretor Howard Hawks (1896-1977), um dos grandes cineastas que marcaram no fim do século passado em desambros, 34 de março de Chicago. Durante sua longa carreira de profissional de cinema realizou 47 filmes, entre os quais "Rio Bravo" em 1959, um respeito de como montar um cenário e a sua fin de vista, não só pelo domínio de sua linguagem, por sua combinação com filmes de lutas de transferência ideológicas do mundo em evolução. Tinha também por ele as duas influências, entre sem trabalhar há muito tempo, "Onde Começa o Inferno" (Rio Bravo), há produzido em 1959, também ao abrigo do ator Angie Dickinson. Paz de tudo em todos os gêneros: comédias, política e aventuras — a gente particularmente de "Rio Bravo". Enquanto isso, passou o século da década de 50 com uma comédia que ainda hoje poderia ser revista às grandezas artístico-bloco mais atual: "Os Homens Prateados e Loucos", com Marilyn Monroe e Jane Fonda.



"A Volúpia da Vingança" (Yaku Shuzubeth) é um policial japonês de Eizo Sogawa, o mesmo que anos atrás lançou o polêmico "Morte de Fôrça". O seu de desenvolver em como de um professor de inglês, Kunitada Dato... recém-chegado ao seu país natal de uma viagem de estudos nos Estados Unidos.

Sob o seu aspecto pacífico e intelectual se esconde um dramático sentido de vingança. Ele está obcecado pela ideia de desvendar os homens que, por ardência, arrebataram o seu pai e o aliciado. É um e um só no tombando, vítima do vingador. O filme promete e estará na sexta-feira e no sábado no Cine Guararã.

Um Kung Fu de pesada mão poderia falar entre as estrelas de semana, e fim de conter a moçada do karaê. Assim é que, quando sai do Inacou "O Violento Dueto das Filhas" entra, na quinta-feira, "Os Cinco Dedos da Mão". Trata-se de uma produção chinesa, a respeito de qual não nos chegou nenhuma referência, mas, possivelmente, cãpula em carbono das outras. Pois não há nada mais parecido com um filme de Kung Fu do que outro filme de Kung Fu.

O cinema francês tem o seu público que contine com aquele esse gênero. Sábana paratática.

Exclusão

Em Bastão está chegado por via telegráfica de um texto que não o do cineclubista do Cine Clube de Avará, a Federação de Cineclubes, representada por seu presidente, Felipe Marinho, relatando a falta de Federação Nacionalizada pelo Furel nos reuniões cineclubísticas realizadas durante no país e pediu, por isso, a mencionada Federação do Brasil.

Quem se pretende no ano? A linguagem dos jovens cineclubistas da sul, período de recepção do Inacou é grande, se pensarem ao caso, então, é conhecido de quem faz cineclubista por esse tipo "habby", no fim das contas, faz ser no que se sempre pães jogados polítics. A posição de quem, evidentemente sempre e sempre pelo Cine Clube de APC (perante) milagres para a qualidade do filme em forma e conteúdo. Uma palavra sobre o Bem e o Mal que transpõe espíritos morais e crises contratórias. A impugnação do que é bom. (PEDRO VERIANO)

O Bom

Aqui em Bastão há críticos de cinema que acolhem um Cheatin, que retem Saint-Exupéry, inspirando o de "Terça dos Homens" e que acenam até as encomendas dadas a Mario Vivei ("As Santinhas do Fôceiro", por exemplo). Por outro lado, há críticos que amam o Marquês de Sade, que idolatram Kafka, que amam Schopenhauer e Kierkegaard.

Mas não, ou seja, mesmo com esse tipo maior sempre — engrenagem, arborescência "Onibaba", de Kaneto Shindo. O espetáculo milagres para a qualidade do filme em forma e conteúdo. Uma palavra sobre o Bem e o Mal que transpõe espíritos morais e crises contratórias. A impugnação do que é bom. (PEDRO VERIANO)

Mensagem

Bastão Argélia mais uma vez empolgou o público com a sua bravura.

Quando o filme "O Homem que Matou o Rei Saldanha" como comédia, não presta. Mas consegue tirar uma mensagem que não óbvias no fim de tudo o que ele procuraram era a resposta, no entanto, o único tempo para, de um e um espetáculo de estrada. (MARIANA LUCIA MIRANDA ALVARES)

Fóresta

Você já reparou que os filmes de caubói estão escassos? Será que o Kung Fu está surtindo o efeito do século em lutar pra fora um mar de estrelas de simples visão de paracaidista e trincheira? Acho que não. Certo, acho que o Spielberg é muito como o que quer e vive. John Ford, o campeão está nessa "Onde Começa o Inferno" de Howard Hawks? Faltava Loring, como Ford em "O Homem que Matou o Rei Saldanha". "Quanto Mais Quente Melhor" que a verdade, inspire-me a ler. Pois é. (PEDRO VERIANO)

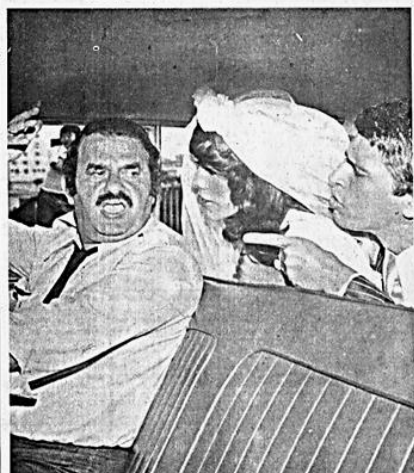
Sadoul fala sobre "A Quermesse Heróica"

Ele é o que diz Sadoul sobre "A Quermesse Heróica", que começa hoje no Grêmio Literário Português. "O roteiro foi escrito por Feyder e Bernard Zivor de uma novela escrita por Charles Spaak em 1939, em circunstâncias bem díficis de do novo período pré-guerra, que sendo é inicial. Feyder, interessado na idéia, decidiu por fazer as adaptações plásticas dos "... aqueles mestres flamengos, Bouche, Jordan, Frank Hall, etc. A sua tonalidade do realismo imagético, no tempo de ocupação de Finlândia, a chegada de um pequeno destacamento dos soldados espanhóis, que aterradoram os burqueses, os quais tentam fugir às autoridades. Este abrigo em um subterrâneo, porém, há milhares abrigados no período que uma conspícuo aliada sob o ocupante, busca militares surgidos em seu cotidiano cotidiano.

O filme não oculta incidentes em Paris e Bastão. Mas em Finlândia nacionalistas, desenvolveram contra as violentas manifestações, que foram suprimidas do Tabu, no acidente da "santa" é porque perde-se, basicamente a ver como as intenções do realizador. Ela é de quem de um pacífico antigo, sem por não participadamente anacronismo "Volúpia do" na qual, cinco anos depois, se lançaram os fantasmas da intervenção de "Kermesse". O de Godebalds retirou a ideia de circulação, em 1929.

Foi proibido, enquanto ditou, a guerra na Alemanha e na Europa ocupada.

O filme já notório um sustento dramático cujo período foi completado pela atividade da guerra de Largo Moreno, e bellina fotografada de Henri Stroding, os lugares típicos de Bastão. A partir interpretada de Françoise Rosay e Louis Jouvet. Feyder repete com a sua Kermesse e o filme histórico, porém sua mensagem, adido em toda parte, não foi anulada. A França não tinha recuo, e os EUA, inchado."



GUERRA É GUERRA, porrochanchada nacional em Estremoz, deverá estar quinta-feira, no Olimpia, substituindo "Excitação", um pornô terrorífico que alcança relativo sucesso. Estamos no âmbito da falta de aplicação e o público prestigioso. Lado bom da coisa: ninguém segura mais a indústria cinematográfica brasileira. Em se produzindo pornô, tudo de bilheteria.

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna

Essa narrativa cultural é agenda deste cineclubista que ampliou sua exposição e tentativa de aproximação com o público, por meio de outras maneiras de comunicação. O procedimento de formação de plateia é constante e merece adequação aos formatos audiovisuais. A maioria dos críticos de cinema envolvidos com esse cineclubista tem contribuído com agenda de cinema que alcança diversos setores sociais, público, escolaridades e gêneros. A constituição de novos espectadores inclui luta diária a favor de conceitos cineclubistas. Na afirmativa de que vivemos

em uma idade mídia⁵⁵⁸ nos meios de comunicação e publicitários que, muitas vezes, enfatizam a violência, intolerância, consumismo e individualismo e excluem políticas e ação cultural, é essencial que se adeque o conceito cineclubista às versões modernas de comunicação com o público. Deve existir consenso entre o cinema e a educação, na busca de acompanhamento ao ritmo das transformações da sociedade.

O cineclube da ACCPA teve como principal meio de divulgação durante décadas, os jornais, mas se adaptou às mídias sociais existentes (Facebook, Instagram, twitter), para prosseguir sua proposta de formação de público. Seu conteúdo cineclubista vinculado, por meio de instrumentos de comunicação contemporâneos, é essencial em uma interação deste e outros cineclubes em parcerias com escolas, universidades e qualquer instituição de ensino. Ampliar e facilitar acesso a este conteúdo, de maneira moderna, é utilizar as novas mídias de divulgação de filmes.

Um cineclube contemporâneo deve, por exemplo, empregar parcerias com canais *streaming*, além das citadas, como por exemplo, a distribuidora *Supo Mungam Plus*⁵⁵⁹ que também disponibiliza programação de filmes similar à proporcionada pelos cineclubes. Estes e outros canais, como YouTube, proporcionam opções de filmes para estudos e análises de um cinema autoral, clássico e contemporâneo. As opções de canais de filmes autorais e independentes, sobretudo, com acesso gratuito devem estar na agenda de programação frequente e inclusiva para espectadores, alunos e professores.

O cinema apresenta intensas probabilidades de estudo e análise de temáticas, como por exemplo, relacionadas à psicologia ao criar reflexões sobre aprendizagens, relações familiares, abusos, casamento e divórcio como no filme *Vida em Família* (1971)⁵⁶⁰ de Ken Loach exibido no cineclube da ACCPA. Este é um modelo do que foi organizado na programação dos anos

⁵⁵⁸ Segundo Gabriel Perissé, doutor em Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP) em artigo sobre a idade mídia: “É conhecida a afirmação de Hegel de que a oração matinal do homem moderno seria a leitura do jornal. Era a constatação de que estávamos cada vez mais distantes da Idade Média, tempo em que se começava o dia pensando em Deus. Ingressamos na Idade Mídia. Acordamos ouvindo notícias, recebendo enxurradas de e-mails. Sequestrados por meia dúzia de manchetes, todos sabem o que todos sabem. Temos na ponta da língua o a-e-i-o-u do dia-a-dia, ou da semana-a-semana: Iraque, os sem-terra, vírus de todos os tipos, dólar e Lula. Por isso, com informações que se repetem da manhã à noite, de segunda a segunda, desde a rádio que toca notícia, passando pelos sites até o telejornal noturno, corremos o risco de regredir à Idade Muda, se pararmos de pensar, repetindo o repetitório. Regredimos para a Idade Muda, ou entramos na Idade do Repeteco, se o que fizermos for repetir o que todos repetem”. (<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/a-idade-mdia/Acesso> em 23/05/21).

⁵⁵⁹ *Supo Mungam Plus* é uma plataforma brasileira de streaming com curadoria focada em cinema independente fundada em dezembro de 2020.

⁵⁶⁰ *Vida em Família* (1971) de Ken Loach. Com Sandy Ratcliff, Grace Cave, Bill Dean, Malcolm Tierney. Exemplo de obra cinematográfica que estimula reflexões no espectador a partir de sua história que aborda a repressão familiar e a utilização de tratamentos psiquiátricos em uma jovem de 19 anos. Após crescer sob a atmosfera ultraconservadora de sua família, ela começa a adotar um comportamento esquizofrênico e é obrigada a passar por um tratamento psicológico agressivo.

1970, mas com vistas a uma sintonia amplificada com questões modernas e atualizadas de diversos temas. É indispensável uma curadoria que tenha como base a coletividade, diversidade e identidade nos filmes selecionados.

Alguns tópicos são fundamentais para debates com finalidades de esclarecer, com profundidade, temas significativos e urgentes para a sociedade, mas por meio de uma valorização do cinema como linguagem artística. Um filme não deve ser assistido apenas como pretexto para debater temas específicos, mas como um meio que expressa ideias e possibilidades de reflexão. É necessário qualificar o assunto abordado e a narrativa e estética cinematográfica escolhida pelo diretor. Devem-se incentivar abordagens críticas sobre os filmes e a relevância do cinema, na formação de cidadãos, com valorização da obra fílmica e suas possibilidades formais e temáticas. Esta dinâmica pode contribuir com novos significados para o cinema e seu papel na sociedade contemporânea. É um trabalho árduo, mas possível, a partir de exposições cineclubistas frequentes.

Muitos tópicos atualizados necessitam inclusão em curadoria cineclubista atrelada à escola, alunos, professores, espectadores e todos que têm empenho em ensinar e aprender sobre e com a cultura cinematográfica. É imprescindível exibir filmes com temáticas emergentes e indispensáveis em parcerias com associações de diversos segmentos, institutos, universidades, sindicatos, ONGS e quaisquer organizações coletivas que contribuam com o debate, com e além da questão cinematográfica.

Exemplos de curadoria de um cineclubes contemporâneo em voga, recentemente, podem ser parcialmente inspirados na programação do cineclubes da associação, entre outros cineclubes, considerando distintos momentos de sua atuação para constante exibição de filmes com os seguintes tópicos:

- Produções independentes de diversos países;
- Produções de países do terceiro mundo;
- Filmes do *Black Western*⁵⁶¹ americano;
- Filmes *Underground*⁵⁶² ;
- Filmes proibidos pela censura em diversos países;
- Filmes sobre racismo;

⁵⁶¹ *Black Western* é vinculado à categoria de filmes étnicos que foram realizados com baixo orçamento sobre temas referentes raça, religião ou nacionalidade. O cinema negro (ou de raça) era uma resposta a imagem estereotipada e preconceituosa do negro em muitos filmes americanos. Estas obras começaram a ser produzidas na primeira década do século passado. Muitas produções foram exibidas em lugares específicos para o público negro como cinemas segregados no sul, salas situadas em guetos nas grandes cidades do Norte e também em igrejas e escolas. As histórias dos *Black Westerns* aconteciam com todos os personagens interpretados por negros segundo o autor A. C. Gomes de Mattos no livro *A Outra Face de Hollywood: Filme B* (MATTOS, 2003).

⁵⁶² Filme *underground* segundo Sheldon Renan em *Uma Introdução ao Cinema Underground* é uma explosão de estilos, formas e diretrizes cinematográficas. É um filme que diverge radicalmente dos padrões de forma, técnica e conteúdo. A expressão *filme subterrânea* foi criada nos anos 1960. (RENAN, 1970)

- Filmes sobre LGBTQIA+;
- Filmes sobre e com questões sociais;
- Filmes sobre e com questões educacionais;
- Filmes com tópicos midiáticos (temas em evidência nas mídias sociais);
- Mostras de filmes de diretores com visão social e humanista;
- Filmes sobre transfobia;
- Filmes sobre saúde mental (depressão, ansiedade, bipolaridade);
- Filmes sobre gordofobia;
- Filmes sobre homofobia;
- Filmes sobre representatividade de gênero, raça, cor e classe social;
- Filmes sobre desigualdade social;
- Filmes sobre política;
- Filmes sobre importância do jornalismo e mídia;
- Filmes sobre as causas e efeitos da polarização e intolerância;
- Filmes sobre militância política;
- Filmes sobre cultura do cancelamento;
- Filmes sobre consciência de classe;
- Filmes sobre carnaval (ponto de vista social, econômico e comportamental) e todas as manifestações populares;
- Filmes do cinema amazônida;
- Filmes sobre questões regionais de cada país;
- Filmes sobre poesia;
- Filmes sobre literatura;
- Filmes sobre feminismo;
- Filmes sobre meio ambiente;
- Filmes sobre diversas artes (pintura, cultura, dança, música etc.);
- Filmes sobre causas e efeitos das *fake News*;
- Filmes produzidos pelas comunidades dos bairros belenenses;
- Filmes acessíveis pelo YouTube;
- Filmes documentários;
- Filmes experimentais;
- Filmes realizados em cursos de cinema (graduação e pós-graduação) de diversos estados;
- Filmes produzidos em celulares;
- Filmes selecionados e exibidos em festivais independentes.

Parafraseando Glauber Rocha, sobre os caminhos do cinema, é essencial a curadoria de um cineclube presencial ou on line, que seja contra a intolerância, preconceitos e a demagogia. Compreender as perspectivas de um filme, considerando critérios além da emoção inicial legítima de cada espectador a se inserir de modo diferenciado na obra que se assiste e essa atitude não impede o prazer avulso, mas prazer do laço que nos permite acesso a algo mais universal do que a satisfação pessoal como afirma Bergala em *A Hipótese Cinema*. É tarefa de críticos, cineclubistas e professores, em um projeto de cinema e educação, estimular a consciência dessas correntes em uma tarefa que, certamente, é muito difícil de conduzir e deve ser elaborada com muito planejamento e respeito ao cinema e aos espectadores baseados nas afirmações educacionais de Bergala.

As crianças e os jovens de hoje têm cada vez menos chances de encontrar, em sua vida social normal, outros filmes que sejam não os do mainstream do consumo imediato. A escola (e os dispositivos que a ela se ligam) é o último lugar onde esse encontro ainda pode acontecer. Portanto, mais do que nunca, sua missão é facilitar o acesso – de modo simples e permanente – a uma coleção de obras que dêem uma ideia elevada, não pedagógica, daquilo que o cinema – todo cinema – pode produzir de melhor (BERGALA, 2008, p. 92).

O pensamento de Bergala está em harmonia com o trabalho de estímulo à cultura cinematográfica realizado em Belém, pelo cineclube da ACCPA, e diversos cineclubes no país. A busca por alternativas e propostas de elevação cultural individual (espectador) ou coletiva (grupo de espectadores), por meio do cinema é constante e não deve acontecer apenas nas sessões e debates cineclubistas. Outras e novas ideias devem ser refletidas para interagir com espectadores. Deve-se ter convicção de que é essencial persistir em mecanismos que indiquem vinculações e reflexões sobre distintas maneiras de se analisar um filme e, posteriormente, ocasionar conhecimento ao espectador para interpretar o mundo.

É recomendável instruir-se sobre estéticas, códigos e movimentos cinematográficos, planos e aspectos formais do cinema, como ponto de partida para interação destas interpretações. Múltiplos temas podem ser atrelados aos assuntos de um filme que representa o pensamento de um diretor ou roteirista. Formar senso crítico ampliado que transforme a experimentação artística cinematográfica, em uma experiência sobre a vida, indica valorização da arte como meio de conhecimento, assimilação, questionamento e transformação da sociedade.

Uma das estimulantes probabilidades em métodos de avaliação de filmes é a conhecimento de autores que estudam e escrevem sobre cinema e indicam argumentações sobre sua história, evolução e variações estéticas e formais. Entender os mecanismos e contextos da relação, entre a criação artística e tecnologia, por exemplo, cria oportunidades ao leitor e espectador para elaborar pensamento próprio interpretativo sobre questões humanas, sociais, políticas e econômicas contidas em uma história e seus personagens. David Bordwell e Kristin Thompson em *A Arte do Cinema* (2013) recomendam tópicos de observação em diferentes estilos de análise fílmica como, por exemplo, em considerações sobre os gêneros cinematográficos.

Uma das formas mais comuns de lidarmos com filmes é através de seu tipo ou gênero. Os gêneros são formas de classificar amplamente conhecidas na sociedade, pelos cineastas, pelos críticos e pelo público. Os filmes são, normalmente, agrupados nos gêneros devidos padrões similares de trama, características temáticas parecidas, técnicas fílmicas particulares e iconografia reconhecível. Ao tentar caracterizar o gênero de um filme, é possível fazer as seguintes perguntas: antes de ver o filme, você sabia a que gênero ele pertencia? Quais fatores na publicidade dos filmes, ou nas conversas prévias, forneceram indicações sobre isso? Quais convenções no filme

sinalizam seu gênero? Como essas convenções funcionam? Elas permitem contar a história de maneira mais rápida e econômica? Eles têm como objetivo criar respostas emocionais fortes? Quais inovações do gênero, se houver alguma, são encontradas no filme? Uma boa maneira de determinar a resposta é perguntar se suas expectativas foram frustradas por algum desenvolvimento do filme. O filme parece combinar convenções de mais de um gênero? Se sim, como ele torna os elementos dos gêneros compatíveis? Os aspectos inovadores do filme dependem da combinação de gênero? (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 527).

Bordwell e Thompson indicam que o conhecimento sobre definições do que é um gênero cinematográfico, possivelmente, induzirá o espectador a arguir possíveis clichês, repetições e envelhecimento estético de muitos filmes. Estimular múltiplas interpretações de um filme é ruptura com modos de recepção cinematográfica baseadas em individualismo restrito, exclusivamente, a conceitos particulares que não consideram mudanças tecnológicas, políticas, estéticas e culturais que transcorrem no cinema. O procedimento cineclubista de apresentação, exibição e debates de filmes evidencia essas mudanças, permanentemente.

Em debates cineclubistas existem exemplos de distintas interpretações, a partir de outras premissas sobre filmes, como críticas ao escapismo manipulador dos musicais de *Hollywood*, dos anos pós-guerra quando se evidenciou a supremacia americana sobre outros países; questionamentos sobre personagens, como Indiana Jones⁵⁶³, como modelo colonizador americano, que ratifica sua cultura em conflito com valores de outros países; advertir sobre visão comprometida e parcial de documentários como *O Triunfo da Vontade* (1936)⁵⁶⁴ de Leni Riefenstahl apesar de apresentar evolução técnica na sua narrativa que aprovou ideais nazistas; sugerir e arguir roteiros misóginos em filmes, como *Mary Poppins* (1968)⁵⁶⁵; evidenciar outras variantes sobre a origem, consequências e ações na guerra do Vietnã, em filmes como *Corações e Mentos* (1975) de Peter Davis; indicar abordagens preconceituosas sobre índios, negros e homossexuais em produções de sucesso que têm avaliação restringida por parte do público que opta não por se aprofundar nas interpretações nestes filmes, ao afirmar seu compromisso de entretenimento, entre outros exemplos.

Os professores, em uma sala de aula, podem criar métodos similares e desenvolver dinâmicas que utilizem os filmes como meio de avaliação da realidade, estimulando conexões com, por exemplo, outras artes e tópicos de diversos temas do passado ou presente. O sonho,

⁵⁶³ Indiana Jones é personagem do filme *Os Caçadores da Arca Perdida* (1981). O personagem interpretado por Harrison Ford foi criado pelos cineastas e roteiristas George Lucas e Steven Spielberg como um professor de arqueologia que gosta de envolver em aventuras e expedições.

⁵⁶⁴ *Triunfo da Vontade* (1936). Direção: Leni Riefenstahl. Documentário sobre o sexto Congresso do Partido Nazista, em Nuremberg, no ano de 1934.

⁵⁶⁵ *Mary Poppins* (1964). Direção: Robert Stevenson. Com Julie Andrews. Um banqueiro publica um anúncio oferecendo emprego para uma babá ajudar na criação dos filhos, pois sua mulher está envolvida na luta pelos direitos da mulher e não tem tempo suficiente para cuidar deles.

encantamento e alienação cinematográfica não podem ser únicos como valores artísticos para o espectador. É imperativo criar procedimentos de indagação da realidade pelo cinema.

3.1.6 Professores e o cinema como recurso pedagógico

Como demonstrado no filme *Conrack*, a relação com os alunos não é algo simples, ao contrário, é muito complexa, delicada e cabe ao professor ficar atento ao comportamento dos alunos, para perceber as condições da relação entre eles nesse convívio de ensino e aprendizagem. Assim o protagonista do filme procedeu e buscou alternativa de abordagem, trouxe algo novo para eles e percebeu que, na verdade, a classe toda estava cansada das mesmices pedagógicas. O enredo do filme reitera a necessidade de se buscar métodos de aprendizado, exercícios criativos, conteúdos interessantes, como estímulo e desejo de aprender. A experiência foi promissora, embora tenha incomodado a conservadora direção da escola. Há muitos elementos a serem considerados neste filme que pode ser trabalhado em oficinas para formação de professores.

Rosália Duarte, em *Cinema e Educação* (2009), afirma que o mecanismo da cultura cinematográfica apresenta educação da arte que necessita de consideração, pelo público, para criar condições e percepções de entender o mundo. Duarte conclui que analisar filmes é descobrir mundos e exercitar modos de interpretar a vida, a partir da visão de artistas visionários e talentosos, muitas vezes, à frente de seu tempo. Portanto, no entendimento e propostas pedagógicas de Duarte e outros educadores, acredito que é relevante incluir neste trabalho a opinião de professores, que utilizam o cinema como referência de aprendizado, nas suas trajetórias acadêmicas. De acordo com a dinâmica dos cineclubes, é evidente que todo filme tem diversas apreciações. Por meio de diversas análises (conteudistas, formalistas, sociológicas, psicanalistas, estruturalistas, textuais, culturais, religiosas etc.) é necessário dar visibilidade aos filmes, os quais, muitas vezes, exigem e proporcionam outros modos de interpretação.

Lembro-me de diversos filmes exibidos no cineclube da ACCPA, sob minha coordenação, nos quais o debate foi imperativo, para que o público apreendesse possibilidades sobre a produção exibida. Um dos exemplos mais significativos foi na sessão *Cult de Morangos Silvestres* (1957) de Ingmar Bergman quando alguns espectadores se manifestaram sobre o filme, a partir de um ponto de vista psicológico, pois tinham formação na área da psicologia. Meu entendimento sobre o filme de Bergman foi acrescido de conhecimentos sobre as cenas de sonho da personagem, de modo expandido e fortaleceu as características da obra. Outro

exemplo, ocorreu em debate sobre o filme *Roma* (2017)⁵⁶⁶ de Alfonso Cuarón que promovi pelo CEC. Entre elogios da maior parte do público presente, houve opinião discordante, baseada em uma vivência pessoal testemunhada pela participante em oposição à maneira como é apresentada a personagem principal.

Estes exemplos são relevantes para estimular exercícios de análise a serem desenvolvidos por críticos, professores e demais categorias profissionais. Marcos Napolitano, em *Como usar o Cinema na Sala de Aula* (2019), entende que o estímulo e interesse do aluno para estudos, por meio de filmes, podem criar incentivos e leitura de textos e modos de interpretá-los. Dessa maneira, é possível que outras observações sejam percebidas. É interessante ressaltar algumas sugestões e descrições de trabalhos com filmes em escolas, na prática de Napolitano, expressas em seu importante livro sobre cinema e educação (NAPOLITANO, 2019):

- *A Fita Branca*⁵⁶⁷. Michael Hanecke (diretor) (2009). Público-alvo: ensino médio (3º ano). Área principal: história, temas transversais, formação de professores. Cuidados: tensão psicológica, violência, palavras ofensivas. Abordagens: religião, educação e valores, relações sociais e familiares, violência social.

- *Adeus, Lênin*⁵⁶⁸. Wolfgang Becker (diretor) (2002). Público-alvo: ensino médio. Área principal: história contemporânea. Cuidados: Livre. Abordagens: crise do socialismo, globalização, juventude.

- *Fale com Ela*⁵⁶⁹. Pedro Almodóvar (diretor) (2002). Público-alvo: ensino médio. Área principal: temas transversais, educação física. Cuidados: erotismo. Abordagens: corpo e movimento, relações de amizade, identidades sexuais.

- *O Informante*⁵⁷⁰. Michael Mann (diretor) (1999). Público-alvo: ensino médio. Área principal: temas transversais, biologia (saúde), sociologia. Cuidados: livre. Abordagens: interesses econômicos e saúde, antitabagismo, manipulação da mídia, direitos do consumidor.

⁵⁶⁶ *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón. Com Yalitza Aparício. O filme mostra o cotidiano de uma babá e empregada doméstica em uma família na cidade do México, nos anos 1970.

⁵⁶⁷ *A Fita Branca* (2009). Direção: Michael Haneke. Com Christian Friedel. Um acidente com o médico de um vilarejo no norte da Alemanha inicia uma série de acontecimentos que levantarão suspeitas sobre os habitantes.

⁵⁶⁸ *Adeus, Lênin* (2009). Direção: Wolfgang Becker. Com Daniel Brühl. Uma senhora de família que vive na Alemanha Oriental, antes da queda do muro de Berlim, entra em coma e fica desacordada durante vários dias. Quando desperta, a Berlim Oriental que ela conhecia mudou e seu filho decide esconder-lhe os acontecimentos.

⁵⁶⁹ *Fale com Ela* (2002). Direção: Pedro Almodóvar. Com Javier Cámara, Dario Grandinetti, Leonor Watling. Um enfermeiro observa constantemente uma estudante de balé em academia que fica em frente de sua casa. Quando ela sofre um acidente de carro e é internada no hospital que trabalha, ele terá a chance de cuidar dela.

⁵⁷⁰ *O Informante* (1999). Direção: Michael Mann. Com Al Pacino, Russel Crowe, Christopher Plummer, Diane Verona. Um ex-executivo da indústria do tabaco concede entrevista polêmica ao programa jornalístico *60 Minutos*, da rede americana CBS. Mas na hora da transmissão a rede de televisão edita o material gravado alegando

Nas propostas para apreciação de filmes, em sala de aula, é recomendável trabalhar com várias metodologias, com diversos enfoques e interpretações críticos e professores de áreas e estudos distintos. É essencial demonstrar as diferenças e relações que os filmes proporcionam com a realidade. Com esta premissa, entrevistei professores e críticos de cinema que utilizaram filmes nas escolas, como meio pedagógico. Alguns convidados participaram de sessões cineclubistas da ACCPA. Elaborei questionário com perguntas sobre este tema e destaquei, neste capítulo, indagações sobre quais filmes poderiam ser sugeridos para exibição em sala de aula, em disciplinas vinculadas ao cinema e educação aliada a outras áreas, naturalmente.

A proposta é atribuir ao cinema, por meio de filmes, um significado abarcante sobre expressões que estão incluídas nos roteiros e que podem ter múltiplas recepções dos espectadores. Ou seja, o *status* dos filmes como mercadoria ou mero entretenimento são examinados com a incorporação da exposição de que os filmes são meios de expressão de ideias, verdades, mentiras, informações e pontos de vista que não podem ser avaliados como absolutos ou desvalidos pelo encantamento habitual de cada espectador.

A utilização do cinema como recurso de ensino é praticada por muitos educadores, mas é necessário avaliar que mudanças ocorreram em decorrência da formação de cada professor. Anteriormente, em sua maioria, os filmes eram vistos como meio de entretenimento e suporte para avaliar tópicos de disciplinas, mas é necessário romper com limitações dogmáticas, posturas preconceituosas, impulsos de controle sobre a liberdade artística e tendência de direcionamento unilateral sobre o cinema e os filmes. Algumas propostas de Joaquim Canuto Mendes de Almeida⁵⁷¹ sobre o cinema educativo, no final dos anos 1920 e início dos anos 1930, servem de exemplo para esta afirmação.

O livro *Cinema contra Cinema: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil* (1931) expõem ideias pertinentes e demonstra a proposta do autor para incitar o cinema no Brasil, como meio de comunicação indispensável para aperfeiçoar a sociedade. Canuto foi um dos pioneiros na valorização desse meio de comunicação, para fins educativos. Ele pensou a educação como mediador amplo da adaptação do indivíduo à sociedade. Para o autor, os professores tinham função didática fundamental e seu papel era agir sobre o meio que o educando se desenvolvia.

problemas jurídicos com as revelações do entrevistado. O produtor do programa recusa a postura da rede de TV e tentar revelar os fatos denunciados na entrevista.

⁵⁷¹ Joaquim Canuto Mendes de Almeida (1906-1990). Diretor e roteirista de filmes, compositor, jornalista, juiz e professor catedrático de Direito Judiciário Penal. Foi membro do *Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* e do *Instituto dos Advogados de São Paulo*. Publicou *Cinema contra cinema* (1931), *A Contrariedade na Instrução Criminal* (1937), *Ação Penal, Análises e Confrontos* (1938), entre outros livros.

O educador sabe que deve coordenar em face do educando, não só as imagens das coisas e dos fatos reais, mas também, quando é preciso, sugerir-lhe ordenadamente, à imaginação, imagens semelhantes das coisas e dos fatos ausentes ou passados. (...), Ocorre, porém, que nem sempre é possível transportar os educandos para perto da multiplicidade de objetos de estudos. Isso reduz a proporção do campo experimental e dá largas sobras ao ensino descritivo (ALMEIDA, 1931, p. 12).

Canuto Mendes oscilava entre a posição liberal e antiliberal sobre o cinema. A sua opinião expressa no livro sobre o que são filmes bons e maus, não auxiliou a entender os critérios sobre o que se poderia ser debatido na escola. No momento de definir valores e fins para o cinema educativo, ele foi enfático na defesa da disciplina e ordem. Mas ordenação da educação e da sociedade, por meio do cinema, não deve se vincular a uma observação unilateral que restrinja possibilidades interpretativas da obra cinematográfica. Canuto Mendes afirmava que a memória das imagens pode ser mais forte que as palavras, mas é necessário ressaltar e conhecer as características de cada aluno sobre o uso da sua cultura e educação no ato de entender um filme.

A obra de Canuto Mendes foi vinculada ao período do Escolanovismo⁵⁷² que gerou *Manifesto dos Pioneiros da Educação*⁵⁷³, em São Paulo, em 1931. Este manifesto apresenta algumas propostas de *Cinema contra Cinema* (1931), onde o autor afirma que o cinema é útil à educação e é indispensável ressaltar o filme como fator educativo. Segundo Canuto Mendes, o cinema mercantil é capaz de educar, mas quase sempre deseduca e a educação precisa reagir, pois contra o mau cinema, só o cinema. Certamente, é preciso questionar critérios sobre o que é um bom ou mau cinema, especialmente, sob um ponto de vista que não tenha consideração às diferenças de expressão na estética cinematográfica. Filmes oferecem probabilidades de análise nada simplificadas em definições incondicionais. É vital evitar julgamentos prévios sobre uma obra, seja autoral ou comercial (definição sobre diferenças do que é autoral e comercial devem ser revisadas e revistas, sempre).

A reação pedagógica a uma obra cinematográfica deve ser democrática, inclusiva e ampla. É prioritário focar em plausíveis argumentos com diversos enfoques e partilhar leituras de distintas áreas de conhecimento. Tais procedimentos podem derivar em postura de interesse e curiosidade, por parte do aluno/espectador. O que é educativo ou não, dependerá da relação dialética entre o professor e aluno no debate. Não se deve disciplinar o público, mas incentivá-lo ao desejo e vontade de aprender. Estimular a busca de informações, além da sala de aula,

⁵⁷² *Escolanovismo* afirmava que a educação é eficaz para a construção de uma sociedade democrática que considera as diversidades e respeita à individualidade do indivíduo para refletir sobre a sociedade e capaz de inserir-se nessa sociedade.

⁵⁷³ *Manifesto dos Pioneiros da Educação* foi documento escrito por educadores que defendiam novos ideais de educação e lutavam contra o empirismo dominante.

para outros aprendizados (preparar aula, sugerir argumentações antes do debate na aula, ou seja, fazer uma espécie de aquecimento para despertar argumentações).

No Brasil, em junho de 2014, a aprovação da lei nº 13.006/14, estabeleceu diretrizes e bases da educação nacional, para a exibição de filmes brasileiros nas escolas, de educação básica. Diante dessa proposta para a educação básica, é inevitável fazer referências ao trabalho de Canuto Mendes e, posteriormente, do INCE. Estes deixaram influências nesta e em outras ações de cinema e educação, apesar da ressalva quanto a algumas diretrizes polêmicas e questionáveis.

Em 2001, a professora Eneida Fachini Salibra⁵⁷⁴ realizou uma dissertação de mestrado *Cinema contra Cinema: O Cinema educativo de Canuto Mendes (1922-1931)*, e, em sua conclusão, lamenta que os projetos de Mendes, para um cinema educativo, não tenham se concretizado nas escolas brasileiras. Segundo a autora, o pensamento de Canuto Mendes criou ênfase na força e no papel do cinema para alavancar a educação e, por conseguinte, como chave para a reorganização da cultura e da nacionalidade. Mas sua proposta de efetivação de cinema nas escolas permaneceu restrita a poucas escolas localizadas em São Paulo e dependiam da boa vontade dos professores.

Tal descompasso entre os projetos e a realidade parece, ainda hoje, nos perturbar e nos desafiar, embora sob outras formas e com outros desdobramentos. Setenta anos depois, causa espanto perceber que a análise dessa relação cinema/educação, pelo menos no campo das práticas educacional, não avançou muito. O prestígio de formas mais tradicionais de ensino continuam imperando e a formação educacional por meio da imagem, neste início do novo milênio, ainda continua relegada a segundo plano. Durante minha pesquisa, alguns questionamentos, frente ao tema estudado, possibilitaram muitas reflexões críticas a respeito de situações presentes. Do contraponto com as dificuldades e o entusiasmo do personagem principal deste trabalho – que pensou a educação sob o impacto do início do cinema – com a situação que vivemos hoje, polarizada por um desencontro entre uma geração de crianças e jovens cada mais visual, e uma escola ainda demasiado presa ao mundo verbal e livresco – entendemos que por outras maneira, certamente mais complexas mas não menos dramáticas, continuamos buscando respostas para algumas questões que foram colocadas por Canuto Mendes, nos longínquos anos 30 (SALIBA, 2003, p. 184).

Na possibilidade de determinadas propostas cineducacionais de Canuto Mendes terem prosseguimento e ampliação, nos próximos anos, é presumível a existência de mais professores e alunos engajados com o estudo da arte cinematográfica. A criação de cineclubes em diversas escolas, por exemplo, nas décadas posteriores às propostas de Canuto Mendes, teria abrandado a ausência do cinema em cidades sem salas de exibição ou com cinemas com viés totalmente

⁵⁷⁴ Eneida Fachini Salibra é educadora e historiadora. É mestre em História Social pela USP. Atuou como professora, supervisora de ensino e coordenou a equipe técnica da Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas (CENP) que instituiu os Centros de Educação Supletiva no Estado de São Paulo. Desenvolve trabalhos de consultoria na área de formação de docentes e especialistas na área de Educação.

comercial. Nos anos 1950, período em que muitos cineclubes foram fundados no Brasil, muitas cidades do interior, de alguns estados do sul do país, tiveram o privilégio de agentes culturais tomarem a iniciativa de criar cineclubes. Mas, outras cidades não tiveram essa alternativa que poderia ser cultivada para parcerias com escolas, em projetos educacionais inclusivos entre professor e aluno, a partir das características de cada região.

Alguns exemplos de cineclubes e espaços cinéfilos que tiveram períodos de atividade em alguns estados do país, principalmente, entre os anos 1950 e 1990, demonstram o reconhecimento sobre a validade do cinema em diversas regiões⁵⁷⁵:

- *Cineclube Charles Chaplin* (PB)
- *Cineclube de Brasília* (BR)
- *Cineclube Leila Diniz* (SP)
- *Cineclube Gay do Brasil* (BA)
- *Clube de Cinema da União Cultural Brasil/URSS* (SP)
- *Clube de Cinema Otávio Gabus Mendes* (RJ)
- *Clube de Cinema Mário de Andrade* (SP)
- *Clube de Cinema de Araraquara* (SP)
- *Clube de Cinema de Marília* (SP)
- *Clube do Cinema de Botucatu* (SP)
- *Centro de Orientação Cinematográfica de Recife* (PE)
- *Clube de Cinema de Fortaleza* (CE)
- *Cineclube do Grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP* (SP)
- *Cineclube do Sindicato de Jornalistas de SP* (SP)
- *Cineclube Centro Cultural 25 de abril* (Mulheres no Cinema)
- *Cineclube Lima Barreto* (PR)
- *Clube de Cinema de Santos* (SP)
- *Cineclube Dom Vital* (SP)
- *Cineclube Porvello* (RS)
- *Cineclube de Mogi Mirim* (SP)

A existência de cineclubes em capitais e cidades do interior brasileiro indicou ambientes para incremento da cultura cinematográfica. A *Cinematoteca Brasileira* possui diversos registros de cineclubes independentes ou vinculados a universidades ou associações culturais, que são exemplos de inserção educacional, para os cidadãos destas cidades. Com a tecnologia criada para o audiovisual, nas últimas décadas, que proporciona maior acesso à população aos novos mecanismos pedagógicos, é possível superar dificuldades sobre a experiência do cinema em instituições de educação. Muitos professores compartilharam, individualmente, ações cineeducativas nas salas de aula. É constante a criação de exposições que ressaltam a complexidade de cada filme e prováveis conexões com outros temas, a partir de abordagens

⁵⁷⁵ A pesquisa sobre diversos cineclubes e espaços cinéfilos foi realizada na *Cinematoteca Brasileira* (SP) que dispõem de vasto material de arquivo em jornais, revistas e livros. Os cineclubes citados representam informações parciais do que foi pesquisado, pois existe grande quantidade de registros de cineclubes em vários estados no país.

diferenciadas dos assuntos filmados por cineastas. Evidenciar que a fruição estética gerada por uma produção cinematográfica admite possibilidades de interpretação é abordagem pedagógica que valoriza a arte cinematográfica e lhe confere *status* acima de qualquer formatação e destinação exclusiva que o mercado capitalista queira forjar.

Os professores entrevistados para esta pesquisa e suas respectivas seleções de filmes, corroboram com este pensamento e demonstram enfoques diversos para a utilização do cinema em sala de aula. A utilização do cinema em sala de aula foi critério básico para a escolha dos entrevistados. Alguns filmes citados foram exibidos no cineclube da ACCPA:

a) *M: O Vampiro de Dusseldorf*⁵⁷⁶(1931) de Fritz Lang.

O professor Alex Moreira Carvalho tem histórico cineclubista e usa filmes em sala de aula, a partir do grupo de estudos de cinema e psicologia vinculados ao curso de Psicologia da *Universidade Mackenzie* (SP). Os filmes são incluídos nas disciplinas *Psicologia do Cotidiano* (alunos do quinto semestre) e *Aprendizagem* (alunos do quarto semestre). Em uma das dinâmicas, incluíram a exibição do curta metragem, *Eletrodoméstica*⁵⁷⁷, de Kleber Mendonça Filho, para discutir um texto da Agnes Heller⁵⁷⁸ sobre a estrutura da vida cotidiana. Posteriormente, foram exibidos os primeiros minutos do *M: O Vampiro de Dusseldorf*, de Fritz Lang, até a cena da metáfora da morte da menina criança.

É um exemplo para uso dos filmes. Eu peço pra assistirem esses sete minutos de M e depois eu volto para o filme do Kléber. Mas M permite mais fazer o que eu gosto de fazer, desde o começo, porque ele é muito curto mas é muito significativo, então eu passo uma vez de sete minutos e depois, eu peço que eles descrevam o que eles conseguiram identificar. Fala-se um monte de coisas e eu consigo perceber um pouco do repertório das pessoas que estão assistindo. Em geral, aparece muita coisa do ponto de vista do repertório, da maneira de como as pessoas assistem ao filme. Interessa-me perceber o quê que as pessoas estão vendo, quando assistem a um filme de 1931 [...]. Na minha experiência com o cinema, eu fico sobre o controle da imagem, o tempo inteiro, mas isso não é suficiente. Eu tenho que ter algum conhecimento do contexto onde eu estou e do contexto desse filme. Eu sei que isso dá muita discussão, no campo da arte em geral, do cinema em particular, tem autores que falam que é bobagem e tudo que precisa ser visto está no filme e você não precisa ir além do filme. Para muitos essa história de contexto é coisa boba, mas quando bate o contexto você está indo para além do que é acético do que interessa, mas aqui, na minha experiência com alunos, então na formação de plateia, vamos dizer assim, que mesmo que não seja um curso de cinema, eu estou ensinando a olhar (ALEX CARVALHO. Entrevista realizada em set. 2020).

⁵⁷⁶ *M: O Vampiro de Dusseldorf* (1931) de Fritz Lang. Com Peter Lorre. Um assassino de crianças é procurado pela polícia e seus crimes provocam o caos na cidade.

⁵⁷⁷ *Eletrodomésticas* (2005). Direção: Kleber Mendonça Filho. Com Magdale Alves. Uma família da classe média vive em uma casa com eletrodomésticos supérfluos capazes de fazer muito barulho.

⁵⁷⁸ Ágnes Heller (1929-2019). Filósofa húngara, escritora, professora de sociologia na Universidade de Trobe, na Austrália. Lecionou na *New School for Social Research*, em Nova Iorque. Autora de diversos livros incluindo *O Cotidiano e a História* (2008).

Moreira Carvalho afirma que informações do lado estético são importantes e é para isso que existem cineclubes, a educação cinematográfica e uma pedagogia do olhar. As informações não fazem do filme um bom filme, mas é importante saber e ter informações de ordem histórica, ao contrário do que muitos críticos estruturalistas defendiam nos anos 1960 e 1970, pois eles raciocinam que a obra não tem relação com o contexto histórico. É evidente que uma obra tem sua autonomia, mas a autonomia da própria obra tem uma relação dialética com o contexto. O contexto não explica, necessariamente, se a obra é boa ou não, mas ajuda a entendê-la.

Figura 76 – *M: O Vampiro de Dusseldorf* (1931) de Fritz Lang.



Fonte: Google Imagens (2021)

M O Vampiro de Dusseldorf é um dos filmes mais importantes do cinema e tem diversas análises desenvolvidas e publicadas por especialistas. A obra de Lang permite estudos em temas, como relações familiares e sociais, esquizofrenia, consequências da pobreza e marginalidade e infanticídio.

b) *A Velha Dama Indigna* (1966)⁵⁷⁹ de Rene Allio.

A professora Luzia Álvares analisa o filme *A Velha Dama Indigna* (1966) de Rene Allio, a partir de questão específica, nos seus estudos sobre a teoria das relações de gênero e a militância feminista.

⁵⁷⁹ *A Velha Dama Indigna* (1966) de Rene Allio. Com Sylvie. Uma mulher de 70 anos fica viúva e, para surpresa da família, decide aproveitar sua vida de maneira independente para descobrir o mundo.

Figura 77 – *A Velha Dama Indigna* (1966) de Rene Allio.



Fonte: Google Imagens (2021)

A protagonista Berthe ao contrário do desejo da família, após o falecimento do marido, decide dedicar o tempo que lhe resta para cuidar de si e vivenciar novas experiências em nova postura de vida.

Berthe aparenta ter mais de 70 anos. É mostrada num período de vida desde a viuvez introduzindo-se os seus novos relacionamentos e descobertas a partir daí e ao longo de 18 meses. Há uma cena supostamente chocante para quem tem outro olhar sobre o modelo de mulheres casadas nessa faixa etária: a atitude de Berthe diante do cadáver do marido. Antes de comunicar aos familiares o triste evento, avidamente, investiga os bolsos do falecido, de lá tirando o dinheiro que encontra, escondendo-o sob a blusa. Daí em diante, a situação do enterro, a presença da família questionando com quem ela iria ficar, a decisão sobre a venda da casa, enfim, os filhos definindo, de forma aleatória, o curso de vida que ela deveria ter daí em diante, desconsiderando a opinião dela própria. Mas seu propósito será outro, afastando-se dos filhos e construindo seu grupo de sociabilidade composto de uma prostituta e o namorado desta, vende a casa, os móveis, os utensílios, passeia no shopping, fazendo o que não deve ter feito antes, quando casada: olhar a louçaria, as panelas nos shoppings e tomar um sorvete num banco de bar (LUZIA ÁLVARES. Entrevista realizada em nov. 2020).

Segundo Álvares, o diretor do filme acompanha a personagem, pelas ruas da cidade, utilizando recursos da linguagem cinematográfica e ressalta suas transformações como mulher. *A Velha Dama Indigna* é uma produção dos anos 1960, em período frequente de criação de personagens femininas decididas a estabelecer outras narrativas para suas histórias. Nesta produção é possível incluir debates sobre estereótipos impostos à mulher idosa, a qual se recomenda a seguir papéis de dona de casa, mãe e avó e se conformar com as circunstâncias da velhice. O filme indica demandas sobre a independência e emancipação das mulheres e comporta observações sob o ponto de vista feminista moderno.

c) *Bodas de Sangue*⁵⁸⁰ (1981) de Carlos Saura.

O professor e poeta João de Jesus Paes Loureiro tem hábito de exibir *Bodas de Sangue* (1981) de Carlos Saura, em sala de aula, pela complexidade estrutural. Segundo Paes Loureiro, o cinema permite conexões na inter-relação com outras artes e estimula enfoque científico em temáticas que servem de conteúdo extra-artístico.

Figura 78 – *Bodas de Sangue* (1981) de Carlos Saura.



Fonte: Google Imagens (2021)

Ele avalia o filme de Saura com enfoques na dança, câmera, teatro música, pintura, fotografia e poesia. Enfatiza sua impressão do filme sob a leitura relacionada à dança, poética e música. De acordo com Paes Loureiro, *Bodas de Sangue* ratifica, por meio da dança, que o *efeito* cinema procura valorizar o *efeito* dança na elaboração de atmosfera poética harmônica com a tragédia moderna criada pelo autor da obra, além de manter a energia cigana que, culturalmente, inspirou a peça. Outra interpretação de Paes Loureiro tem enfoque poético sobre o filme de Saura.

O poético é uma atmosfera e transcendência emocional que nasce da imanente relação do contemplador das obras de arte. Acentuada em níveis diferentes de uma para outra. Aquilo que os espanhóis, pela herança da cultura cigana, denominam de El Duende. Uma energia que vem da totalidade da obra impregnando o contemplador dos pés à cabeça. Ou aquilo que Camões diz ser o amor: “Um não sei que nasce não sei onde/vem não sei quando e dói não sei porque”. O poético é algo indizível, mas

⁵⁸⁰ *Bodas de Sangue* (1981) de Carlos Saura. Com Antonio Gades, Cristina Hoyos. Adaptação da obra de Federico Garcia Lorca. Dois jovens são impedidos pelas suas famílias de ficarem juntos e um trágico destino selará suas histórias. Nos anos 1980, o diretor Saura iniciou a realização de uma trilogia sobre a dança e música espanhola em parceria com o coreógrafo espanhol Antonio Gades: *Bodas de Sangue* (1981), *Carmem* (1983) e *Amor Brujo* (1986).

sentido. Falo do poético como qualidade da poesia que pode impregnar as outras artes, a natureza e as cidades. A poesia é o lugar essencial de manifestação do poético através das palavras. E isso não se transfere. O poético é uma espécie estendida de aura, de luz atravessando o vitral, da sensação de perfume que evolva da flor. O poético espiritualiza trazendo o transcendente para o imanente contemplado como acontece nas cerimônias religiosas ou místicas. Por esse motivo, há filme que contém essa impregnação do poético e outros não. Pode-se até relativizar: há filmes com maior teor do poético e outros, com teor menor. Os que revelam maior teor do poético são exatamente aqueles em que a linguagem cinematográfica é dominante. Aos em que predomina o sentido da história narrada, têm o sentido do poético reduzido. Não estou a me referir da ação dramática. Mas do uso mais rico dos efeitos produzidos pela linguagem do cinema. Tanto um filme de ação intensa como os de sentido psicológico podem revelar ou não a sua poética. O segredo está no uso da linguagem produzindo esse efeito (PAES LOUREIRO. Entrevista realizada em jan. 2021).

Com relação à questão poética, Paes Loureiro recomenda duas perguntas que podem ser feitas aos alunos: Concorda que o filme *Bodas de Sangue* revela dimensões do poético? Concordando com esse pressuposto, quais as contribuições para esse efeito, já que o cinema contém a intercorrência das artes que o constituem como o teatro, dança, música e poesia? Na relação de *Bodas de Sangue* com a música ele afirma que existe paralela linha narrativa e de graduação dramática, que constitui atmosfera cigana adequada à tragédia, sente e compartilha sentimento pelo meio da dança flamenga (também de origem cigana) e pela coreografia de Antônio Gades⁵⁸¹. A dança fala pelos gestos e a música pela estimulação dos sons na alma.

d) *Os Companheiros* (1964)⁵⁸² de Mário Monicelli e *Eu, Daniel Blake*⁵⁸³ (2018) de Ken Loach.

A professora Violeta Refkalefsky Loureiro⁵⁸⁴ optou pelo cinema para discutir, teoricamente, sobre o Trabalho e suas transformações no mundo, a partir de um curso ministrado na UFPA. Para Loureiro, o cinema é uma combinação perfeita de arte, ciência, tecnologia, beleza e maravilamento e apresenta procedimentos de análise sobre as diversas relações sobre o trabalho, em filmes de distintas épocas e contextos históricos.

O trabalho tem sido considerado uma importante categoria social, desde os primórdios da Sociologia e não apenas face ao seu papel estruturante na vida das sociedades, desde as mais primitivas às contemporâneas, mas, também, como elemento básico na

⁵⁸¹ Antonio Gades (1936-2004). Bailarino e coreógrafo espanhol considerado um dos maiores nomes da dança flamenco em seu país.

⁵⁸² *Os Companheiros* (1964) de Mario Monicelli. Com Marcelo Mastroianni. Em Turim, Itália, operários têxteis começam luta por melhores condições de trabalho. Um professor é enviado pelos socialistas para auxiliá-los a organizar uma greve.

⁵⁸³ *Eu, Daniel Blake* (2016) de Ken Loach. Daniel é um carpinteiro que se aposenta e se afasta do trabalho devido a um problema de saúde e procura auxílio financeiro do governo, mas a burocracia estatal impede que ele receba tratamento adequado.

⁵⁸⁴ Violeta Refkalefsky Loureiro é professora graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (1969), mestrado em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (1985) e doutorado em Sociologia - *Institut Des Hautes Etudes de l'Amérique Latine* (1994). É professora voluntária da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Sociologia e Ciências Sociais e atua em temas referentes a Amazônia, direitos humanos, sociologia jurídica e educação.

manutenção da vida material dos indivíduos e como elemento básico na construção da dignidade da pessoa humana. Daí porque tornou-se fundamental compreender as relações sociais que ocorrem no mundo do trabalho e como elas se modificam, nos vários momentos históricos, à medida que as sociedades se transformam, desde as sociedades agrárias ao mundo digital e da uberização do trabalho (VIOLETA LOUREIRO. Entrevista realizada em dez. 2020).

Um dos filmes sugeridos para uso em sala de aula é *Os Companheiros* (1964) de Mário Monicelli, que mostra a luta de empregados de indústria têxtil por melhores condições de trabalho.

Figura 79 – *Os Companheiros* (1964) de Mario Monicelli.



Fonte: Google Imagens (2021)

Loureiro afirma que a obra de Monicelli é estabelecida sob um escopo dialético-marxista, ressalta os elementos alienação (Karl Marx⁵⁸⁵) e consciência de classe (Georg Lukács⁵⁸⁶) da classe trabalhadora. O papel do professor é do intelectual orgânico, conforme Antônio Gramsci⁵⁸⁷, cuja missão seria é de elevar a consciência crítica das classes subordinadas.

Outro filme que aborda a questão do trabalho, em período distinto, no final século XXI, é *Eu, Daniel Blake* (2018), de Ken Loach. Segundo Loureiro, o personagem é obrigado a enfrentar obstáculos de toda a ordem burocrática, além de sofrer com a precarização dos serviços públicos, inclusive do serviço social, em evidente perda real de direitos decorrentes da

⁵⁸⁵ Karl Marx (1818-1883). Filósofo, sociólogo, economista, jornalista e historiador alemão. Autor de publicações importantes como *O Capital* (1867).

⁵⁸⁶ Georg Lukács (1885-1971). Filósofo e historiador literário húngaro marxista.

⁵⁸⁷ Antonio Gramsci (1891-1937). Filósofo marxista, crítico literário, jornalista, linguista, historiador e político italiano. Autor de publicações sobre política, sociologia, antropologia, história e linguística.

globalização. O filme apresenta uma forte crítica à desmontagem do Estado de Bem-Estar Social e à nova ética dos direitos do trabalhador na globalização, que lhe rouba a dignidade, a autoestima e a fé na sociedade.

Estes filmes são exemplos contemporâneos sobre as relações do trabalho na sociedade e, certamente, colaboram para debates com tópicos sobre as consequências da alienação do trabalhador e a mecanização do sistema de trabalho, com vistas ao lucro e posterior descarte do trabalhador.

e) *Derzu Uzala* (1975)⁵⁸⁸ de Akira Kurosawa.

A professora Célia Brito⁵⁸⁹ entende que para falar de cinema e educação é preciso definir que a educação, para o fim dessa pesquisa, não se restringe à escolar, abrange a das pessoas em geral. É um procedimento que se reflete no fazer, no pensar e no modo de ser dos humanos e educandos em sociedade. Segundo Brito, acredita-se que o cinema seja veículo que venha ao encontro dessa busca por uma educação que abranja a todos, não só pelo que permite em ampliar o conhecimento das pessoas pelas temáticas exploradas, mas também pelo que interfere no cognitivo, no emocional, na sensibilidade estética e, conseqüentemente, no campo ético-social dos que dele desfrutam.

Segundo Brito, para seguir os progressos pelos quais o mundo vem passando, principalmente, desde as últimas décadas do século XX, o ser humano e educando é solicitado a mobilizar-se, para ser consciente da realidade em que vive, procurando desenvolver-se cognitiva, emocional e ético-socialmente, e, assim, saber-se e sentir-se inserido no mundo, e não deixado à sua margem. Essa afirmação vai ao encontro do que Walter Benjamin reconhece, em seu livro *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935), a importância do cinema como meio de possibilitar a seu público nova forma de interagir com a arte e, conseqüentemente, de transformar os modos de percepção e recepção da experiência social.

Brito considera imprescindíveis para formação do cidadão do século XXI, os sete temas apresentados pelo educador e filósofo Edgar Morin, a pedido da Organização das Nações Unidas (ONU). Sem estes temas, de acordo com Morin (2002), se criam lacunas no processo educacional, e o cinema também, pensa-se, tem tudo a contribuir. Os temas apontados são: o conhecimento como construções que se modificam no dia a dia; o ensino de conteúdos

⁵⁸⁸ *Derzu Uzala* (1975) de Akira Kurosawa. Com Maksim Munzuk e Yuri Solomin. O filme conta a história de um explorador do exército russo com um caçador nanai que passa a servir-lhe de guia e se torna seu grande amigo.

⁵⁸⁹ Célia Maria Coêlho Brito é graduada em Letras e Artes/Português e Francês (UFPA); pós-doutora em Letras na área de Linguística Aplicada (PUC/SP); doutora em Letras na área Linguística e Língua Portuguesa (UNESP/SP), com bolsa sanduíche na Universidade do Porto (PT); e mestre em Letras na área de Linguística Aplicada (PUC/RS).

referentes a problemas globais e fundamentais; o estudo da condição humana na sociedade; o ensino das relações humanas de um ponto de vista global; o enfrentamento das incertezas com base nos aportes recentes das ciências; a implicação da globalização nas relações humanas; a reforma de mentalidades para superar questões morais e éticas das diferentes culturas. O filme *Dersu Uzala* (1975) de Akira Kurosawa foi escolhido para tecerem-se comentários sobre o tema cinema e educação.

Figura 80 – *Dersu Uzala* (1975) de Akira Kurosawa.



Fonte: Google Imagens (2021)

De acordo com Brito, este filme deve encantar o público, em razão da beleza peculiar de seu texto/discurso, espelhado pelos componentes verbal (do campo do teórico: segmentos descritivos, argumentativos, interativos; do campo do narrar: relatos e narrações; e processos cognitivos: referências, inferências, pressuposições, alusões, conjecturas, devaneios) e não verbal (imagens, colorido, luz, recursos sonoplásticos, trilha sonora) que encerra. Os fatos expostos permitem, provavelmente, ao espectador acionar reflexões de forma diferenciada, consoante sua autopercepção, e viajar no tempo e espaço, aguçando a consciência segundo sua visão de mundo.

A importância do conhecimento sistemático (capitão Arseniev) e do saber natural (Dersu Uzala); o aprendizado que o instinto de sobrevivência possibilita ao ser humano; a criatividade como meio de contornar desafios (no caso específico do filme, as adversidades impostas pela natureza); a importância da experiência, da solidariedade, do respeito mútuo das diferenças individuais, da compreensão, da lealdade; a apreensão, o destemor e a determinação diante das dificuldades; a vida urbana, civilizada, que detém o saber sistemático e condutas ditas “civilizadas”, e a vida simples, vivida em conjunção com a natureza, que detém o saber adquirido pelo empirismo e condicionador de atitudes ditas “rudes”; o zelo pela natureza em contraposição à violação da fauna e da flora; a adequação e conformação dos humanos a seu habit; ; os desígnios do destino, em suma, toda essa gama de aspectos textuais/discursivos pode levar o espectador a ativar em sua mente mundos vividos e sonhados, conduzindo-o, certamente, a refletir sobre formas outras de agir, de pensar e de ser no mundo, que enlevem seu espírito como humano, dando prova de que o cinema pode, em muito, contribuir para a formação de cidadãos mais comprometidos

com o outro e, conseqüentemente, para a construção de uma sociedade mais humana e justa (CÉLIA BRITO. Entrevista realizada em mar. 2020).

A proposta fílmica de Akira Kurosawa indica estas e outras reflexões, que podem ir além de acordo com a avaliação de um aluno ou espectador. Mas, certamente, após tantos anos de sua realização é possível que *Derzu Uzala* seja referência de proposta artística, que evidencia a relação entre um personagem e sua preferência pela natureza, em conflito com o mundo civilizado. Nas questões referentes ao meio ambiente no século XXI, é construtivo e adequado pensar que Derzu é um personagem exemplar. Ele valoriza a natureza e esse é um assunto amplo para a sala de aula, diante dos problemas do meio ambiente em vários países. Outros temas que o filme proporciona são as diferenças entre a vida rural e urbana, as conseqüências das regras da civilização econômica, a extinção de um padrão de vida natural, em decorrência de uma nova ordem econômica e a importância da amizade como meio de aprendizado, respeito e enaltecimento da vida.

f) *Sonhos* (1990)⁵⁹⁰ de Akira Kurosawa.

A professora Célia Jacob⁵⁹¹, pela sua experiência nas disciplinas *Teoria Literária e Elementos de Estética e História da Arte*, recomenda o filme *Sonhos* (1990) de Akira Kurosawa. O filme apresenta oito histórias baseadas em sonhos do cineasta.

Figura 81 – *Sonhos* (1990) de Akira Kurosawa.



Fonte: Google Imagens (2021)

⁵⁹⁰ *Sonhos* (1990) de Akira Kurosawa. Com Akira Terao. Uma série de histórias baseadas em sonhos que o diretor teve em diversos momentos de sua vida. O filme apresenta oito sonhos: *Sol através da Chuva*, *O Pomar de Pêssegos*, *A Nevasca*, *O Túnel*, *Corvos*, *Monte Fuji Vermelho*, *O Demônio Chorão* e *A Aldeia dos Moinhos de Água*.

⁵⁹¹ Maria Célia Lavareda Jacob. Professora Aposentada. Graduada em Letras, habilitação em Português/Inglês (UFPA). Especialista em Teoria Literária e Literatura Infante Juvenil pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Professora com graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará (1969). Atuou como professora com especialização na escrita literária e outras estéticas.

Jacob utilizou alguns dos episódios deste filme, na unidade de ensino das disciplinas mencionadas, entre outros. Ela criou para os alunos uma série de reflexões, para ampliar seu repertório cultural, propiciar ao sujeito-aluno o desenvolvimento de habilidades de percepção de elementos significativos e expressivos inerentes aos textos em questão e, compartilhando informações, de modo que os conhecimentos das linguagens artísticas façam parte do seu universo cotidiano social e do repertório cultural.

Nesse processo, a metodologia educacional que adotei é pautada nas concepções de que a construção do conhecimento se dá na interação social, em que o professor é o que media aprendizagem junto ao sujeito-leitor, buscando desenvolver nele, simultaneamente, habilidades para todos os tipos de leitura, promovendo metodologicamente a inclusão de estratégias / métodos de ensino. Para tanto, segui as seguintes estratégias metodológicas: Prática social- Sondagem de conhecimentos prévios ou repertório cultural dos alunos em Roda de Conversa, um espaço aberto ao diálogo, no qual os alunos foram estimulados a falar sobre os conhecimentos que poderiam possuir a respeito de Van Gogh; suas impressões e curiosidades sobre a temática. Instrumentalização- Construção do conhecimento: a) apresentação e exibição das telas de Van Gogh, busca junto com os alunos, de sites de museus, referências artísticas e pessoais do artista para justificar seu valor como um dos artistas mais expressivos da arte universal contemporânea. b) - busca de Informações sobre a filmografia e a estética dos filmes do diretor japonês Akira Kurosawa. Reflexão histórica e crítica - Observação atenta das obras, instigando os alunos à percepção de elementos que compõem as duas telas que irão fazer parte do curta metragem *Corvos* (*Ponte de Arles* e *Campo de Trigos com Corvos*); como as referidas obras refletem a identidade do pintor holandês; a cultura dele ; o contexto histórico da época em que ele viveu e a sua estética (CÉLIA JACOB. Entrevista realizada em nov. 2020).

Jacob indica que a metodologia educacional deve ter, como dinâmica, a exibição do filme, com debate ao final e conversa aberta com convidados - um estudioso de cinema e um crítico de arte - empregando linguagem compatível com o nível de conhecimento dos alunos e, conseqüentemente, promovendo a aprendizagem. A filmografia de Kurosawa tem muitos títulos que podem ser selecionados para debates. *Sonhos* é um projeto particular do diretor que nasceu de seus sonhos e permitem estabelecer relações com temas que ele abordou, em outras obras, como os efeitos da segunda guerra Mundial, a importância da arte, o culto à imaginação humana e a inclusão das tradições orientais.

g) *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles.

O professor Francisco Cardoso⁵⁹² assegura que é possível utilizar o cinema em sala de aula, pois é uma prática que ele adota ao longo de mais de trinta anos de carreira acadêmica, na universidade. Segundo Cardoso, a prática de utilizar o cinema em sala de aula, nos primeiros anos, foi feita um pouco aleatoriamente. Ao focalizar assuntos da disciplina ensinada, confiando

⁵⁹² Francisco Cardoso é formado em Administração. Foi Professor de Marketing na UFPA e na UNAMA. Foi Coordenador de Curso e Diretor do CESA (Centro de Estudos Sociais Aplicados) da UNAMA e coordenador de seu Núcleo Cultural incluso o Cine UNAMA. Membro da *Associação Paraense de Críticos Cinematográficos* há mais de duas décadas.

que um filme poderia ajudar na compreensão, ele fazia e indicava pontos relacionados. Com a prática, Cardoso adotou esse recurso de forma mais correta. Ao planejar a(s) disciplina(s) para o semestre, procurava introduzir um ou dois filmes nos conteúdos a serem ministrados, dentro dos objetivos que a disciplina desejava alcançar. Um dos filmes escolhidos foi *Cidadão Kane*.

Obra prima do diretor Orson Welles, sempre citado nas listas dos melhores filmes de todos os tempos. “Citizen Kane” propicia elencar vários enfoques cinematográficos do trabalho de um grande cineasta que contribuiria em muito para o aprendizado da ciência administrativa. Roteirizado pelo diretor em conjunto com Herman J. Mankiewicz, é um significativo estudo sobre até onde o poder deve ir e onde tem seus limites. Várias abordagens o filme proporciona: o poder da mídia na sociedade; inovação; a manipulação da opinião pública; novos empreendimentos. Quanto à metodologia: contextualização do filme como arte cinematográfica e como produção histórica no momento de sua realização; projeção do filme; 3 ou 4 questões sobre filme, distribuídas aos alunos, ao fim da projeção, para orientar o debate final (FRANCISCO CARDOSO. Entrevista realizada em nov. 2020).

Como professor vinculado ao curso de Administração, Cardoso, continuamente, teve critérios vinculados à relação de pertinência entre conteúdo do filme e conteúdo da disciplina, na escolha dos filmes para os alunos. *Cidadão Kane* é muito estudado por especialistas de diversas áreas e comporta análises com enfoques comportamentais, sociais, jornalísticos, políticos e debates referentes à sua contribuição a evolução da linguagem cinematográfica.

h) *1984* (1984)⁵⁹³ de Michael Radford.

Na sua experiência como professora universitária e a utilização de filmes em sala de aula, a professora Telma Amaral⁵⁹⁴ considera algumas referências: a articulação com o conteúdo que está sendo discutido; a duração do filme, pois ele tem que ocupar o tempo destinado para a aula, seja para exibição e discussão no mesmo dia, ou apenas para exibição e posterior debate (curtas, documentários, animações e mesmo longas são sempre bem vindos); seleção de filmes que estejam fora do circuito dito comercial; filmes estrangeiros legendados, pois, certamente, a língua em seus ritmos e entonações é fundamental; condições materiais mínimas (local adequado, projeção e som bons) e inclusão de filmes de gênero e raça que atendam a esses critérios, sejam na direção, no elenco, na forma de tratamento das temáticas.

De modo geral quando vou utilizar um filme adoto os seguintes passos: assisto ao filme selecionado junto com a turma, se houver tempo, em seguida, iniciamos uma discussão livre em que peço que a turma destaque os aspectos que mais lhe chamaram

⁵⁹³ *1984* (1984) de Michael Radford. Com John Hurt e Richard Burton. Baseado na obra de George Orwell, o filme mostra a história de Winston Smith, componente do partido externo e funcionário do Ministério da Verdade que tem a incumbência de reescrever e alterar informações de acordo com o interesse do Partido. Ele interroga a opressão que o Partido exerce sobre os cidadãos e é prendido pela Polícia do Pensamento.

⁵⁹⁴ Telma Amaral é doutora em antropologia, professora da Faculdade de Ciências Sociais/UFPA, docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/PPGCS e pesquisadora do *Grupo de Estudos e Pesquisas Eneida de Moraes/GEPEM*. Desenvolve estudos no campo das relações de gênero, relações amorosas, conjugalidades e sexualidades.

atenção. Depois, correlaciono o que foi dito com o tema da aula. Se não houver tempo, na aula seguinte fazemos o debate e as interseções com o tema em pauta. Nesse caso, posso pedir que a turma produza um comentário de uma lauda sobre o filme assistido, o que faz com que se estabeleça uma conexão com a obra. Meu objetivo ao utilizar um filme é dinamizar a aula e abordar o conteúdo de outra perspectiva mais narrativa. (TELMA AMARAL Entrevista, realizada em nov. 2020).

Como exemplo, Amaral explica sua metodologia, em uma disciplina sobre formação do mundo contemporâneo (ciências sociais). Segundo a professora, é essencial abranger importantes acontecimentos e movimentos do mundo contemporâneo, a partir de textos acadêmicos, literários e filmes/documentários, sem perder de vista a dinâmica das relações sociais capitalistas e seus desdobramentos econômicos, políticos e culturais oriundos das sociedades modernas. Um tema indicado, nesta disciplina, pode ser sobre estados totalitários (a ideologia do terror) com exibição de diversos filmes incluindo *1984* (1984) de Michael Radford, baseado na obra de George Orwell⁵⁹⁵.

Figura 82 – *1984* (1984) de Michael Radford.



Fonte: Google Imagens (2021)

A obra é uma manifesta crítica à opressão dos regimes totalitários e amplia sua abrangência temática, com reflexões sobre o indivíduo e sua inserção no controle realizado pela sociedade. O filme *1984* pode ser analisado sob outros enfoques como, por exemplo, a relação de trabalho, ideologia, violência, consequências das guerras mundiais; conjunturas e rupturas sociais e reconfigurações políticas, como meio de transformação social.

⁵⁹⁵ George Orwell (1903-1950). Escritor, jornalista e ensaísta inglês. Sua obra tem como característica a oposição às injustiças sociais e ao totalitarismo. Suas publicações mais conhecidas são *A Revolução dos Bichos* (1945) e *1984* (1949).

i) *Ribeirinhos do Asfalto* (2010)⁵⁹⁶ de Jorane Castro.

A professora Denise Cardoso⁵⁹⁷ utiliza filmes em aulas, desde que trabalhava como professora de História no Ensino Médio. Na graduação e pós-graduação de Sociologia e Antropologia, o emprego de filmes tem o aditamento de livros e artigos, de acordo com a matéria e finalidades das aulas. A escolha do filme para exibição advém da faixa etária, disciplina, tema da aula e interesse de discentes, pois estudantes participam da adequação do programa. É considerado o tempo de exibição (curtas ou longas metragens), a disponibilidade de cópias dubladas e condições das legendas, entre outros critérios técnicos. Um dos filmes escolhidos para exibição, em sala de aula, é a produção paraense *Ribeirinhos do Asfalto* (2010).

Eu uso o filme "Ribeirinhos do Asfalto" para tratar das questões sobre educação, gênero e geração, aspectos da nossa região onde os rios e florestas são importantes no cotidiano, aspectos do falar paraense, as diferenças entre pessoas ribeirinhas e as cidadinas, etc. Após a exibição, é mais fácil as pessoas falarem sobre o que o filme trata. Então, direcionar perguntas a serem respondidas oralmente, derruba barreiras para a escrita. Também podem ser utilizadas dinâmicas de grupo, com o suporte de desenho, colagem, gravuras, a serem apresentadas para a turma, como um todo ou para outra equipe (DENISE CARDOSO. Entrevista realizada em nov. 2020).

A escolha de um filme realizado no Pará, para exibição e debate com alunos, aproxima e provoca interpretações sobre o cotidiano social e econômico característicos da região. Temas vinculados às realidades próximas e peculiares da região, onde vivem os alunos, podem resultar em identificações e estímulo sobre fatos comuns de grande parte da população ribeirinha paraense.

⁵⁹⁶ *Ribeirinhos do Asfalto* (2010) de Jorane Castro. Com Dira Paes e Adriano Barroso. A filha de um casal que mora na ilha do Combu, em frente a Belém, pretende estudar na capital paraense do outro lado do rio com a ajuda da mãe. Mas encontrará resistência do pai para realizar seu desejo.

⁵⁹⁷ Denise Cardoso é antropóloga, graduada em História. Atua como docente pesquisadora na Faculdade de Ciências Sociais e no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da UFPA. É assessora adjunta da Assessoria da Diversidade e Inclusão Social (ADIS-UFPA). Coordena o Comitê de Antropologia Visual e da Imagem da *Associação Brasileira de Antropologia* (CAV-ABA).

Figura 83 – *Ribeirinhos do Asfalto* (2011) de Jorane Castro.



Fonte: Google Imagens (2021)

Ribeirinhos do Asfalto é um dos exemplos de produção regional, que causa empatia com personagens, entre aqueles que têm informação sobre a realidade por ele apresentada ou curiosidade por aqueles que desconhecem o cotidiano social de regiões distantes da sua localidade. Em ambas as situações, o professor pode usar metodologias distintas para inserir outros conhecimentos. O filme tem outros tópicos para debater sobre a desigualdade da vida urbana e ribeirinha, os efeitos da ausência de políticas públicas nas classes menos favorecidas, e a necessidade de criação de investimentos educacionais nas regiões próximas da capital paraense.

j) *Tempos Modernos* (1935) de Charles Chaplin.

O professor Arnaldo Prado Junior tem intensa admiração pela obra de Charles Chaplin, *Tempos Modernos*. Escrito e dirigido por Chaplin em 1935, esta obra permite ampla diversidade de análises temáticas, a partir do grande tema central: a industrialização. A genialidade deste filme nos revela, em todas as sequências, o condutor genial da criação de um artista. Segundo Prado Júnior, o filme é repleto de detalhes e cenas que emitem significados. A cena de abertura é demasiadamente significativa.

A primeira cena é de detalhe: o mostrador de um grande relógio ocupando toda a tela sobre a qual vão sendo escritos os créditos do filme. Em seguida, vem a apresentação da linha da história: *Tempos Modernos*. Uma história da indústria, da iniciativa privada – a humanidade em busca da felicidade. Depois, também ocupando a tela toda, uma manada de carneiros avança para os espectadores. Música acelerada. Há um corte na cena e, substituindo os carneiros, aparecem homens, bem juntos e apressados, saindo de um subterrâneo e subindo uma escada. Novo corte, e um plano geral bem aberto de

uma fábrica, fumaça saindo das chaminés. Em seguida, homens em fila entrando rapidamente na fábrica. No interior, a mesma azáfama em volta de grandes máquinas. Um operário sem camisa, um homem forte, próximo de uma grande alavanca, aciona-a para cima. Mexe em outras partes do enorme painel de controle das máquinas. Há um corte na cena. Em outra, é mostrada execução de uma tarefa repetitiva pelos operários, como se fossem peças de máquinas, claramente, se questiona a automação forçada a que se submete o ser humano, algo absolutamente indesejável. E mais, fiscalização e controle feitas pelo patrão sobre os operários. E vem Karl Marx (PRADO JUNIOR. Entrevista realizada em mar. 2021).

Além da temática política, Prado Junior identifica outros assuntos relevantes na obra de Chaplin, como as consequências de uma infância desprotegida, representada pela personagem que mora na rua, após a família perder o pai. Desse modo, conclui que se têm, assim, dois indivíduos desprotegidos, marginalizados da sociedade, sem recursos para sobreviverem e para se alimentarem. É plausível elaborar diversas perguntas aos alunos, após uma exibição do filme como, por exemplo, sobre a capacidade da sociedade de ajudar pessoas nesta situação, a cicatriz da carência na formação da criança, entre outras questões.

Figura 84 – *Tempos Modernos* (1935) de Charles Chaplin.



Fonte: Google Imagens (2021)

Prado Junior vincula sequências de *Tempos Modernos* a estudos do ensino básico, fundamental e médio. A proposta é utilizar filmes comerciais de qualidade, como apoio a aulas formais nas escolas, em realizações que podem se constituir em excelente material para esse fim, além de permitir a ampliação do conhecimento da arte cinematográfica. *Tempos Modernos* apresenta várias sugestões temáticas a serem abordadas entre professores, alunos e espectadores, com temas sobre a revolução industrial, alienação e divisão do trabalho, a estrutura da sociedade de consumo e exploração da mão de obra.

k) *A Felicidade não se Compra* (1946)⁵⁹⁸ de Frank Capra.

Pedro Veriano é mestre em cinema, para muitos espectadores que se habituaram a acompanhar seus cursos, debates no cineclube, artigos e publicações de livros. Todos que conhecem Veriano sabem de sua paixão pelo cinema e sua preferência pelo filme de Frank Capra, *A Felicidade não se compra* (1946). De modo cativante, Veriano se refere a esta obra, indicando lições e interpretações que a história do protagonista George Bailey pode gerar em alunos e espectadores.

A base da história é o valor da vida. George Bailey (James Stewart) deseja fazer universidade e viajar mundo afora. Mas, como filho mais velho, é guinado a chefiar a imobiliária de seu pai que morre repentinamente. Se George recusasse o encargo, a firma iria para as mãos de Henry F. Potter (Lionel Barrymore) um milionário inescrupuloso que, praticamente, dominava o mercado da modesta cidade, chamada Bedford Falls. Pressionado e já pai de família, George desespera-se. Ao tentar se matar, surge seu anjo da guarda (Henry Travers) que mostrará a ele como seria o mundo se não tivesse nascido. Nesse passe de magia, George vê como tudo mudaria, detalhes que saem de sua infância e ganham corpo na idade adulta. A ideia do texto original, de Van Ster, ganha no filme, a dimensão de um painel da rotina de um povoado norte-americano e alcança a universalidade, quando se mostra a família do principal personagem composta por mulher (uma namorada de infância) e quatro filhos, todos no início do filme, apresentados por vozes que pedem a Deus por ele (pai) e daí seguir as preces com a câmera ganhando um espaço, onde estrelas falam das dificuldades de uma pessoa boa e pedem a seu anjo da guarda que desça à Terra em seu socorro. Na ideia de uma cidade, sem o seu habitante modesto, mas importante no conjunto, coloca o filme na posição de maestro regendo uma orquestra de desespero, que aproveita para mostrar como as coisas mudam para um plano terrível. Nesse ponto, uma panorâmica sobre Bedford Falls, sem George Bailey, mostra até um cinema transformado numa boate de *strippers*. É a visão moral dos anos 1940, sem levar em conta como a guerra mudou os costumes (dá o filme ter perdido o *Oscar* para uma visão realista da época em *Os Melhores Anos de Nossa Vida* (*The Best Years of Our Lives*) do sócio de Capra na Liberty, William Wyler) (PEDRO VERIANO. Entrevista realizada em out. 2020).

Segundo Veriano, *A Felicidade não se Compra*⁵⁹⁹ exalta os valores que muitos esquecem, pois saem de ídolos mascaradas pela vilania urbana. O personagem George Bailey teria uma vida maravilhosa oculta, até mesmo, de seu juízo. Por isso, na busca da valorização dos atos de um personagem tímido do filme, ainda mais por lidar com um banqueiro inescrupuloso, o título da aventura anímica registra que a felicidade, afinal, a meta do herói da

⁵⁹⁸ *A Felicidade não se Compra* (1946). Direção: Frank Capra. Com James Stewart, Donna Reed. Na cidade Bedford Falls, no Natal, o cidadão George Bailey (James Stewart) sempre solidário com todos os habitantes está em crise financeira e pensa em se suicidar. Mas as pessoas oram por ele e um anjo da guarda é enviado à Terra para demonstrar a importância de sua vida.

⁵⁹⁹ Segundo Pedro Veriano, o conto *The Great Gift* (A Grande Dádiva) de Philip Van Dorian Stern (publicado em 1943) surgiu como uma espécie de cartão de Natal para o cineasta Frank Capra na hora em que deixou o cenário de II Guerra Mundial para fazer o tipo de cinema que gostava. Capra havia feito episódios da série *Why We Fight* para o governo Roosevelt. Fundou uma firma para os colegas que participaram do evento: George Stevens, William Wyler e John Huston. Seria a Liberty cuja marca era um sino tocando. Um sorteio para quem dirigiria o primeiro longa metragem coube a Capra. E surgiu, em 1947, *It's a Wonderful Life*, um raro caso de botar na frente o título dado no Brasil, *A Felicidade não se Compra*. O próprio Capra disse isso.

história, não se compra. Capra gostou muito do título brasileiro e o teria colocado ao invés do título *It's Wonderful Life* (É uma Vida Maravilhosa), de acordo com contato que Veriano fez com o diretor, por carta, nos anos 1970.

Figura 85 – *A Felicidade não se Compra* (1946) de Frank Capra.



Fonte: Google Imagens (2021)

A obra de Capra é atual, com questões que suscitam estudos e análises, em sala de aula, em vários aspectos. A partir da observação das trajetórias de seus personagens, é possível observar as estruturas do capitalismo e cooperativismo vigentes, a necessidade da fé, religiosidade, solidariedade e ética entre as pessoas e a busca de uma cidadania baseada em princípios humanos, em oposição à burocracia e hierarquização das pessoas, de acordo com seu maior ou menor poder financeiro.

Os filmes sugeridos pelos professores e o modo como refletiram nos debates nas apresentações aos alunos demonstra a cultura cinematográfica aliada as suas experiências em sala de aula. Segundo Irene Tavares de Sá (1976), em *Cinema: Presença na Educação*, quando o educador descobre as múltiplas possibilidades didáticas do cinema, ele terá em mãos precioso mecanismo de motivação e valorizará o cinema, como meio de comunicação e de expressão artística. Esta publicação é uma alusão para inspirações pedagógicas, em filmes com divisões e

subdivisões em categorias, que são fios condutores para análises, além da tela e dentro da sala de aula⁶⁰⁰.

Ao refletir sobre a afirmação de Tavares de Sá, lembro-me da minha experiência como professor no curso de cinema da UFPA, no qual exercitei diferentes metodologias para encaminhar informações prévias sobre o filme a ser exibido aos alunos ou, em alguns casos, exibir sem nenhuma introdução de sua história. Nestas duas alternativas, potencializei considerações sobre a obra, recusando clichês de interpretação. Na disciplina *Estética Cinematográfica I* foi indispensável exibir um filme de vanguarda, que incitasse os alunos, sem utilizar métodos padronizados de criação e interpretação cinematográficas. Escolhi o curta metragem *O Aquário e a Nação* (2015)⁶⁰¹ de Jean-Marie Straub, pela sua linguagem simples, mas diferenciada.

Figura 86 – *O Aquário e a Nação* (2015) de Jean-Marie Straub.



Fonte: Google Imagens (2021)

Sem detalhes específicos sobre o filme, iniciei a exibição que causou estranhamento. O curta começa com posicionamento da câmera, na frente de um aquário que é filmado durante vários minutos, sem nenhum corte, narração ou alteração de enquadramento. A proposta do

⁶⁰⁰ Outras divisões criadas pela Irene Tavares de Sá em *Cinema Presença na Educação* (1976): Capítulo I – *A Poesia abre Alas*, Capítulo II – *Autocrítica, agressão e criatividade*, Capítulo III – *Denúncias*, Capítulo IV – *Poder e Liberdade*, Capítulo V – *O Grito dos Oprimidos*, Capítulo VI – *Cinema direto e efeitos catárticos*, Capítulo VII – *Agressão Moral e Filme Social*, Capítulo VIII – *Agressão à personalidade e à Pessoa*, Capítulo IX – *Filosofia e Arte* e Capítulo X – *Antiagressão*.

⁶⁰¹ *O Aquário e a Nação* (2015) de Jean-Marie Straub. O filme tem duração de 31 minutos e é dividido em três partes: imagens de um aquário, um homem que lê textos de André Malraux e trechos do filme *A Marselhesa* (1938). Dirigido por Jean Renoir, este filme interpreta fatos sobre a Revolução Francesa.

diretor é estimular o olhar do espectador para os movimentos dos peixes, em um ciclo repetido e constante, indicando possível metáfora de que nós reproduzimos este movimento em nosso dia a dia. Posteriormente, Straub inclui uma cena em que um personagem lê um texto do escritor e pensador André Malraux⁶⁰², com perguntas sobre o que é um homem e o que nos faz crer que há uma constância do humano a despeito de todas as diferenças culturais, históricas, religiosas que separam as sociedades.

Estabelecer diálogo e debate com os alunos, para indicar vinculações metafóricas sobre o texto de Malraux, e o mecanismo cíclico do aquário e seus peixes, foi minha abordagem inicial. A reação dos alunos foi, predominantemente, negativa, mas estimei a liberdade de interpretação e consegui maior interação dos alunos para comporem opiniões sobre a obra de Straub. Situação similar ocorreu com a exibição de *Blue* (1993)⁶⁰³, de Derek Jarman, filme monocromático, baseado nas ideias do pintor Yves Klein⁶⁰⁴, e em reflexões pessoais do diretor sobre a sua morte, a importância da arte e poesia, e sobre as relações entre tempo e memória.

Na disciplina *Cinema Brasileiro II*, utilizei exemplo de construção imagética por meio das palavras, a partir da letra da canção *Vaca Profana*⁶⁰⁵ (1985) de Caetano Veloso. A proposta era indicar que a elaboração das palavras do autor, na canção, poderia ser análoga a um pensamento cinematográfico, que surge a partir de um roteiro e que será transformada em imagens em movimento. A letra de Veloso é multifacetada com cenas, imagens e variações rítmicas e poéticas e foi possível criar relação com o que está no roteiro de um filme e como

⁶⁰² André Malraux (1901-1976). Escritor e pensador francês sobre assuntos políticos e culturais. Participou da resistência francesa na ocupação nazista durante Segunda Guerra Mundial. É muito conhecido pela afirmação de que toda arte é uma revolta contra o destino do homem.

⁶⁰³ *Blue* (1993) de Derek Jarman. O cineasta estava com a saúde debilitada em um hospital em decorrência da AIDS quando fez este filme póstumo. Jarman foi poeta, pintor e cineasta. *Blue* tem a câmera parada diante de uma tela azul enquanto ouvem-se sons de hospital e diálogos de médicos e enfermeiras.

⁶⁰⁴ Yves Klein (1928-1962). Artista francês considerado uma figura importante da arte europeia após a Segunda guerra mundial.

⁶⁰⁵ *Vaca Profana* (1985). Música e letra de Caetano Veloso. Respeito muito minhas lágrimas/Mas ainda mais minha risada/Inscreevo, assim, minhas palavras/Na voz de uma mulher sagrada. Vaca profana, põe teus cornos/Pra fora e acima da manada/Vaca profana, põe teus cornos/Pra fora e acima da manada/Ê, ê, ê, ê/Dona das divinas tetas/Derrama o leite bom na minha cara/E o leite mau na cara dos caretas/Segue a movida Madrileña/Também te mata Barcelona/Napoli, Pino, Pi, Paus, Punks/Picassos movem-se por Londres/Bahia, onipresentemente/Rio e Belíssimo Horizonte/Bahia, onipresentemente/Rio e Belíssimo Horizonte/Ê, ê, ê, ê, ê/Vaca de divinas tetas/La leche buena toda en mi garganta/La mala leche para los puretas/Quero que pinte um amor Bethânia/Stevie Wonder, andaluz/Como o que tive em Tel Aviv/Perto do mar, longe da cruz/Mas em composição cubista/Meu mundo Thelonius Monk's blues/Mas em composição cubista/Meu mundo Thelonius Monk's/Ê, ê, ê, ê, ê/Vaca das divinas tetas/Teu bom só para o oco, minha falta/E o resto inunde as almas dos caretas/Sou tímido e espalhafatoso/Torre traçada por Gaudi/São Paulo é como o mundo todo/No mundo, um grande amor perdi/Caretas de Paris e New York/Sem mágoas, estamos aí/Caretas de Paris e New York/Sem mágoas, estamos aí/Ê, ê, ê, ê, ê/Dona das divinas tetas/Quero teu leite todo em minha alma/Nada de leite mau para os caretas/Mas eu também sei ser careta/De perto, ninguém é normal/Às vezes, segue em linha reta/A vida, que é meu bem, meu mal/No mais, as ramblas do planeta/Orchata de chufa, si us plau/No mais, as ramblas do planeta/Orchata de chufa, si us plau/Ê, ê, ê, ê, ê/Deusa de assombrosas tetas/Gotas de leite bom na minha cara/Chuva do mesmo bom sobre os caretas.

essa escrita pode resultar em versão criada imageticamente por um diretor. Percebi intensa atenção dos alunos durante a execução da música e letra de Caetano Veloso, que gerou bom debate e possíveis interpretações.

Nestas metodologias praticadas na sala de aula, entre outras, percebi interesse, reação, rejeição, aprovação, curiosidade e indiferença de alguns alunos. Mas, o debate após a exibição, elucidou alguns entendimentos sobre os filmes que, provavelmente, contentaram a maioria dos estudantes. A indicação de livros, textos e críticas sobre estas obras, para acesso após as aulas, foi acolhida positivamente. A didática de ensino, na sala de aula, deve ser estimulante para o aluno. Os exemplos dos professores entrevistados, para esta pesquisa, me lembram dos inspiradores documentários do cineasta americano, Martin Scorsese, sobre o cinema americano e italiano. Lançados na TV e em mídias como *VHS* e *DVD*, *Uma Viagem Pessoal pelo Cinema Americano* (1995)⁶⁰⁶ e *Minha Viagem à Itália* (2001)⁶⁰⁷ têm seleção de filmes que influenciaram a cinefilia de Scorsese e, posteriormente, sua carreira como diretor.

Neste trabalho ele recorre a muitas informações técnicas e históricas das obras escolhidas e, simultaneamente, recorta fragmentos de cenas selecionadas para expor discernimento crítico sobre a relevância destas produções para o cinema. Alain Bergala defende este procedimento em *A Hipótese Cinema*, muito usado por professores, no período vigente do *Vídeo Home System* e, principalmente, *DVD*.

Esta forma de didatismo (o discurso analítico ou demonstrativo sobrepondo-se às imagens) procede de um modo de transmissão do saber cujos méritos e cuja eficácia permanece indiscutível, e do qual seria vão e absurdo nos privarmos. Há ainda belos filmes de análise a serem realizados para atender a certas necessidades na área de transmissão do cinema. Ninguém duvida que ainda recorreremos, por muito tempo, a essa didática vertical (daquele que sabe àqueles que aprendem) e linear (o discurso que se desdobra como num curso ou numa aula) que tem sido a da fita de vídeo. Mas podemos agora inventar novas didáticas (BERGALA, 2008, p. 115).

Os relatos dos professores e suas indicações de filmes, para trabalhar em sala de aula, de alguma maneira, são opostos a uma pedagogia clássica e incentiva reinvenção de didáticas sobre cinema e educação. A afirmação de Bergala é de um período anterior à presença expandida da internet que mudou hábitos de obtenção de conhecimento, mas a urgência de novos e outros métodos de ensino, por meio do cinema são idênticos. Efetivamente, o desafio

⁶⁰⁶ *Uma Viagem Pessoal pelo Cinema Americano* (1995) de Martin Scorsese. O cineasta selecionou alguns de seus filmes americanos preferidos dos anos 1950 e 1960 e comenta sobre as influências destas obras na sua cinefilia e carreira.

⁶⁰⁷ *Minha Viagem à Itália* (2001). O cinema italiano teve forte influência na vida de Scorsese que faz homenagem ao seu cinema e cultura por meio de diversos filmes dirigidos por cineastas como Roberto Rossellini, Federico Fellini e Michelangelo Antonioni.

pedagógico começa antes da exibição de um filme, na sala de aula, antes da sessão de um cineclubes, antes da criação de metodologias e pedagogias sobre o cinema.

A maioria dos espectadores tem bagagem cultural constituída, desde a infância, pelos conceitos cinematográficos apresentados, prioritariamente, em produções selecionadas por corporações empresariais que ocupam a maioria dos espaços em cinema e TV. Consequentemente, surgem práticas excludentes que, muitas vezes, sugerem modos de entender um filme de modo específico, sem incentivar outras arguições. Essa prática cria, muitas vezes, intransigências às perspectivas do cinema como arte em constante movimento criativo. Percebi, diversas vezes, em sala de aula e em sessões de cineclubes, posturas radicais, aparentemente, restritas e absolutas sobre certos filmes e sem diálogo para o contraditório. Logo, o esforço de criar outras dialéticas ao processo de interpretação artística, especialmente, à criação cinematográfica, deve estabelecer meios contemporâneos e evitar o que Alain Bergala chama de medo pedagógico.

A missão de formação de plateia dos cineclubistas, professores e outros que queiram participar de uma construção pedagógica, enfrenta desafio que não é resultado de um conflito irreel ou resultado de uma visão exagerada de quem estuda e se preocupa com o cinema. A crise da cinefilia é presente. Confunde-se cinemania com cinefilia, professor ou crítico de cinema como elitista. Existe uma banalização do pensamento crítico, em todas as áreas de conhecimento, e o cinema é objeto de invisível tendência manipulativa, da total mercantilização de sua atividade. As modificações nas produções e produtoras⁶⁰⁸, outras concepções de críticas de cinema⁶⁰⁹, modos de exibição e recepção de filmes⁶¹⁰, redução de espaços ao jornalismo cultural, na mídia impressa⁶¹¹, exclusão de distribuidoras independentes⁶¹², menores

⁶⁰⁸ Diversas produtoras importantes foram vendidas nas últimas décadas e atualmente são administradas por empresários que, prioritariamente, preferem considerar o cinema como um meio de investimentos e lucro.

⁶⁰⁹ A maioria das críticas de cinema em sites e blogs evidencia enfoques comerciais dos filmes, como por exemplo, se gerou boa bilheteria ou não ou quanto foi o custo de sua produção. Aparentemente, os números que envolvem a produção de um filme são mais importantes que suas prováveis interpretações ou estéticas.

⁶¹⁰ Plataformas audiovisuais apresentam tendência comercial na curadoria de filmes disponíveis aos seus assinantes. Desse modo, contribui-se para uma polarização entre filmes comerciais e filmes autorais que limita a experiência cinematográfica do espectador, pois os investimentos de marketing de alguns canais são maiores que outros e o público, provavelmente, vai procurar assistir as produções em evidência midiática.

⁶¹¹ A crítica de arte perdeu progressivamente espaços nos jornais, a partir dos anos 1990. Felizmente, a internet permitiu migração de muitos profissionais da arte para sites, blogs e mídias sociais. A redução do acesso a textos técnicos e complexos elaborados por críticos de arte pode ter colaborado para uma ausência em referências históricas, culturais e artísticas para muitos leitores e espectadores.

⁶¹² Diversas distribuidoras independentes de cinema e vídeo encerraram suas atividades nos últimos anos. Estas distribuidoras mantinham curadoria baseada na qualidade dos filmes com foco em diretores, filmes premiados e várias nacionalidades.

investimentos na produção de filmes autorais⁶¹³ e redução no circuito de exibição independente⁶¹⁴, entre outras alterações, conduziram o público a novos gostos, saberes e interesses afastados de outras premissas de cinema, como arte e conhecimento, não apenas entretenimento.

A preocupação reiterada com os rumos do cinema exige outros olhares para mediar novas posturas e experiências determinadas pela sétima arte. Ao provocar reflexão crítica sobre estruturas mercantilistas e comerciais, é possível aprimorar cinefilia ampliada. Esta, no sentido de redimensionar interesses e firmar pactos cinéfilos, como o criado pelo cineclubes da ACCPA, críticos e públicos em todo seu período de atuação. Admitir nova cinefilia é crer que o cinema tem produzido diversos filmes, constantemente, que não têm visibilidade e acesso ao público. A acepção da palavra mercado cinematográfico é mais intensa que a palavra cinema e não é possível intervir neste mecanismo mercantilista, sem ações que envolvem a educação, cineclubes, crítica de cinema, cinefilia, pactos cinéfilos.

É urgente cooperar com a formação de novas gerações cinematográficas, mas é preciso crer que o cinema, continuamente, se renova e busca alternativas de expressão. Filmes de artistas comprometidos com ideias múltiplas, na utilização do cinema, como meio de demonstração de suas ideias devem ser ratificados. O público contemporâneo de cinema precisa ser instruído a possuir senso artístico desenvolvido e atento às evoluções e mudanças da sétima arte. Após estudar e ter acesso aos filmes, das últimas décadas, por exemplo, será possível insistir em propostas pedagógicas que, inicialmente, contribuam para o estudo das histórias e transformações estéticas do cinema.

Informar-se sobre as evoluções artísticas cinematográficas, é instituir estreitamento para diálogo da educação, com experiências criativas. É desestabilizar certezas das práticas fílmicas de cada espectador, a partir dos filmes realizados em vários períodos da história do cinema. Cinemas, cineclubes, cineclubes escolares, universidades, cineclubes universitários, escolas e salas de aula podem ser espaços fecundos de educação cinematográfica.

Iniciativas do passado sobre a inclusão do cinema com educação apresentaram objetivos na missão de educar o público, com valores vinculados a contextos nacionalistas, políticos e pouco dirigidos ao senso estético dos filmes. É perceptível que, nas últimas décadas,

⁶¹³ Produtoras de menor porte orçamentário resistem no mercado buscando exibições alternativas, a partir de vínculos com festivais de cinema como *Cannes* e *Veneza*. Novos canais *streaming* são opções para muitas produções que não tem espaço nos grandes circuitos de cinema.

⁶¹⁴ No final dos anos 1990, com a criação do modelo multiplex com salas de cinema com grande investimento instaladas em *shopping centers*, exibidores regionais e estaduais ficaram com condições limitadas de negociação para manutenção de seus negócios. Muitos empresários saíram do mercado de exibição e muitas salas de cinema consideradas alternativas são mantidas por prefeituras, governos de estado, institutos e centros culturais.

especialmente, a partir dos anos 1990, a preocupação está mais vinculada a fortalecer solo argumentativo e habilitar o aluno e espectador para ter independência de pensamentos em capacitação de escritas, falas, práticas e interpretações fílmicas. No enaltecimento de ações cineeducativas realizadas no Brasil, é fundamental ter como alusão o Cinema e Educação (CINEDUC), o Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (FORCINE) e o projeto *Inventar com a Diferença*.

O CINEDUC foi fundado no Rio de Janeiro, em 1970, como entidade sem fins lucrativos. A missão do CINEDUC é originar reflexões sobre as linguagens audiovisuais com ações direcionadas ao público infanto-juvenil e educadores. A proposta é colaborar com procedimentos educativos transformadores para o desenvolvimento da consciência crítica e da expressão criativa. Com parceiros importantes, o CINEDUC conseguiu efetivar diversas ações audiovisuais, como realização de cursos e oficinas para professores e alunos, produção de filmes e vídeos dos alunos e mostras de cinema⁶¹⁵.

O FORCINE é sociedade civil, sem fins lucrativos, fundado em 2000, que representa instituições e profissionais vinculados à instrução do ensino de cinema e audiovisual no Brasil. O FORCINE⁶¹⁶ valoriza o cinema de autor e promove debates em questões de formação profissional, pesquisa e preservação do cinema. É necessária a representação formal do setor de ensino do audiovisual no Brasil, para estimular novas ações planejadas, organizadas com diversas parcerias, para o desenvolvimento de aprendizados por meio do cinema.

Inventar com a diferença é um projeto do professor Cezar Migliorin⁶¹⁷ que teve atuação em 234 escolas do país visando um trabalho educativo com o cinema e direitos humanos, entre 2013 e 2015. Este projeto elaborou práticas e conceitos unindo cinema e educação, a partir da necessidade de criar acesso às imagens e gerar produção própria dos alunos para posterior compartilhamento. Migliorin afirma que “todo estudante é capaz de fazer cinema. Ou seja, é capaz de atuar criativa e criticamente com a câmera; é capaz de receber e de inventar um mundo” (MIGLIORIN, 2015, p. 12). O pensamento cineeducativo de Migliorin reflete influências de autores preocupados com ações inclusivas do cinema na educação, e vice versa, como Alain Bergala.

⁶¹⁵ Maiores informações sobre o CINEDUC podem ser encontradas no site <http://cineduc.org.br/>

⁶¹⁶ A fundação do FORCINE teve importante colaboração de representantes do *Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro* (CBCP) vinculados a *Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema* (SOCINE).

⁶¹⁷ Cezar Migliorin. Professor do Departamento de Cinema e membro do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual na *Universidade Federal Fluminense* (UFF). Foi presidente da *Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* (SOCINE). Coordenador do projeto nacional de *Cinema, educação e direitos humanos: Inventar com a Diferença*. Doutor pela UFRJ e Sorbonne Nouvelle, na França, com pós-doutorado pela *University of Roehampton*, na Inglaterra. Autor do livro *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá* (2015).

Em *Inevitavelmente Cinema: educação, política e mafuá* (2015)⁶¹⁸, Migliorin relata experiências, propostas e preocupações sobre a necessidade de reduzir as limitações de percepção artística e educacional sobre o cinema entre os alunos. Desse modo, a proposta de seu projeto cineeducativo se baseia na sua expectativa da aceitação de uma política de interpretação e criação de cinema e do mundo pelos alunos. E trabalhar a recepção e entendimento das imagens é desafio educativo que está vinculado com o entendimento de que a arte cinema pode servir para ampliar significados sobre o mundo.

Toda imagem, portanto, é o mundo afetando-se e, a um só tempo, uma certa opção de mundo que envolve atores humanos e não-humanos. Essa definição nos lança no campo necessariamente político e estético da experiência no cinema, uma vez que a imagem é o mundo e uma opção de mundo, simultaneamente. O cinema é transformação contínua do que há. Pelo menos nos bons filmes, o mundo não está separado de um desejo de mundo. Parafraçando Pasolini, podemos dizer que o cinema é uma realidade que opera na realidade (MIGLIORIN, 2015, p. 35).

As reflexões de que cinema é transformação e de que nos bons filmes o mundo não está separado de um desejo de mundo são inspiradoras e podem ser utilizadas para estimular ações e métodos educativos, por meio do cinema. Com possíveis inspirações em Bergala, Migliorin elaborou algumas premissas para as atividades cineeducacionais a serem seguidas no projeto como: o cinema deve ir para a escola como ato de criação; a aceção de que a arte é anti-institucional (os bons filmes são raramente corretos no sentido político ou ideológico); o professor deve estar comprometido com a seleção dos filmes que escolhe para os alunos; é necessário entender que o cinema na sala de aula tem seu próprio tempo e deve ser evitado a pressa comum ao consumismo fílmico presente na prática de se assistir a um filme. O belo projeto de Migliorin deve ser referência obrigatória para aqueles que querem incentivar atividades cineeducativas no Brasil. Dessa maneira, será possível ampliar a pensamento de Migliorin de que com o cinema e a educação, estamos no mundo que nos faz pensar e nos provoca a rever comportamentos arraigados.

3.1.7 Cinefilia Ampliada

Stanley Kubrick assegurava que se algo pode ser pensado, pode ser filmado. Jean-Luc Godard declarou que cinema é mistério. Para Orson Welles, o cinema não tem fronteiras, nem limites, com constante fluxo de sonho. Federico Fellini declarou que o cinema é um modo divino de contar a vida. Charles Chaplin afirmava que, em um filme o que importa não é a

⁶¹⁸ O belo nome deste livro de C ezar Migliorin foi inspirador para o título da conclusão desta tese chamado *Inevitavelmente Cinema*.

realidade, mas o que dela possa extrair a imaginação. Para André Breton, é no cinema que se realiza o único mistério, totalmente, moderno. Glauber Rocha defendeu sua posição sobre um cinema terceiro-mundista independente, sobre questões econômicas e artísticas, para não deixar a criatividade estética desaparecer, em nome de uma objetividade comercial e de um imediatismo político. Ingmar Bergman declarou que não queria produzir uma obra de arte que o público possa sentar e absorver esteticamente, mas queimar sua indiferença e para assustar fora de sua complacência. Andrei Tarkovski pensava que o trabalho de um diretor de cinema é esculpir o tempo.

O que vincula estas declarações, a partir da apreciação de artistas significativos, é a atitude de pensar sobre a sétima arte. Estes pensamentos devem aproximar todos que gostam de cinema para incentivar, desde cedo, múltiplas maneiras de opinião, especialmente com o público infantil. Alain Bergala afirma que, se a criança não tiver contato com filmes na escola, é presumível que ela nunca terá admissão a outros tipos de cinema. Acrescento à opinião de Bergala que o adolescente também tem restrição à cultura cinematográfica, principalmente, por ser objeto principal dos executivos de um tipo de cinema que leva em consideração, sobretudo, números, mercados, produtos de consumo, investimentos e lucro.

A preocupação de Bergala pode ser ampliada, pois, nos últimos anos, é visível que apreciações mercantilistas têm sobrepujado concepções de filmes. Evidente que existem exceções que confirmam distintos rumos e evoluções do cinema, mas é essencial estimular ações para que um maior número de espectadores possa efetivamente acompanhar, prestigiar, buscar, valorizar e entender contemporâneas propostas fílmicas. Deve-se perseverar em pontos de insistência frequentes, sobre esta questão, naqueles que refletem sobre cinema. Esta deve ser uma das missões de uma renovada cinefilia no século XXI.

É imperativo encontrar meios de inserção a heterogeneidade da cultura cinematográfica e aproximar-se do espectador, em contrapartida, à convergência midiática e parte da crítica cinematográfica que evidencia bilheterias, gastos de um filme, faturamentos mundiais, *merchandising*, número de visualizações em sites e mídias sociais, outros produtos audiovisuais da produção e número de salas em exibição, entre outros itens, como critérios prioritários para assistir a um filme⁶¹⁹.

⁶¹⁹ Um exemplo que deve ser avaliado em vários tópicos abrange a estreia do *blockbuster Vingadores* (2019) que graças a sua distribuidora foi lançado em mais de 80% das salas de exibição no Brasil. Este lançamento foi considerado abusivo com fortes reflexos no mercado exibidor, pois muitos filmes saíram de exibição de modo precipitado para a entrada deste filme. A preocupação se amplia quando se avalia que grande parte do público não entendeu a gravidade do fato e concordou sem procurar entender que este tipo de ação mercadológica é abusiva e prejudica inclusive o cinema nacional.

Em 2020, o cineasta Martin Scorsese publicou artigo na revista *Harper*⁶²⁰, no qual afirma que o cinema está sendo marginalizado, pois é continuamente desvalorizado, rebaixado e reduzido ao seu menor denominador comum: conteúdo⁶²¹.

Há apenas quinze anos, o termo “conteúdo” era ouvido apenas quando as pessoas discutiam o cinema em um nível sério, e era contrastado e medido em relação à “forma”. Depois, gradualmente, foi sendo usado cada vez mais pelas pessoas que assumiram o controle de empresas de mídia, a maioria das quais nada sabiam sobre a história da forma de arte, ou mesmo se importavam o suficiente para pensar que deveriam. “Conteúdo” tornou-se um termo comercial para todas as imagens em movimento: um filme de David Lean, um vídeo de gato, um comercial do Super Bowl, uma sequência de super-herói, um episódio de série. Estava ligado, é claro, não à experiência teatral, mas à exibição em casa, nas plataformas de streaming que vieram para superar a experiência do cinema, assim como a Amazon superou as lojas físicas. Por um lado, isso tem sido bom para os cineastas, inclusive para mim. Por outro lado, criou uma situação em que tudo é apresentado ao espectador em igualdade de condições, o que parece democrático, mas não é. Se a visualização posterior é “sugerida” por algoritmos baseados no que você já viu, e as sugestões são baseadas apenas no assunto ou gênero, então o que isso faz com a arte do cinema? (SCORSESE, 2020).

A concepção de Scorsese é controversa e gerou reações de espectadores, produtores, cinemaníacos e executivos do mercado cinematográfico. A maioria preferiu acusar o diretor de manter ideias ultrapassadas sobre o cinema e não se adaptar às mudanças estruturais para realização de filmes. Entendo que o cineasta habilmente desejou provocar debates sobre o que a indústria de entretenimento (que ele chama de indústria do entretenimento visual de massa) tem produzido baseada na proposta de que todo filme é um negócio. Ele afirma que conhecedores do cinema e sua história devem compartilhar amor e conhecimento sobre filmes, com o maior número de pessoas possíveis. Segundo ele, os proprietários legais dos filmes devem saber que eles representam muito mais que uma propriedade a ser administrada, pois trabalham com tesouros de nossa cultura. Ele conclui o artigo afirmando que não podemos depender da indústria do cinema, tal como ela é, para cuidar do cinema.

O debate sobre concepções sobre cinema é duradouro. Nos anos 1930 e 1940, produtores detinham, em sua maioria, as decisões finais na realização de um filme. Era o período em que o nome do produtor aparecia em evidência, antes do anúncio de uma produção. Nas décadas posteriores surgiram outras argumentações sobre produção e realização cinematográficas, mas com incursões e questionamentos daqueles que estudavam e escreviam sobre cinema. O movimento questionador da crítica francesa, nos anos 1950, surgiu a partir de apreensão com

⁶²⁰ *Harper's Magazine* é uma revista americana com publicações sobre literatura, política, cultura, finanças e artes. É uma das revistas mais antigas em atividade e foi fundada em 1850.

⁶²¹ Em 2019, Scorsese declarou que os filmes de super-heróis da Marvel não eram cinema e causou forte reação negativa da maioria do público que não procurou entender seus argumentos.

um cinema esteticamente conservador em evidência neste período. François Truffaut, como crítico de cinema, escreveu célebre artigo sobre o assunto que, posteriormente, gerou outros questionamentos e ações que motivaram jovens críticos da revista *Cahier du Cinema* a assumir suas próprias realizações como diretores de cinema.

O artigo *Uma Certa Tendência do Cinema Francês de François Truffaut*, publicado em 1954, analisou disposição do cinema francês ao realismo psicológico, delineou seus limites e afirmou que o cinema francês, apesar de produzir uma centena de filmes por ano, poucos mereciam a atenção de críticos e cinéfilos, e a atenção, portanto, da revista *Cahiers du Cinéma*. Este tipo de atitude crítica demonstra a qualidade e pluralidade daqueles que têm compromisso com o cinema. Truffaut é exemplo de instigação cinéfila, a partir de sua observação sobre o cinema francês. Glauber Rocha teve atitude similar, quando criticou e questionou o cinema brasileiro que, segundo ele, estava distante de um cinema político transformador no final dos anos 1950.

A revisão destes pensamentos sobre cinema é essencial. Não é admissível normatizar que a indústria cinematográfica e o mercado formado por corporações econômicas limitem o cinema e determinem regras que geram práticas unilaterais sobre a arte cinematográfica, em relação ao público e aos diretores. Realizadores como Orson Welles, por exemplo, tiveram suas carreiras afetadas devido as suas dificuldades em realizar filmes da sua maneira original e criativa. Truffaut publicou texto sobre Welles⁶²² no qual afirmou que todas as dificuldades encontradas por este diretor, com o *box office* de bilheterias, certamente travaram seu impulso criador. Certamente, muitos artistas viveram semelhante limitação criativa. Ao contrário de Welles, outros se adaptaram ao *status* comercial.

Quando Scorsese escreve que se deve compartilhar amor e conhecimento sobre filmes, com o maior número de pessoas possíveis, em 2020, é inevitável relacionar sua atitude a uma cinefilia ativa e formadora de opinião. Ele aponta, de certo modo, a prioridade para a essência e concepção distinguida do cinema. Possivelmente, sua controversia reflexão recomende iniciativas para laboração de propostas para recuperação ou reconstrução da contemporânea relação do cinema com o público.

A opinião de um cineasta reverenciado tem conexão com a atitude de vários cineastas, críticos de cinema, cineclubistas e cinéfilos que arriscam desenvolver e compartilhar suas culturas cinematográficas, como um desafio cinéfilo. Enfim, não é fácil afrontar práticas de produção, distribuição e exibição de filmes. Os cineclubistas têm essa missão de expandir a

⁶²² François Truffaut fez o prefácio do livro *Orson Welles – A Critical Review* de André Bazin, edição publicada em Nova York, em 1978.

todos que amam o cinema. Martin Scorsese⁶²³ é um cineasta cinéfilo de práticas cineclubistas. Desde cedo ele procurava salas de exibição de seu bairro para assistir a filmes, paixão iniciada na adolescência. Mais tarde, com cultura cinematográfica sedimentada, teve inspiração e base para realizar belas obras documentais de valorização de gêneros, diretores, produtores e estilos vinculados ao cinema⁶²⁴. Mas, seu histórico como cineasta e pesquisador, não impediu julgamentos intransigentes da maioria do público, ao indagar a indústria de cinema e os espectadores, incluindo sua declaração sobre a duvidosa qualidade dos *blockbusters* realizados nos últimos anos.

Atualmente, com o reducionismo e desvalorização do pensamento crítico, essa circunstância é mais grave. Scorsese, entre outros artistas de relevância, tem manifestado inquietações no âmbito entre cinema e comércio, existentes desde os primeiros anos do cinema, mais intensificado nas últimas décadas. Milos Forman, cineasta brilhante que dirigiu ótimos filmes, como *Um Estranho no Ninho* (1975), *Hair* (1979) e *Amadeus* (1984), declarou, em uma entrevista⁶²⁵ em 2015, seu desapontamento com a indústria de cinema, depois de iniciar carreira nos anos 1960 e perceber maior liberdade de criação nos EUA.

Para fazer um filme, você precisa de tempo para entender o que ele representa, como narrativa, como linguagem, como gesto político. Não tenho mais esse tempo. Estou velho. Não houve problemas com *Hollywood*, até porque, nos EUA, onde vivo como cidadão naturalizado americano, ninguém jamais será tratado como artista excluído se tiver ideias minimamente rentáveis, por mais polêmicas que sejam. A questão comigo hoje é mais do que cansaço. É a sensação de que não há mais interesse pela verdade individual. Ninguém mais quer se debruçar sobre o ponto de vista de um autor e dissecar seus sentimentos. E cinema para mim é compartilhar verdades minhas e trocá-las pelas verdades dos outros, a verdade do espectador, do crítico (FORMAN, 2015).

Forman se refere de modo cético sobre a maneira como muitos veem o cinema, sem explorar valores estéticos ou intelectuais relacionados aos diretores. Caso não haja mecanismos de apoio e incitação ao conhecimento de diversos conceitos de cinema, haverá perda gradativa de cinéfilos. Permanecerão muitos cinemaníacos descompromissados com propostas de artistas

⁶²³ Scorsese declara no seu artigo da *Harper's*: “Tudo mudou – o cinema e a importância que ele tem em nossa cultura. Claro, não é surpreendente que artistas como Godard, Bergman, Kubrick e Fellini, que uma vez reinaram sobre nossa grande forma de arte como deuses, acabassem recuando nas sombras com o passar do tempo. Mas, neste ponto, não podemos considerar nada garantido. Na indústria do cinema, que agora é a indústria do entretenimento visual de massa, a ênfase está sempre na palavra “negócio” e o valor é sempre determinado pela quantidade de dinheiro a ser ganho com qualquer propriedade – nesse sentido, tudo da *Sunrise para La Strada* para 2001 agora está praticamente seco e pronto para a raia de natação *Art Film* em uma plataforma de streaming”.

⁶²⁴ Documentários dirigidos por Martin Scorsese: *O Último Concerto de Rock* (1978), *Val Lewton – The Man in the Shadows* (2007), *Carta para Elia* (2010), *George Harrison – Living in a Material World* (2011), entre outros títulos. *Carta para Elia* (dirigido em parceria com Ken Jones) é um dos mais belos e expressivos trabalhos de Scorsese sobre a relevância do cinema. O filme é uma homenagem à obra do cineasta Elia Kazan (1909-2003).

⁶²⁵ Milos Forman concedeu essa entrevista para divulgação da mostra *Nouvelle Vague Tcheca*, no Rio de Janeiro, que incluiu projeção dos primeiros filmes que ele realizou na extinta Tchecoslováquia.

que tentam se diferenciar, pela maneira que empregam a linguagem cinematográfica, e criar relação didática entre suas obras e os espectadores. A zona de conforto cinemaníaca deve ser importunada, por desafios cinéfilos expostos por meio de filmes realizados por cineastas como

Milos Forman, Jean-Marie Straub⁶²⁶, Andrzej Zulawski⁶²⁷, Apichatpong Weerasethakul⁶²⁸, Júlio Bressane⁶²⁹, Danièle Huillet⁶³⁰, Jacques Rivette⁶³¹, Agnes Vardá⁶³², Lucrecia Martel⁶³³ e Jean-Luc Godard⁶³⁴, entre muitos outros artistas.

3.1.8 Cineclubar

Da iniciativa de artistas como Jean-Luc Godard, entre outros cineastas, é preciso haver interesse de assistir filmes com mais atenção para posterior interpretação. É necessário explanar, inculcar ideias sobre o cinema como conhecimento. Estudar, sentir, intuir ou entender uma obra cinematográfica, é ponto de partida, para fluxos de instrução e reinvenção da relação do espectador com o cinema. A reciprocidade de um pacto cinéfilo construída pelo cineclubar da associação de críticos e seu público tem indícios de memórias inspiradoras a serem compartilhadas. Cinéfilos e cinemaníacos devem conhecer referências básicas e poéticas para entender e divulgar a grandiosidade da sétima arte. É preciso conhecer personagens que transitaram e criaram percursos cinéfilos para referências de futuras atitudes vinculadas a cultura cinematográfica.

Muitos cineastas, estudiosos se dedicaram a missões de cinefilia que podem ser inspiradoras para críticos de cinema, cineclubistas, professores, alunos, espectadores. Antoine

⁶²⁶ Jean-Marie Straub. Diretor e editor francês. Sua carreira se notabiliza por experiências estéticas em filmes como *Crônica de Anna Magdalena* (1968) e *Relações de Classe* (1984).

⁶²⁷ Andrzej Zulawski (1940-2016). Diretor de cinema nascido na Polônia. Realizador de filmes com provocações estéticas como *Possessão* (1981).

⁶²⁸ Apichatpong Weerasethakul. Diretor de cinema tailandês. Fundador de uma companhia de produção que, desde 1999, incentiva o cinema experimental e independente em seu país. Foi premiado no festival de Cannes em 2010 pelo filme *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (2010).

⁶²⁹ Júlio Bressane. Cineasta brasileiro considerado como um dos mais importantes artistas do cinema marginal brasileiro. Realizador de filmes como *Agonia* (1977), *Brás Cubas* (1985) e *Filme de Amor* (2003).

⁶³⁰ Danièle Huillet (1936-2006). Cineasta e editora francesa. Realizou diversos filmes com Jean-Marie Straub, seu marido. É considerada como uma das mais importantes cineastas do cinema.

⁶³¹ Jacques Rivette (1928-2016). Cineasta francês que fez parte do grupo de críticos da revista *Cahiers Du Cinéma*. É um dos mais importantes cineastas do movimento *Nouvelle Vague*. Realizador de *A Religiosa* (1966) e *A Bela Intrigante* (1991).

⁶³² Agnes Vardá (1928-2019). Cineasta belga com importantes contribuições fílmicas ao movimento *Nouvelle Vague* e ao cinema moderno francês como filmes como *As Duas Faces da Felicidade* (1965).

⁶³³ Lucrécia Martel. Cineasta e roteirista argentina considerada a mais importante diretora latino-americana das últimas décadas.

⁶³⁴ Jean-Luc Godard iniciou carreira de crítico de cinema na revista *Cahiers du Cinema* e, posteriormente, tornou-se um dos maiores cineastas do movimento *Nouvelle Vague* iniciada na França, no final dos anos 1950.

de Baecque no livro *Cinefilia: Invenção de um Olhar, História de uma Cultura (1944-1968)* (2010) descreve a importância do crítico e pensador cinematográfico, André Bazin, como animador da cena cultural cinematográfica na cinefilia parisiense do pós-guerra.

Bazin é na época, o melhor nome para tentar revigorar o desafio cinéfilo de legitimar intelectualmente o cinema enquanto arte, fazer cultura de cinema ser reconhecida a partir de seu próprio classicismo, isto é, dos filmes e dos cineastas, não malditos, “artistas”, marginais, mas populares. O amor pelo teatro e pelo romance constitui-se em torno de Racine, Chateaubriand, Hugo. Porque o amor pelo cinema deveria esquivar-se dos cineastas malditos? Trata-se, ao contrário, de abrir os olhos e ver claro: Hitchcock, Rossellini ou Renoir são os Racine, os Chateaubriand, os Hugo da arte do século XX (BAECQUE, 2010, p. 63).

Baecque define Bazin como um cinéfilo em missão que quis recuperar o tempo perdido do cinema americano, que ficou ausente das salas de cinema parisienses, durante a segunda guerra mundial. Bazin não desconsiderou nenhum lançamento importante, incluindo os filmes B⁶³⁵ americanos. Mas, o que estabeleceu personalidade à cinefilia de Bazin é a preleção crítica que o segue. Do seu compromisso militante no *Travail et Cultura*⁶³⁶ às sessões de cineclube que ele promovia, Bazin intensificou o desejo de trazer mais plateias para o cinema, por meio dos filmes. “Antes do filme, pedir ao público para prestar atenção nos seguintes aspectos: a construção da história, o cenário, a música” é o texto que ele escreveu para uma das sessões de cineclube que ele programou e exibiu do filme *Trágico Amanhecer*⁶³⁷ (1939) de Marcel Carné. Após as sessões, Bazin iniciava diálogos sobre o filme com perguntas e observações sobre cenário e música, como exemplos de atitude básica nos cineclubes.

Os filmes são assistidos incansavelmente, comentados da mesma forma, seus autores são apresentados, pessoalmente ou por intermédio das primeiras filmografias sérias que enxameiam as revistas e as numerosas fichas publicadas pelas instituições cinéfilas que tentam matar uma insaciável sede de conhecimento. Aliando a visão do discurso, são, portanto os cineclubes que aparecem como desbravadores dessa cultura de cinema em plena renovação (BAECQUE, 2010, p. 62).

Bazin entendia que o cinema é fundamental para uma nova educação popular e acreditava na Santa Trindade (apresentação, exibição e debate de um filme) para estimular correlações de ideias e interpretações sobre o que foi exibido. Baecque classifica Bazin como um pedagogo impar e incansável animador da cena cultural, de seu período de atuação, que

⁶³⁵ *Filme B* é termo usado para filmes com orçamento reduzido de produção. Alguns filmes eram exibidos em sessões duplas para compor a programação das salas de cinema.

⁶³⁶ *Travail e Culture* (Trabalho e Cultura). Associação de militância cultural fundada após a libertação de Paris do domínio nazista, que reunia espectadores interessados por teatro, cinema, viagens, exposições e concertos.

⁶³⁷ *Trágico Amanhecer* (1939). Direção: Marcel Carné. Com Jean Gabin. Um empregado de uma fábrica comete assassinato de um homem em seu apartamento. Ele permanece no local, enquanto espera pela polícia e em flashbacks surgem histórias relacionadas a ele e ao homem assassinado.

deixou legado imensurável e é referência para críticos e cineclubistas. Outros pedagogos do cinema deixaram rastros nos seus desafios cinéfilos.

No Brasil, por exemplo, Paulo Emílio Salles Gomes e Walter Silveira exerceram papéis essenciais na área cinematográfica. Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), entre muitas atividades, contribuiu com a criação e desenvolvimento da *Cinemateca Brasileira*, com projetos sobre cinema e educação⁶³⁸. Em março de 1961, a *Cinemateca Brasileira* incluiu a criação de um departamento infanto-juvenil, com direção da professora Ilka Brunhirdes Laurito⁶³⁹. Este departamento compartilhou acervo de filmes infantis que foram difundidos em escolas, centros culturais e cineclubes infantis como recurso educativo-cultural⁶⁴⁰.

Segundo Thaís Lara⁶⁴¹, pesquisadora autora de artigo⁶⁴², *A Importância da Cinemateca Brasileira para o desenvolvimento do cinema educativo no Brasil (1954-1970)* (2015), a *Cinemateca Brasileira* selecionou produções cinematográficas que conseguissem desenvolver espírito crítico no público jovem, para estimular inclinações para o cinema nacional. Desse modo, foram elaboradas propostas para uso pedagógico na utilização do cinema, como instrumento de educação, como função social e como meio-auxiliar de ensino. O desenvolvimento deste plano de trabalho de cinema educativo, por parte da *Cinemateca Brasileira*, evoluiu para outros planos que culminaram em parceria com o *Instituto nacional de Cinema Educativo* (INCE), na produção e distribuição nos cinemas da série de curtas-metragens *Brasilianas*⁶⁴³ com direção de Humberto Mauro.

Walter Silveira (1915-1970) foi cineclubista e crítico de cinema responsável pela formação de cinéfilos, estudiosos e cineastas na Bahia, entre os anos 1950 e 1970. Criador do

⁶³⁸ Paulo Emílio Salles Gomes, entre muitas ações em prol do cinema, organizou curso para dirigentes de cineclubes em 1958, com proposta de instruir público empenhado em ampliar conhecimento cinematográfico por meio dos cineclubes. O curso expressou sua vontade de capacitação dos espectadores para interpretar e analisar os filmes com orientações estéticas e históricas. O conteúdo do curso foi composto pela história do cinema mundial e brasileiro e por cultura artística.

⁶³⁹ Ilka Brunhilde Laurito (1925-2012). Escritora, poetisa e professora brasileira. Autora de várias publicações incluindo *Caminho* (1948), seu livro de estreia.

⁶⁴⁰ O Departamento Infanto-juvenil da Cinemateca Brasileira teve intensa atuação durante três anos. Dificuldades econômicas para manutenção e o golpe militar de 1964 impediram continuação do plano de trabalho.

⁶⁴¹ Thaís Vanessa Lara. Doutorado em Multimeios no *Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas* (UNICAMP). Mestra em Multimeios pela UNICAMP com graduação em Comunicação Social pelo *Centro Universitário Belas Artes de São Paulo*. Trabalha com pesquisas em cinema e audiovisual com evidência em temas como arquivos de filmes, museus de cinema, cinema educativo, patrimônio audiovisual e produção cinematográfica.

⁶⁴² Artigo publicado nas Atas do IV Encontro Anual da *Associação de Investigadores da Imagem em Movimento* (AIM), em 2015, em Covilhã (Portugal).

⁶⁴³ A série *Brasilianas* registrou diversas expressões de músicas folclóricas do país, em mais de 300 curtas metragens.

*Clube de Cinema da Bahia*⁶⁴⁴, em 1950, entre outras ações, Silveira foi agente cultural cinematográfico de intensa influência na Bahia e outros estados, foi responsável pela criação do curso de cinema na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e realização de festivais de cinema com apoio às produções do cinema baiano.

Certamente, em outros estados, diferentes agentes culturais buscaram cooperar com o cinema. As regiões norte e nordeste apresentaram menos divulgação de ativistas cinéfilos, mas a produção literária e acadêmica sobre cineclubismo, cinema e educação é mais constante, nas últimas décadas. Em Belém, a participação de Pedro Veriano na atuação do cineclube da ACCPA tornou-se mais visível para novas gerações de estudantes e estudiosos e geraram reportagens, trabalhos e artigos que contribuíram com informações importantes sobre o trabalho realizado em longo período.

Desse modo, é inegável a assimilação das propostas e restrições que estes agentes experimentaram em ações que precisam servir de referências para as novas gerações de cineclubistas, professores, alunos e espectadores. Em Belém, a agenda do cineclube da ACCPA foi frequentemente noticiada, entre outras matrizes, pelos críticos que faziam parte de suas atividades. Nos últimos anos, em novo desempenho perante a programação cultural da cidade, este cineclube apresentou maior expressão midiática graças às constantes sessões promovidas em parcerias com espaços culturais.

É surpreendente perceber, como coordenador destas sessões, desde 2009, que muitos espectadores conectados ao cinema não têm conhecimento da história e trajetória deste e de muitos cineclubes. De certa maneira, houve invisibilidade que abrangeu os cineclubes e cineclubistas nos últimos anos, especialmente no Brasil. É como se o trabalho realizado fosse destinado a ficar restrito e perpetuado as suas épocas. Em tempos de incitação a eventos comerciais (noite de entrega do *Oscar*, sessões especiais de lançamentos de *blockbusters*, *marketing* e *merchandising* criados para incrementos financeiros dos filmes como produtos, entre outros acontecimentos publicitários) em detrimento de ações e jornalismo culturais, houve arrefecimento da divulgação de diversas iniciativas relacionadas à cultura do passado e presente. Felizmente, novas predisposições de fundação de cineclubes com outras propostas e atuações têm surgido nas últimas décadas. E, no debate sobre cinema e educação, incluir o cineclubismo é destacar seu histórico de lutas e desafios que podem e devem ser modernizados para outros desafios cinéfilos.

⁶⁴⁴ *Clube de Cinema da Bahia* foi fundado em 1950. Promoveu exibições regulares e mostras temáticas de filmes, cursos, palestras e seminários e contribuiu para a formação de críticos, cineastas, produtores e técnicos baianos.

Andre Bazin em *O que é o Cinema?*⁶⁴⁵ (2014) afirmou que o cinema ainda está para ser concebido, quanto as suas potencialidades como arte. Ele tem razão em uma visão otimista sobre a sétima arte. É perceptível a evolução da linguagem cinematográfica, a despeito dos problemas na concepção, realização e finalização de um filme. Apesar das dificuldades, o cinema consegue se expressar de maneira diferente, por meio dos filmes, e quando se tenta colocá-lo como algo descartável, ele ressurgue, surpreende, se reinventa. Mas, é necessário que aqueles que tentam estudar e compreender sua magnitude instituem mecanismos de acesso as suas deliberações. Ações inclusivas do cinema, em questões sociais e educacionais, por exemplo, de certa maneira é modo ativo de luta, pela sua natureza de arte em transformação e transformadora. É necessário evitar sua banalização, legitimação como produto comercial ou máquina de reprodução capitalista.

Esteticamente, houve vários anúncios do perecimento do cinema, mas movimentos cinematográficos provaram a enorme distância entre esse julgamento e a realidade artística que surge em muitos filmes. A tentativa de estabelecer o fim de uma expressão artística, que tem função criativa e exploratória ilimitada, deve ser questionada. Ao invocar as primeiras opiniões negativas sobre o cinema, após a invenção do *cinematographo* dos Lumière, pode-se assegurar que é vasta a distância entre observar o que se é produzido com o que é, efetivamente, assistido por muitos que, às pressas, radicalizam opiniões, quando se referem a qualquer lógica finita das imagens em movimento.

Cineclubar tornou-se um verbo que, nos últimos anos, é usado como meio de ratificar as atividades cineclubistas. Diversos autores tem usado o termo cineclubar em ótimos artigos sobre o cineclubismo, como por exemplo, Rodrigo Boullet (2006)⁶⁴⁶ em *Cineclubar é Preciso* (2006) em texto escrito para as comemorações do terceiro aniversário do cineclub *Tela Brasilis*, realizada em 2006. Existe um novo momento de atuação cineclubista e é imprescindível a conscientização de que se deve mesclar cinema, arte, educação, professores, alunos, espectadores, mídias, referências audiovisuais, outras metodologias e pontos de resistência e insistências sobre a cultura cinematográfica. Cineclubar, no século XXI, apresenta diferenças significativas em relação ao desempenho de outros cineclubistas como André Bazin, Paulo Emílio Salles Gomes, Walter Silveira, Pedro Veriano, Luzia Álvares, Alexandrino Moreira, Silvio Tandler, entre muitos outros.

⁶⁴⁵ *O que é Cinema?* (2014). Coletânea de artigos de André Bazin com diversas reflexões sobre o cinema.

⁶⁴⁶ Rodrigo Boullet foi diretor da Associação de Cineclubes do Estado do Rio de Janeiro (ASCINE-RJ), coordenador de Rede da ação Cine Mais Cultura (SAv/MinC, 2008-12), coordenador-Geral de Desenvolvimento Sustentável do Audiovisual (SAv/MinC, 2013) e representante do Audiovisual no Conselho Estadual de Política Cultural (RJ, 2016-18).

Em tempos modernos, cineclubar é programar uma nova cinefilia que persevere em novos formatos de exibição e educação sobre o cinema e que expanda a essência do rito de arrebatamento ao assistir a um filme. Cineclubar é propor questões, dúvidas, reinterpretações sobre filmes e o cinema. É evitar estado comatoso, conformismo, compartilhar consciência estética, pensar em outras auras, incentivar senso estético e criativo. Cineclubar é assistir a filmes, aumentar o raio de alcance dos filmes e exibi-los, é criar alternativas para emancipação cultural dos espectadores. É ter responsabilidade frequente em debater sobre cinema.

Acredito na força do cineclubismo. Testemunhei sua importância nas atividades do cineclube da ACCPA. Cada debate, filme programado e cada sala de cinema ou auditório foram pontos de iniciação a novos olhares sobre o cinema. Aprendi que interpretar um filme é ato democrático e dialético que nos direciona a procurar outros tópicos referentes à arte do cinema. Efetivamente, o cineclube da ACCPA é um projeto de educação cinematográfica que contribuiu e contribui para a cultura de uma cidade. A natureza educativa deste cineclube proporcionou continuidade do trabalho efetivado por outros agentes culturais.

As diferentes experiências nas áreas cineclubistas e pedagógicas indicam prioridades para iniciativas e novas metodologias de formação de público. Em outros períodos, o cinema foi utilizado como instrumento de domesticação e valorização da cultura, religião ou ideologias de muitos países. No século XXI, é imperativo considerar o cinema como meio de transformação social. O fator humano presente em muitos filmes deve ser evidenciado na insistência de uma cultura cinematográfica que observe o contexto, além da realidade fílmica. De acordo com Rosália Duarte, ver e interpretar filmes implica, acima de tudo, em perceber o significado que eles têm no contexto social do qual participam. Além dessa questão, é necessário cultivar renovados olhares sobre a arte cinematográfica tão, insistentemente, preterida à condição limitada de entretenimento e alienação.

Atualizar e engajar projetos cineclubistas compromissados com a educação é expandir seu alcance. Na tradição e contemporaneidade de diversos agentes cinematográficos é possível constituir tendência de consolidar o cinema como fonte de estudo sobre o estado da arte e da sociedade. É prioritário incentivar estas e outras avaliações pela urgência de transformações da sociedade e modo como se apresenta o cinema no mecanismo capitalista que ele foi e é, constantemente, inserido. No artigo *Cine Fantasma: O Cinema Morreu? Viva o Cinema* de Patricia Barreto Leblanc, publicado no livro *Cinema apesar da Imagem* (2016) organizado por Gabriel Menotti, Marcus Bastos e Patrícia Moran, existe um alerta sobre princípios econômicos inseridos na produção cinematográfica normatizados pela prática capitalista.

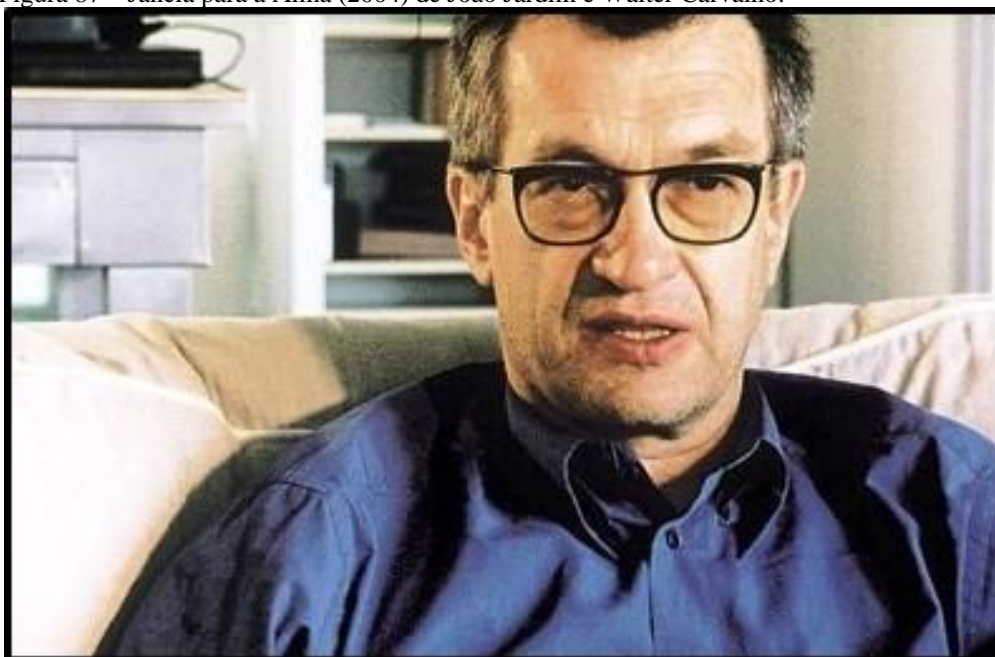
O cinema sedimentou-se como arte industrial, funcionando de acordo com as leis do capital, segundo as quais os filmes circulam como mercadorias que se destinam em última instância a gerar lucros. Radicalizando propostas que os chamados cinemas independentes, experimentais e novos (como o cinema novo brasileiro, o novo cinema alemão e a *nouvelle vague* francesa) defenderam em trincheiras de resistência ao longo do século XX, entramos no século XXI discutindo um cinema pós-industrial (MIGLORIN, 2011), no qual modos de produção coletivos desafiam hierarquias e modelos *fordistas* de segmentação e distribuição do trabalho audiovisual (LEBLANC, 2016, p. 125).

Baseado na afirmação de Leblanc é preciso constatar a presença de um cinema pós-industrial cujas estruturas e mecanismos de atuação intensos limitam e excluem impulsos criativos artísticos. Com referências das trincheiras de resistência do século XX criadas, por exemplo, pelos movimentos cinematográficos, é primordial corroborar modos distintos de criação, produção, distribuição e exibição de filmes. Esta atitude perpassa por ações praticadas pela maioria dos cineclubes, durante várias décadas. Aprender e renovar características da superação de desafios cinéfilos pode guiar gerações de cineclubistas, educadores e espectadores a proposição de mudanças.

O filme *Janela para a Alma*⁶⁴⁷ (2004) de Walter Carvalho e João Jardim apresenta entrevistas com pessoas que têm distintos graus de deficiência visual, para refletir sobre a complexidade de olhar, observar e perceber o mundo. Os entrevistados expressam suas opiniões sobre o tema apresentando diversos pontos de vista. Sobre o cinema, o cineasta Win Wenders preocupa-se sobre a prática do olhar que a maioria dos espectadores expõe e afirma que, muitos filmes, não admitem espaços para a mágica da imaginação do espectador, pois todas as cenas estão prontas e definitivas. Segundo Wenders, não há tempo para imaginar algo mais entre as cenas. A montagem acelerada, entre outras razões, não habilita o pensamento, a imaginação, uma interação maior entre as pessoas. Essa inferência do que se deve olhar e pensar em uma obra audiovisual não é exclusivo dos tempos contemporâneos, mas é constante na maioria dos filmes de sucesso no século XXI.

⁶⁴⁷ *Janela para a Alma* (2004). Direção: Walter Carvalho e João Jardim. Documentário com entrevistas de diversas pessoas que apresentam distintos graus de deficiência visual. O diretor realiza uma reflexão sobre o ato de ver, enxergar, perceber, transformar e interagir com o mundo. Entre os entrevistados estão José Saramago (escritor), Hermeto Paschoal (músico), Wim Wenders (cineasta), Evgen Bavcar (fotógrafo), Oliver Sacks (neurologista), Marieta Severo (atriz), entre outros.

Figura 87 – Janela para a Alma (2004) de João Jardim e Walter Carvalho.



Fonte: Google Imagens (2021)

A interpretação de Wenders a respeito de olhares restringidos, sobre as imagens em movimento, institui reflexões similares sobre urgências de contestação sobre o que se vê no cinema. A habilidade de identificar que o cinema vai além da imagem, aparentemente, foi submergida, mas, por meio de uma extensão educativa é possível inquirir pensamentos expressos sobre em um filme. A experiência cinematográfica não pode ser reduzida, pois é por meio dela que se aprende de modo ampliado, sobre critérios de interpretação fílmica. Mas é essencial reconhecer conjunturas vinculadas à prática da área cinematográfica.

A crítica cinematográfica, em sua maioria, tem função elucidativa sobre o que abrange as estruturas de realização de um filme. Apesar de extenso histórico de questionamentos e discordância por parte do público, sobretudo, em decorrência de diferentes opiniões sobre produções comerciais, a crítica de cinema busca desempenhar a função de formação de plateias. Críticos como Louis Delluc, Riccioto Canudo, Siegfried Kracauer⁶⁴⁸ e Otis Ferguson⁶⁴⁹ escreveram, no início do século passado, para diversas publicações. A proposta de colaborar com conceitos de cinema, em uma época que não havia esclarecimentos sobre o desenvolvimento da linguagem cinematográfica foi significativa. Posteriormente, nos anos 1950, com críticos da revista *Nouvelle Vague* como Jean-Luc Godard e François Truffaut,

⁶⁴⁸ Siegfried Kracauer (1889-1966). Escritor, jornalista, sociólogo, crítico cultural e teórico do cinema alemão. Conhecido por defender que o realismo é a função prioritária do cinema.

⁶⁴⁹ Otis Ferguson (1907-1943). Crítico de cinema americano muito respeitado por artigos publicados no *The New Public* nos anos 1930. Ferguson é um dos destaques do documentário *For the Love of Movies: The Story of American Film Criticism* (2009) de Gerald Peary sobre a história da crítica cinematográfica americana.

houve apreensão sobre os rumos do cinema francês, em atitudes que mudaram a história do cinema daquele país.

No Brasil, críticos de cinema, como Paulo Emílio Salles Gomes, Antonio Moniz Vianna⁶⁵⁰, Alex Viany⁶⁵¹, Mauricio Gomes Leite, Sérgio Augusto, Ely Azeredo, José Carlos Avellar, Hélio Nascimento⁶⁵², entre outros, colaboraram com a formação de novos públicos, com artigos publicados em jornais⁶⁵³. Estes e outros exemplos indicam novos desafios interpretativos para a crítica que tem incumbência de produzir e criar referências outras – para além dos arquétipos em voga – de análise diante de um cinema pós-industrial e ratificar tipos de cinema que se opõem à imposição comercial.

É impraticável não observar urgentes mudanças na interpretação fílmica, sem levar em consideração o momento, evidentemente, mercantilista em que o cinema é constantemente posicionado. A interpretação fílmica com perspectiva da revisão de conceitos críticos sobre o cinema é ato político de resistência ao legado cinematográfico. A crítica cinematográfica tem compromisso de contribuir para ampliar a importância do cinema, com a inclusão de políticas educacionais na sua prática. O arrebatamento pelas imagens em movimento precisa adquirir amadurecimento do olhar cinematográfico. Este requer amplo percurso de elaboração e constitui contínuas interrogações, como por exemplo, sobre os porquês e para quem se faz um filme. Diversas respostas para esta questão são expostas, a partir de distintas premissas autorais ou comerciais, épocas, mecanismos de produção e direção, propostas, contextos históricos, estilos, gêneros e movimentos cinematográficos diferentes.

Porque e para quem um filme é realizado tem respostas subjetivas. O debate sobre essa indagação pode iniciar observações sobre premissas que separam o mercado cinematográfico e aqueles que não estão incluídos nele, seja por exclusão comercial ou por decisão artística individual. É essencial avaliar quem utiliza o cinema como expressão e quem se preocupa com

⁶⁵⁰ Antonio Moniz Vianna (1924- 2009). Jornalista, crítico de cinema médico carioca. Vianna escreveu no jornal *Correio da Manhã* entre 1946 e 1973 e colaborou com a formação de espectadores vinculados ao cinema.

⁶⁵¹ Alex Viany (1918-1992). Cineasta, produtor, roteirista, autor, jornalista e ator brasileiro. É autor do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959).

⁶⁵² Hélio Nascimento é um dos críticos de cinema mais conhecidos do Rio Grande do Sul com uma coluna de *Jornal do Comércio*, desde 1961. É autor dos livros *Cinema Brasileiro* (1981) e *O Reino da Imagem* (2002). Produziu e apresentou o programa *Cinema de Segunda a Segunda*, transmitido pela Rádio da Universidade, entre 1972 e 2002.

⁶⁵³ É importante destacar a presença feminina na crítica cinematográfica brasileira com participação expressiva de Ida Laura, Ilka Marinho Zanotto e Pola Vartuk. A colaboração destas e outras críticas de cinema, como Luzia Álvares, merecem estudo e pesquisa para evidenciar sua inclusão em um segmento que ainda carece de maior pluralidade de gênero.

outros fins. Andrei Tarkovski, em *Tempo de Viagem* (1982)⁶⁵⁴ fez belíssima declaração quando indagado sobre o que ele gostaria de falar para os jovens cineastas.

Hoje em dia todo mundo faz filmes, todo mundo acredita que é capaz de fazer filmes, entende? Qualquer um que não seja preguiçoso demais. Não é difícil aprender como montar um filme, como usar uma câmera. Mas o conselho que posso dar aos que começam é que não separem seu trabalho do filme, seu cinema, de sua própria vida. Que o filme não seja diferente de sua própria vida, porque um diretor é como qualquer outro artista. Um pintor, um poeta, um músico e desde que se lhe é exigido que contribuisse a si mesmo, é estranho ver diretores que tomam seu trabalho como se estivesse em uma posição privilegiada que lhes foi dada pelo destino e, simplesmente, tiram proveito de sua profissão. Assim, vivem de sua forma, mas fazem filmes sobre outras coisas. E gostaria de dizer aos diretores, especialmente, os mais jovens, que devem ser moralmente responsáveis pelo que fazem enquanto estão rodando seus filmes. Entende? Isso é o mais importante de tudo. Em segundo lugar, deveríamos estar preparados para pensar que o cinema é uma difícil e séria atividade que exige sacrifício de si mesmo. Você deveria pertencer a ele, ele não deveria pertencer a você. O cinema utiliza sua vida e não o contrário. Portanto, creio que isto é o mais importante. Você deveria se sacrificar pela arte. Isso é que tenho estado pensando sobre minha profissão (TARKOVSKI, 1983).

A bela afirmação de Tarkovski provoca diversas reflexões sobre distintos modos de se relacionar com o cinema, a partir dos objetivos de envolvimento dos cineastas. Uma das reflexões pode ser considerada óbvia, mas necessária: por que e para quem se faz um filme? Em um cinema pós-industrial é preciso distinguir repetições estéticas para analisar a quem interessa tal procedimento. Afinal, se o crítico e cineasta Peter Bogdanovich pergunta de quem são os filmes, em publicação histórica sobre a opinião de diversos cineastas do período clássico do cinema, é oportuno elaborar novas perguntas como, por exemplo, para quem serve o uso insistente dos clichês estéticos e narrativos, e quais efeitos da repetição visual podem afetar as experiências fílmicas do espectador.

A experiência que o cinema proporciona deve ser lembrada e atualizada, baseada em vários filmes que conseguiram explorar potências da linguagem cinematográfica, as quais têm outros propósitos, além de ser instrumento de consumo. Artistas, frequentemente, apresentam filmes com propostas surpreendentes, mas são, parcialmente, excluídos do sistema de produção, exibição e distribuição. A internet, felizmente, derrubou fronteiras de distribuição de filmes e o acesso às produções de diversos países tornou-se viável. Anteriormente, incluindo mercados de exibição e distribuição de filmes, *VHS* e *DVD*, muitas produções ficaram restritas a seus países.

⁶⁵⁴ *Tempo de Viagem* (1982). Direção: Andrei Tarkovski e Tonino Guerra. Documentário sobre a preparação do filme *Nostalgia* (1983) de Andrei Tarkovski. O filme mostra Tarkovski e o roteirista Tonino Guerra em viagem pela Itália procurando locações e inspiração para o filme entre conversas sobre o cinema, arte e poesia, entre outros assuntos.

Um filme não assistido, não exibido e sem meios de chegar ao público é uma expressão artística invisível.

A internet proporcionou visibilidade a muitos artistas e, de certo modo, permitiu que a crítica cinematográfica visualizasse que o cinema permanece em rumo progressivo de evolução de sua linguagem. Compartilhar essa visão, esse otimismo e esperança no futuro do cinema com mais espectadores é imperativo. É preciso incentivar que o maior número possível de plateias perceba o desenvolvimento do cinema, como arte e não apenas como meio mercadológico ou tecnológico. O sublime tecnológico não deve suplantar o sublime estético.

A crítica cinematográfica é agente de cultura que, vinculada a projetos educacionais deve estender ao público diferentes sentidos artísticos e críticos que transcendem limitações criativas ao cinema impostas por sistemáticas, exclusivamente, mercadológicas. É evidente que não existe modelo único de realização cinematográfica e não deve existir qualquer tipo de divisão prévia sobre o que é e o que não é qualidade em um filme. Existem muitos fatores cinematográficos a considerar, sempre, e criar estratégias de educação cinematográfica é ato de resistência para analisar, frequentemente, as potencialidades do cinema por meio de autores como o filósofo Gilles Deleuze.

Deleuze refletiu em *A Imagem-Tempo* (1990), que o cinema pode ser empregado como meio transgressor de pensamentos, ser uma arte visionária e provocar modo de questionamento da vida contemporânea. Estas afirmações revolucionárias podem ser observadas por meios diferenciados de análise e educação cinematográficas, em cada filme pensado e realizado. É possível pensar em estratégias de ensino que viabilizem as reflexões de Deleuze e outros pensadores em cineclubes e escolas, em formatos tradicionais e modernos. Cineclubistas, críticos de cinema, professores, espectadores e alunos podem participar de propostas pedagógicas de educação audiovisual.

A tarefa é complexa e difícil, mas é plausível unir pensadores da arte cinematográfica, como Gilles Deleuze, André Bazin, Jacques Aumont⁶⁵⁵, Ismail Xavier, Paulo Emílio Salles Gomes, Arlindo Machado, Kristin Thompson, Fernão Pessoa Ramos⁶⁵⁶ e David Bordwell, entre outros, ressaltadas suas diferentes concepções, a autores da área da educação como Célestin

⁶⁵⁵ Jacques Aumont. Escritor, teórico de cinema e professor universitário francês. Escreve sobre cinema na revista *Cinéma* e dirige o *Centro de História do Cinema da Cinemateca Francesa*. Escreveu na revista *Cahiers du Cinema*.

⁶⁵⁶ Fernão Pessoa Ramos. Escritor, pesquisador e professor titular do Departamento de Cinema do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Foi um dos fundadores da *Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* (SOCINE). É autor de diversos livros que são referências sobre o estudo do cinema como *Teoria Contemporânea do Cinema* (2015) e *Nova História do Cinema Brasileiro* (2018).

Freinet⁶⁵⁷, Jean Piaget⁶⁵⁸, John Dewey⁶⁵⁹, Paulo Freire⁶⁶⁰ e Maria Montessori⁶⁶¹, entre muitos outros. Rachel Pacheco (2016)⁶⁶², no artigo *Reflexões sobre o Campo do Cinema na Educação*, refere-se a Paulo Freire como educador presente em projetos sobre cinema e educação no Brasil. Segundo Pacheco,

Paulo Freire com sua teoria do diálogo, sua educação (sinceramente) democrática, é um ponto de partida e de chegada para educadores e entidades que trabalham com este tipo de projetos. Para Freire, o educador deve trabalhar junto com o educando, sendo um colaborador para a realização das atividades propostas através do diálogo problematizante. Educador e educando devem chegar juntos a reflexões e aprendizagem que visem uma “libertação” para ambos. Neste caso, o cinema é muito mais que o meio, é a linguagem que possibilita que educador e educando desenvolvam o exercício desta pedagogia libertadora, que possibilita que os indivíduos participem, aprendam a “pensar”, a analisar criticamente, não apenas o cinema, mas a vida política, o cotidiano, a si próprios e aos outros. Freire nos possibilita desenvolver uma pedagogia participativa, democrática, intuitiva e ativa/viva, pois possibilita uma liberdade de criação durante o processo de aprendizagem para todos os sujeitos que participam desta ação (PACHECO, 2016, p. 91-92).

O pensamento democrático de Freire a respeito da relação entre educador e educando, em pedagogia libertadora, apresenta uma filosofia educativa primorosa para indispensáveis mediações e trocas de conhecimentos sobre cinema. Devem ser estimulados que diferentes percepções de um filme em cineclubes e salas de aula, por exemplo, são matrizes para aprimoramento estético e temático que estão propostos para aqueles que querem entender a construção fílmica de um cineasta.

A prática da educação no cinema ponderada por Freire soma-se com a reflexão de Alain Bergala, quando ele afirma que o cinema é arte e cultura ameaçada pela amnésia. Ou seja, em diversas fases do cinema é evidente a progressiva insistência em desaprovar seu intuito artístico como fonte de conhecimento. Quanto mais a prática de um cinema industrial e pós-industrial se aplica ao público, mais se cria distância dessa premissa de uma educação pensante, de um espectador ativo. A educação é o principal meio de libertação e emancipação cultural. Aqueles

⁶⁵⁷ Célestin Freinet (1896- 1966). Pedagogo francês. Suas propostas educacionais são referências importantes para diversos projetos de educação.

⁶⁵⁸ Jean Piaget (1896- 1990). Psicólogo e epistemólogo suíço. Um dos mais importantes pensadores do século XX.

⁶⁵⁹ John Dewey (1859-1952). Filósofo e pedagogo norte-americano. Seus trabalhos sobre pedagogia são constantes referências para a educação moderna.

⁶⁶⁰ Paulo Freire (1921-1997). Filósofo e educador brasileiro. Um dos maiores pensadores da história da pedagogia mundial. É o patrono da educação brasileira.

⁶⁶¹ Maria Montessori (1870-1952). Médica, educadora e pedagoga italiana. Seu método educativo é utilizado em diversas escolas e apresenta destaque na liberdade, atividade e estímulo para o desenvolvimento físico e mental das crianças.

⁶⁶² Rachel Pacheco é doutorada em Ciências da Comunicação pela FCSH|UNL - Universidade Nova de Lisboa com a tese *Cinema e Educação*. Mestre em Ciências da Comunicação, com especialização em Estudo dos Media e do Jornalismo - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa/Universidade Federal Fluminense.

que estão dispostos a evitar a amnésia indicada por Bergala devem descobrir novas e outras maneiras de comunicar-se sobre o cinema. De acordo com Bergala, é preciso resistir à amnésia vertiginosa a que nos habitam novos modos de consumo de filme, para que possamos abordá-los de modo diferenciado.

Pensar em propostas da elaboração de uma pedagogia do e para o cinema direciona lembrança da cena, em que o professor encontra um meio de ensinar música clássica para os alunos no filme *Conrack*. Ele estimula os alunos a apreender, a introjetar a Nona Sinfonia de Beethoven com ouvidos, imaginação e coração. A expressão de satisfação dos alunos sugere que o professor teve retorno do seu experimento de ensino. Esta cena pode ser modelo para abranger desafios consecutivos, na busca de metodologias, para ampliar o conhecimento e informação, senso crítico, sensibilidades artísticas e emancipação cultural e educacional, a partir do cinema.

A utilização de métodos de educação audiovisual como é apresentada no filme *Conrack* pode ser praticada em cineclubes e salas de aula. Atitudes dos cineclubistas e professores em incluir leituras sobre filmes é uma maneira de evitar que muitas produções fiquem órfãs, como afirma Bengala. O cineclube da ACCPA tem histórico de insistência na seleção de filmes que raramente seriam exibidos, em Belém, pelo perfil não comercial e limites de sua distribuição para a região Norte. A partir dessa contestação, concebo poucas oportunidades fora de contextos educacionais cinematográficos, para o público assistir as obras de cineastas esteticamente diferenciados como Jean-Marie Straub (*O Aquário e a Nação*, 2015), Jean-Luc Godard (*Je vous Salue Sarajevo*, 1993), Chantal Akerman⁶⁶³ (*No Home Movies*, 2015), Glauber Rocha (*Di*, 1976 e *A Idade da Terra*, 1980), E. Elias Merhige⁶⁶⁴ (*Begotten*, 1991), Abbas Kiarostami (*24 Frames*, 2017), Derek Jarman⁶⁶⁵ (*Blue*, 1993), Mário Peixoto⁶⁶⁶ (*Limite*, 1930), Luís Buñuel (*A Idade de Ouro*, 1930), Apichatpong Weerasethakul⁶⁶⁷ (*Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas*

⁶⁶³ Chantal Akerman (1950-2015). Cineasta, atriz, roteirista, produtora e professora de cinema. Uma das mais importantes cineastas feministas e do cinema *avant guard*. Iniciou carreira como diretora no final dos anos 1960. Um de seus filmes mais conhecidos é *Jeanne Dielman* (1975).

⁶⁶⁴ E. Elias Merhige. Cineasta americano com trabalhos no cinema e TV. Iniciou sua carreira no cinema nos anos 1980. Em 1991, realizou o filme experimental *Begotten*. Em 2000, dirigiu *A Sombra do Vampiro* que teve indicação ao Oscar de melhor ator para Willem Dafoe.

⁶⁶⁵ Derek Jarman (1942-1994). Cineasta, cenógrafo e roteirista britânico. Iniciou sua carreira nos anos 1970. Teve seu trabalho conhecido pela crítica brasileira, a partir do lançamento de *Caravaggio* (1986).

⁶⁶⁶ Mário Peixoto (1908-1992). Cineasta, roteirista e escritor brasileiro. É autor de *Limite* (1930), considerado como um dos maiores filmes brasileiros de todos os tempos.

⁶⁶⁷ Apichatpong Weerasethakul. Cineasta e roteirista tailandês. Desde 1999, mantém uma produtora que cria incentivos ao cinema experimental e independente. Realizador de *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (2016), vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes, e *Cemitério do Esplendor* (2015), entre outros filmes.

Passadas, 2010), Aki Kaurismäki⁶⁶⁸ (*O Homem sem Passado*, 2002), Andrzej Zulawski (*Possessão*, 1981), entre outros⁶⁶⁹. Todas essas obras refletem ações de artistas dedicados a abdicar estéticas comuns para surpreender o espectador.

A ação pedagógica do professor em *Conrack* lembra que a relação do educador e educando criada por Paulo Freire, necessita de tempo para se desenvolver e gerar resultados. Não é simples apresentar uma obra artística e almejar percepção e compreensão imediata sobre a complexidade fílmica, há necessidade de treinos esclarecedores para chegar a tal sutileza de entendimento sobre filmes em geral e, principalmente, os mais inovadores. A emoção é princípio basilar que prevalece na maioria do público, notadamente, em faixa etária jovem. Acrescentar reflexões, além da emoção apreendida pelo espectador, requer critérios e abordagens que respeitem o conhecimento e a prática cinematográfica de cada um. Segundo Bergala, devem-se acrescentar outros juízos apreciativos sobre os filmes.

O critério da pura emoção ou do prazer “avulso” (tal filme me comoveu e isso me basta) é ainda uma maneira de reduzir a relação com a arte a um consumo sem restos. Pertencer a humanidade através de uma obra de arte é inserir a si mesmo nessa corrente em que a obra se inscreve. Isso não impede que se tenha prazer “avulso”, mas o prazer do laço nos dá acesso a algo de mais universal do que a satisfação fugidia de nosso pequeno aqui e agora. A consciência dessa corrente é a coisa mais difícil de transmitir, pois sua necessidade não se faz sentir espontaneamente numa cultura do *zapping* em que se salta de objeto em objeto sem necessidade de religá-los, numa série de conexões-desconexões aleatórias e excitantes, de que se sai meio catatônico, mas da qual não estou certo de que reste muita coisa além da lembrança do prazer do entorpecimento (BERGALA, 2008, p. 68-69).

Em diversas situações, em cineclube e sala de aula, compreendi que a opinião de Bergala é atual. A emoção e o prazer que um filme gera em um espectador surgem, frequentemente, como finalidades únicas do cinema. Além de que em várias ocasiões, não se insistir outras probabilidades fílmicas, é perceptível que se gera uma exclusão sobre o que desagrada, incomoda, frustra e não causa sentimentos de contentamento ou relaxamento, mas de acordo com Bergala o gosto pessoal não deve excluir um universo social (e cultural) que não é o seu. A alegria suscitada por um filme de modo consumista e efêmero cria oportunidades comerciais sobre a produção cinematográfica e, por conseguinte, sua mercantilização. A consciência e conscientização sobre este procedimento do cinema pós-industrial é um desafio cinéfilo contemporâneo.

⁶⁶⁸ Aki Kaurismäki. Cineasta, roteirista, produtor de cinema finlandês. Realizador de *O Homem sem Passado* (2002), vencedor do prêmio Grand Prix do Festival de Cannes.

⁶⁶⁹ Muitas produções em curta, média ou longa metragem apresentam diferentes estéticas e temáticas, mas infelizmente várias vezes permanecem com exibição restrita a festivais e mostras de cinema. Ou seja, a existência destes filmes fica limitada a poucos espectadores.

As experiências vividas no cineclube da ACCPA induziram percepções sobre a dificuldade de analisar, coletivamente, a obra de diversos artistas com talento, criatividade e ousadia estéticas. Mas, o desafio de descobrir meios de conversação sobre suas obras foram compensados por debates repletos de curiosidades. Fundamentado na incitação pedagógica de Bergala em *A Hipótese Cinema* foi possível criar livre interpretação e espírito crítico, como finalidades constantes nos cineclubes e salas de aula. Bergala incita a opinião do filósofo Friedrich Nietzsche, em *A Gaia Ciência* (publicada em 1882), sobre a necessária estranheza que podemos ter em relação à obra de arte. De certo modo, essa estranheza necessita ser entendida e pensada, posteriormente, para que esta obra se transforme e seja relevante para todos que tiveram a oportunidade de conhecê-la.

A proposta de novos projetos que vinculem o cinema à educação é um desafio cinéfilo complexo, mas possível. As múltiplas experiências baseadas em relatos do cineclube da ACCPA, outros cineclubes e projetos de educação, podem ser inspiradoras para aqueles que têm interesse em contribuir com a influência da arte e educação na sociedade contemporânea. Certamente, é viável planejar estratégias de formação de plateias que entendam a necessidade de pactos cinéfilos que envolvam setores educativos e cinematográficos.

É preciso que se organizem maneiras de estimular no público a vontade de ver o cinema de modo complexo, diverso, rico como fonte de conhecimento. Aplicar o cinema a serviço da educação e a educação a serviço do cinema, deve gerar estímulo precioso e resultar em aptidão relacionada a uma cinefilia educativa e educadora. Ismail Xavier entende que o cinema que educa é o cinema que faz pensar. Entender a opinião de Xavier é acreditar que educação questiona limitadas funções impostas ao cinema. É duvidar do movimento automatizado de consumir imagens sem refleti-las. É insistir que o cinema pensa e influencia no ato de pensar do espectador. É evitar debilidade do espectador pensante. É reconhecer artistas que criam maneiras de escapar dos códigos fílmicos padronizados impostos pela indústria cinematográfica. É incentivar atitudes críticas em relação aos tempos, movimentos e tendências cinematográficas. O filósofo Gilles Deleuze, em palestra sobre que é o ato de criação⁶⁷⁰ realizada em 1987, foi perguntado sobre a relação da luta entre os homens e a obra de arte.

A relação mais estreita possível e, para mim, a mais misteriosa. Exatamente o que Paul Klee⁶⁷¹ queria dizer quando afirmava: “Pois bem, falta o povo”. O povo falta e ao

⁶⁷⁰ A palestra Gilles Deleuze sobre o ato de criação foi realizada em 17 de março de 1987, no *Mardis de la Fondation* (Fundação Europeia de Imagem e Som). A palestra teve tradução no Brasil, em 1999, e está disponível no canal YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdISs

⁶⁷¹ Paul Klee (1879-1940). Pintor suíço estimado como um dos grandes pintores europeus do início do século XX, Sua obras estão situadas em importantes movimentos artísticos como surrealismo, cubismo e expressionismo

mesmo tempo não falta. “Falta o povo” quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe (DELEUZE, 1999, p. 14).

A formação de um povo que ainda não existe, a partir da reflexão de Deleuze é procedimento em progressão, por meio de atitudes e ações culturais e educacionais, para despertar a existência desse povo. Os cineclubes constituíram-se como uma das primeiras ações a criar práticas que vinculam cinema e educação. A história dos cineclubes reflete movimentos concentrados a desempenhar ação pedagógica, para difundir as potencialidades fílmicas. A crença em compartilhar conhecimento e entendimento pelo cinema direcionou cineclubes e seus agentes culturais a concretizarem trabalhos extraordinários em diversos países. Com objetivos e metodologias similares, os cineclubes serviram de mediação entre o público e filmes proporcionando aprendizados, liberdade de expressão e interpretação, senso identitário de pertencimento e crítico sobre filmes. Entendo que resultados das ações cineclubistas produzidos por agentes culturais foram positivos para muitos espectadores, especialmente aqueles que aspiraram qualificar e estreitar sua paixão e respeito pela sétima arte.

É imprescindível acreditar em projetos de cinema e educação que colaborem com a criação e existência de um público moderno. No século XXI, a base de uma formação deste público deve resultar em espectadores que entendam sua prática cinematográfica como maneira de interagir no mundo. Este é um dos desafios cinéfilos deste século. Estender a interpretação fílmica a senso de entendimento e transformação da sociedade é um pacto cinéfilo contemporâneo.

Evidentemente, que o mundo mudou desde a criação do cinema no final do século XIX, da criação do primeiro cineclube, dos primeiros projetos de cinema e educação e do início das atividades do cineclube da ACCPA. Na compreensão e adaptação desta mudança, é preciso apreender novos contextos de inserção de cinema e educação, mas é promissor distinguir relatos e experiências emancipadoras concretizadas. Contemplar, avaliar e atualizar estas experiências é um modo de entender que esta temática está, constantemente, presente no fluxo de debates que abrangem o cinema. Apesar do reducionismo das potencialidades do cinema que permanece, desde o início de sua criação, é estimulante saber que a ação cinéfila pela sua valorização e ampliação artísticas e não, exclusivamente, comercial ou mercadológica, tem sobrevivido por meio de muitos cinéfilos.

O cineclube da ACCPA manteve compromisso cultural e ético com o cinema e tal procedimento deve ser preservado em futuras ações cineclubistas. É estimulante saber que o

Conselho Nacional de Cineclubes⁶⁷² (CNC), registrou aumento no número de cineclubes no Brasil. Ou seja, outros agentes culturais estão mobilizados a criar contribuições e posições, em relação ao presente, sobre a relação entre o cinema e o público. O senso de atualidade sobre os rumos do cinema exige indagações sobre o estímulo de consumo imediato dos filmes e necessários indicativos de que a sétima arte vai além de demandas comerciais. O cinema é uma experiência artística de inesgotável valor, que pode nos habilitar a compreender e transformar aspectos sociais e políticos, por exemplo, e principalmente, despertar fatores humanos como empatia, solidariedade e fraternidade.

No final de *Conrack*, o personagem se despede dos alunos com pesar, em contraponto a sua chegada conflituosa na escola, quando ele era um desconhecido. Demitido da escola, em decorrência do seu modo diferente de lecionar e não obedecer às regras pedagógicas escolares de Beaufort (localizada no estado americano da Carolina do Sul), antes de deixar a cidade, ele sai às ruas, em um carro com alto falante para denunciar o que ocorreu.

Senhoras e senhores, não quero distrai-los da sua rotina. Sei que tem que abrir sua loja, lavar roupas, fazer compras e outras tarefas. Mas acabo de perder meu emprego e gostaria de falar. Meu nome é Pat Conroy. Pagavam-me 510 dólares por mês para ensinar um grupo de crianças de uma pequena ilha do litoral a ler e escrever. Também tentei ensiná-las a valorizar a vida abertamente, espelharem-se em seus mistérios e rejeitar sua crueldade. A junta escolar desta cidade acredita que se erradicar os agitadores, como eu, o sistema vai resistir e se perpetuará por conta própria. Acham que enquanto os brancos e os negros permanecerem separados com os brancos recebendo bolsa de estudo e os negros conseguindo trabalho colhendo algodão e tomates, com os brancos indo para a universidade e os negros comendo *marshmallow* e bebendo coca-cola, ele poderão resistir a qualquer tempestade e sobreviver a qualquer ameaça. Mas estão enganados. Estes dias estão acabando. São os capitães de um exército condenado se retirando pela nevasca. São homens velhos e não podem aceitar o novo sol que se eleva sobre as águas estranhas. Senhoras e senhores, o mundo é muito diferente agora. É verdade que esta cidade ainda tem seus ortodoxos e condenadores de negros. Mas eles estão ficando mais velhos e loucos a cada dia que passa. Quando Beaufort cavar outras quatrocentas fossas em seu cemitério lotado, depositar lá os cadáveres velhos e maquiados e os cobrir com a terra arenosa destes terrenos, então o velho sul será silenciado e nunca voltarão ouvir falar dele (MARTIN, 1974).

O discurso de lamento pelo atraso nas tacanhas mentalidades, por um lado, e a confiança na mudança que, talvez chegue aos alunos, surge da percepção do personagem da sua atuação como professor. Como cidadão atento ao contexto em que vive, ele percebe diferenças sociais, raciais, comportamentais, econômicas e sociais na relação da cidade e da pequena ilha.

⁶⁷² *Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros* (CNC) foi fundado em 1961. É uma entidade civil sem fins lucrativos de abrangência nacional e representativa dos cineclubes e entidades estaduais cineclubistas brasileiras filiadas. Seus principais objetivos são a organização do público e a defesa de seus direitos, o fomento, apoio e fortalecimento de atividades de caráter cineclubista, a defesa das identidades e diversidades culturais, a universalização do acesso à informação, à cultura e aos bens culturais e a defesa dos direitos humanos e do pleno exercício da cidadania.

Conrack, assim como outros professores da ficção ou vida real, procurou maneiras de ensinar e despertar desejos de aprender em seus alunos. Sua tentativa de alcançar uma pedagogia diferenciada com os alunos pode gerar resultados imprevisíveis. É possível ter esperança que novos cidadãos surgirão daquela ilha.

No final do seu desabafo pelas ruas da cidade, ele conclui que “com relação aos jovens, não acho que consegui mudar significativamente a qualidade de suas vidas ou alterar o fato de que não têm voz ativa no país que os reivindicou, o país que falhou com eles. Só sei que senti muita beleza durante meu tempo com eles”. E se despede dos alunos expressando, de modo emocionado, que “dói demais deixá-los e minha oração é que o rio seja bom com vocês quando o atravessarem”. A despedida do personagem tem a presença dos alunos que o acompanham até ele chegar ao barco que o levará à cidade. Apesar da tristeza com sua partida, surge uma homenagem de seus alunos. A música que Conrack usou para ajudar a entender Beethoven, em uma cena ontológica do filme, surge grandiosa e emocionante e acompanha a partida de Conrack.

Alain Bergala acredita que a apresentação da cena de um filme pode fazer diferença para um aluno. Confio na afirmativa de Bergala. É possível sensibilizar espectadores e gerar intensa relevância por meio de uma cena, de uma sequência perpetuada pela criação artística cinematográfica. A partir deste momento singular, é possível estimular distintos interesses pela sétima arte. Inspirado na atitude de cineclubistas cinéfilos e sua insistência em proporcionar novas e outras experiências para plateias de cinema, é esperançoso ponderar que espectadores poderão ser sensibilizados em cenas poeticamente tocantes.

Muitos filmes evocam a relevância da formação de espectadores cidadãos, por meio do cinema. Essa relevância surge em minhas lembranças do cinema, em sequências arrebatadoras, como no final de *Tempos Modernos* com Chaplin e sua parceira caminhando por uma estrada em busca de nova vida; no personagem de *Viver* (1951) de Akira Kurosawa, despedindo-se da vida em um parque, após perceber que não aproveitou plenamente a dádiva de viver; no olhar de uma criança para um copo que se move misteriosamente, sob uma mesa, na conclusão de *Stalker*⁶⁷³ (1979) de Andrei Tarkovski; no momento em que quatro irmãs estão unidas em instante de profunda felicidade, na cena final de *Gritos e Sussurros* (1972) de Ingmar Bergman; na infinita dor de uma mãe em ter que escolher qual filho deverá sobreviver ao Holocausto, em

⁶⁷³ *Stalker* (1979). Direção: Andrei Tarkovski. Com Alexander Kaidanovsky, Alisa Freindlich. Um escritor e um cientista pretendem entrar em uma área misteriosa chamada Zona, mas somente os *stalkers* tem habilidade de entrar nessa área proibida. Eles contratam um *stalker* para guiá-los na Zona que tem a lenda de que existe um quarto onde todos os sonhos são realizados.

*A Escolha de Sofia*⁶⁷⁴ (1983) de Alan Pakula; no sorriso e choro da personagem iludida e abandonada, no final de *Noites de Cabiria* (1957)⁶⁷⁵ de Federico Fellini; no lamento do personagem em busca das primeiras imagens feitas na Grécia, em *Um Olhar em Cada dia* (1995) de Theo Angelopoulos; na amizade entre um ermitão e um capitão, em *Derzu Uzala* (1975)⁶⁷⁶ de Akira Kurosawa; no resgate após o naufrágio de um navio dos principais personagens da *Trilogia da Cores* em *A Fraternidade é Vermelha* (1995) de Krzysztof Kieslowski, em uma metáfora sobre o renascimento da liberdade, igualdade e fraternidade; na cena final de *Vertigo*⁶⁷⁷ (1957) de Alfred Hitchcock quando o personagem novamente perde o amor de sua vida; no renascimento do homem para o surgimento de um novo futuro, no final de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick; na desilusão dos irmãos e encontro com a árvore da vida em outra dimensão da vida, no final de *Paisagem na Neblina*⁶⁷⁸ (1988) de Theo Angelopoulos.

A educação do olhar para intuir a emoção e sensibilidade presentes, nestes filmes, exige uma longa trajetória pedagógica. Filmes de diversas origens estéticas e nacionalidades são expressivos exemplos de potencialidades artísticas e podem habilitar o espectador a exercitar outros olhares e interpretações. Mas, é preciso que existam meios de conhecimento, de exibição, de apresentação destes e muitos outros filmes ao público. Os cineclubes têm atitude cultural vinculada à pluralidade pedagógica criada por distintos artistas. O cineclube da ACCPA cultiva essa prática, desde 1967, e concretizou sua significância em cada filme apresentado, exibido e debatido. No desenvolvimento de conceitos que unam esforços criativos e contemporâneos entre cinema e educação, certamente, este cineclube e outros poderão fazer mais pelo cinema e pela educação. Com disse Charles Chaplin, esforços em conjunto desafiam impossibilidades, logo, que novos desafios e pactos cinéfilos sejam criados e prosperem, sempre!

⁶⁷⁴ *A Escolha de Sofia* (1983). Direção: Alan Pakula. Com Meryl Streep, Kevin Kline. O filme mostra a história de Sophie que sobrevive a campos de concentração nazistas e tem que lidar com um grande drama na sua vida. Baseado no livro de William Styron.

⁶⁷⁵ *Noites de Cabiria* (1957). Direção: Federico Fellini. Com Giulietta Massina. A jovem e ingênua Cabiria se prostitui para sobreviver e sempre sonha com uma vida melhor, apesar das decepções e frustrações da sua vida.

⁶⁷⁶ *Derzu Uzala* (1975) inaugurou o cinema 1 em 1978 e confirmou a proposta de programação cineclubista para os novos cinemas inaugurados neste período. O filme nacional *Chuvvas de Verão* (1977) inaugurou o Cinema 2.

⁶⁷⁷ *Vertigo* (1957). Direção: Alfred Hitchcock. Com James Stewart, Kim Novak. Um detetive aposentado com medo de altura e é contratado para investigar um misterioso caso que envolve a esposa de um antigo amigo, mas se envolve emocionalmente de maneira irreversível.

⁶⁷⁸ *Paisagem na Neblina* (1988) faz parte de uma trilogia de filmes que o cineasta The Angelopoulos definiu como *Trilogia do Silêncio: Viagem a Citera* (1983) (O Silêncio da História), *O Apicultor* (1986) (O Silêncio do Amor) e *Paisagem na Neblina* (1988) (O Silêncio de Deus). *Paisagem na Neblina* é considerado por muitos críticos como um dos melhores filmes do diretor e da história do cinema.

EPÍLOGO

Inevitavelmente Cinema

*Madadayo (Ainda não).
Diálogo do filme Madadayo*

*Nós que nos amávamos tanto*⁶⁷⁹ (1974) de Ettore Scola é um filme italiano que mostra a força da amizade, das transformações coletivas e pessoais, de sonhos não realizados e de como podemos ser mais ou menos do que esperávamos na vida, entre outros temas. O filme tem três personagens interpretados pelos ótimos atores Nino Manfredi (Antonio), Vittorio Gassman (Gianni) e Stefano Satta Flores (Nicola). Estes personagens tornaram-se amigos, em 1944, durante a segunda guerra mundial, quando combateram os nazistas. Idealistas e repletos de convicções, eles mantêm a amizade após o fim da guerra e se encontram e desencontram, em diversas ocasiões, após inevitáveis desilusões da vida. Estes adoráveis protagonistas do filme de Scola são relevantes em diversas interpretações. Antonio é humanista. Gianni é racional. Nicola é ingênuo. Lembro-me que muitos anos após assistir este filme em uma sessão inesquecível no Cinema 2, nos anos 1970, elaborei uma identificação distinta pelo personagem Nicola, neste belo filme com características chaplinianas de Scola.

Entre diversas particularidades de Nicola foi inevitável constatar sua intensa paixão pelo cinema como um personagem cineclubista repleto de energia para defender a sétima arte. Ele se anima e se envolve com filmes como se estes fossem parceiros queridos de sua vida. Nicola, em uma cena antológica do filme, está em uma sessão de cineclube com a esposa e filho pequeno, quando após a exibição do clássico *Ladrões de Bicicleta* (1945) de Vittorio De Sica, inicia-se um debate. O filme é duramente criticado pelo reitor da universidade onde Nicola leciona por “ofender a graça, a poesia e o belo e por difamar a Itália pelo mundo”. Nicola reage e afirma que “o filme é estupendo e nos faz reconhecer os reais inimigos da coletividade”. A discussão prossegue, os ânimos se exaltam e Nicola é suspenso de lecionar pelo reitor. A esposa de Nicola durante a discussão fala para ele: “mas é apenas um filme!”. De certa maneira, para Nicola, não é apenas um filme. Naquela e outras sessões, filmes representam a vida e têm que ser defendidos por aqueles que gostam de Cinema!

⁶⁷⁹ *Nós que nos Amávamos Tanto* (1974). Direção: Ettore Scola. Com Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Stefano Satta Flores, Stefania Sandrelli. Em 1944, três amigos combatem o nazismo na segunda guerra. Após o final do conflito, eles mantêm a amizade e tem que lidar com seus idealismos e desilusões da vida.

Figura 88 – *Nós que nos Amávamos Tanto* (1974) de Ettore Scola.



Fonte: *Google Imagens* (2021)

Este personagem do filme de Ettore Scola surge como um dos protagonistas, ao lado de dois amigos, que vivem diversas situações, da guerra aos problemas financeiros e amores mútuos, mas sempre tentando preservar a amizade entre eles. De certo modo, Nicola me provocou identificação e empatia nas atitudes de ser um cinéfilo, um apaixonado pela sétima arte. Na forte relação com o cinema, Nicola vive em um mundo em que o cinema é início, meio e fim. Hábil nas questões sobre o Cinema, Nicolas é ingênuo na vida pessoal e profissional. Em uma proposta de uma pesquisa sobre cinema, cineclubismo e educação, este personagem surgiu em minha memória durante o progresso do trabalho. Posteriormente, envolvido poeticamente com diversas informações, pensamentos, fatos, reflexões e emoções da pesquisa, outro personagem me provocou, novamente, identificação e empatia: o menino Toto de *Cinema Paradiso* (1989) de Giuseppe Tornatore. De certa maneira, me senti como este personagem nas salas de projeção, cinemas e cineclubes. Fascinado pela magia do cinema, me senti como Toto vagando igualmente pelos labirintos de fatos e emoções deste trabalho. Com curiosidade, encantamento, fascinação, ingenuidade, paixão e surpresa, me percebi como este menino, agora, ainda mais encantado na imersão da história do cineclube da ACCPA e suas possibilidades para novas ações no futuro cineclubista.

Figura 89 – *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore.



Fonte: Google Imagens (2021)

Ao desenvolver este trabalho e relembrar diversos filmes sobre a magia do cinema como *Cinema Paradiso* (1989), redescobri algumas percepções minhas sobre a sétima arte. Impactado pela ideia de desenvolver um doutorado sobre histórias do cineclube da associação de críticos que vivi e vivo, intensamente, diversas vezes me senti fragilizado pela intensa extensão das ações e resultados que a pesquisa poderia desenvolver e várias perguntas surgiram entre dias e noites de dedicação à pesquisa e escrita. Será que meus relatos sobre este cineclube foram um devaneio? Será que tudo foi menos do que vivi, imaginei, respirei, aprendi? Será que a intensidade do que vivi foi sentido apenas por mim? Nas pesquisas e interpretações realizadas percebi, frequentemente, que não estou sozinho nas minhas reflexões e sentimentos sobre este cineclube e tem sentido me considerar parecido com o personagem cineclubista de *Nós que nos amávamos tanto*. Ele tem ideais sobre a importância do cinema e, aparentemente, vive sozinho uma grande paixão. Pelo menos a paixão tão intensa que te isola, te deixa *à part*, porque te leva a considerar o cinema de maneira muito séria. Mas, certamente, não estou só. A intensidade pode ser diferente, mas minha paixão avassaladora pelo Cinema tem vários parceiros e modos de se expressar.

Em todos os materiais analisados, de alguma maneira, percebi intensas emoções de quem escrevia sobre o cineclube, mas foram nas entrevistas com cineclubistas que percebi, muitas vezes, uma emoção diferenciada sobre suas vivências nas lembranças deste cineclube. O que terá provocado estas emoções de cada entrevistado? Terá sido um devaneio coletivo sobre a magia do cinema encontrada nas salas cineclubistas? Será que foi elaborada a percepção de um sentimento de comunhão proporcionado pelos filmes exibidos que talvez não existisse

fora das telas? Um desejo de uma rede de afetos que não se concretizaria fora da tela do cinema, assim como percebemos na personagem Cecília em *A Rosa Púrpura do Cairo*⁶⁸⁰ (1985) de Woody Allen? Como ter respostas para várias perguntas como pesquisador, cinéfilo, cineclubista?

No início do filme *História (s) do Cinema*⁶⁸¹ (1995) de Jean-Luc Godard surge uma cena em que as mãos de um homem apanham diversos fotogramas para a montagem do material filmado para, efetivamente, torná-lo um filme. Godard, em narração *off*, afirma que o momento fílmico após ser pensado, começa com as mãos, em metáfora sobre o fazer, conceber, produzir e criar um filme. A edição de um filme é, efetivamente, ato de transformar em cinema o que foi escrito, pensado, filmado e produzido. As mãos se mexem em câmera lenta e são filmadas em planos oblíquos próximos para, talvez, mostrar o caos saudável e necessário da criação de um artista. Godard é um exemplo digno deste ato de criação cinematográfica que pode ser interpretado de diversos modos. Lembro-me que perceber as mãos construindo uma ideia cinematográfica me inspirou a pensar sobre o que fazer sobre cada informação e relato desta pesquisa.

Figura 90 – *História (s) do Cinema* (1998) de Jean-Luc Godard.



Fonte: Google Imagens (2021)

⁶⁸⁰ *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985). Direção: Woody Allen. Com Mia Farrow, Jeff Daniels. Durante a depressão americana, uma garçonete é infeliz no casamento com um homem bêbado e desempregado. Ela percebe que consegue fugir da sua realidade assistindo filmes, constantemente. Sua vida muda completamente quando, ao assistir novamente a um filme chamado *A Rosa Púrpura do Cairo*, o protagonista sai da tela e declara seu amor por ela. Uma obra prima de Woody Allen que foi aclamada por grande parte da crítica mundial.

⁶⁸¹ *História (s) do Cinema* (1995). Direção: Jean-Luc Godard. Documentário realizado em oito partes (266 minutos) com diversas reflexões do diretor sobre o cinema.

Em conexão poética com o cinema e o objeto deste doutorado, concebi, posteriormente, esta cena de *História (s) do Cinema* (1998) de Jean-Luc Godard como um dos pontos de partida para elaborar lembranças sobre tantos momentos desta prática cineclubista realizada, em Belém. As práticas e as propostas individuais transformadas em coletivas para ampliar a cultura de cinema em nossa cidade representam um ato de valorização da vida cultural de uma região, por meio da sétima arte. Percebo que as consequências do fazer das mãos destes cineclubistas e da criação daqueles que priorizaram práticas culturais cinematográficas, devem proporcionar ideias sobreviventes deste tempo realizado e vivido. Estas ideias devem-se perpetuar por meio de muitas memórias cinematográficas que nasceram destas ações individuais que geraram mobilização coletiva de cinemaníacos rumo ao cineclube. Estas memórias sempre estiveram ao nosso redor, mas de modo parcialmente subterrâneo. É tempo de mostrar-se e qualificar o que foi e é realizado há muito tempo.

Alfred Hitchcock afirmava que cinema, antes de tudo, é *poltronas com espectadores*. Interpreto essa opinião como definição de que todos os filmes foram feitos para serem assistidos. Romper sistemas de controle que limitam ou impedem a democratização do cinema é necessário. É imperativo transgredir, de modo democrático, as normativas impostas a qualquer tipo de expressão artística cinematográfica. Certamente, conceitos e ações cineclubistas possibilitam processo de sensibilização do público e intensificam diálogos e entendimento entre cinemas e públicos, em qualquer época. Desse modo, deixaremos de consumir cinema, mas pensar o cinema como (re) invenção artística e humana.

Os cineclubes nos incentivam a agir como espectadores ativos, não apenas espectadores-viajantes, que esperam apenas consumir sem refletir sobre aquilo que assistem. A emergência em pesquisar e registrar experiências no audiovisual me impulsionou a querer produzir mais conteúdos na área da crítica e pesquisa com enfoques sobre o cinema, cineclubes e educação. Além disso, o atual tempo pandêmico me lembrou de imprescindíveis reflexões sobre humanidades na humanidade e o cinema é um dos meios de inclusão de diversos fatores humanos no público, por meio de vários filmes com propostas estéticas diferentes cujas temáticas podem abordar, por exemplo, situações de exclusão de sentimentos e ações humanitárias na sociedade questionadas de modo digno e provocativo por diversos cineastas.

No decorrer das minhas escritas várias dúvidas surgiram sobre os rumos do trabalho. Inicialmente, pensei em incluir na tese uma extensa carta aos cinéfilos na tentativa de sensibilizá-los sobre a valorização do conceito cineclubista, os rumos mercantilistas do cinema, a evidente crise de cinefilia existente e, certamente, afirmar a necessidade de uma cinefilia ampliada, quem sabe, nos moldes de Nicola, personagem cinéfilo de *Nós que nos Amávamos*

Tanto. Posteriormente, refleti se o ato de compartilhar memórias individuais, coletivas, arquivadas ou reprimidas seria relevante para evitar processo de esquecimento que as ações culturais, normalmente, são destinadas. Mas intui que minhas memórias sobre este cineclube, tão pessoais, não poderiam ser individualizadas e era necessário encontrar meios para que fossem significativas para outros. Afinal, um dia, eu e todos os personagens desta bela história vamos perecer e a conclusão de que tudo que foi vivido e realizado se perca, é inevitável e, de certo modo, assustador. O que fazer, então?

Entendo que é imprescindível compartilhar histórias para valorizá-las, de maneira atenta, respeitosa e expressiva. Caso as minhas memórias e de outros personagens desta pesquisa sejam inspiradoras para evitar o desaparecimento da intensa cinefilia desenvolvida por meio deste cineclube, será evitado a espiral do silêncio em relação ao cinema. A espiral do silêncio é um conceito desenvolvido por Elisabeth Noelle-Neuman⁶⁸² em 1977, e consiste no pensamento de que as pessoas que têm uma opinião, um ponto de vista, que se apresenta minoritária, tendem a ter um procedimento conformista perante a opinião pública. Na tendência da limitação comercial de que o cinema deve priorizar o prazer artístico, na maioria das vezes, confrontar esta possível espiral do tempo é evidenciar grupos supostamente minoritários formados, entre outros, por cineclubistas, e não ratificar que sua importância cultural seja esvanecida e, por consequência, possa gerar outros grupos de insistência sobre a pluralidade cinematográfica. Mas o que cria grupos majoritários e minoritários com diferentes perspectivas sobre o que é o cinema? Será que pensar o cinema afasta uma maioria que o interpreta como fonte de prazer artístico que não pode ser mais nada além do que entretenimento?

Esta tese procura rumos e alternativas para a relação entre cinema e educação, por meio de ações cinematográficas exemplares, como os cineclubes, particularmente, o cineclube da ACCPA. Entendo que a busca do pensamento cinematográfico é um progresso educativo que, sem dúvida, pode se iniciar com o encantamento. Mas, como um desenvolvimento na elaboração de reflexões sobre o cinema e filmes, é preciso incentivar atitudes pedagógicas que colaborem com o crescimento do espectador que pode preservar sua relação pessoal com a sétima arte, mas também criar outros vínculos além do pessoal, sentimental, emocional. Questões referentes a considerar a arte apenas como meio de prazer artístico podem ser elaboradas em escolas, por exemplo, em projetos cineducacionais. Alain Bergala, um dos autores que influenciaram minhas reflexões para esta tese, tem conceito interessante sobre a necessidade de um processo de progressão à cultura cinematográfica.

⁶⁸² Elisabeth Noelle-Neuman (1916-2010). Cientista política alemã. Em 1977, publicou o polêmico livro *Espiral do Silêncio* que avalia como a opinião pública exerce intensa influência no comportamento do indivíduo.

Se a arte tem por única função nos dar prazer, a escola não deve se meter nisso: cada qual pode encontrar os meios e os objetos para obter prazer da forma mais rápida e econômica. Aliás, acontece com todo mundo, adultos e crianças, sentir prazer vendo uma nulidade absoluta na televisão, sabendo que esse prazer é puro relaxamento. Quem nunca coloca a televisão num canal comercial, mas noites de canseira, quando não aguenta ser culto, cinéfilo, esteticamente correto? Mas isso não muda a consciência de que existem prazeres de natureza diferente, cuja economia, intensidade e impacto não se situam no mesmo plano. Existe um prazer individual da criança, no qual a escola não deve mexer. Mas existe um prazer mais construído da relação com a obra que não é necessariamente imediato e sem esforço, e em cuja aprendizagem a escola pode ter um papel importante. Pois a inteligência de uma obra, ainda que isso desagrade aos grandes denunciadores do “prazer assassinado pela análise”, participa deste prazer artístico (BERGALA, 2008, p. 69).

Em concordância com Bergala, entendo que é imperativo valorizar a pedagogia cinematográfica na conscientização de que é possível desenvolver prazeres de distintas fontes que possibilitem argumentações que levem o espectador a perceber outras perspectivas na sua relação com o cinema. Esta ação é complexa, exige insistências e disciplina, mas é plenamente possível, especialmente, se vinculadas, por exemplo, às memórias registradas e analisadas, particularmente, deste trabalho que, certamente, não são memórias impossíveis. Estas resultaram de ações que contribuíram para uma alfabetização audiovisual em um tempo e lugar com poucos incentivos na área cultural, especialmente, cinematográfica.

É impossível prever quais configurações o cinema terá no futuro quanto às possibilidades de produção, distribuição e exibição, mas é imperativo criar perspectivas sobre sua importância artística. Certamente, no presente e futuro, poderão ser realizadas ações culturais pensadas e construídas por pessoas que amam o cinema ao ponto de confrontar padrões e estruturas que existem e sempre existirão na sua concepção como arte, e, fundamentalmente, buscarão outros resultados além do prazer artístico. As diferentes percepções do que é o prazer artístico são diversas e sempre importantes. A relação do público com o cinema é enigmática, intensamente pessoal e se expressa de vários modos que devem ser respeitados e estimados.

No livro *A Contadora de Filmes* (2012) do escritor chileno Hérnan Rivera Letelier⁶⁸³, uma bela história de amor ao cinema me cativou pelas perspectivas poéticas de empatia sobre a relação de cada um com a magia da sétima arte. A personagem principal do livro é Maria Margarita, uma jovem de família com poucos recursos financeiros, no povoado de Mina, no Chile. O programa familiar preferido era ir ao cinema da localidade. Memórias são criadas, a partir de filmes, em intensa alegria comungada por todos os familiares. Posteriormente, com o agravamento da situação financeira do pai, ficou impraticável que todos fossem à sala de

⁶⁸³ Hérnan Rivera Letelier é escritor e poeta chileno premiado e reconhecido no mundo literário por livros com histórias ambientadas no norte do Chile.

cinema local e, depois de uma criteriosa seleção, ela é escolhida para ir ao cinema e contar a todos o que assistiu.

Dessa maneira, na função de contadora de filmes, ela descobre o dom de narrar histórias dos filmes. Inicialmente, ele faz isso apenas para a família, mas Maria faz a narração de maneira tão apaixonada e criativa e faz sucesso com toda população da cidade, que, em sua maioria não tem dinheiro para ir ao cinema. Ela, então, começa a contar as histórias dos filmes interpretando seus personagens, dançando, cantando, atuando, sempre de modo encantador e emocionante. Todos se apaixonam pelo seu dom e ela fica conhecida na cidade como a contadora de filmes. Em um trecho do livro, o escritor descreve a sensação de Maria, depois da sessão de cinema, para contar o que assistiu.

Era lindo, depois de ver o filme, encontrar meu pai e meus irmãos me esperando ansiosos em casa, sentados, enfileirados que nem no cinema, penteadinhos e de roupa limpa, recém-mudada [...]. Eu chegava do cinema, tomava rapidinho uma xícara de chá (que deixavam pronto me esperando) e começava a minha função. De pé na frente deles, de costas para a parede pintada de cal, branca feito a tela do cinema, começava a contar o filme “de A a Z”, como dizia meu pai, tratando de não esquecer nenhum detalhe, nem da história, nem dos diálogos, nem dos personagens (LETELIAR, 2012, p. 6-7).

Esta contadora de histórias tão deslumbrada com as possibilidades de reproduzir, a seu modo, o que assistiu para outras pessoas, demonstra como o cinema pode impactar os espectadores de modo intenso e diferenciado. A maneira como Maria se empolga ao reproduzir para terceiros o que viu, sentiu, presenciou e emocionou, por meio de um filme, pode lembrar diversas possibilidades de conexão com aqueles que amam o cinema. Todos, de alguma maneira, somos Maria, e, muitas vezes, gostaríamos de ser contadores de histórias, a partir do entusiasmo e encantamento que sentimos ao assistir a um filme.

Inevitavelmente, a personagem Maria me lembrou de minha mãe, Maria de Lourdes, uma das homenageadas neste trabalho, quando várias vezes, contava de modo fascinante diversas histórias para mim e meus irmãos. Histórias que faziam minha imaginação se encontrar nas suas palavras, assim como a personagem Maria na sua relação com sua família, por meio dos filmes que ela assistia. Dona Lourdes, como eu carinhosamente às vezes lhe chamava, não era frequentadora assídua do cineclube da associação, mas guardo com carinho a lembrança de sua presença nas sessões cineclubistas.

Ao nos encantar com o cinema, muitas vezes, queremos compartilhar este amor, paixão ou qualquer palavra ou sentimento que possa expressar a intensidade da nossa particular relação com a arte cinematográfica. Sonhos, esperanças, diversidades, estímulos, identificação, alternativas, entre outras palavras, podem ser encontradas e interpretadas por muitas pessoas

em diversos filmes em relação direta ou indireta com suas vidas. Isso é mágico, legítimo e pode vir de vivências vinculadas com a perspectiva e apreciação que cada um tem com a arte, especialmente, com o cinema.

Percebo que, cinéfilos, cinemaníacos, diretores, produtores, críticos, público, entre outros com forte vínculo com o cinema, evidentemente, têm uma natureza heterogênea de apreciar os filmes. Mas o prazer dos olhos⁶⁸⁴ impulsiona, muitas vezes, para que todos possam contribuir com a apreciação e conhecimento da arte cinematográfica. De Maria de *A Contadora de Histórias* a Nicola de *Nós que nos Amávamos tanto*, gostar e valorizar o cinema é uma experiência que gera contínuo interesse em compartilhar, da maneira que estiver em nosso alcance, essa admiração pela sétima arte. Esse impulso de participar de ações cinematográficas, de acordo com as possibilidades de cada um, é de algum modo, ato educativo que merece ser respeitado e reforçado. É uma busca por outro espectador que possa ser sensibilizado e possuir senso artístico e pessoal alterado com a contribuição e estímulo de outros. Em relação ao cineclubismo e possíveis projetos de cineeducação, este é um conceito básico a ser desenvolvido, apesar das dificuldades, restrições, preconceitos e discriminações com o ato de pensar cinematograficamente.

Lembro-me de ir às sessões do cineclube da ACCPA como coordenador e debatedor em uma missão cinéfila, muitas vezes, exausto ou desanimado, sozinho, mas entusiasmado pela importância do cinema, por meio de vários filmes, das palavras de meu pai Alexandrino e irmão Alex sobre diversos filmes, exemplos cineclubistas de Pedro Veriano e Luzia Álvares, admiração por vários diretores, desejo de compartilhar a emoção e compreensão que tive com um filme, a visão de um cineasta ou a revelação de um novo talento na direção ou atuação que merecia ser apresentado ao público. O desânimo surgia, muitas vezes, da momentânea descrença de que pouco poderia contribuir com outras perspectivas e, quem sabe, estimular outros cinéfilos. Afinal, quem somos nós, cineclubistas, para mudar a tendência irrefutável da maioria do público de buscar no cinema apenas o lúdico, entretenimento e questionar sua manipulação da indústria em favor do consumo, mercado, capital, lucro?

Lembro-me que minha atividade profissional como exibidor, ao lado de meu pai, por quase 30 anos, tinha uma expressividade diferenciada ao exibir filmes extraordinários. Nós tínhamos um deslumbramento cinéfilo em exibir filmes de Charles Chaplin, Ingmar Bergman, Stanley Kubrick, Orson Welles, Krzysztof Kieslowski, Akira Kurosawa, Andrei Tarkovski, entre muitos outros mestres do cinema. Nosso prazer como empresário foi estabelecido a partir

⁶⁸⁴ *O Prazer dos Olhos* (2006) é uma coletânea de artigos, prefácios e ensaios curtos do cineasta François Truffaut (1932-1984) publicado na França e EUA.

de uma satisfação que ia além da arrecadação nas bilheterias para pagar nossos custos operacionais. Fomos exibidores cineclubistas e tivemos que nos render, parcialmente, inevitavelmente, ao sistema de exibição comercial, mas ninguém extraía nossa satisfação em assistir em nossas telas, alguns dos melhores filmes do cinema. Esse prazer era nosso! Solitariamente nosso e daqueles que contribuíram com este sonho cinéfilo, direta ou indiretamente, como por exemplo, Pedro Veriano e Luzia Álvares, entre outros.

Ao iniciar a pesquisa de mestrado sobre meu pai, em 2013, relembrei estes momentos cineclubistas dispersos entre tantas informações coletadas. Ao iniciar o doutorado em 2017 sobre cineclube da ACCPA, estabeleci conexões entre diversas memórias deste cineclube e intensifiquei minha fascinação em contar e compartilhar suas histórias. Neste aspecto, cursar este doutorado foi um contentamento inesgotável. Foi um trabalho pensado e sentido, por meio de reencontros e encontros com histórias, filmes, anúncios de jornal, críticas, críticos, entrevistas e pessoas que ajudaram a me lembrar sobre o que acredito e o que preciso ainda acreditar para contribuir com o cinema de modo contínuo. Espero manter essa contribuição cineclubista até quando for possível, pois espero que estas histórias possam ser benéficas para gerar novas ações e inspirações para o cinema.

É imprescindível resistir e lutar pelo Cinema para criar, estimular, lembrar, vivenciar novas experiências cinematográficas. Ir às sessões desse cineclube era ir à luta, a boa luta, mesmo que, muitas vezes, saísse preocupado pela qualidade do meu debate, da minha coordenação, da distância ou indiferença de alguns espectadores. Mas valia pelos filmes e o que eles expressavam sobre o Cinema. É utopia criar tantas expectativas sobre o Cinema para o público? Talvez. Mas que esta utopia seja constante e, posteriormente, registrada, escrita, lida e, quem sabe, renovada no futuro por novos adoradores de filmes.

Apesar de muitas certezas sobre este trabalho, ainda tenho muitas dúvidas. O que tenho é uma memória idealizante que excede o papel do cineclube ou uma visão realista dos fatos ocorridos para reconhecer a importância das ações colaboracionistas com o cinema? Como guardar, organizar e compartilhar tantas memórias resumidas em um intenso pacto cinéfilo entre cineclubistas e público? Quais rastros ficaram e ficarão deste trabalho como pontos de referência de uma época longínqua com ações que permanecem atuantes e devem ser renovadas? Estas e outras indagações foram disparadoras para pesquisa do meu doutoramento. Talvez o tempo e contexto, infelizmente, não perdurem, mas as ações, sim. Todos têm direito à memória, mas quem tem esse direito, sabe disso? Compartilhar memórias pode criar sentimentos identitários e de pertencimento em outros? Neste caso, pertencimento aos clubes dos amantes de filmes?

Várias perguntas e dúvidas surgiram durante a escrita deste trabalho e, muitas vezes, recorri a conexões com filmes e cineastas que conheci no cineclube para tentar entender, especialmente, o processo de aprendizagem cinematográfica. Na afirmação de que filme não exibido é uma obra morta, refletia que filme não assistido é uma obra inexistente para o público. Entendo que era inconcebível que a maioria dos espectadores não tivesse acesso a vários filmes exibidos e admirava quando Pedro Veriano (no cineclube) e meu pai, Alexandrino Moreira (nas salas de cinema), resistiam à indiferença inicial do público e, apesar de pouco prestigiado, mantinham um filme em exibição. Como exibidores, eu e meu pai, tivemos a mesma atitude, várias vezes: manter um filme em exibição para dar uma nova chance aos espectadores de descobrirem ótimos filmes. Muitas vezes, atitudes como estas deram resultados, mas, na maioria das vezes, não. Mas devem-se criar mecanismos de insistência para atingir públicos maiores. E, sem dúvida, o maior aliado do Cinema na formação de públicos é a educação.

Em *O Cinema como Educação do Olhar* (2018), o autor Avelino Alves de Lima Neto conclui baseado nas influências de pensamentos de Michel Foucault e Merleau-Ponty, que “imersão no percurso visual também é tomar atitude. Ver é agir” (LIMA NETO, 2018, p. 170). Por meio desta afirmativa é preciso entender que despertar olhares mais aprofundados sobre o cinema e o mundo é um processo que exige viés educativo. Os cineclubes contribuem com este processo e devem ser prestigiados nas suas ações de cultura. Em novos desafios nos rumos do audiovisual neste século, suas histórias devem ser evidenciadas e atualizadas por meio de parcerias cineducacionais.

Procurei refletir sobre as diversas possibilidades de comunhão entre cinema e educação nesta tese, pois acredito que é viável, oportuno e inevitável assumir que o desafio do cinema neste século vai além de seu conceito artístico e se insere na composição de ações para tentar tornar o mundo mais humanitário, fraterno, igualitário e livre. Tais desafios tornaram-se mais urgentes e evidentes, a partir da pandemia, que surgiu em 2020. Escrever esta tese em meio à grave problema de saúde pública mundial e notar diversos exemplos de falta de cidadania, humanidade, respeito e indiferença ao ser humano, sem dúvida, reiterou minha proposta de acreditar no cinema como meio imediato de colaboração para um mundo melhor. É evidente que, durante este período pandêmico, foi possível testemunhar diversos exemplos de colaboração, fraternidade, interação, parceria e empatia surgidas na sociedade por meio de pessoas que confirmam sua cidadania de maneira extraordinária.

Os exemplos humanitários que surgiram na pandemia demonstraram que é possível, ainda, se envolver na luta pela formação de cidadão, por meio do cinema, com a constituição de espectadores ativos e interativos e em indivíduos sociais responsáveis pela melhoria do

mundo. É admissível que na realidade além da tela existam personagens humanistas e fraternos como Carlitos em *Luzes da Cidade* (1931) de Charles Chaplin, Derzu Uzala em *Derzu Uzala* (1975) de Akira Kurosawa, Agrado em *Tudo sobre minha Mãe* (1999) de Pedro Almodóvar, Stalker em *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski, Valentine de *A Fraternidade é Vermelha* (1995) de Krzysztof Kieslowski, George Bailey de *A Felicidade não se Compra* (1946) de Frank Capra, Cabiria de *Noites de Cabiria* (1957) de Federico Fellini, entre outros exemplos inesquecíveis do Cinema. Proporcionar acesso a estes e outros personagens ao público, por meio dos filmes, é tarefa educacional, mas é preciso perceber e respeitar as diversidades e valores culturais de cada espectador. E respeitar o público é surpreendê-lo artisticamente. Andrei Tarkovski no belo livro *Esculpir o Tempo* (2010) expressou um dos pensamentos mais brilhantes sobre a relação entre o artista e o público, a partir de sua concepção como cineasta envolvido em seu contexto social e cultural.

Tudo que o artista tem a oferecer ao público é a honestidade e a sinceridade na luta que trava com seu material. O público, por sua vez, avaliará o significado dos nossos esforços. Se tentarmos agradar o público, aceitando acriticamente suas preferências, isso significará apenas que não temos respeito algum por ele, que só queremos seu dinheiro. Em vez de educarmos o espectador através de obras de arte inspiradoras, estaremos apenas ensinando o artista a garantir seu lucro. De sua parte, o público – satisfeito com aquilo que lhe dá prazer – continuará firme na convicção de estar certa, uma convicção no mais das vezes, sem fundamento. Deixar de desenvolver a capacidade crítica do público equivale a tratá-los com total indiferença (TARKOVSKI, 2010, p. 2010).

As obras de arte inspiradoras que Tarkovski menciona foram criadas para o cinema por artistas compromissados como ele, em um procedimento de criação cinematográfica que desponte a evolução desta arte. Diferentes modos de filmar, iluminar, montar, conceber um filme, utilizar sons (trilha musical, silêncios), diálogos ou ausência de diálogos e maior ou menor uso de planos cinematográficos são possíveis propostas de uso diferenciado da linguagem cinematográfica. Em concordância com o padre Guido Logger (1956) na clássica publicação *Elementos da Cinestética* (1957), o uso dos elementos da linguagem cinematográfica é de acordo com as propostas estéticas de cada diretor e o espectador deve estar atento para imergir no jogo criativo dos diretores. Para chegar a tal burilamento de apreciação fílmica, é necessário contribuir com a emancipação cultural do espectador, especialmente, em projetos de cinema e educação.

O roteirista e escritor Jean-Claude Carrière em *A Linguagem Secreta do Cinema* (1994) apresenta diversas reflexões sobre a evolução estética do cinema e relata que, no início do cinema, os espectadores mal podiam compreendê-lo. Segundo Carrière,

Ao lado da tela, durante todo o filme, tinha que permanecer um homem, para explicar o que acontecia. Luís Buñuel ainda conheceu esse costume (que subsistia na África do Sul na década de 50) em sua infância na Espanha, em torno de 1908 ou 1910. De pé, com um longo bastão, o homem apontava os personagens na tela e explicava o que eles estavam fazendo. Era chamado de explicador. Desapareceu – pelo menos na Espanha – por volta de 1920. Imagino que surgiam tipos como esse mais ou menos em toda parte. Porque o cinema criou uma nova – absolutamente nova – linguagem, que poucos espectadores podiam absorver sem esforço ou ajuda (CARRIÈRE, 2006, p. 15).

Carrière cita esse relato como modo de entender o histórico do cinema por meio de filmes e sua relação do espectador que, muitas vezes, precisa aprender maneiras de entendimento para ser fortalecida e permanecer duradoura. Evidentemente, é preciso criar mecanismos que não façam inclusão de um explicador, em pleno século XXI, ao lado do espectador, para perceber o que um filme indica e provoca nas suas propostas fílmicas, mas é preciso fortalecer o entendimento de que o cinema está em evolução e o espectador deve estar envolvido neste processo. Indicar que um filme deve ser objeto de avaliação, estudo e pesquisa é modo de sensibilizar o público para o que ele pode representar no seu contexto fílmico. Ou seja, a experiência fílmica pode ser entendida como meio de se interpretar e analisar a arte cinematográfica e não apenas consumi-la como entretenimento.

Práticas cineeducativas que frequentemente criem aprendizados do cinema com o público podem fazer modificações no comportamento identitário do que se espera e deseja dos filmes e suas diversas estéticas. Do espectador comum que valoriza somente o encantamento, sentimento e primeira impressão, é possível iniciar a formação de um espectador modelo que percebe, analisa e tem mais referências cinematográficas para interpretar um filme. Agentes de cultura cinematográfica como os cineclubistas estimulam o estudo do cinema e recomendam trajeto educacional para espectadores que acompanham suas propostas de exibição de filmes.

Desse modo, os cineclubes são espaços transgressores, pois não têm compromisso com a indústria cinematográfica, mas com o cinema em sua mais intensa expressão de arte. Em um viés nostálgico, mas contemporâneo, é pertinente afirmar que os cineclubes representam os cinemas de rua do século XXI, em referência à diversidade de públicos e programações similares ao que, inicialmente, se constituiu durante muitas décadas em muitos países. Em comparação com a programação de cinemas de várias décadas, até os anos 1970, os cineclubes propõem exibição de filmes de várias nacionalidades e gêneros em ação similar nos cinemas de rua que viveram períodos de alta frequência de diversos tipos de público. Além disso, a entrada gratuita para a programação cineclubista cria acessibilidade diferenciada dos cinemas de *shopping* que, em sua configuração de negócio, cobram ingressos em preços que, muitas vezes, não permitem a presença de público de menor condição financeira.

Algumas alternativas e propostas nesta tese indicam que é possível criar novos projetos para os cineclubes, ao contrário, talvez, do pensamento de muitos espectadores. Reitero que, baseado em todo conteúdo da pesquisa sobre a perspectiva do que foi feito em tempos de complexas ações culturais, os cineclubes contemporâneos têm que conquistar novos e outros espaços de atuação. O cineclubista da ACCPA em viáveis parcerias com outros cineclubes e órgãos vinculados à educação e cultura podem fazer uma frente cineclubista de atuação ampla e irrestrita. A elaboração de um sistema cine educacional dedicado a transgredir as imposições do mercado, para evidenciar o cinema como cultura e arte em contraponto ao limitado papel que a sociedade de consumo tenta, de certa maneira, lhe aprisionar, é urgente. A celeridade desta proposta abrange formação de público e, principalmente, cidadãos preparados para dialogar sobre o que assiste e o que lê.

A educação em missão e função digna de permanente criação de pessoas para melhoria do mundo deve intensificar meios de inclusão do cinema, incluindo a sétima arte nos currículos escolares. Analisar graus de dificuldades desta inclusão junto com professores, alunos, cineclubistas, cinéfilos e cinemaníacos, entre outros, pode contribuir com percepções atuantes no processo de entendimento, questionamento e transformação, inicialmente, de cada pessoa, e talvez, de mundos existentes em cada cotidiano humano. E como negar a fundamental participação dessa emancipação cultural que o Cinema oportuniza por meio de diversos filmes?

Como cinéfilo e pesquisador, sinto intensa angústia ao perceber que muitos filmes extraordinários não foram e, provavelmente, nunca serão assistidos pelo público. Essa sensação de perda e de luto cinematográfico, muitas vezes, sobre obras tão belas que ficam reprimidas pela cultura do esquecimento ou contemporaneidade comercial, é extremamente perturbadora. Mas, o prazer cineclubista que testemunhei, entre vários personagens que aparecem nas histórias do cineclubista, objeto deste trabalho, entre outros exemplos, sempre foi estímulo para colaborar com diversos graus de maturação cinematográfica do público, por meio de filmes.

Quando minha irmã Sandra me deu o livro *Clube do Filme* de David Gilmour (2007), citado neste trabalho, lembrei-me de situações vividas por mim com meu pai e com meus filhos. O personagem do pai que se aproxima do filho para tentar aproximação afetivo-educativa, por meio de filmes, é atitude que evidencia afeto familiar e a importância do cinema. Meu pai teve essa atitude cinéfila comigo e repeti esse procedimento, muitas vezes, com meus filhos. Esse respeito ao cinema sempre foi um dos principais motivos para as atividades cineclubistas que, certamente, não podem ficar inexistentes diante dos olhares contemporâneos. Intensificar a memória cinematográfica e resignificá-la, por meio da educação, pode representar uma esperança na arte e na humanidade.

O filósofo Gilles Deleuze afirma que o cinema pode restituir a crença nos homens. Acreditar nessa afirmação impede que uma urgente utopia sobre cinema e educação seja transformada em um sonho interrompido. Cada filme é uma possibilidade de se acreditar em *diversas harmonias possíveis*⁶⁸⁵. Das humanidades dos filmes de Akira Kurosawa e Andrei Tarkovski, a solidariedade das obras de Frank Capra e Krzysztof Kieslowski, da conscientização política de Gillo Pontecorvo e Costa Gavras, das provocações estéticas de Jean-Luc Godard e Jean-Marie Straub, possíveis convergências de interpretações e opiniões podem unir as pessoas e, talvez, gerar ressignificação de conceitos, sentimentos e comportamentos. O cinema é meio de inserção de humanidades, desde que evoluiu como arte e linguagem.

Felizmente, estamos distantes da primeira década de realizações cinematográficas, no século XX, quando o cinema era compreendido, pela maioria, exclusivamente, como espetáculo sem valor artístico. Avaliações precipitadas sobre as possibilidades do cinema geraram declarações hostis, como por exemplo, de René Doumic⁶⁸⁶, crítico literário, que afirmou, naquele período, que o cinema era um retorno à barbárie. Muitas décadas se passaram para que artistas e públicos percebessem que o cinema não era apenas uma possibilidade, mas uma realidade artística que pode ser o oposto da afirmação de Doumic: o cinema pode evitar a barbárie! Pode alertar sobre ameaças à natureza, avanços da tecnologia, nem sempre utilizados pra o bem comum, etc., ou seja, existem filmes sobre as mais variadas temáticas as quais vão do épico ao lírico, do sublime ao grotesco, do erótico ao pornográfico, da catequese à contravenção, dos rudimentos aos mais sofisticados aparatos tecnológicos.

Filmes compartilham sonhos de cineastas que podem ser assimilados pelo público. Mas é preciso criar condições para que existam maneiras de identificar, decifrar, interpretar e questionar os códigos cinematográficos pensados pelo artista. Em meio a práticas predominantes de utilização comercial do cinema é vital, para a maioria do público, que seja ressignificado seu conceito artístico. Da tendência majoritária à abstração e alienação em relação à sétima arte é urgente a inclusão de procedimentos educativos para que a maioria do público esteja emancipada culturalmente e tenha novas perspectivas da evolução do cinema como linguagem, estética e, principalmente, como meio de percepção de fatores humanos na sociedade, por meio de histórias e personagens.

Entendo que pelo constante incentivo à diversidade cinematográfica, é preciso cineclubar de maneira contemporânea. É necessário que a obstinação da atividade cineclubista,

⁶⁸⁵ Trecho da canção *Fora de Ordem* (1991) de Caetano Veloso do disco/cd *Circuladô* (1991). *Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem. Apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final.*

⁶⁸⁶ René Doumic (1860-1937). Professor, jornalista e crítico literário francês.

a partir destas e outras reflexões e afirmações no século XXI, tenha como perspectiva a persistência da cooperação entre cinema e a educação. Dessa maneira, cineclubar será ato civilizatório para a melhora da sociedade e das pessoas, por meio do cinema. Evidentemente que ao agir dessa maneira, cineclubar será ato político e humanitário que poderá libertar futuras gerações de visões restringidas sobre o poder transformador da arte.

As diversas histórias dos cineclubes expressam intensa responsabilidade com o desenvolvimento da cultura cinematográfica e é essencial que suas memórias sobreviventes sejam lembradas para, de alguma maneira, terem continuidade. O filósofo Paul Ricœur⁶⁸⁷ afirmou que devemos preservar a memória pública das comunidades que pertencemos. Pertencimento é um dos pilares da vida, segundo Emily Esfahani Smith⁶⁸⁸, em *O Poder do Sentido* (2017). De alguma maneira, muitos cinéfilos e cinemaníacos encontraram este pilar no cinema, nos filmes, e percebo que, talvez, nos cineclubes, como local de encontros e afetos, em torno da magia do cinema, este pertencimento ao clube de cinéfilos tenha sido uma das maiores referências de suas memórias sobre cinema.

Todos precisamos achar nossa tribo afirma Smith (2017). Pela memória dos depoimentos registrados para esta pesquisa, o senso e sentido de pertencimento foi componente importante, talvez, invisível, na relação com o cineclubista da ACCPA. Encontros, conversas, debates e paixão pelo cinema surgiam antes e após as sessões cineclubistas. Esta prática foi lembrada com admirável contentamento pela maioria dos espectadores e parceiros desta pesquisa. E, certamente, algumas perguntas surgiram: Participar do cineclubista era uma maneira de não se sentir sozinho em relação à sétima arte? Proximidades, reconhecimento de ideias pela opinião do outro, era um modo de ser aceito, pertencer a algo que poderia significar maior proximidade com aspectos lúdicos, racionais, teóricos e afetivos que o cinema pode proporcionar? Entendo que um sentimento coletivo e individual une aqueles que gostam de cinema. O discurso que é expresso sobre os filmes, na maioria das vezes, surge de uma relação emotiva, inicialmente, até evoluir para outras perspectivas sobre a obra. Logo, no campo da pesquisa, é necessário intensificar a presença do sentimento que surge nas ações, pessoas, filmes e memórias.

⁶⁸⁷ Paul Ricœur (1913-2005). Um dos maiores filósofos e pensadores franceses do século XX.

⁶⁸⁸ Emily Esfahani Smith é escritora americana. Publicou o livro *O Poder dos Sentidos*, em 2017, com tradução para diversos países.

De acordo com o historiador Jean Starobinsk⁶⁸⁹, o sentimento é o centro indestrutível da memória. Talvez a arte seja uma força motora para gerar memórias inabaláveis, a partir de sentimentos, pertencimentos, busca de razões identitárias e aprendizados, modos de legitimação pessoal ou coletiva, construção ou reconstrução de visões sobre o mundo, percepção de outros modos de criação e interpretação, questionamentos de dogmas, busca de outros sentidos estéticos e artísticos, entre múltiplos motivos de acordo com o intuito de cada um. Mas é evidente que o sentimento como centro da memória em relação à arte pode resultar em um aprendizado que nos leve a entender a arte em si e, principalmente, os mundos que ela nos apresenta e questiona.

Inevitavelmente, o processo de compreensão da arte não é um ato imediato e exige tempo e maturação para ser desenvolvido, mas a proposta de aprender suas bases de criação, elaboração e diferentes finalidades críticas, humanas e sociais, entre outras, é uma atitude que deve ser constantemente incentivada. É possível intuir que, progressivamente, a arte pode compartilhar uma função visionária e transformadora sobre o mundo. Mas é preciso gerar ações de conscientização sobre sua importância na sociedade contemporânea. É fundamental elaborar uma estrutura de ensino que ressalte uma visão cultural da arte, além da mercadológica, a partir de outros critérios que possam distingui-la de uma percepção exclusivamente comercial. Defender e desenvolver uma estrutura educativa em relação à arte é urgente mediante as condições de sobrevivência cultural humana em relação a uma sociedade que, prioritariamente, fundamenta a constituição de cidadãos formatados para entender o mundo, inclusive a arte, apenas como meio de consumo.

Desse modo, afirmo que o cinema pode estar a serviço da educação, da arte, da emancipação cultural e, principalmente, da humanização e da crença de um mundo melhor. Quando Gilles Deleuze indica o cinema como restituidor da crença no mundo é uma afirmação baseada em diversos fatores, ações e atitudes existentes percebidas há anos. Sinais de barbáries humanas têm sido cada vez mais frequentes nas últimas décadas e não é aceitável esperar soluções imediatistas de comandos políticos e econômicos para que transformações sejam estimuladas. A arte deve incorporar a missão transformadora, ao lado de outras expressões da inteligência humana. O Cinema como arte mais influente deste século deve assumir sua importância na geração de conteúdos progressistas para, inicialmente, tentar restaurar, principalmente, a esperança no mundo.

⁶⁸⁹ Jean Starobinsk (1920-2019). Crítico literário, historiador e ensaísta. Publicou diversos livros como *1789: Os Emblemas da Razão* (1988), *Jean-Jacques Rousseau: Transparência e Obstáculo* (1991) e *As Máscaras da Civilização* (2001), entre outros.

A partir da visão de Gilles Deleuze em *A Imagem-Tempo* (2007) reitero sua reflexão sobre a importância do cinema em ato de humanização, especialmente por notar certa descrença, na maioria, em valores como liberdade, igualdade e fraternidade. Essa descrença, segundo Deleuze, é um fato moderno a ser modificado pelo cinema.

O fato moderno é que não acreditamos nesse mundo. Nem mesmo nos acontecimentos que nos acontecem, o amor, a morte, como se nos dissessem respeito pela metade. Não somos nós que fazemos cinema, é o mundo que nos aparece como um filme ruim. A propósito de *Band à Part*⁶⁹⁰, Godard dizia: São pessoas que são reais, e é o mundo que se isola. É o mundo que se fez o cinema. É o mundo que não está sincronizado – elas são justas, verdadeiras, representam a vida. Vivem uma história simples, é o mundo em volta delas que vive um roteiro ruim. É o vínculo do homem com o mundo que se rompeu. Por isso, é o vínculo que deve ser tornar objeto de crença: ele é o impossível que só pode ser restituído por uma fé. A crença não se dirige mais a outro mundo, ou ao mundo transformado. O homem está no mundo como uma situação ótica e sonora pura. A reação da qual o homem está privado só pode ser substituída pela crença. Somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo. Repetidas vezes já se perguntou qual a natureza da ilusão cinematográfica. Restituir-nos a crença no mundo: é este o poder do cinema moderno (quando deixa de ser ruim). Cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia precisamos de razões para crer neste mundo. É toda uma conversão da crença. Já foi uma grande guinada da filosofia de Pascal a Nietzsche: substitui o modelo do saber pela crença. Porém, a crença substituir o saber tão somente que se faz crença neste mundo, tal como ele é (DELEUZE, 2007, p. 207-208).

A afirmação e desejo de Deleuze sobre o cinema filmar a crença no mundo, de certo modo, sucede e está expressa em muitos filmes clássicos e contemporâneos. Mas, novamente, serão necessárias ações para mostrar estes filmes ao público. Pessimistas podem acreditar que as lindas palavras de Deleuze são utopia, que tudo está perdido, que o cinema é apenas um produto, uma atividade de mercado com fins em sintonia com o mundo capitalista e que, definitivamente, servirá apenas para ser consumido. Não acredito neste conceito fatalista, especialmente, porque artistas e público podem surpreender, encontrar e manter alternativas que possam contribuir para diferenciar o que é um filme de cinema e o que é um filme de mercado, ou seja, o que é um filme pensado a partir de uma criação artística e o que é um filme criado a partir de interesses de mercado econômico. Martin Scorsese, no documentário sobre o produtor Val Lewton⁶⁹¹, avaliando seu contexto de trabalho, afirma que o cinema e a indústria do cinema são duas coisas diferentes.

⁶⁹⁰ *Band à Part* (1964). Direção: Jean-Luc Godard. Com Ana Karenina, Claude Brasseur, Sami Frey. Uma dupla de ladrões convence uma jovem a cometer um assalto ao saberem da fortuna de sua tia.

⁶⁹¹ Val Lewton (1904-1951). Produtor cinematográfico que se destacou, nos anos 1940, em trabalhos realizados pela *RKO Pictures*, onde produziu diversos filmes de horror que foram considerados clássicos do gênero. Entre suas principais produções estão *Sangue de Pantera* (1942), *A Morta-Viva* (1943), *O Homem-Leopardo* (1943) e *O Túmulo Vazio* (1945), entre outros. Em 2007, Martin Scorsese produziu e foi narrador do documentário *Val Lewton: o Homem nas Sombras* de Kent Jones que mostra o trabalho, importância e as características de Lewton como produtor.

Entendo que cineclubes como da ACCPA, e outras ações de promoção da cultura cinematográfica, têm estimulado diversos públicos a perceber, entre outras questões, as diferenças entre um pensamento cinematográfico e o pensamento industrial expressas em um filme. O debate sobre essas diferenças é amplo e inesgotável, mas é possível perceber a origem da existência de diversos filmes, a partir de seu contexto de produção, distribuição e exibição. *Hollywood*, constantemente, atualiza seus critérios de realização fílmica, que, com exceções, são realizados com intenção principal de lucro. Pesquisas sobre preferências de temas em evidência, faixa etária, contexto sócio-econômico-cultural, classe social do público consumidor e outros elementos que definem os objetivos mercadológicos de cada produção são consideradas, avaliadas e podem resultar em futuras produções.

Evidentemente, ter critérios basicamente mercadológicos para realizar um filme não significa, muitas vezes, que serão realizadas produções inferiores. Não deve existir preconceitos na arte. É necessário assistir a estes filmes para elaborar diversas análises, mas saber do sistema de produção que os gera pode permitir percepções importantes sobre a criação cinematográfica. Algumas produções foram explícitas em expor o processo de realização de um filme, a partir de referências financeiras, que, muitas vezes, limitaram impulsos criativos no cinema. Lembremo-nos de *Assim Estava Escrito*⁶⁹² (1957) de Vicente Minelli, *O Último Magnata*⁶⁹³ (1976) de Elia Kazan e *O Jogador*⁶⁹⁴ (1992) de Robert Altman.

Em *Assim estava Escrito* (1957) acompanhamos a ascensão e queda de um poderoso produtor de cinema, a partir das versões daqueles que conviviam com ele em *Hollywood*. De diretores a atores, atrizes e roteiristas, a maioria expõem sua maneira autoritária e manipuladora de trabalhar nos filmes. *O Último Magnata* (1976) apresenta uma história que acontece na *Hollywood*, dos anos 1930, quando um poderoso produtor de cinema⁶⁹⁵ tem que conviver com o temperamento de diretores, roteiristas, atores, atrizes e administradores dos estúdios de cinema. Em *O Jogador* (1992), um executivo é pressionado pelo estúdio devido a produções

⁶⁹² *Assim Estava Escrito* (1957). Direção: Vicente Minelli. Com Kirk Douglas, Walter Pidgeon, Lana Turner. A história de um poderoso produtor de *Hollywood* é contada a partir dos relatos daqueles que conviveram com ele.

⁶⁹³ *O Último Magnata* (1976). Direção: Elia Kazan. Com Robert De Niro, Jack Nicholson. Nos anos 30, um produtor de *Hollywood* conduz rigidamente os filmes sob sua responsabilidade e tem que lidar com complexos comportamentos de atores, diretores e roteiristas. Último filme do cineasta Elia Kazan, realizador de importantes clássicos do cinema como *Uma Rua chamada Pecado* (1951) e *Sindicato de Ladrões* (1955).

⁶⁹⁴ *O Jogador* (1992). Direção: Robert Altman. Com Tim Robbins, Greta Scacchi. Um produtor de cinema é ameaçado por um roteirista que teve seu roteiro reprovado. O produtor encontra um roteirista e pensa que ele o está ameaçando e, por acidente, o mata. Uma investigação policial vai investigar o assassinato e o produtor teme ser preso.

⁶⁹⁵ A história de *O Último Magnata* é baseada na vida de Irving Thalberg (1899-1936), antigo chefe da produtora Metro Goldwyn Mayer. Thalberg acreditava que "os filmes não são feitos, são refeitos", pois valorizava as sessões prévias de seus filmes com a proposta de agradar os espectadores, remontando e refilmando partes da história, caso o público não ficasse satisfeito com o filme exibido.

sem sucesso de bilheteria e começa a receber ameaças anônimas. Estes filmes, entre outros, revelam sinais de conflitos da criação artística com suas necessidades de realização, especialmente pelo custo dos filmes e posterior necessidade de retorno de investimento.

Em uma cena de *O Último Magnata* (1976), o produtor está em uma cabine de exibição de um filme em fase de montagem. Ele começa a assistir uma cena de tiroteio, em um bar, e comenta: *o final é muito sangrento, recorte um pedaço de rolo, o final é muito óbvio, entregue a surpresa, faça o corte*. Nesta cena é perceptível que o trabalho do roteirista e diretor, provavelmente, foi desconsiderado, a partir de uma perspectiva do que pode agradar ou não o público. O filme se passa nos anos 1930, quando o produtor era, inteiramente, o dono do filme com poder de mudar tudo, inclusive remontar cenas e excluir personagens, entre outras decisões. Ou seja, priorizar apenas o gosto do público é procedimento vinculado, na maioria das vezes, a um tipo de cinema que raramente se renova e quando o faz, muitas vezes, é de modo oportunista, sem vínculos diretos com pensamento cinematográficos de artistas que têm outros compromissos com a arte do cinema.

Entendo que esta questão, entre outras, precisa ser abordada em projetos cineducacionais. Em incentivo à cinefilia e pesquisa sobre o cinema, estes projetos podem demonstrar fatos históricos que criem solo argumentativo contemporâneo na luta pelo desenvolvimento do cinema, por exemplo, ocorrido graças aos movimentos cinematográficos que não foram geradas no intuito de repetir fórmulas de forma e conteúdo de um filme, mas colaborar na criação de novas e outras possibilidades de se pensar e fazer um filme. Um pensamento industrial dificilmente teria originado movimentos estéticos fundamentais para a sétima arte como o neorealismo, surrealismo e *nouvelle vague*, porque haveria uma reação negativa de parte do público, em sua maioria, às suas propostas. Entender e propor reflexões sobre este e outros mecanismo presentes no cinema, por meio de estudo e pesquisa, provavelmente, poderá estimular uma geração cinéfila mais compromissada com a trajetória histórica do cinema.

Além de qualquer esquema ou direcionamento comercial, é admissível afirmar que o cinema depende, de algum modo, da recepção do público. A maioria dos cineastas, provavelmente, quer seus trabalhos sejam assistidos, debatidos e apreendidos pela maioria do público. Ingmar Bergman, artista com obra complexa, sempre se referia sobre sua preocupação em relação ao público aos seus trabalhos. Este cineasta, entre outros, tinha desejo legítimo de criar alguma relação com o espectador e, certamente, tinha respeito pela sua inteligência ao propor obras com criação e recepção provocativas, estimulantes e direcionadas a outras perspectivas fílmicas. Ingmar Bergman, Andrei Tarkovski, entre outros artistas, tentaram

diminuir a distância entre sua arte e público sem desistir de suas propostas artísticas. Desse modo, procuraram estimular o senso crítico e artístico dos espectadores de seus filmes. Mas práticas de produção, distribuição e exibição, especialmente após a efetivação do cinema silencioso, transformaram os contextos de acesso e aproximação de diversas obras com os espectadores devido a padrões estabelecidos por uma ordem, prioritariamente, comercial. Felizmente, outros procedimentos de produção, distribuição e exibição surgiram para contrapor as práticas dominantes.

Reconhecer a importância de agentes culturais responsáveis por essa resistência da defesa da pluralidade do cinema e dar continuidade aprimorando o que foi realizado, é fundamental neste século. Logo, os cineclubes contemporâneos e quaisquer futuras ações de cultura cinematográfica devem valorizar o patrimônio cultural do cinema e procurar inclusão de artistas e suas estéticas cinematográficas ao público. Estes e outros desafios cinéfilos devem estar vinculados à educação para, entre outros objetivos, solidificar as conquistas do passado e elaborar novos legados referentes à consolidação do cinema como arte. *Se muito vale o já feito, mais vale o que será. E o que foi feito é preciso conhecer para melhor prosseguir*⁶⁹⁶ afirmam Milton Nascimento e Fernando Brandt.

Em um contexto histórico que se apresenta, muitas vezes, hostil e indiferente aos avanços do cinema como arte de expressão humana é, sem dúvida, um desafio reduzir as distâncias de inovadoras experiências fílmicas em relação aos espectadores. Paul Virilio, um dos autores citados nesta tese, refletiu sobre procedimentos de apagamento de estéticas cinematográficas por meio da política do espetáculo. Segundo Virilio (2015), profissionais do espetáculo ganharam espaços preferenciais para fazer cinema. Acrescento que estes profissionais receberam espaços para fazer, distribuir e exibir seus filmes, de modo avassalador e, muitas vezes, opressor em relação a outros artistas. Identificar, questionar, avaliar e gerar conteúdo reflexivo desse procedimento é essencial para outros desafios cinéfilos contemporâneos.

É imprescindível incluir uma reflexão abrangente sobre a relação da política do autor e da indústria. A indústria cinematográfica foi importante para o crescimento tecnológico do cinema. Graças a ela surgiram investimentos que resultaram em diversas inovações tecnológicas. Acredito que não é necessário separar esta séria questão em simples maniqueísmos. Devem-se aplaudir todos os ganhos positivos originados da indústria cinematográfica, mas certamente não é possível justificar todas as suas imposições mercadológicas que, muitas vezes, criam

⁶⁹⁶ Frase da canção *O que foi feito Devera* (De Vera) (1978) de Milton nascimento e Fernando Brant incluída no álbum *Clube de Esquina 2* (1978) de Milton Nascimento.

imposições e limitações para aqueles que querem fazer cinema. A partir de então, não cabe minimizar a discussão e nem repetir equívocos de exclusão de análises sobre qualquer tipo de cinema. A polarização sobre pensamentos cinematográficos e industriais deve ser evitada. Afinal, o foco deve ser prioritariamente sobre o cinema e suas possibilidades artísticas, estéticas, sociais, educacionais, humanas. Atividades educativas que produzam diferentes debates sobre estes e outros temas, certamente ajudarão no entendimento do que o cinema produziu, produz e produzirá no futuro.

Os cineclubes são espaços de procedimentos didáticos educativos que contribuem com a ampliação de conhecimento e reflexão sobre o cinema. Sua missão neste século exigirá ações cinéfilas mais amplas, abrangentes, dedicadas e transformadoras. O cineclubes da ACCPA tem procurado novas possibilidades de acesso ao público e, certamente, outros cineclubes seguirão tal procedimento. Felizmente, apesar de diversos fatores contra o fortalecimento da arte cinematográfica em detrimento do consumo, muitos cineclubes estão ativos e atentos aos tempos modernos predominantemente controlados pelas corporações financeiras que fragilizam o cinema como arte.

Silvio Tandler⁶⁹⁷ é um dos maiores documentaristas do cinema brasileiro e um dos mais antigos cineclubistas em atividade. Ele foi um dos convidados para colaborar com esta tese, a partir de sua experiência nos cineclubes do sul do país. Em um de seus depoimentos mais intensos, Tandler afirmou seu compromisso contra o que ele define como cinecídio.

A minha luta hoje é contra o cinecídio. O cinecídio é o assassinato do cinema. O cinema hoje está sequestrado, ameaçado dentro dos shoppings. Uma política deliberada, ligada à estrutura do globalitarismo. Globalitarismo é como o professor Milton Santos chama a globalização, porque como ele fazia uma fusão de globalização com totalitarismo, ele nunca defendeu a globalização. Ele falava do globalitarismo quando o globalitarismo foi criado naquele final dos anos 80 e início dos anos 90. De papel pensado, eles precisavam dominar a comunicação, dominar o cinema. O quê que eles fizeram pra bolar isso? Tirar os cinemas das ruas e jogar dentro dos shoppings. Os shoppings são os grandes centros de consumos, são as catedrais do consumo, então você ao jogar o cinema pra dentro dos shoppings, naquelas salas múltiplas, altamente confortáveis, cadeiras reclináveis, pipoca, refrigerantes e tal, você oferecia um outro conforto e um outro tipo de espetáculo. Então, os cinemas de rua foram pouco a pouco sendo abandonados, foram virando farmácia, banco ou igreja e acabaram os cinemas de rua. Eu fui criado numa região de Copacabana que em volta da minha casa tinha uns oito cinemas. Hoje não tem nenhum, nenhum, nenhum. Eu passava férias em Teresópolis, uma cidade pequena, serrana, onde tinha cinco cinemas e passavam dois filmes diferentes por semana. Hoje não tem nenhum, então tiraram o espetáculo da gente e esse cinema, esse espetáculo, foi se refugiar, foi sequestrado e ele está sendo mantido refém dentro de um shopping. Então você vai num shopping pra comer fast food, comprar produtos de luxo e vai querer ver um filme papo cabeça?

⁶⁹⁷ Silvio Tandler. Cineasta, cineclubista, professor e historiador brasileiro. Um dos mais importantes documentaristas do Brasil. Tandler produziu e dirigiu diversos documentários como *Os Anos JK Uma Trajetória Política* (1980), *Jango* (1984), *Glauber - O Filme, Labirinto do Brasil* (2003) e *Utopia e Barbárie* (2009), entre outros filmes. É fundador da *Caliban Produções* com diversas produções realizadas desde 1981.

Você vai querer ver essa escola? Você vai querer Bergman? Você vai querer ver Fellini? Ou você vai querer ver o ultimo efeito de computação gráfica? A última coisa da linguagem ou o ultimo ruído, som surround, 22 caixas, não sei o quê, aquela coisa, você, o cinema foi ocupado só pelo entretenimento (SILVIO TENDLER. Entrevista realizada em nov. 2020).

A afirmativa de Tandler sobre a configuração atual do cinema demonstra incomodo e rebeldia de um cineclubista que vivenciou muitas circunstâncias. Tandler participa de movimentos cineclubistas, desde os anos 1960. Em 1968, foi presidente da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro e colaborou para a formação de novos cineastas em um período que não existiam escolas de cinema no RJ. Segundo Tandler, sempre existiu divisão sadia na história do cinema sobre a ocupação do cinema pelo entretenimento, pois a monocultura não é ideal.

Você pode ter o neorealismo italiano convivendo com o faroeste americano, ainda que ideologicamente sejam sinais invertidos, é importante pra nossa formação e isso acabou. Hoje você só tem espaço para o entretenimento. Você não tem mais espaço para o filme cabeça. Você não tem mais espaço, hoje, com o Fellini, Rossellini, com o Godard e acabou. Você só tem o espaço só pra comédia, a comédia tem um grande número de espectadores ou os filmes de computação gráfica dos super-heróis. E o nosso cinema não tem aonde ser projetado, então aonde é esse refúgio? É o cineclubista! [...] Então, a gente resiste e qual é o nosso espaço de resistência? É o cineclubista [...] No dia que os autores entenderem e eles ficarem parando de lutar por migalhas, por centavos, a gente ganha essa guerra. Se a gente fizer uma guerra de guerrilha em nome da cultura, a gente ganha, mas como tem os babacas que ficam defendendo direitos autorais que só beneficiam o grande entretenimento, a gente tá perdendo essa guerra. Mas nós vamos ganhar, porque essas pessoas vão entender a importância da circulação dos nossos filmes, das nossas ideias e aí a gente vai ganhar essa guerra, que é a guerra de Davi contra Goliath (SILVIO TENDLER. Entrevista realizada em nov. 2020).

O pensamento de Silvio Tandler evidencia a preocupação com os rumos do cinema, de gerações de cinemaníacos e cinéfilos, de futuros cineastas, da atual e futura configuração do mercado cinematográfico e, especialmente, com a limitação da cultura cinematográfica por meio de filmes. Certamente, estudiosos e pesquisadores sobre cinema e audiovisual devem colaborar para a ampliação de pensamentos de Tandler e todos aqueles que acreditam que o cinema não é apenas promessa, uma possibilidade, uma alternativa artística que esgotou todos os rumos de desenvolvimento cultural. Depoimentos, pensamentos, reflexões, fatos e histórias integrados a esta tese não podem ser considerados como declarações de museu, ou seja, vinculados apenas ao passado. A proposta deste trabalho perpassa sobre necessária contribuição a admissíveis percepções sobre o cinema incluindo questionamentos sobre narrativas dominantes sobre sua finalidade e razão.

Como expresso na introdução desta tese, em referência poética a uma canção, tudo precisa ser notado e, posteriormente, entre outras consequências, gerar consciência crítica ao ato de ver, notar e perceber o que é criado no mundo. O império das imagens cinematográficas

deve ser observado com atenção, profundidade e intensidade em múltiplos aspectos. Desse modo, ao notar como é utilizado por muitos artistas compromissados com suas possibilidades artísticas, é imperativo priorizar a capacidade do cinema como arte que, ao lado de outras expressões artísticas, está a serviço da humanidade e sua melhoria.

Entendo que o cinema está mais próximo da expressão humana do que de mecanismos de consumo que lhe são impostos, principalmente, nas últimas décadas. Em um viés vinculado às múltiplas artes, ciências, cidadania, civilidade e humanidades, entre outros temas relacionados, desenvolvidos e elaborados por meio da educação, o cinema pode contribuir e colaborar com diversas demandas da sociedade, principalmente, na formação de cidadãos. Acredito em uma proposta urgente de um novo cineclubismo que seja contemporâneo e capaz da elaboração de outras metodologias audiovisuais que respeitem as individualidades e pluralidades de cada espectador/aluno. Um cineclubismo que inclua o cinema como meio de aprendizado para formação de cidadãos, seres humanos, personagens da vida real que possam contribuir, apropriar, resignificar, refletir, primeiramente o cinema e, posteriormente, o mundo em que vivem.

De acordo com o professor e escritor Giovanni Alves, infelizmente, o tempo histórico é urgente, a partir da perspectiva de que barbárie social avança continuamente no mundo do capital. Logo, é preciso enxergar exemplos que impulsionem espectadores/cidadãos a entender e interagir com o Cinema e seu poder transformador dentro de seu tempo, história, contexto. É possível resignificar, novamente, o cinema dentro da sociedade. O cineclubes da ACCPA, do seu modo, tem essa perspectiva, desde 1967, assim como os cineclubes em atividade no Brasil e no mundo, logo, reconhecer suas trajetórias e exemplos é evidenciar suas memórias como agentes de resistências para o futuro. Estas memórias devem ser compartilhadas, continuamente, pois não podem ficar presas ao passado. É preciso criar espaços no presente para as diversas significações culturais criadas, por meio de filmes, que permitiram a desmontagem de narrativas únicas e parciais de se fazer e pensar cinema para várias gerações cinematográficas, desde a criação do primeiro cineclubes, na França, nos anos 1920, e até antes por meio de outras iniciativas questionadoras.

Nos documentários *Quarto 666*⁶⁹⁸ (1982) de Win Wenders e *Um Filme de Cinema*⁶⁹⁹ (2017) de Walter Carvalho, os realizadores criaram oportunidades para que diversos diretores

⁶⁹⁸ *Quarto 666* (1982). Direção: Win Wenders. O cineasta convida alguns cineastas presentes no festival de Cinema de Cannes de 1982 para expressar sua opinião sobre futuro do cinema. Os convidados ficam em um quarto de hotel e ligam uma câmera para responder várias perguntas.

⁶⁹⁹ *Um Filme de Cinema* (2017). Direção: Walter Carvalho. Documentário que questiona as razões de se fazer cinema e sua finalidade por meio do pensamento de vários artistas do cinema como Hector Babenco, Júlio

expressassem seus pensamentos sobre o Cinema. Ambos os trabalhos oferecem oportunidades de fala para cineastas por meio de depoimentos que os colocam na frente da câmera, em posição inversa ao seu ofício, durante a realização de uma produção. Essa situação inusitada viabilizou que a voz dos cineastas, de maneira espontânea, pudesse ser ouvida como modo de compartilhar com o espectador suas impressões sobre o que eles sabem e esperam do Cinema. Percebe-se nos relatos de cada cineasta um imenso respeito e paixão pelo ato de filmar e fazer Cinema.

Em *Quarto 666*, realizado no início dos anos 1980, quando havia dúvidas sobre os rumos do cinema em relação a tecnologias como a televisão, cineastas como Rainer Werner Fassbinder, Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni, entre outros, pensaram sobre o futuro do cinema, de modo preocupante, mas evidenciando sua força como uma arte presente e significativa nas próximas décadas. Fassbinder confirma tendência de polarização dos filmes e um estilo de cinema que ele define como cinema-sensação, com tendência a ser colossal e bombástico. Mas, por outro lado, ele afirma que há um estilo de cinema muito individual ou um cinema nacional formado por cineastas individuais que, hoje em dia, é muito mais importante que o cinema que não se distingue da televisão. Antonioni fala que é preciso se adaptar ao cinema do amanhã utilizando todas as formas de representar a realidade. Segundo ele, é possível fazer experiências adaptando-se às inovações tecnológicas para a criação cinematográfica. Godard faz reflexões sobre o contexto da criação da televisão e as mudanças do cinema, a partir do cinema falado. Estes e outros depoimentos de cineastas que aparecem no filme de Wenders demonstram compromisso em pensar o Cinema e buscar entendimento sobre seu futuro.

Em *Um Filme de Cinema* (2017), belas declarações lembram as distintas razões de cada artista escolher o Cinema para se expressar e, certamente, podem contribuir com outras avaliações com o espectador. Andrzej Wajda⁷⁰⁰, por exemplo, afirma que um filme nasce de algum lugar na imaginação do diretor e é testado na tela e na imaginação de quem for assistir no cinema. Lucrécia Martel⁷⁰¹ declara que gosta de diretores que permitem que quando se vê o filme, sente que o mundo ficou mais complexo e mais rico. O cineasta Jia Zhangke⁷⁰² tem uma

Bressane, Andrew Wajda, Vilmos Zsigmond, Ken Loach, Béla Tarr, Ruy Guerra, Gus Van Sant, Jia Zhangke, entre outros.

⁷⁰⁰ Andrzej Wajda (1926-2016). Diretor de cinema polonês. Iniciou sua carreira no cinema nos anos 1950 e teve seu primeiro reconhecimento pela crítica mundial com o filme *Cinzas e Diamantes* (1958). Dirigiu filmes importantes em diversas décadas incluindo *O Homem de Mármore* (1976), *O Maestro* (1980), *O Homem de Ferro* (1981) e *Danton – O Processo da Revolução* (1983).

⁷⁰¹ Lucrécia Martel é cineasta e roteirista argentina. Iniciou sua carreira no cinema com *El 56* (1988). É considerada uma das mais importantes cineastas do cinema latino americano.

⁷⁰² Jia Zhangke é diretor e roteirista chinês considerado com um dos mais expressivos cineastas de seu país. Seu filme *Em Busca da Vida* (2006) ganhou o Leão de Ouro no festival de Veneza 2006.

das mais belas declarações ao indicar que o cinema está sempre mudando o mundo. Segundo Zhangke, o poder de um cineasta e de um filme é limitado, mas o Cinema tem poder. O poder de reunir pessoas para encontrar problemas comuns, problemas da humanidade, da sociedade, problemas políticos e, desse modo, é possível descobrir a compreensão, pontos em comum, e assim, reagir juntos.

Identificar os pontos e problemas em comum e reagir juntos são atitudes que, para serem compartilhadas com os espectadores, deve existir um espaço e meio educativo de percepção e interação. A fala destes diretores e suas perspectivas sobre o Cinema e suas atuações como artistas devem ser compreendidas como ato de pensamento colaborativo, com o espectador que deve perceber que o Cinema pensa por meio de seus criadores. Logo, o desafio de uma educação audiovisual é fundamental para o Cinema e deve-se estar atento às novas formas de comunicação tecnológica que têm direcionado as pessoas para outros meios de aprendizado. Não é apenas o cinema que precisa ser resignificado no século XXI, mas a arte como meio de expressão relevante e significativa.

Alguns sinais de mudança proporcionados pela tecnologia são indicativos de outros comportamentos de aprendizado que geram novos tipos de espectador/aluno. Na prática educacional atual que deve ser objeto de observação, por exemplo, é factual encontrar a possibilidade de se assistir uma aula *on line* gravada, de modo acelerado, ou então assistir a um filme prosseguindo para as partes que mais agradam o espectador para chegar rapidamente ao final. Estes exemplos são sinais de um diferente tipo de emissão de aprendizado que gera um distinto tipo de receptor e experiência. Em outras práticas audiovisuais recentes, é possível assistir a um filme no celular na palma da mão ou em um notebook, em um voo ou em um veículo por terra. Estas tecnologias são instigantes e podem ser questionadas em comparação com o ritual de assistir filmes em uma sala de cinema, mas criam novas experiências e possibilidades de aprendizados audiovisuais. Como acrescentar alternativas de aprendizados e experiências ao espectador/aluno é um desafio que inclui os cineclubes contemporâneos.

Sem dúvida, é preciso inovar e ser audacioso. No cinema, por meio de cineclubes ou outras ações cineeducativas, não se deve ter medo de apresentar os novos e clássicos cineastas que rompem dogmas, conservadorismos estéticos e enfrentam a máquina de investimentos que domina o cinema. É preciso perseverar, estimular o pensamento provocativo e sentimento crítico, incluir dúvidas sobre certezas em relação à arte. Desse modo, será possível mirar futuros cinemaníacos e cinéfilos em desejo compartilhado de entender um Cinema de futuro e evolução que esteja sedimentado, de acordo com as novas e constantes possibilidades de criações

artísticas. Afinal, essa talvez seja uma das vocações mais urgentes do cinema como arte, como belamente descreveu o cineasta Jia Zhangke: encontrar pontos em comum e reagir juntos.

O tipo de reação que o cinema pode habilitar, de modo coletivo ou individual, no final, possivelmente, servirá para possíveis transformações do mundo baseadas em chances, em possibilidades, em comunhão entre a humanidade e esperanças sobre novas humanidades. A magia do cinema permite essa poética sobre a vida. Quando os irmãos em busca pelo pai em *Paisagem na Neblina* (1988) de Theo Angelopoulos encontram uma árvore além da neblina, além da vida, em metáfora sublime sobre o renascimento da vida e da esperança, os espectadores podem enxergar a vocação sublime do Cinema. De alguma maneira, entendo que todos esperam esse renascimento e esperança na vida no Cinema. Encontrar algo além da realidade, além do óbvio de humanidades perdidas, além da barbárie que surge diariamente para, talvez, intensificar uma esperança quase invisível. O Cinema dá visibilidade à esperança e por isso, queremos sempre mais do Cinema.

O personagem Toto de *Cinema Paradiso* (1988), em uma bela cena, animado e ansioso dentro do cinema *Paradiso*, olha para a tela para, eventualmente, olhar também para a máquina de projeção do cinema. A ansiedade de Toto em não esperar a projeção na tela, mas querer ver de onde vem o filme e dar asas a sua imaginação me permite uma leitura poética de que Toto quer algo mais além do que ele vê na tela. Metaforicamente, somos todos Toto esperando a projeção de um filme na tela, seja qual for, para encontrar algo além da nossa realidade. É no cinema que podemos descobrir paisagens além da neblina, ou pelo menos, crer que existe algo além da neblina em sentido metafórico em relação à vida. Com poder de reagir à vida como ela é e indicar possíveis esperanças ao nosso cotidiano, entendo que o Cinema é meio fundamental de crença na humanidade, logo, nunca chegará o momento de desistir ou ceder a quaisquer tendências que criem limites a sua vocação.

Os cineclubes provaram e continuarão provando, por meio de sua diversidade, que cinema é arte de expressão humana digna de ser preservada, respeitada e compartilhada. O cineclubista da ACCPA me mostrou como espectador, coordenador, debatedor e mediador em diversas sessões cineclubistas, que posso e devo acreditar no Cinema. Por meio deste cineclubista, aprendi a ter senso artístico impulsionado e provocado a cada filme assistido, pensado, sentido. Eu, como outros das gerações cineclubistas, tivemos experiências inesquecíveis e tão intensas que precisamos dividir tantas memórias com o máximo de pessoas. Em referência à autora Aleida Assman (2011) em *Espaço da Recordação – Formar e Transformações da Memória Cultural* entendo que, por meio do Cinema, os apaixonados por essa admirável expressão artística se encontram em campos do afeto, histórias vinculados à relação da arte com as

pessoas, em momentos de esperança pela transformação e crença de um mundo melhor, muitas vezes, proposto pelos filmes. Certamente, sem essa crença, o que teríamos para acreditar?

No livro *Pensar o Cinema Imagem Ética e Filosofia* (2015) com ensaios sobre Cinema organizados por Gerardo Yoel (2015), o texto *O Cinema como experimentação Filosófica* de Alain Badiou⁷⁰³ me impressionou, desde a primeira leitura. O autor expressa, de certa maneira, meu pensamento sobre a importância do cinema em sublime reflexão vinculada à filosofia.

O cinema e a filosofia partem da impureza. Partem de opiniões, práticas, singularidades, partem da experiência humana. Ambos apostam na criação de ideias a partir deste material. Ambos sustentam que a ideia nem sempre da ideia, que ela pode provir do seu contrário: no cinema, do repertório de imagens do mundo, de sua impureza infinita; na filosofia, das rupturas da existência. Nos dois casos, haverá elaboração. O trabalho da filosofia consiste em criar sínteses conceituais no lugar de rupturas. O trabalho do cinema é criar pureza a partir dos materiais mais impuros. Nisso são cúmplices. A filosofia contemporânea talvez tenha tido a sorte de contar com o cinema. O cinema é uma chance para nós, filósofos, pois nos demonstra o poder da depuração, o poder da síntese, a possibilidade de produzir algo a partir do que há de pior. Em última instância, o cinema é uma lição de esperança, e isso para a própria filosofia. No fundo, o cinema quer nos dizer: “Nada está perdido”. Precisamente por lidar com o que há de mais abjeto – a violência, a traição, a obscenidade –, ele é capaz disso. “Não é porque hoje a realidade seja esta”, nos diz o cinema, “que a filosofia está perdida”. A filosofia poderá triunfar exatamente aí. Nem sempre, não em toda parte, mas ela há de alcançar vitórias. A vitória, como sabemos, é uma questão importante no mundo contemporâneo. Durante muito tempo, sob o influxo da ideia de revolução, alimentou-se a esperança de uma vitória definitiva, irreversível. Depois, a ideia da revolução se eclipsou. Nós somos órfãos dessa ideia. E, de uma hora para outra, demos para cismar que nenhuma vitória é possível, que o mundo está desencantado, e finalmente nos resignamos. Vamos em frente, bem ou mais, como der. Temos o cinema e ele, a seu modo, nos mostra que mesmo no pior dos mundos a vitória é possível. É bem provável que “a vitória”, a grande vitória, não seja possível, mas há vitórias possíveis. Acreditar nisso já é o bastante para a filosofia. Então, vejamos os filmes de modo filosófico, não só porque eles nos brindam com novas figuras de imagem, mas por nos dizer que o pior dos mundos não é motivo de desespero. Eis o que diz o cinema. Devemos ter estima por ele. Se soubermos ver nele uma batalha contra o mundo da impureza, uma coleção de preciosas vitórias, ele será capaz de nos tirar do desespero (BADIOU, 2015, p. 74-75).

O sensível texto de Badiou é complexo e abrangente sobre diversos conceitos sobre o Cinema. Em referência ao seu pensamento, entendo que as possíveis vitórias no Cinema acontecem em filmes de diferentes perspectivas e propostas estéticas e temáticas que procuram ser relevantes aos seus espectadores. Entender a magnitude fílmica e continuá-la em expansão ao entendimento da vida pode ser um caminho possível para nos tirar do desespero, em alusão à citação de Badiou. O processo de renascimento e ressignificação do cinema no mundo e do mundo no cinema não podem ser descontinuados. Sonhos e memórias não podem ser interrompidos, mas prosseguidos de modo renovado e atualizado.

⁷⁰³ Alain Badiou é considerado um dos principais filósofos da atualidade com intensa produção intelectual. Escreveu ensaios sobre política e romances.

Um sentimento poético de eternizar e compartilhar as memórias do cineclube da ACCPA me fez lembrar, desde o início desta tese, o filme *Madadayo*⁷⁰⁴ (1993), última produção cinematográfica do mestre Akira Kurosawa. Depois de uma filmografia estabelecida sobre diversas preocupações humanas, por meio de histórias e personagens, Kurosawa realizou uma de suas obras mais fraternais. *Madadayo* (1993) mostra a história de um professor veterano que se aposenta para se dedicar à profissão de escritor, mas a admiração de seus ex-alunos que o acompanham há muito tempo faz com que ele não se sinta distante de seus aprendizes e sempre procure estar presente nas suas vidas. Posteriormente, ele passa dificuldades financeiras e seus ex-alunos decidem ajudá-lo na construção de uma nova casa e comemoram, anualmente, seu aniversário reunindo amigos e realizando uma grande confraternização.

Figura 91 – *Madadayo* (1993) de Akira Kurosawa.



Fonte: Google Imagens (2021)

Todo ano na celebração de aniversário do professor é comemorado o *madakai* quando os alunos perguntam *mada ka?* (pronto?) e ele responde *mada dayo* (ainda não!) como modo de afirmar que está vivo e presente na vida dos ex-alunos e que eles terão que *aguentá-lo* por mais um ano. A nostalgia, gratidão, respeito e admiração em torno do professor e seus alunos são emocionantes e surgem na obra em diversas sequências, especialmente no final do filme quando assistimos uma cena lírica em que o professor está dormindo e sonha que o *madakai* está ocorrendo em uma brincadeira de esconde-esconde entre crianças. Podemos entender que ele e os alunos são as crianças do sonho. Ele responde a tradicional pergunta dos alunos, *mada ka?* (pronto?), e pela última vez, responde *mada dayo (ainda não)*, para em seguida, surgir um

⁷⁰⁴ *Madadayo* (1993). Direção: Akira Kurosawa. Com Tatsuo Matsumura, Kyôko Kogawa. O filme é baseado na história real do professor Uchida Hyakken, que depois de 30 anos, decide se aposentar para se tornar escritor, e permanece sendo admirado com o carinho e atenção pelos seus ex-alunos.

infinito céu dourado (com imagens pintadas magnificamente pelo próprio Akira Kurosawa), poeticamente semelhante ao imensurável sentimento de gratidão dos alunos pelo professor.

A expressão fílmica poética e emotiva de Akira Kurosawa, um artista humanista de extraordinário talento e obra inigualável, surgem de modo profundamente inesquecível em seu último filme. A manifestação de respeito e admiração dos alunos em relação ao professor é movida, principalmente, pela emoção. Entendo que *ainda não (madadayo)* é uma expressão que reflete o desejo poético de permanência e gratidão em relação àqueles que foram importantes para cada um de nós. De certo modo, um pacto de aprendizados foi feito entre o professor que quer continuar com os alunos, apesar de sua idade avançada, e os alunos que querem continuar admirando e aprendendo com seu eterno professor em um pacto de aprendizados que pode ser eterno. Assim como o pacto cinéfilo proposto pelo cineclubes da ACCPA.

Entendo que a obra de Akira Kurosawa, muitas vezes, me trouxe um senso artístico que defino como chapliniano, pois tem significados intensos de fraternidade, inocência, simplicidade e esperança similares ao legado dos filmes de Charles Chaplin. Esse senso chapliniano me permite interpretar que a expressão *madadayo* (ainda não) utilizada no filme pode ser expandida para a vida fora das telas como representação e tradução de uma simbólica suspensão do tempo para assumir que ainda temos muito que aprender com quem nos educou. Percebo que, ao concluir esta tese, devo estender esta expressão poética ao Cinema, filmes, cineastas, atores, atrizes, roteiristas e todos aqueles que nos emocionam e fazem do mundo um lugar melhor e nos ajudam a evitar o desespero, em referência a afirmação de Alain Badiou. É necessário dizer *madadayo* para aqueles que nos ajudaram a conhecer amplamente o Cinema como meio de expressão artística humana e de esperança neste mundo.

Os personagens sujeitos desta tese merecem gratidão e me sinto estimulado pela emoção em usar a palavra e expressão poética *madadayo* para Alexandrino Moreira, Pedro Veriano, Luzia Álvares, Vicente Cecim e todos cineclubistas que, de alguma maneira, criaram e incentivaram um pacto cinéfilo com os espectadores. Em nome de tudo que foi realizado pelo cineclubes da ACCPA e seus mentores, anseio que ainda não é hora de interromper este pacto cinéfilo. Precisamos de mais aprendizados e pactos cinéfilos renovados e atualizados, a partir do muito que foi feito por este cineclubes.

O *Take 2* dedicado à história do cineclubes da ACCPA apresenta diversas ações cineclubistas, mas certamente, outras histórias presentes naquele período ainda podem ser pesquisadas e compartilhadas. Evidentemente, não tive a pretensão de ser definitivo sobre este belo tema. Foi instigante analisar as histórias cineclubistas, a partir de diversas teorias e autores

vinculados ao cinema, memória e educação, por exemplo, mas, muitas vezes, a emoção esteve presente como referência guardiã das memórias. O poder da memória é prodigioso e deve ser fortalecido em cada registro pesquisado para ser estímulo à esperança de novas possibilidades e probabilidades de ações humanas em múltiplos segmentos. Além disso, entendo que pesquisar é lutar pela impossibilidade do esquecimento e criar modos de conectar passado e futuro, a partir de influências sobre o presente.

Uma feliz conexão entre passado, presente e futuro foi abordada por Akira Kurosawa em *Madadayo*, pois expressa por meio de seus personagens que a vida pode ser vivida de modo mais grato e fraterno se soubermos observar o passado como uma referência para o futuro. Entendo que essa conexão entre passado e futuro sugerida em *Madadayo* e diversos filmes é necessária para o entendimento de que é fundamental que o Cinema seja incluído em novos e outros pactos artísticos e cinéfilos referentes a possíveis melhorias da humanidade por meio da arte e da educação. Logo, em alusão ao filme *Paisagem da Neblina* (1988) de Theo Angelopoulos, identifico algo extremamente positivo além das dificuldades que tentam manipular a vocação primária do Cinema ser arte! Enxergo algo além da falta de liberdade, igualdade e fraternidade tão presentes no mundo para esperar novas humanidades. E o que enxergo é, inevitavelmente, o CINEMA. Espero que a obra de diversos cineastas extraordinários que conheci no cineclube da ACCPA, entre outras referências de espaços de exibição, possa continuar dignificando a arte cinematográfica.

Que uma cinefilia ampliada possa ser elaborada, a partir de ações culturais realizadas com muito amor e carinho ao Cinema, do modo como o cineclube da ACCPA funcionou e continua funcionando, por meio de seus cinéfilos criadores e colaboradores os quais jamais deverão ser esquecidos, entre outras razões, por terem criado um pacto cinéfilo que deve ser inevitavelmente eternizado por todos nós que amamos o CINEMA.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; Horkheimer, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar E., 1985.
- ALEGRIA, João; DUARTE, Rosália. Um sonho, um belo sonho: considerações sobre a gênese das relações entre educação e cinema no Brasil. **Revista Diálogo Educacional**, Curitiba-PR, v.5, n.15, p.11-26, maio/agosto. 2005.
- ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. **Cinema contra Cinema**: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil. São Paulo: Editora Nacional, 1931. (2011)
- ALVES, Giovanni; MACEDO, Felipe (Org). **Cineclube, cinema & educação**. Londrina: Praxis; Bauru: Canal 6, 2010.
- AMADO, Janaína. **O Grande Mentiroso**: tradição, veracidade e imaginação em História Oral. 1995.
- ASSMAN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações de memória cultural. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2011.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995. *O Cinema como experimentação Filosófica*
- BAECQUE, **Antoine de cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAZIN, André. **O que é o Cinema?**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BADIOU, Alain. O Cinema como experimentação Filosófica . YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar o cinema**: imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade**. Porto Alegre: LPM, 2016.
- BERGALA, Alain. **A Hipótese-Cinema**. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FR/UFRJ: 2008.
- BERGALA, Alain. Alain Bergala. CAMPOS, Márcia Regina Galvan; ZANARDINI, Darice. [Entrevista cedida a] Márcia Regina Galvan Campos e Darice Zanardini. **Portal Dia a Dia Educação** e Michelle Riemer, do Museu da Escola. Curitiba, jul. 2012. Disponível em: <http://www.filmes.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1160>. Acesso em: 01 mar. 2021.
- BERNADET, Jean-Claude. **O autor no cinema**: a política dos autores: França Brasil – anos 1950 e 1960. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.
- BERNADET, Jean-Claude. **O Que é Cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BOGDONOVICH, Peter. **Afinal, de quem são os filmes?** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema.** Campinas-SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade.** São Paulo: Companhia de Letras, 1994.

BOULLET, Rodrigo. **Cineclubar é preciso.** Texto escrito para o programa de aniversário do cineclube *Tela Brasilis* realizada na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 31 de agosto de 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/12806858/Cineclubar_%C3%A9_Preciso. Acesso em: 15 jun. 2020.

CARLITOS: O Genial Vagabundo. Direção: Richard Patterson. Narração de Walter Mathau, Laurence Olivier e Jack Lemmon. Documentário sobre a vida e obra de Charlie Chaplin. Estados Unidos, 1974.

CARNEIRO, Eva Dayana Felix. O Espectador Cinematográfico na Belém dos anos 1920. In: MARTINS, Bene; CARDOSO, Joel (Org.). **Desdobramentos das linguagens artísticas: diálogos interartes na contemporaneidade.** Belém: UFPA/ICA/PPGARTES, 2012.

CARNEIRO, Eva Dayana Felix. Os Espectadores: notas de um Cineclubes na Amazônia. **Revista Estudos Amazônicos**, Belém, v. 7, n. 2, 2012. p. 211-243.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CENAS de um Casamento. Direção de Ingmar Bergman. Suécia, 1973.

CHAVES, Geovano Moreira. **O Cinema além do filme: O Projeto da Igreja Católica para a formação de educadores cinematográficos via Cineclubes Belo Horizonte**, 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2011. Cinema II.

DELEUZE, Gilles. O Ato de Criação - 1987. Tradução José Marcos Macedo. Edição Brasileira: Folha de São Paulo, 1999.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FORMAN, Milos. [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. O Globo, 24 maio 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/quero-me-aposentar-porque-acabou-desejo-diz-milos-forman-12589991>. Acesso em: 01 mar. 2021.

DUARTE, Rosália. **Cinema & educação.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

FRESQUET, Adriana. **Fazer cinema na escola**: pesquisa sobre as experiências de Alain Bergala e Núria Aidelman Feldman. Rio de Janeiro: [S.n.], 2008.

FRESSATO, Soleni Biscouto. Cinematógrafo: Pastor das almas ou o diabo em pessoa? *In*: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; Feigulson, Kristian (Org.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

GILMOUR, David. **O clube do filme**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

GODARD, Jean-Luc. Auto Retrato de Dezembro, 1994.

GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. São Paulo: Livraria Martins Fonte, 1989.

GOURMONT, Rémy de. *In*: PRIEUR, Jérôme. **O espectador noturno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

HB, Heraldo. **O cerol fininho da baixada: histórias do cineclubes mate com angu**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. São Paulo: Editora Paz Terra, 1978.

JOLY, Martine. **Introdução à análise de imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1996.

JULLIER, Laurent. Qué és uma Buena Película?. Espanha: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 2006.

KÜRTEEN, Jochen. **1895**: Primeira sessão pública de cinema. Calendário Histórico, [200-]. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1895-primeira-sess%C3%A3o-p%C3%BAblica-de-cinema/a-3762572>. Acesso em: 25 out. 2019.

LARA, Thaís. Cinema e educação: a importância da cinemateca brasileira para o desenvolvimento do cinema educativo no Brasil (1954-1970). *In*: **Atas do IV Encontro Anual da AIM**, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria,

LEBLANC, Patrícia. Cine Fantasma: O Cinema Morreu? Viva o Cinema. *In*: MENOTTI, Gabriel; BASTOS, Marcus; MORAN, Patrícia. **Cinema apesar da Imagem**. São Paulo: Intermeios, 2016

LETELIER, Hernán Rivera. **A Contadora de filmes**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LIMA NETO, Avelino Aldo de. **O Cinema como educação do olhar**. São Paulo: LiberArs, 2018.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOGGER, Guido. **Elementos da Cinestética**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1956.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **A Crítica de cinema em Porto Alegre na década de 1960**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Editora da UFRGS, 2008.

MACEDO, Felipe. **Nova Cronologia do Cineclubismo Brasileiro**. [S.n.]: [S.l.], , 2018.

MACEDO, Felipe. **O que é cineclube**: preservação audiovisual, 2008. Disponível em: http://cineclube.utopia.com.br/clube/o_que_e.html. Acesso em: jan. 2017.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MANNONI, Laurent. **Cineclube e clubes**. Preservação audiovisual, 2008. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2008/12/cineclubes-e-clubes.html>. Acesso em: 19 jan. 2017.

MARTINS, Bene. **Fragmentos de estórias amazônidas**: memória e performance. Belém-PA: GCOM, 2020.

MATELA, Rose Clair. **Cineclubismo**: memórias dos anos de chumbo. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2008.

MATTOS, A. C. Gomes. **A Outra Face de Hollywood**: filme B. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MATUSZWISKI, Boleslaw. Uma Nova Fonte para a História. Polônia: [S.n.], 1918.

MIGLIORIN, César. **Inevitavelmente cinema**: educação, política e mafuá. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2015.

MOREIRA, Alexandrino Gonçalves. Atualidades Cinematográficas. **O Liberal**, Belém, 27 ago. 1997.

MOREIRA, Alexandrino Gonçalves. [Entrevista cedida ao] **Jornal O Liberal**, Belém, 15 nov. 1996.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes para a educação do futuro**. São Paulo: Piaget, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2019.

NETO, Avelino Aldo de Lima. **O Cinema como educação do olhar**. São Paulo: LiberArs, 2018.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. **Antropologia e filosofia**: experiência e estética na literatura e no cinema da Amazônia. Belém: UFPA, 2015.

PACHECO, Raquel. Cinema e educação em debate. reflexões sobre o campo da educação. **Revista Telas**, v. 17, n.47. p. 85-100, [S.n.], 2016.

PAISAGEM na Neblina. Direção: Theo Angelopoulos. Grécia, 1988.

PEIXOTO, Maria Inês Hamann. **Arte e grande público**: a distância a ser extinta. Campinas, SP: Autores Associados, 2003.

PINTO, Lúcio Flávio. **Memória do cotidiano**. Belém-PA: Editora Jornal Pessoal, 2018.

PINTO, Lúcio Flávio. **O Liberal**. Belém, 1977.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 1-15, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PRADO JUNIOR, Arnaldo Correa. Os Espectadores. **A Folha do Norte**, Belém, 27 ago. 1961.

PRADO JUNIOR, Arnaldo. **Os Espectadores**. Jornal O Liberal. Belém, 1961.

PRIEUR, Jérôme. **O espectador noturno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

RAMOS, Fernão (Org.), MIRANDA, Luís Felipe (Org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RENAN, Sheldon. **Introdução ao Cinema Underground**. Rio de Janeiro: Lidador Ltda., 1970.

RIBEIRO, José Américo. **O Cinema em Belo Horizonte do Cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

RITT, Martin. **Conrack**. Direção: Martin Ritt. Estados Unidos da América, 1974.

ROCHA, Glauber. **O século do Cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROSENBAUM, Jonathan. *Goodbye Cinema Hello Cinephilia*. Chicago: *The University of Chicago Press*, 2010.

SÁ, Irene Tavares de. **Cinema presença na educação**. Rio de Janeiro: Renes, 1976.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**. v.1. São. Paulo: Martins Editora, 1963.

SALES, Priscila Constantino. O Movimento Cineclubista Brasileiro e suas Modulações na Recepção Cinematográfica. *In: Simpósio Nacional de História*, 27., 2015, Florianópolis. **Anais ... XXVIII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis: Ed. Florianópolis, 2015. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434480954_ARQUIVO_Omovimentocineclubistabrasileiroesuasmodulacoesnarecepcaocinematografica.pdf. Acesso em: 18 set. 2018.

SALIBA, Maria Eneida Fachini. **Cinema contra cinema: o cinema educativo de Canuto Mendes (1922-1931)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2003.

SANT'ANA, Haydêe Arantes; FERRAS, Christina Musse. **Memórias do Cineclubismo: a trajetória do CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora**. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora, MG: Funalfa, 2014.

SCORSESE, Martin. **Revista Harper**, 2020. Disponível em: <https://harpers.org/>. Acesso em: 20 mar. 2021.

SILVA NETO, Francisco Coelho da Silva. Entre Fitas e Palcos: Um Panorama do Cinema de Belém (1917-1920). In: Simpósio de História, 27., Florianópolis-SC. **Anais...**, Florianópolis-SC: [s n], 2015.

SMITH, Emily Esfahani. **O poder do sentido: os quatro pilares essenciais para uma vida plena**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

SOUZA, Gustavo. **Uma jornada para o espectador: crer, não crer, crer, apesar de tudo**. São Paulo: Revistas USP, 2009.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas-SP: Papirus, 2013.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TARKOVSKI, Andrei. **Tempo de Viagem: Documentário sobre a preparação do filme Nostalgia**. Direção de Andrei Tarkovski e Tonino Guerra. Itália, 1983.

TEMPOS Modernos. Challes Chaplin. Estados Unidos da América, 1935.

TIBURI, Márcia. **Diálogo/Cinema/Márcia Tiburi, Júlio Cabrera**. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: textos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VERIANO, Pedro. **A Crítica de cinema em Belém**. Belém-PA: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1983.

VERIANO, Pedro. Depoimento publicado no jornal. **A Província do Pará**. 12 nov. 1996.

VERIANO, Pedro. **Cinema no Tucupi**. Belém-PA: SECULT, 1999.

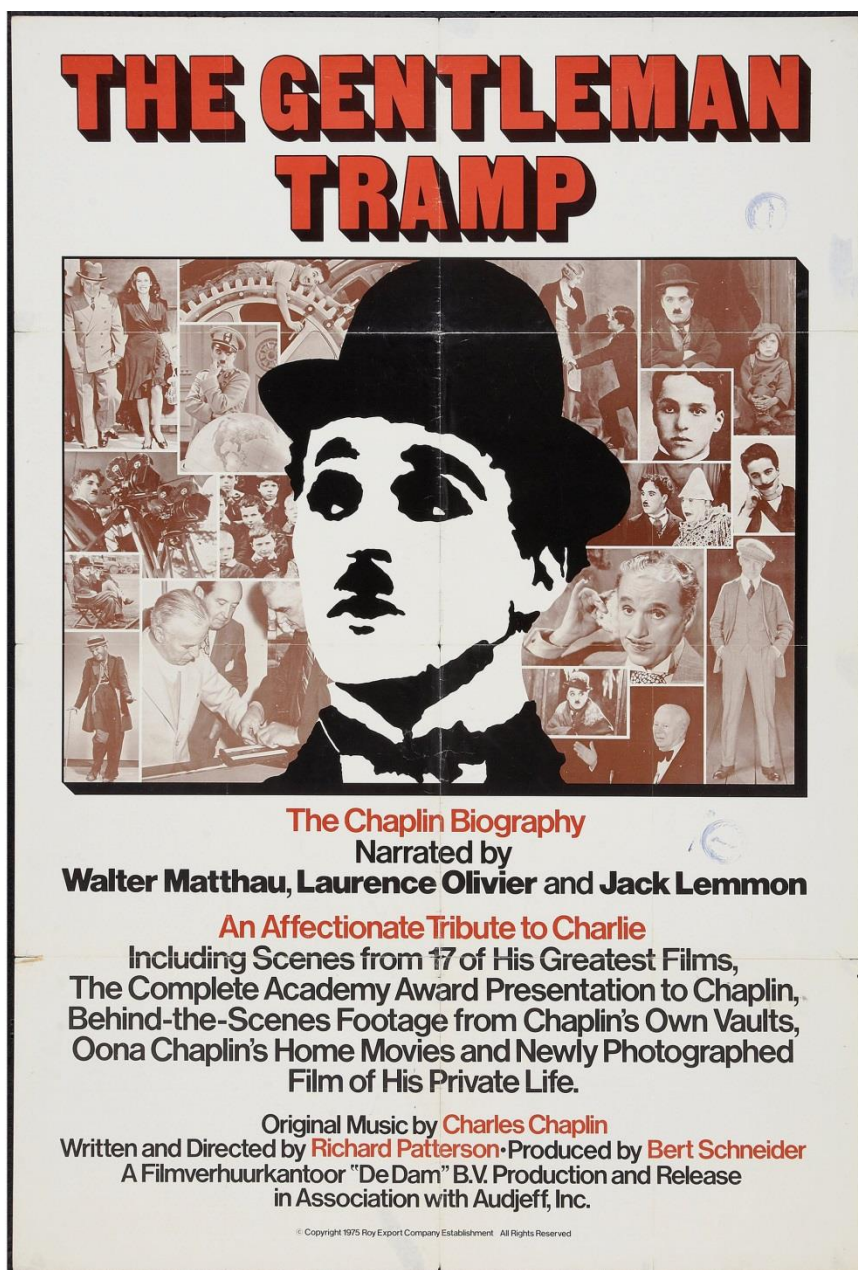
VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.



Paisagem na Neblina da Arte Cinematográfica: um pacto cinéfilo do Cineclube da
Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCC)

Caderno de Anotações



Carlitos O Genial Vagabundo (1976) de Richard Patterson

Caderno de Anotações

Este caderno de anotações apresenta informações complementares à tese *Paisagem na Neblina da Arte Cinematográfica: um pacto cinéfilo do Cineclube da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCC)*. No percurso da pesquisa, foi realizada uma coleta de dados sobre os filmes exibidos na programação do cineclube da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCC), posteriormente, designado como cineclube da Associação dos Críticos de Cinema do Pará (ACCPA), entre 1967 e 2020 (incluindo programação da sessão de Cinema de Arte). Esta relação foi baseada em diversos registros documentais localizados durante a pesquisa e, certamente, não é definitiva, pois outros filmes foram exibidos durante o período de exibição do cineclube. A lista está organizada por título, ano de produção e diretor.

Além da extensa relação de filmes exibidos pelo cineclube, este caderno de anotações apresenta imagens relacionadas às atividades cineclubistas, em diversas épocas, com a presença de vários personagens apresentados na tese. Posteriormente, está incluso a publicação de várias colunas de cinema pesquisadas que demonstram, entre outros significados, a intensa participação dos críticos de cinema na vida cultural de Belém, principalmente, com o pacto cinéfilo proposto pelo cineclube da associação de críticos. No segmento final do caderno de anotações foram incluídos alguns boletins virtuais e impressos sobre a programação do cineclube como meio de homenagear os coordenadores e espectadores que participaram das sessões cineclubistas.

A apresentação deste caderno de anotações com a imagem do cartaz do filme *Carlitos, o Genial Vagabundo* (1974) de Richard Patterson está vinculada a bela memória de uma das sessões mais significativas da história deste cineclube que está relatada na tese de modo poético e emocionante. De certa maneira, a lembrança desta sessão simboliza meu afeto e respeito por este cineclube e, evidentemente, pelo cinema. Entre diversas razões teóricas e de pesquisa, este caderno de anotações está incluso na tese por motivos emocionais como meio de valorizar tudo o que foi vivido e todos que estiveram envolvidos direta ou indiretamente neste período cineclubista. A esperança de que tudo que foi feito neste cineclube seja valorizado e resignificado está presente em cada material selecionado.

Vida longa ao pacto cinéfilo deste cineclube e ao CINEMA!

Lista de Filmes:**A**

Acossado – 1960 / Jean-Luc Godard

O Açougueiro – 1970 / Claude Chabrol

Aeroporto – 1970 / George Seaton

A Águia Negra – 1925 / Clarence Brown

Ainda Agarro essa Vizinha – 1974 / Pedro Carlos Rovai

Ainda Há Fogo sob as Cinzas – 1971 / Jack Lemmon

A Aldeia dos Amaldiçoados – 1960 / Wolf Rilla

Aleluia – 1929 / King Vidor

Alexandre Nevsky – 1938 / Serguei Eisenstein e Dmitri Vasilyev

Alice – 1977 / Claude Chabrol

Alemanha Ano Zero – 1951 / Roberto Rossellini

Alô, Dolly – 1968 / Gene Kelly

O Amanhã Chega Cedo Demais – 1971 / Jack Nicholson

Amém – 2002 / Costa Gavras

Amigos e Amantes – 1971 / Lewis Gilbert

O Amor é Tudo – 1970 / Irvin Kershner

Amor Sem Barreira – 1970 / Hal Ashby

Ana Dos Mil Dias – 1969 / Charles Jarrott

Anatomia do Medo – 1955 / Akira Kurosawa

O Anjo Azul – 1930 / Josef Von Sternberg

Os Anões também começaram Pequenos – 1971 / Werner Herzog

Antes que o Divórcio Chegue – 1972 / Vittorio De Sica

Aquele Que Sabe Viver – 1962 / Dino Risi

As Amoras – 1968 / Walter Hugo Khouri (Sessão Cinema de Arte)

O Ascensor para o Cadafalso – 1958 / Louis Malle

O Atalante – 1934 / Jean Vigo

Aurora – 1927 / F. W. Murnau

A Aventura – 1960 / Michelangelo Antonioni

Azyllo Muito Louco – 1970 / Nelson Pereira Dos Santos

B

A Balada de Narayama – 1983 / Shohei Imamura
 O Balcão – 1963 / Joseph Strick (Sessão Cinema de Arte)
 O Ballet Bolshoi – 1957 / Paul Czinner
 O Bandido Giuliano – 1962 / Francesco Rosi
 O Barba Ruiva – 1965 / Akira Kurosawa
 Barravento – 1962 / Glauber Rocha
 Becket: O Favorito Do Rei – 1964 / Peter Glenville
 O Beijo da Traição – 1943 / Sebastian Gutierrez
 A Bela da Tarde – 1967 / Luis Buñuel
 A Bela e a Fera – 1946 / Jean Cocteau
 A Besta Humana – 1938 / Jean Renoir
 Billy Jack – 1971 / Tom Laughlin
 Os Boas Vidas – 1953 / Federico Fellini
 Bonecas Acorrentadas – 1971 / Geoffrey Reeves
 Bonequinhos De Papel – 1906 / *diretor não informado
 O Boulevard do Crime – 1945 / Marcel Carné
 Branca de Neve e os sete anões – 1938 / Walt Disney (produtor), David Kerrick Hand (diretor)
 Brinquedo Proibido – 1952 / René Clément
 Broadway Danny Rose – 1984 / Woody Allen (Matinal Cinema 1)
 Os Brutos também Amam – 1953 / George Stevens

C

Caçada Humana – 1966/ Arthur Penn
 Cada Um Vive Como Quer – 1970 / Bob Rafelson
 A Caixa de Pandora – 1929 / G. W. Pabst
 Carlitos, O Genial Vagabundo – 1976 / Richard Patterson
 A Câmara De Horrores do Diabólico Dr. Phibes – 1971 / Robert Fuest
 Um Caminho Para Dois – 1967 / Stanley Donen
 O Canto Do Mar – 1952 / Alberto Cavalcanti
 Um Cão Andaluz – 1929 – Luis Buñuel
 Capitão Kid O Pirata – 1945 / Rowland V. Lee
 Carne e a Alma – 1951 / John Cromwell
 O Carrossel de Amor – 1956 / Zóltan Fábri
 Casablanca – 1942 / Michael Curtiz

Casamento ou Luxo – 1923 / Charlie Chaplin
 Cenas de um Casamento – 1973 / Ingmar Bergman
 Cerimônia Secreta – 1969 / Joseph Losey
 Céu e Inferno – 1963 / Akira Kurosawa
 Céu sem Estrelas – 1955 / Helmet Kautner
 Charity, Meu Amor – 1969 / Bob Fosse
 A Chegada – 2016 / Denis Villeneuve
 Chicago Story – 1981 / Jerry London e Harvey Laidman
 Cidade Nua – 1948 / Jules Dassin
 Cinema Paradiso – 1988 / Giuseppe Tornatore
 Ciúme à Italiana – 1970 / Ettore Scola
 Com o Amor Nasceu O Ódio – 1948 / Jean Negulesco
 Começar De Novo – 1982 / José Luís Garci (Matinal Cinema 1)
 Comédias de Chaplin – 1936 / *Produtora Mutual
 O Condenado de Altona – 1962 / Vittorio De Sicca
 A Condessa de Hong Kong – 1967 / Charles Chaplin
 A Confissão – 1971/ Costa Gavras
 O Conformista – 1970 / Bernardo Bertolucci
 Conseguirão nossos Heróis encontrar o amigo misteriosamente desaparecido na África? - 1968
 / Ettore Scola
 Contos da Lua Vaga – 1959 / Keiji Mizoguchi
 Corações e Mentres – 1975 / Peter Davis
 O Corcunda – 1944 / Jean Dellaney
 Seu Corpo por um Capricho – 1967 / Roger Boussinot
 Um Corpo que Cai – 1957 / Alfred Hitchcock
 Corrida Contra O Destino – 1971 / Richard C. Sarafin
 A Corrida do Século – 1965 / Blake Edwards
 O Covarde – 1962 / Jiri Weiss
 Criação – 2009 / Jon Amiel
 O Criado - 1962 / Joseph Losey

D

2001 Uma Odisseia No Espaço – 1968 / Stanley Kubrick
 A Dama das Camélias – 1936 / George Cukor

Darling- A Que Amou Demais – 1965 / John Schlesinger
 De Crápula a Herói – 1960 / Roberto Rossellini
 Decálogo – 1988-1990 / Krzysztof Kieslowski
 A Décima Vítima – 1965 / Elio Petri
 A Defesa Do Castelo – 1969 / Sydney Pollack
 O Delator – 1935 / John Ford
 O Desejo – 1975 / Walter Hugo Khouri (sessão especial de celebração dos 20 Anos da UFPA)
 Desejo Humano – 1954 / Fritz Lang
 Os 10 Mandamentos – 1956 / Cecil B. DeMille
 O Dia do Gafanhoto – 1975 / John Schlesinger
 O Diabo é Meu Sócio – 1967 / Stanley Donen
 A Difamação de um Homem – 1968 / Philip Dunne
 A Doce Vida – 1960 / Diretor: Federico Fellini
 O Dossiê De Odessa – 1974 / Ronald Neame
 Doutor Fantástico ou Como aprendi a parar de me preocupar e amar a Bomba – 1964 / Stanley Kubrick
 O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro – 1969 / Glauber Rocha
 Um Drama Engraçado – 1937 / Marcel Carné
 Dumbo – 1940 / Walt Disney
 De Dunkirk a Hiroshima (Documentário) / *diretor não informado

E

E O Vento Levou – 1939 / Victor Fleming
 O Eclipse – 1962 / Michelangelo Antonioni
 É Preciso dizer Obrigado – 1969 / Warries Hussein
 Édipo Rei – 1967 / Pier Paolo Pasolini
 Em Nome Da Lei - 1949 / Pietro Germi
 Em Ritmo De Assassinato - 1984 / Samuel Fuller
 Encontros no Fim do Mundo – 2007 / Werner Herzog
 Escravas do Medo - 1962 / Blake Edwards
 O Enigma de Andrômeda – 1971 / Robert Wise
 O Enigma de uma Vida – 1968 / Frank Perry
 Espírito Indomável - 1945 / Edward Dmytryk

Essa Pequena É Uma Parada – 1972 / Peter Bogdanovich

Esse louco, louco Amor - 1968 / Pierre Etaix

Esse Obscuro Objeto do Desejo – 1977 / Luis Buñuel

Ensina-Me a Viver – 1971 / Hal Ashby

Este Mundo é um Hospício – 1944 / Frank Capra

Um Estranho no Ninho – 1975 / Milos Forman

Eu te Amo, Eu te Mato – 1970 / Uwe Brandner

F

Fahrenheit 451 – 1966 / François Truffaut

Fanny e Alexander – 1982 / Ingmar Bergman

O Fantasma da Liberdade – 1974 / Luis Buñuel

O Fantasma do Paraíso – 1974 / Brian de Palma

Fase IV Destruição – 1974 / Saul Bass

Fausto – 1922 / F. W. Murnau

A Feitiçaria através dos Tempos – 1922 / Benjamin Christensen

A Felicidade Não Se Compra – 1946 / Frank Capra

Fim de Verão – 1962 / Yasujiro Ozu

Flash Gordon (Seriados) – 1936 / Frederick Stephani e Ray Taylor

A Flor do meu Segredo – 1995 / Pedro Almodóvar

À Flor da Pele – 1976 / Francisco Ramalho Jr.

Fogo de Palha – 1972 / Volker Schlöndorff

A Fonte da Donzela – 1960 / Ingmar Bergman

Frank Film – 1973 / Frank Morris

A Fraternidade é Vermelha – 1994 / Krzysztof Kieslowski

Frenesi – 1972 / Alfred Hitchcock

Freud Além da Alma – 1960 / John Huston

Fronteiras Perdidas - 1949 / Alfred L. Werker

G

O Gabinete Do Dr. Caligari – 1920 / Robert Wiene

Garapa – 2009 / José Padilha

O Garoto Toshio – 1969 / Kaneto Shindo

O Garoto Selvagem – 1970 / François Truffaut
 A General – 1926 / Buster Keaton
 Gigi – 1958 / Vincent Minelli
 Giordano Bruno – 1973 / Giuliano Montaldo
 Godspell – A Esperança - 1973 / David Greene
 Um Golpe à Italiana – 1969 / Peter Collinson
 Golpe de Mestre – 1974 / George Roy Hill
 Goya – 1999 / Carlos Saura
 O Grande Ditador – 1940 / Charles Chaplin
 O Grande Gozador – 1972 / Victor Di Mello
 O Grande Duelo / Hiroshi Inagaki
 A Grande Guerra – 1959 / Mario Monicelli
 Grande Hotel – 1932 / Edmund Goulding
 A Grande Ilusão – 1937 / Jean Renoir
 Gravidade – 2013 / Afonso Cuarón
 O Grito – 1957 / Michelangelo Antonioni
 Gritos e Sussurros – 1972 / Ingmar Bergman
 Gunga Din – 1939 / George Stevens

H

Hamlet – 1948 / Laurence Olivier
 Hamlet – 1964 / Grigory Kozintsev
 As Harmonias de Werckemeirst – 2000 / Bela Tarr
 Harper: O Caçador De Aventuras – 1966 / Jack Smight
 Hiroshima – 1953 / Hideo Sekigawa
 Hiroshima meu Amor – 1959 / Alain Resnais
 Hombre – 1967 / Martin Ritt
 O Homem e o Mar – 1934 / Robert Flaherty
 Homem Mau Dorme Bem – 1960 / Akira Kurosawa
 O Homem Mosca – 1923 / Sam Taylor e Fred C. Newmeyer
 O Homem que nasceu De Novo – 1970 / Alan Cook
 O Homem que nunca existiu – 1956 / Ronald Neame
 O Homem dos Olhos de Raios-X – 1963 / Roger Corman

O Homem que sabia demais – 1956 / Alfred Hitchcock
 O Homem do Sputnik – 1959 / Carlos Manga
 A Hora do Lobo – 1968 / Ingmar Bergman
 Horizonte Perdido – 1937 / Frank Capra
 Houve Uma Vez Um Verão – 1971 / Robert Mulligan

I

O Incrível Exército Brancaleone – 1966 / Mario Monicelli
 O Incrível Homem que Encolheu – 1957 / Jack Arnold
 O Incurável – 1975 / Philippe De Broca
 A Idade Do Ouro – 1930 / Luis Buñuel
 Idílio Perigoso – 1944 / Jacques Tourneur
 A Igualdade é Branca – 1994 / Krzysztof Kieslowski
 A Ilha Nua – 1960/ Kaneto Shindo.
 Os Implacáveis – 1972 / Sam Peckinpah
 O Início do Fim – 1989 / Rolland Joffé
 O Inocente – 1976 / Luchino Visconti
 Ipress O Arquivo Confidencial – 1965 / Sidney J. Furie
 Irene, A Teimosa – 1936 / Gregory La Cava
 Isadora – 1968 / Karel Reisz
 Interlúdio – 1946 / Alfred Hitchcock
 Ivan, O Terrível I e II – 1944, 1958 / Serguei Eisenstein
 O Invencível – 1949 / Mark Robson
 Inverno de Sangue em Veneza – 1973 / Nicolas Roeg

J

O Jardim Dos Finzi Contini – 1970 / Vittorio De Sica
 A Jaula Amorosa – 1964 / René Clément
 Jesus Cristo Superstar – 1973 / Norman Jewison
 Joana Francesa – 1973 / Cacá Diegues
 Jogo Sujo – 1973 / Michael Winner
 Jogos Da Noite – 1966 / Mai Zetterling
 Os Jogos São Feitos – 1947 / Jean Dellanoy

O Jovem Frankenstein – 1974 / Mel Brooks
Julieta Dos Espíritos – 1965 / Federico Fellini

K

Kanal – 1957 / Andrzej Wajda
Kika – 1993 / Pedro Almodóvar
King Kong – 1933 / Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack

L

Uma Lágrima, um Amor – 1972 / Nina Companéez
As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant – 1972 / R. W. Fassbinder
O Ladrão de Bagdá – 1924 / Raoul Walsh
O Ladrão de Bagdá – 1940 / Alexandre Korda
Ladrões de Bicicleta – 1948 / Vittorio De Sica
O Legado de um Herói – 1973 / James Cellan Jones
O Leopardo – 1962 / Luchino Visconti
A Liberdade é Azul – 1993 / Krzysztof Kieslowski
Libertação – 1970 / Lord Byron
Uma Lição De Amor – 1975 / Eduardo Scorel
Lilith – 1964 / Robert Rossen
No Limiar da Liberdade – 1970 / Joseph Losey
No Limite de Segurança – 1964 / Sidney Lumet
Lírio Partido – 1919 / D. W. Griffith
O Livro de Cabeceira – 1996 / Peter Greenaway
A Longa Marcha – 1966 / Alexandre Astruc
A Loja da Esquina – 1940 / Ernest Lubitsch
A Louca Escapada – 1974 / Steven Spielberg
Love Story – Uma História de Amor – 1970 / Arthur Hiller
Lua de Mel ao Meio Dia – 1966 / Roy Boulting e John Boulting

M

M - O Vampiro de Dusseldorf – 1931 / Fritz Lang

Macbeth – 1949 / Orson Welles
Macunaíma – 1969 / Joaquim Pedro de Andrade
Madadayo – 1993 / Akira Kurosawa
Madame Walewska – 1937 / Clarence Brown
O Mágico De Oz – 1939 / Victor Fleming
O Magnífico Farsante – 1967 / Irvin Kershner
O Maior Espetáculo da Terra – 1952 / Cecil B. DeMille
A Maldição do Sangue Da Pantera – 1944 / Gunther Von Fritsch e Robert Wise
Mandrágora – 1952 / Artur Maria Rebenart
Manhattan – 1979 / Woody Allen
A Máquina do Tempo – 1960 / George Pal
A Marca da Brutalidade – 1972 / Michael Ritchie
Marcados pela Vingança - 1972 / Daniel Mann
A Marcha Nupcial – 1928 / Erich Von Stroheim
Madre Joana dos Anjos – 1961 / Jerzy Kawalerowicz
Os Maridos – 1970 / John Cassavetes
Marnie Confissões de uma Ladra – 1964 / Alfred Hitchcock
Marte Invade A Terra – 1945 / Fred C. Brannon e Spencer Gordon Bennet
Mary Poppins – 1964 / Robert Stevenson
Matadouro 5 – 1972 / George Roy Hill (Sessão Cinema de Arte)
Medéia, A Feiticeira Do Amor - 1969 / Pier Paolo Pasolini
A Megera Domada – 1967 / Franco Zefirelli
Menino do Engenho – 1965 / Walter Lima Jr.
Uma Mente Brilhante – 2002 / Ron Howard
O Mercador de Almas – 1958 / Martin Ritt
Metrópolis – 1927 / Fritz Lang
Mickey One – 1965 / Arthur Penn
O Milhão – 1931 / Rene Clair
Na Mira Da Morte – 1968 / Peter Bogdonovich
Moedinha do Amor – 1967 / George Sidney
Momento da Verdade – 1965 / Francesco Rosi
Monterey Pop – 1968 / D. A. Pennebaker
Morangos Silvestres – 1957 / Ingmar Bergman
Movidos pelo Ódio – 1969 / Elia Kazan

A Mulher do Padre – 1970 / Dino Risi
 Mulheres Apaixonadas – 1969 / Ken Russell
 No Mundo de 2020 – 1973 / Richard Fleischer
 Mundo Cão Número 01 – 2016 / Marcos Jorge
 O Mundo é o Culpado – 1950 / Ida Lupino
 O Mundo é Meu – 1936 / Rouben Mamoulian
 O Mundo Odeia-me – 1953 / Ida Lupino
 Muriel – 1963 / P. J. Hogan
 Música e Fantasia – 1976 / Bruno Bozzetto

N

O Namoradinho – 1971 / Ken Russel
 Nascido para Matar – 1987 / Stanley Kubrick
 Náufragos da Vida - 1954 / Muriel Box
 Nicholas e Alexandra – 1971 / Franklin J. Schaffner
 A Noite – 1961 / Michelangelo Antonioni
 A Noite Americana – 1973 / François Truffaut
 A Noite de São Silvestre – 1924 / Lupu Pick
 Nosso Amor de Ontem – 1973 / Sidney Pollack
 Nove Dias em um Ano – 1962 / Mikhail Romm

O

Odisseia para Além do Sol – 1969 / Robert Parrish
 O Oitavo Dia – 1996 / Jaco Van Dormael
 Oito e Meio – 1963 / Federico Fellini
 Um Olhar em cada Dia – 1995 / Theo Angelopoulos
 Oliver - 1968 / Oliver Stone
 Onibaba – 1964 / Kaneto Shindô
 Órfãs da Tempestade – 1921 / D. W. Griffith
 Orfeu - 1950 / Jean Cocteau
 Osso, Amor e Papagaios – 1957 / Carlos Alberto de S. Barros e César Mémolo
 Ouro e Maldição – 1924 / Erich Von Stroheim
 O Ovo da Serpente – 1977 / Ingmar Bergman

P

Paisagem na Neblina – 1988 / Theo Angelopoulos

Paixão Fatal - 1941 / René Clair

A Paixão de Joana D´Arc – 1928 / Carl Dreyer

Os Palhaços não devem Morrer – 1972 / John Bloomfield

Papai Pernilongo – 1955 / Jean Negulesco

Patrulha Perdida – 1934 / John Ford

Perseguição – 2011 / Joe Carnahan

Persona – 1966 / Ingmar Bergman

PI – 1988 / Darren Aranofsky

O Picolino – 1935 / Mark Sandrich

Pinóquio – 1940 / Hamilton Luske, T. Hee, Jack Kinney, Wilfred Jackson, Norman Ferguson, Ben Sharpsteen, Bill Roberts

Pinóquio no Espaço – 1965 / Ray Goossens

O Poderoso Chefão – 1972 / Francis Ford Coppola

A Poeira do Tempo – 2008 / Theo Angelopoulos

Na Ponta da Faca – 1977 / Miguel Faria Jr.

A Ponte do Rio Kwai – 1957 / David Lean

Ponto de Mutação – 1991 / Berndt Amadeus Capra

Por Amor...Ofélia – 1963 / Claire McCarthy

A Primeira Noite de um Homem – 1968 / Mike Nichols

A Primeira Noite de Tranquilidade – 1971 / Valerio Zurlini

Privilégio – 1972 / Peter Watkins

À Procura da Verdade – 1970 / Richard Rush

À Procura do Destino – 1965 / Robert Mulligan

Procura Insaciável – 1971 / Milos Forman

Os Profissionais – 1966 / Richard Brooks

Projeto de uma Vida – 1962 / Robert Aldrich

Psicose – 1960 / Alfred Hitchcock

Uma Pulga na Balança – 1953 / Luciano Salce

Punhos de Campeão – 1949 / Robert Wise

Q

A Quadrilha – 1973 / John Flynn

Quando a Comédia Reinava – 1963 / Robert Youngson

Quando Explode a Vingança – 1971 / Sergio Leone

Quando Paris Alucina – 1964 / Richard Quine

Quando Voam as Cegonhas – 1957 / Mikhail Kalatozov

O Quarto Cavaleiro é O Medo (1965) / Zybnek Brynych

Questão de Tempo - 1976 / Vincent Minelli

R

Os Rapazes Da Banda – 1970 / William Friedkin

Rápidos, Brutos e Mortais – 1973 / Paolo Cavara

A Raposa do Mar – 1957 / Dick Powell

Rastros de Ódio – 1957 / John Ford

O Rato na Lua - 1963 / Richard Lester

Rede De Intrigas – 1976 / Sidney Lumet

Reed México Insurgente – 1973 / Paul Leduc

Reencontro Do Amor – 1972 / Martin Ritt

Retratos de uma Obsessão – 2002 / Mark Romanek

Rio Lobo – 1970 / Howard Hawks

Rocky Horror Picture Show – 1976 / Jim Sharman

Roma – 2018 / Alfonso Cuarón

Romance de um Ladrão de Cavalos – 1971 / Abraham Polonsky

Romeu e Julieta – 1968 / Franco Zefirelli

S

O Sacrifício – 1986 / Andrei Tarkovski

O Salário do Medo – 1953 / Henri-Georges Clouzot

Sahara – 1943 / Zoltan Korda

A Sangue Frio – 1967 / Richard Brooks

O Sangue da Pantera – 1942 / Jacques Tourneur

São Bernardo – 1975 / Leon Hirszman

Satantango – 1994 / Bela Tarr

Se Todos os Homens do Mundo – 1956 / Christian-Jacques
 Sem Destino – 1969 / Dennis Hopper
 Semeando A Ilusão – 1972 / Luigi Comencini
 O Senhor da Guerra – 1965 / Franklin Schafnner
 As Sete da Manhã o Mundo ainda está em Ordem – 1968 / Kurt Hoffman
 Os Sete Samurais – 1954 / Akira Kurosawa
 O Silêncio – 1962 / Ingmar Bergman
 Sindicato de Ladrões – 1954 / Elia Kazan
 O Soldado que declarou a Paz – 1970 / Joseph Sargent
 Uma Sombra passou Aqui – 1969 / Jack Smight
 Sonhos do Passado – 1973 / John G. Avildsen
 Spartacus – 1960 / Stanley Kubrick

T

317ª Seção: Batalhão de Assalto – 1965 / Pierre Schoendoerffer
 Tarzan e as Sereias – 1948 / Robert Florey
 Taxi Driver – 1976 / Martin Scorsese
 Tempestade sobre Washington – 1963/ Otto Preminger
 Tempo de Guerra – 1963 / Jean-Luc Godard
 A Terça Parte da Noite – 1971 / Andrzej Zulawski
 Terra em Transe – 1967 / Glauber Rocha
 Terror e Loucura – 1973 / Freddie Francis
 O Tesouro de Sierra Madre – 1948 / John Huston
 Testemunha de Acusação – 1957 / Otto Preminger
 O Teto – 1956 / Vittorio De Sica
 Tetro – 2009 / Francis Ford Coppola
 O Tirano da Aldeia – 1969 / Volker Schlöndorff
 Toda uma Vida – 1974 / Claude Lelouch
 Uma Tragédia Americana – 1931 / Josef Von Sternberg
 Transporte do Paraíso – 1963 / Zybnek Brynych
 As Três Máscaras de Eva – 1957 / Nunnally Johnson
 Três Mulheres – 1977 / Robert Altman

U

A Última Diligência – 1966 / Gordon Douglas
 A Última Fuga – 1971 / Richard Fleischer.
 A Última Sessão de Cinema – 1971 / Peter Bogdanovich
 Um de Nós Morrerá – 1958 – Arthur Penn
 Umberto D – 1952 / Vittorio De Sica

V

Vagas Estrelas da Ursa – 1965 / Luchino Visconti
 O Vampiro – 1932 / Carl Theodor Dreyer
 A Velha Dama Indigna – 1965 / René Alio
 O Vento – 1928 / Victor Sjöström
 A Via Láctea (O Estranho Caminho de São Tiago) – 1969 / Luis Buñuel
 Viagem Fantástica – 1966 / Richard Fleisher
 Uma Vida em Suspense – 1965 / Sidney Pollack
 Vidas Secas – 1963 / Nelson Pereira Dos Santos
 O Vidente Misterioso – 1974 / Frank Perry
 Vincere – 2009 / Marco Bellochio
 Os Visitantes – 1972 / Elia Kazan
 A Viúva – 1971 / Pierre Granier-Deferre
 A Viúva Virgem – 1972 / Pedro Carlos Rovai
 Viver – 1951 / Akira Kurosawa
 Viver a Vida – 1962 / Jean-Luc Godard
 Os Vizinhos – 1963 / Norman McLaren

Z

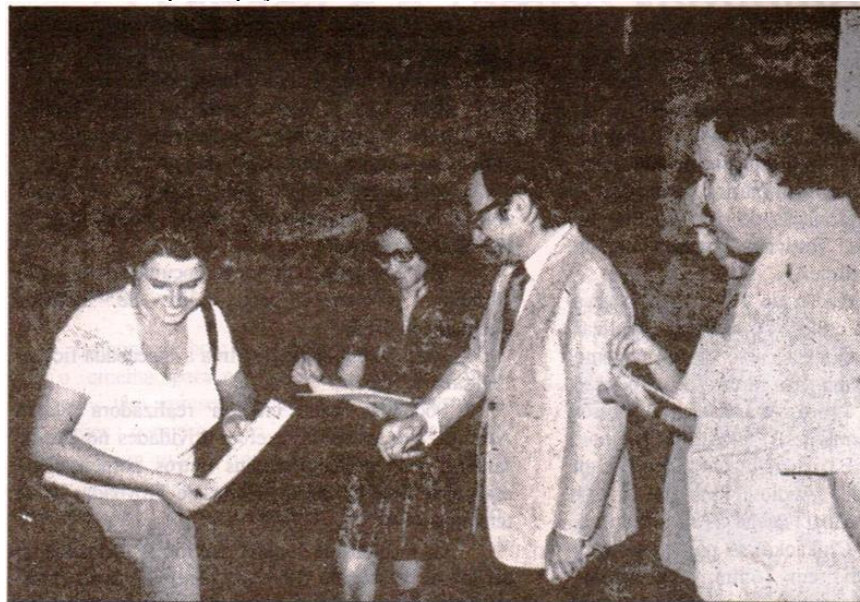
Z – 1969 / Costa Gavras.
 Zorba O Grego – 1964 / Michael Cacoyannis

Y

Yojimbo O Guarda-Costas – 1963 / Akira Kurosawa

LISTA DE IMAGENS:

Figura 1 – Luzia Álvares, Pedro Veriano e Alexandrino Moreira na entrega de certificados de participação de cursos de cinema da APCC. 1978.



Fonte: Revista Asas da Palavra. UNAMA. 1995.

Figura 2 – Cinema A.G.M. Sessão do cineclube da APCC no auditório da Assembleia Paraense. Jornal O Liberal. Dia 16.12.73



Fonte: Biblioteca Arthur Vianna.

Figura 3 – Marco Antonio Moreira Pedro Veriano no auditório da antiga sede da AABB. 2019.



Fonte: Acervo Marco Antonio Moreira Carvalho.

Figura 4 – Reunião da associação de críticos para escolha dos melhores filmes do ano. Marco Antonio Moreira, Arnaldo Prado Junior, Adolfo Gomes, José Otávio Pinto, Francisco Cardoso, Acyr Castro, Luzia Álvares, Ismaelino Pinto e Pedro Veriano. Anos 1990.



Fonte: Acervo Luzia Álvares.

Figura 5 – Auditório do curso de Odontologia da UFPA. Anos 1970.



Acervo: Alexandrino Gonçalves Moreira.

Figura 6 - Auditório de Odontologia. Anos 1970.



Fonte: Acervo Luzia Álvares.

Figura 7 – Fachada do prédio do Auditório do curso de Odontologia da UFPA. Anos 1980.



Fonte: Livro 100 anos de Ensino Odontológico no Estado do Pará (2014)

Figura 8 - Luzia Álvares e Pedro Veriano em uma sessão cineclubista na Livraria Saraiva. Anos 2000.



Fonte: Acervo Marco Antonio Moreira Carvalho.

Figura 9 - Sala de espera do Cinema 2. Anos 1980.



Fonte: Google Images (2021).

Figura 10 – Eleição dos melhores filmes do ano. Alexandrino Gonçalves Moreira, Maiolino Miranda, Marco Antonio Moreira, Francisco Cardoso, Pedro Veriano, Acyr Castro e Arnaldo Prado Junior. Anos 1990.



Fonte: Acervo Francisco Cardoso.

Figura 11 – Maria de Lourdes Carvalho Moreira, Alexandrino Moreira, Rafael Costa e Acyr Castro. Anos 1990.



Fonte: Acervo Luzia Álvares.

Figura 12 – Cine Guajará. 2010.



Fonte: Acervo Marco Antonio Moreira Carvalho.

Figura 13 – Fachada do prédio do Grêmio Literário Português. Anos 2000.



Fonte: Google Imagens (2021)

Figura 14 – Auditório do Cineclube Alexandrino Moreira.



Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 15 – Marco Antonio Moreira em sessão cineclubista no Cine UEPA. Anos 2000.



Fonte: Assessoria de Imprensa da UEPA

Figura 16 – Arnaldo Prado Junior em debate no Cine UEPA. Anos 2000.



Fonte: Assessoria de Imprensa da UEPA.

Figura 17: Arnaldo Prado Junior e Marco Antonio Moreira no Cine UEPA. Anos 2000.



Fonte: Assessoria de Imprensa da UEPA

COLUNAS DE CINEMA E MATÉRIAS EM JORNAIS:

Figura 1 – Conversando com Você. Jornal A Província do Pará. Dia 05.11.67.

JEANNETTE BLANCHE

CONVERSANDO COM VOCE...

Cineclube sem preconceito de arte para uma minoria

O aumento do interesse pelos estudos cinematográficos e pelo bom cinema é um dos fatos mais significativos para a cultura paraense de nos dias. Há uma grande avides de conhecimento da sétima Arte e, ainda mais, uma busca de recuperação do tempo perdido. Tempo perdido sem que as grandes obras nos deliciassem. E que Belém sempre foi uma Praça mal servida quanto à qualidade de filmes. Uma intensa linha comercial sempre hurtou a programação, insatisfatória para os que desejavam acompanhar de perto, o que de novo se fazia e que de grande fora realizado no Cinema.

A Associação Paraense de Críticos Cinematográficos (APCC) sempre se empenhara numa atividade esclarecedora da opinião pública para os bons filmes que passavam. Isso, feito, é claro, através de seus membros que militavam na crítica e que teve como ponto culminante a publicação de uma página semanal sobre o melhor filme da semana, "Quatro Falas de Um", no suplemento dominical de A PROVINCIA DO PARÁ. Dêse modo, Acyr Castro, Isidoro Alves, Pedro Verriano e João Paes Loureiro dissecavam a obra, em todos os seus aspectos, procurando um didatismo mólogico crítico, mas um perfeito diálogo com o público.

Hoje a APCC dá mais um passo à frente, no caminho de sua liderança do movimento cinematográfico local. Diante das prementes necessidades populares de cinema de qualidade resolveu criar um Departamento novo em suas atividades: O "CINE-CLUBE APECECÊ". O Cine-clube seria organizado de tal maneira que houvesse possibilidade da contratação exclusiva de filmes de alta qualidade, para suas apresentações. Assim, um numeroso grupo interessado, desde que participasse do referido Cine-clube, teria semanalmente, um filme qualificado para assistir. Agora tudo se torna real!

A organização do "Cine-clube Apececê" obedecerá o seguinte sistema: um grupo de sócios será formado, pagando uma taxa mensal acessível, para que os filmes possam ser alugados diretamente do Sul ou Recife e quando for o caso, aqui mesmo em Belém. A inscrição para esse quadro de sócio será ampla. Todos os interessados no bom cinema poderão participar do "Cine-clube Apececê", desde que preencham suas fichas de inscrição, aceitando o regulamento e as normas estabelecidas. Os locais inicialmente escolhidos para a inscrição, devido possibilidades dos responsáveis, são os seguintes: Pela manhã, das 9 às 12 horas, em A PROVINCIA DO PARÁ, com Lúcio Flávio; à tarde, das 16.30 às 18.30, na "Folha do Norte", com Isidoro Alves. Nesses locais, os interessados encontrarão um formulário com todos os pontos esclarecedores sobre o funcionamento do Cine-clube, e, ao mesmo tempo, outros detalhes serão dados pelo Lúcio e o Isidoro, aos solicitantes. A inscrição implicará em uma taxa e a regularidade do sócio dependerá da mensalidade, que deverá ser cumprida sob pena de servir como elemento negativo para que o sócio usufrua os benefícios regulares da apresentação dos filmes.

— "Essa é a única solução (dizem os membros da APCC) para a nossa sede de cinema autêntico! Organizarmos-nos em termos idealistas e econômicos, a fim de que, com a base econômica possamos construir o nosso ideal. A prática tem demonstrado que apenas a organização e a conscientização darão frutos produtivos. Nós, que amamos o cinema e que o respeitamos, devemos tomar consciência de que esse amor precisa ser traduzido em ação, para que não se torne platônico, porém, ação organizada, sem o isolamento nos afogaria na intransferível angústia de sabermos, somente, a notícia do que há de bom no Cinema..."

Essa tomada de posição da APCC é lúcida e lógica. Se os órgãos que oficialmente teriam obrigação de impulsionar a cultura em nosso Estado, negligenciam ou tornam a cultura, um privilégio de classe, cabe à iniciativa particular resolver essa lacuna.

— "Sabemos que teremos uma aceitação total em nosso plano. Sabemo-lo pela confiança e pela prática. Já uma grande sede de bom cinema em nossa cidade. Por que não saciá-la? Mas saciá-la de modo amplo, coletivo, sem privilégios, sem o preconceito de fazermos arte ou incentivarmos arte para uma minoria, ou as pessoas se esterilizarem em um narcisismo intelectual que reconhece valor cultural, apenas em si, ou num grupo restrito de louvainheiros".

Na verdade a arte deve ser de uma divulgação e fruição coletiva. Re-preta-la nas igrejinhas não a torna nobre. Pelo contrário, torna-a vulgar. Se não há uma preparação mediana para o conhecimento do cinema, como poderemos formar platéias partindo de um nível "universitário", superior, para explicação ou discussão de obras. No fundamental é a necessidade de afirmação que pode surgir, fazendo com que as pessoas utilizem todas as oportunidades para "mostrar o que sabem", e não o desejo de reverentemente descer ao "status" de compreensão da platéia, a fim de poder estabelecer o diálogo. Não se dá uma oportunidade para o público, que já vai preparado para ouvir "seu plano" falar e a meia dúzia de pessoas proprietárias, mais de uma língua, sem difícil do que de conhecimento cinematográfico, que confirmará o que foi dito. E o público, retorna neutro, sem nenhuma participação ou aproveitamento, com a melancólica mensagem de que ou o espectador normal é burro, ou o cinema (ou qualquer outra arte), é coisa além de suas possibilidades de compreensão. Simplesmente, porque, na pretensão de dialogar, de debater, as pessoas fizeram, simplesmente, falar consigo mesmas, numa napoleônica atitude de auto-coronação".

O "Cine-clube Apececê" pretende, então, formar para e pelo Cinema. Estabelecer seus debates em um nível didático, simples e educador. Não se preocupará com outra coisa, senão com a apresentação de obras que deem condições para fruição do grande cinema ou de discussão em torno dele, lembrando que na vida normal, os filmes que o público deverá julgar serão os da programação comum dos cinemas e não das obras arquivadas em cinematecas.

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna.

Figura 3 – Coluna de Cinema A.G.M. Jornal O Liberal. Dia 06.11.77

Cinema

AGM



Charles Chaplin (Carlitos) contracena com Fat Arbuckle (O Chico Boial).



O Gordo e o Magro: PERDÃO PARA DOIS.

Charles Chaplin no Cine Clube hoje

O Cine Clube apresenta hoje um programa precioso, organizado por Vernon P. Becker, um dos maiores apreciadores da arte de Charles Chaplin:

O HOMEM MAIS ENGRAÇADO DO MUNDO

A seleção chapliniana inclui trechos de comédias dos três períodos de Carlitos: o período Keystone (todos de 1914), o período Essanay (1915) e o período Mutual (1916-1917-1918).

No período Keystone, estão incluídos trechos das seguintes comédias curtas: CARLITOS REPÓRTER (*Making a Living*), CORRIDAS DE AUTOMÓVEIS PARA MENINOS (*Kid Auto Races at Venice*) CARLITOS DANÇARINO (*Tango Tangles*), THE MASQUERADER (não exibido no Brasil) QUE FARRA! (*The Rounders*), DINAMITE E PASTEL (*Dough and Dynamite*), O ENGANO (*His Trysting Place*), O CASAMENTO DE CARLITOS (*Tillie's Punctured Romance*) e O PASSADO PRÉ-HISTÓRICO (*His Pehistoric Past*).

Da Essanay: SEU NOVO EMPREGO (*His New Job*), CARLITOS SE DIVERTE (*His Night*

Out) e os clássicos O VAGABUNDO (*The Tramp*) e CARLITOS NO TEATRO (*A Night in the Show*) — este último considerado uma pequena obra-prima.

Do período Mutual: SOBRE RODAS (*The Rink*), The Bond (que nunca foi exibido no Brasil) e os também clássicos e famosos A RUA DA PAZ (*Easy Street*) e O IMIGRANTE (*The Immigrant*).

A coletânea THE FUNNIEST MAN IN THE WORLD, organizada por Veron P. Becker, é uma atração para platéias de todas as idades. Nela está o Chaplin mais puro — Espontâneo e extraordinariamente criador. Hollywood nos deu a maior comédia cinematográfica de todos os tempos e Chaplin é um dos expoentes desta comédia.

No mesmo programa O GORDO e O MAGRO em um dos seus famosos filmes da década de trinta: PERDÃO PARA DOIS dirigido por James Parrot, onde a dupla em pleno apogeu marca sua presença com aquele clássico estilo de provocar o Humor.

Horário: 20 horas na A.A.B.B.

Figura 4 – Entrevista com Pedro Veriano. Jornal O Liberal. Novembro. 1977.

Entrevista**Pedro Veriano e os 10 anos do Cine-Clube da APCC**

Continua em cartaz, ou mesmo na berlinda, a semana de aniversário do cine-club. Como comemoração festiva está previsto o lançamento de "Senhorita Júlia" do diretor sueco Alf Sjöberg. PANORAMA fecha a semana trazendo aos seus leitores uma entrevista "diferente" com Pedro Veriano, o presidente que diz o que pensa de cine-clubes & cinema, de persistência & cultura.

P — Nesta semana de aniversário do Cine Clube da APCC, quando você é homenageado pela persistência em manter uma entidade cultural particular em nossa terra num tempo desses, o que você nos diz a respeito:

- 1o — O que quer dizer "persistência"?
- 2o — O que quer dizer "cinema"?
- 3o — O que quer dizer "cineclubes"?
- 4o — O que quer dizer "cultura em Belém"?
- 5o — O que quer dizer "cultura num tempo desses"?

R — 1o — ACHO que PERSISTÊNCIA é uma prova de amor. É GOSTAR DE. Muito claro que não se persiste no desgosto. Da mesma forma como não se faz bem feito um trabalho odiado. Persistir numa tolerância eu acredito ser uma forma de heroísmo. Mas persistir no que se gosta de fazer, nada mais é do que a tradução de um afeto. Continua-se o que se gosta. Como se bate palmas pedindo "bis".

2o — CINEMA, dizem os dicionários, que é "a

arte das imagens em movimento". Claude Lelouch disse que é "a máquina de registrar a vida". Há quem diga que é apenas "a maior diversão". Seja lá como for, o caso é como aquele do "fusca": não importa, as suas razões para definir o cinema — você está certo. O interessante, mesmo em termos de definição, é que cinema é muito importante nos dias atuais. E antes que me digam que o público vê mais televisão, eu alerto que o público está, apenas, trocando uma casa de projeções pela sua própria casa. Na tela de 19 ou 23 polegadas está passando o cinema da tela de 3 ou 5 metros. A diferença cabe na terrível dublagem. Mas tudo é cinema. Daí não ser exagero dizer que atualmente muitas facetas da vida giram em torno do cinema. Prova cabal de que os inventores do Cinematógrafo, irmãos Louis e Auguste Lumière, não estavam com a razão quando disseram que a máquina recém inventada era "um brinquedo sem futuro". Cinema é tanta coisa que a gente só lhe dá importância quando viaja para um lugar sem cinema. A tal estória da aviação pela omissão.

3o — CINECLUBE também está nos dicionários como "reunião de aficionados de — ou por — cinema. Claro que existem várias outras definições. Mas o que era um cineclubes e o que tende a ser um cineclubes isto é muito diferente. Antigamente o conceito de cineclubismo levava a idéia de uma sociedade fechada, onde pessoas privilegiadas "curtiavam" filmes que muitos nunca viram ou tenderiam a ver. Desta forma, o cineclubismo era uma elite. Uma divagação intelectual

ou, no máximo, um cinematismo, visando o aprimoramento de futuros profissionais de cinema. Hoje a idéia é outra. A tendência é raspar o nome "clubes" e deixar cinema livre, cinema de acesso à qualquer pessoa, apresentando bons filmes ou justificando a exibição de maus filmes. Neste caso, o didatismo persiste, mas a escola é franqueada a quem interessar possa. Acho uma "democratização" do cineclubes que, inegavelmente, só tem a interessar os que amam o cinema. Além disso, o caráter "público" do cineclubes dá-lhe o meio necessário de manutenção. Difícilmente um cineclubes elitista consegue verbas suficientes para se manter. É preciso que se venda a arte. Sem munhecas, pois o fato de ser "arte" já é tudo. Então, recapitulando, cineclubes é um lugar onde passam bons filmes para todos ou onde filmes são estudados por todos.

3o — CULTURA EM BELÉM... bom, em tese não deve merecer a particularidade da pergunta. Por que Belém deve ter uma "cultura especial"? A verdade é que ao pensar em cultura, na Belém "pós-borracha-póquer", sente-se no ar um cheirinho de mófo. Parece o fantasma das figuras que faziam os velhos "saraus" continuarem numa órbita próxima, influenciando muitas atitudes de hoje. Quando se deveria pensar em muitas outras coisas que dizem respeito à nossa realidade. Mas há dois pontos a estudar: cultura que se faz e a que se recebe. Aqui tem coisas interessantes: espera-se do Governo um teatro popular, por exemplo. Ora, qualquer um de nós sabe que quem

fizer um teatro popular na cidade, vai ganhar muito dinheiro. Então é o caso de perguntar: por que a iniciativa privada ainda não olhou pro assunto? Sei, pois lido com o coisa, que falta pouco para sair um cine-teatro partindo da iniciativa privada. A meu ver, é o mais certo. E no mesmo diapasão acho que a distribuição de encargos no setor cultural às vezes desafia prejudicando o andamento de um projeto. É fatalmente caímos (eu e você) na segunda parte da coisa: quem recebe a cultura. Quem? O povo. E quanto o povo pode pagar pela cultura? Ou "quer" ser culto? Uma pesquisa superficial dá uma idéia de um quadro nada simpático: procura-se um "canudo de papel" com o fito de alcançar um "status" (um termo feio, como disse um dia desses o J. Pires Loureiro). A luta é pela vida. Sobrevida-se graças à uma batalha contínua. Os tempos e os espaços nos mostram palafitas, estivas, balcões. A educação muitas vezes sobra em problemas terríveis que certamente são prioritários numa administração. Ora, num cenário pobre, é lógico que se pense, primeiro, nesta questão de pobreza. O paternalismo cultural deve caminhar junto com o trabalho de saneamento e desenvolvimento (num plano físico). Então cobrar-se-ia a cultura de quem mais pode "dar cultura". Temos uma Universidade no plano de Governo. E podemos ter mais no campo particular. O Estado devia ser poupado ao máximo. Não adianta bolaf projetos faraônicos na área estadual disputando prioridades. Mesmo porque o mercado cultural (e isto existe e é importante) não deve ser restrito.

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna.

Figura 5 – Panorama Luzia Álvares. Divulgação do I Festival de Cinema Brasileiro de Belém. Jornal O Liberal. 1974.

O LIBERAL/2o. Caderno

Panorama

LUZIA MIRANDA AL VAREZ

Festival de Cinema: a programação

Como vai ser o Festival de Cinema Brasileiro em Belém. Eis o programa em detalhes, tal como vai ser distribuído para os que frequentarem as sessões O Liberal às 7h da manhã.

Dia 12 às 21,30 e dia 13 em sessões especiais - "A NOITE DO ESPANTALHO" - Direção de Sérgio Ricardo. Produção de Celso Engel (25M). Atores: Cláudio, Mônica Lyra, Paulo de Siqueira, Ricardo, Jean Claude Bernadet e Maurício Capovilla. Fotografia de Didi Luria. (Cidade). Direz José Pennerol, Alceu Veleho, Gilson Moura e Helena Medeiros. Coadjuvantes: Emerson Cavalcanti e Cecília Veleho.

Dia 12 às 21,30 e dia 14 em sessões especiais - "REFLEXÕES DO DIVULGADOR SOBRE UM PONTO OUVRIDOSO" - Produção "Sereia Filmes". Direção - Tadeu Fialdo. Cin. Lido. Curta metragem de animação. Direção de Antônio Moreno. Filme de animação "LIFE IS LIKE CHOCOLATE 200" - Direção de Carlos Imperial. Produção de L&M Produções Cinematográficas. Fotografia de Carlos Imperial. Tênis Siqueira e Mônica Lyra. Coadjuvantes: Carlos Imperial, Vera Gomes e Milton Bordin. (Cidade).

Dia 14 às 21,30 e dia 15 em sessões especiais - "MACHO E MEDO" - Direção de José Roberto Siqueira. Produção de Sereia Filmes. Direção de Filipe Bruchleres Lobo. Atorino de José Roberto Siqueira e Fátima de Siqueira. Tênis e Pedro Moraes. Com José Wilker e Inera Sufária. Coadjuvantes: Helena de Faria, Hugo Pires e Carlos Moura. Mônica Lyra, Vera Gomes e Gabriela Roberto.

Tratando de um casal, em um cinema, em uma piscina, procurando uma nome vide fora de seu país. Os personagens procedem de forma a não se despetarem. O filme de casal, antes incapaz de falar, muda com o tempo em um diálogo.

O diretor utiliza a cor e o preto-e-branco, além de imagens, de cine-jornais e de fotos-ficis a fim de criar, em sessões, a situação realista e especificamente nacional, numa determinação de época.

Dia 15 às 21,30 e dia 16 em sessões especiais - "MÉDICO DE BARRIO" - Direção de Arthur Ricard. Produção de Sereia-Filmes. Cinematográfica L&M. Curta metragem 130 minutos. Documentário sobre a vida e obra do compositor brasileiro João, uma das mais importantes figuras da história da música. O filme é baseado em sua vida particular e profissional, além de, através de entrevistas de Chico Buarque de Gollum e de gravadas de sua música por artistas como Gal Costa e Carlos Bonfatti, trazendo a importância do velho mestre na atual MPB.

"TÊNIS, TROVÃO" - Direção de Arthur Ricard. Produção "Meloquio". Roteiro de Arthur Ricard. Fotografia de Didi Luria. (Cidade). (Cidade).

Inação na montagem e criação de um cenário permanente entre som e imagem. Documentário, que se tem a noção para criar um clima ao mesmo tempo de fantasia e de análise. O gesto de partir: reflexo cinematográfico, realidade, realidade, realidade no sentido latim, complexo por André Métraux. Esse gesto foi combinado e montado a trechos de Vieira, Euclides de Cunha, Manoel Nunes Pereira e Levy Strauss. Certo a história de um músico brasileiro reconhecido pelo Sertão, que volta ao Brasil e se instala no interior, procurando a sua profissão, com risco a perder. Invenções e lança um diálogo popular. Sobre o mesmo tema, o filme, o qual mantém a 2.ª sessão de filmes metáfora que o filme a trazer um momento histórico, o qual mantém numa migração de população numa área dentro de Santa Luzia, onde se encontram "terceiros" de que vivem os queiram desde o século XVI. A trilha sonora é composta de músicas de várias espécies e o filme é acompanhado por justaposição de natureza, cor, e música e o cenário, a fantasia e o carnaval, o Brasil e o Brasil.

Dia 16 às 21,30 e dia 17 em sessões especiais - "UM COLADOR DE HISTÓRIAS" (Cidade). (Cidade). Direção de Fernando Sampaio e David Neves. Produção de "Sereia Filmes Ltda". Curta metragem (10 minutos) abstrato sobre o conceito de tempo. (Cidade).

"OS CONDENADOS" - Direção de Celso Engel. Produção de Celso Engel. Atorino de Carlos Moura, Mônica Lyra, Paulo de Siqueira, Ricardo, Jean Claude Bernadet, Eduardo Cavalcanti e Zélio Viana. Fotografia de Didi Luria. Coadjuvantes: Carlos Moura, Mônica Lyra, Vera Gomes, Milton Bordin, Roberto Siqueira e Rose Laranjeira.

Adaptado de um romance de Oswald de Andrade com a preocupação de um perfeito entendimento de fotografias e música, e suficiente para, sem exigir uma continuidade narrativa comum, através de episódios.

Dia 17 às 21,30 e dia 18 em sessões especiais - "SUAÍRE BRISA" - Curta metragem (10 minutos) abstrato da vida de um ceramista. (Cidade). (Cidade). Direção de Vera Gomes. Produção de Carlos Imperial Prod. Artistas Lido e CIPAL. Roteiro de Luiz Chico. Carlos Imperial e Sereia Filmes. Fotografia de Didi Luria. Com Carlos Imperial, Mônica Lyra, Vera Gomes, Milton Bordin, Roberto Siqueira e Rose Laranjeira.

Dia 18 às 21,30 e dia 19 em sessões especiais - "ALACIDIO DE CASTRO" - Direção de Renato Ricard. Produção de Sereia Filmes. Curta metragem (18 minutos). A importância da atuação de Plácido de Castro no libertar do Acre. O período histórico em que vivemos, sua vida e sua obra.

"O MAL CARATELA" - Direção de José Vilela. Produção de "Meloquio Filmes Ltda". Direz José Pennerol e Vera Gomes. Coadjuvantes: Roberto Siqueira e Helena Medeiros. Roteiro de José Pennerol e Vera Gomes. (Cidade).

Dia 19 às 20 horas no auditório do INCA e às 21,30 no cinema O Liberal e no SALINHA DE ABA" - Direção de Antonio Carlos Passarim. Produção de R. S. Paula, Lantana Magis, Vera Gomes Filmes e Filmes de Lina. Roteiro de Vera Gomes e Antonio Carlos Passarim. Fotografia de Antonio Carlos Passarim. Com Roberto Siqueira, Carlos Moura, Siqueira, Vera Gomes, Milton Bordin, Roberto Siqueira, Vera Gomes, Wilson Grey. Exibido em sessões "Terceranos".

PUBLICO APLAUDIU E PRESTIGIOU
A OBRA IMORTAL DE

CHARLIE CHAPLIN



TEMPOS MODERNOS

escrito e dirigido por Charlie C

"TEMPOS MODERNOS" o filme de Charlie Chaplin mais justamente considerado como um dos mais importantes do autor e, naturalmente, de toda a comédia cinematográfica, será exibido hoje às 20,30 e amanhã às 16 horas no Cinema de Arte Guajará, da Boa Naval.

"À Noite do Espantalho" abre Festival do Cinema Brasileiro

Sérgio Ricardo é o dono da noite, protagonista da "Noite do Espantalho", um espetáculo musical, todo ele rodado em Nova Jerusalém (Pernambuco), lugar que já se tornou conhecido em todo o país e mesmo no estrangeiro pela apresentação anual da Paixão de Cristo, realizada durante a Semana Santa. A história gira em torno da luta entre o homem e a natureza seca do Nordeste, abordando os problemas entre aqueles que são donos da terra e aqueles que apenas são escravos dela. Faz uma abordagem da sociedade e telenel e da tecnologia, envolvendo, ainda, o amor de uma mulher.

O argumento é do próprio Sérgio Ricardo e o filme é todo cantado, no estilo da literatura de cordel. Os atores mais destacados são: Helena Medeiros, José Pennerol, Alceu Veleho e Gilson Moura. A fotografia é de Didi Luria, o roteiro de Sérgio, Jean Claude Bernadet e Maurício Capovilla. Nesta noite de grande importância para o cinema brasileiro no entre nós, o público que realmente gosta de cinema deve prestigiar a programação, autêntica "baudoucora" da Prefeitura Municipal de Belém na pessoa de Otávio Caspary, Instituto Nacional do Cinema na pessoa de Alcino Teixeira de Melo, do Banco de Crédito da Amazônia na pessoa Francisco de Jesus Pereira, do Serviço Aéreo Cruzeiro do Sul, na pessoa de Carlos De Meier, e mais do Banco do Estado do Pará, Coca-Cola, Mercúrio Publicidade, Vivência, Rádio Pirene, Empresa Luiz Severiano Ribeiro Júnior.

Das muitas personalidades que promoveram, responder presente ao Festival de Cinema a começar hoje, no Olímpia, o Casal Jerry Selzer e Vera Fisher, na foto ao lado.



Fonte: Biblioteca Arthur Vianna.

Figura 6 – Cinema Pedro Veriano. Mostra de Cinema Brasileiro. A Província do Pará. Anos 1970.

Cinema

PEDRO VERIANO

Mostra de Cinema Brasileiro encerra com "Gargalhada Final"

Termina hoje a Mostra de Cinema do VI Encontro de Arte promovido pela UFF, Funarte, Embrafilme, Souza-Cruz, Cine-Clube APCC e Cinema de Arte do Pará Ltda. O público não foi o merecido. Mas em qualquer circunstância, o tipo de programa deve ser louvado. Como nós, de Belém, poderíamos ver, de outra forma, um "Diamante Frito" ou "Revólver de Brinquedo" ou um "Agonia".

Acyr Castro, em sua palestra por ocasião da projeção do filme de Julio Bressane ("Agonia"), disse que o exibidor é culpado de muito que acontece com relação ao cinema da terra. — Os filmes são mal lançados", disse o Acyr. Enquanto José Augusto Afonso, noutro dia, fez ver do conveniente e inconveniente da lei de obrigatoriedade do filme longo, em paralelo com a exibição franca do já pago (em sua origem) cinema estrangeiro.

Claro que o problema é muito mais complexo. "Agonia", por exemplo, recebeu o certificado de produção comercial do Conclae e não tem a menor chance numa sala comum. Mas de toda a complexidade salta um fator que me parece instantâneo: uma tendência negallva ao paternalismo como uma espécie de válvula de escape do cinema-indústria. Noutras palavras: pessoas que pensam fazer filme às custas do Governo, adaptando o orçamento de produção ao que lhes for concedido, como numa "tomada de preços" para ver o que é mais barato.

Cinema é arte cara. Cinema é indústria dispendiosa. Quem pensa em cinema de modo amadorístico, tem a resposta recíproca do público (o público não dispensa o acabamento formal).

Então, a certeza de dias de mercado, aliada ao empréstimo de até 70% de um plano orçamentário, pode dar em trejeitos mais ou menos cômicos de modo absolutamente involuntário.

E é o caso de se perguntar: como fazer filmes?

Ora, se a iniciativa privada faz cinemas, por que ela não entra no ramo da produção? A "Atlântida" de Luis Severiano Ribeiro não faz seus filmes? A "Ouro" de S. Paulo não encomenda filmes à "Marie" (também paulista) e outras empresas menores da Rua do Triunfo?

O que devia ser subvencionado era a exibição. O imposto pago para "desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional" devia funcionar no sentido de ampliar a rede de casas lançadoras de filmes brasileiros.

Como? Por quê?

Em primeiro lugar, o exibidor, por mais bem intencionado que seja, não pode manter em suas casas, com o custo operacional de hoje, lutando contra a maré preconceituosa que faz

o público só ver o filme pseudo-erótico ou pseudoviolento. Neste "como" entra um círculo vicioso: o exibidor, compelido pela obrigatoriedade e pelo gosto da platéia semi-analfabeta, passa o que "dá renda" e o público alimenta o raciocínio codificando a produção.

Em segundo lugar, a subvenção ajudaria a passar um filme "de qualquer maneira". Daria a coragem que falta ao homem de negócios que investiu em cinema.

Pensem bem: o Governo não está em condições de gastar muito. Não sei em que grau de prioridade está o Cinema. Nem quero pensar. Pois a subvenção à exibição seria um meio de governo atuar no campo cultural com poupança. Seria muito simples: o filme brasileiro teria uma quota de segurança estatual pré-borderô. Se o filme ultrapassasse a quota — que no caso poderia ser a lotação média 1/3 do cinema — que serve para a dobra de semana — a "segurança" seria automaticamente anulada. Então vejiam bem: se um filme tivesse apenas a preocupação cultural e esta preocupação necessitasse ainda de uma educação do público, o medo da exibição seria dissipado pela garantia de que o exibidor não teria prejuízo na operação de rotina (pagamento de carvão, luz, empregados, etc). E cumpriria os dias obrigatórios (35 por trimestre) dados aos filmes feitos no Brasil por brasileiros. Por outro lado, a medida poderia estimular a produção mais acurada. Isto porque o produtor não faria o filme às custas de promessas oficiais. O dinheiro viria de quem exigiria muito mais e em muito menos tempo. Também poderia ser estabelecida uma flexibilidade da taxa de segurança baseada na organização da empresa produtora. Uma empresa firmada e constituída como um truste (era só ver o capital e o "cultivo") teria a quota diminuída, enquanto que o produtor menor teria aumentada.

A fórmula daria margem à retirada de filmes das prateleiras. Simplesmente porque só assim o exibidor detaria de "encomendar" através de distribuidoras muitas vezes vinculadas ao capital estrangeiro. E ponto final na tristeza de se fazer um filme para não ser visto.

Com o carinho todo especial que tenho para com o cinema nacional, vejo a fórmula como o único meio realista aqui e agora. E enquanto se pensa nisso, com uma série de detalhes que popariam a ganância dos filmescos "mandados fazer" a loque de caixa, louvemos a atitude da Embrafilme e da UFF em trazer até aqui um pouco de um cinema sério que até a crítica especializada ignora.

Que outras "mostras" se mostrem ficam num sentido de augúrio, já que não se pode esmorecer em qualquer circunstância, mormente em termos culturais.

Notícias

TV Marajoara com dois festivais engatilhados: um dedicado ao western, gênero que agora é bicho raro, outro a Romy Schneider com a popularidade firme. No primeiro vamos ver, entre outros, os clássicos "No Tempo das Diligências" e "Os Brutos Também Amam" ao lado de "O Pistoleiro Cego" e outras novidades. No segundo, além do famoso "As Coisas da Vida" (Les Choses de la Vie) de Claude Sautet, "O Último Trem", onde La Schneider contracenava com Jean Louis Trintignant; e Na pausa: também na TV Marajoara 3 sucessos da Colúmbia: "Tragédia no Espaço" (Marooned) de John Sturges com Gregory Peck (aquele filme que profetizou o acidente com o Apolo XIII), "A Batalha de Azio" com Robert Mitchum e o muito bom "Cronwell, o Homem de Ferro", uma página da história da Inglaterra, com Richard Harris. Respectivamente 2º, 3º e 4º. De aqui minhas sinceras felicitações ao amigo Jorge

Bechara Neto por sua formatura em Medicina ocorrida anteontem. Jorge por muito tempo manteve uma distribuidora de filmes em 18 mm entre nós (a "JB Distribuição", nos altos da antiga "Pará Jipe", na Primeiro de Março). • Alexandrino Moreira elogia "O Último Tango" ao tempo em que anuncia para os seus cinemas dois filmes do mesmo tipo: "O Império das Paixões" de Nagisa Oshima (talvez uma das filhas mais eróticas depois de "O Império dos Sentidos", do mesmo autor), e "A Comilância" de Marco Ferreri. O primeiro levará ainda este ano, e o segundo logo nos primeiros dias de janeiro. • Guajará cobrinho na próxima semana os 3 filmes de Alain Resnais: "Hiroshima Meu Amor", "O Ano Passado em Mariembad" e "A Guerra Acabou". Respectivamente 2º e 3º, 4º e 5º, e 6º e sábado. • Falar em Guajará é lembrar que "O Bebê de Rosemary" anda por lá chamando gente. O filme de Polanski ainda é atração.

Extras

GUAJARÁ — 20,30 — "O BEBÊ DE ROSEMARY" com Mia Farrow. Um filme de Roman Polanski. Só Hoje e Amanhã.

CINEMA II — Hoje às 22,30 — Encerramento da Mostra de Cinema do VI Encontro de Arte — "GARGALHADA FINAL" com Fregolente. Um filme de Xavier Ollveira.

GUAJARÁ — 2ª Feira — "HIROSHIMA MEU AMOR" Iniciando um ciclo Alain Resnais na ordem cronológica (um filme cada dois dias).

GUAJARÁ — 4ª Feira — "O ANO PASSADO EM MARIEMBAD".

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna.

Figura 7 - Cinema. Cineclube no seu primeiro aniversário. Jornal A Província do Pará. Dias 27 e 28/10/68;

CINEMA

Cine-Clube no seu primeiro aniversário

A PALAVRA DE UM DIRETOR

Completou há seis dias, o Cine-Clube do Pará, seu primeiro aniversário. O cineclubista paranaense, que nasceu em 27 de outubro de 1967, em uma cidadezinha do interior do Paraná, tem hoje um ano e seis meses de existência. O cineclubista paranaense, que nasceu em 27 de outubro de 1967, em uma cidadezinha do interior do Paraná, tem hoje um ano e seis meses de existência. O cineclubista paranaense, que nasceu em 27 de outubro de 1967, em uma cidadezinha do interior do Paraná, tem hoje um ano e seis meses de existência.



"HAWAII" com Julie Andrews e Max Von Sydow aparece como o lançamento mais importante da semana.



"A JARULA AMOROSA" de René Clement, um dos primeiros filmes exibidos pelo Cine-Clube APC.



Uma das primeiras atrações do Cine-Clube são o filme "O SENHOR DA GUERRA", uma das mais belas e surpreensas do novo cinema americano. Foto: Cláudio Heitor e Rosemary Forrester.



"O CONDENADO DE ALTONA" de Vittorio de Sica (baseado na obra de Sartre) foi o primeiro filme exibido pelo Cine-Clube APC. Na foto: Maximilian Schell e Sophia Loren.

AS AMOROSAS

Acabou o primeiro aniversário do Cine-Clube do Pará. O cineclubista paranaense, que nasceu em 27 de outubro de 1967, em uma cidadezinha do interior do Paraná, tem hoje um ano e seis meses de existência. O cineclubista paranaense, que nasceu em 27 de outubro de 1967, em uma cidadezinha do interior do Paraná, tem hoje um ano e seis meses de existência.

CARTAZES DA SEMANA

- HAWAII
- CONFUSOS DO GORDO E O MAGRO
- AMORES DE UM DEMÔNIO
- A INDOMAVEL
- A FACE DO DEMÔNIO
- A NEGRA DOMADA
- MUNDO CAO

A PALAVRA DO ASSOCIADO

No próximo dia 17 de Novembro o Cine-Clube do Pará apresentará o filme "O Condenado de Altona" de Vittorio de Sica. O cineclubista paranaense, que nasceu em 27 de outubro de 1967, em uma cidadezinha do interior do Paraná, tem hoje um ano e seis meses de existência.

INDICAÇÕES DA SEMANA

- CONFUSOS DO GORDO E O MAGRO
- AMORES DE UM DEMÔNIO
- A INDOMAVEL
- A FACE DO DEMÔNIO
- A NEGRA DOMADA
- MUNDO CAO

FARLEY GRANGER NÃO QUER SER "BONITÃO"

Farley Granger não quer ser o novo "Bonitão". O ator americano, que nasceu em 1929, em uma cidadezinha do interior do Estados Unidos, tem hoje 39 anos de idade. O ator americano, que nasceu em 1929, em uma cidadezinha do interior do Estados Unidos, tem hoje 39 anos de idade.

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna.

Figura 8 – Coluna Panorama. Mostra de Cinema da Amazônia. Jornal O Liberal. Anos 1970.

Mostra de Cinema da Amazônia: a grande atração cultural e cinematográfica da semana

O grande acontecimento cultural da semana diz respeito a cinema.

Inaugura-se hoje a III MOSTRA DE CINEMA DA AMAZÔNIA, um programa que visa o entrosamento entre os cineastas amadores e profissionais da região, ao tempo em que dá chance a que sejam vistos os filmes que estão sendo feitos atualmente nos Estados do Amazonas, Pará, Maranhão, Acre e Território Federal do Amapá.

Para a MOSTRA estão em Belém figuras representativas do cinema da região além do presidente da Federação de Cine Clubes, Marco Aurélio Marcondes, do diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Cosme Alves Neto, e, sendo esperado, o Diretor Geral da Embrafilme, cineasta Roberto Farias, e Leandro Tocantins, Ruth Albuquerque e Antonio Sérgio Loureiro (todos do Rio).

A MOSTRA é uma realização do Cine Clube de Belém (APCC) com a colaboração inestimável da Secretaria de Estado de Cultura, Universidade Federal do Pará, SESC-SENAC, CATA, Sócios, Vivenda e Lanchonete Pop's e Foto Galeria.

A MOSTRA DE CINEMA DA AMAZÔNIA reserva uma parte à História da Cinematografia no Estado do Pará. O programa deverá abrir com a faixa Paraense e encerrar, dia 5, com a dos nossos vizinhos.

No previsto para hoje está a inauguração da Exposição de documentos da vida artística de Synésio Mariano de Aguiar, o primeiro brasileiro (um paraense) a filmar em Hollywood (anos 10), além de fotos e "slides" sobre Belém antiga, mostrando especialmente os cinemas da nossa "belle époque" e algum material usado nesses cinemas

(inclusive será visto uma filmadora utilizada nos áureos tempos da borracha).

A faixa amadorística pretende não esgotar o assunto de festas de aniversário ou recordações de família. E o caso de Pedro Veriano, que filmava desde 1951 e mostra um "curto" de 62, como é o caso de um raro filme de amador sonorizado: "Vila da Barca", feito por Renato Tapajós, Isidoro Alves, Acyr Castro e produção de Abilio Couceiro. Também a retrospectiva, nesse ponto, chegará aos mais novos, pegando o primeiro super 8 amadorístico de importância: "O Forte" de JJ Paes Loureiro, e um 16mm ao "castanhalense" Francisco Queiroz Carneiro: "Uma História Pudicícia", feito com atores de nossa Escola de Teatro.

No plano profissional, tenta-se ir o mais distante possível no tempo com as reportagens mais antigas de Milton Mendonças, um dos primeiros trabalhos de Fernando Melo ("O Congresso Eucarístico de 1953") e naturalmente, Líbero Luxardo, representado por um "curto" feito por ocasião da morte de Magalhães Barata (com "flash-backs" pegando a vida pública do famoso líder político paraense), e por sequências do primeiro longa metragem feito na região e exibido em todo o Território Nacional: UM DIA QUALQUER (1963/64).

O programa será completamente com explicações "ao vivo" e em gravação & slides.

HOJE

Horário: 20:30

Local: Auditório do SENAC (Rua Serzedelo Corrêa)

Ingresso: Convite

Traje: Esporte (obrigatório)

Primeira Parte

CINEMA AMADOR (Retrospectiva)

Filmes — BRINQUEDOS PERDIDOS de Pedro Veriano -1962- mudo 16mm.

VILA DA BARCA Produção de Abilio Couceiro -1963- sonoro 16mm.

UMA HISTÓRIA PUDICÍCIA de Francisco Queiroz Carneiro -1974- mudo 16mm

O FORTE de João de Jesus Paes Loureiro -1973- Super 8mm.

CINEMA PROFISSIONAL (Retrospectiva)

Filmes — CONGRESSO EUCARÍSTICO DE 1953 de Fernando Melo 16mm.

MAGALHÃES BARATA de Líbero Luxardo -sonoro- 16mm.

REPORTAGEM SOBRE BELÉM (montagem de cine-jornais) de Milton Mendonça -sonoro- 16mm -1955/73.
UM DIA QUALQUER (fragmento) de Líbero Luxardo 16mm -sonoro- -1964-.

AMANHÃ

AS 10:00 horas - Retrospectiva (Auditório do SENAC)

AS 16:00 horas - Seminário (Auditório do SENAC)

AS 20:30 horas - Ingresso Livre - FILMES CIENTÍFICOS:

"HÉRNIAS ABDOMINAIS" de Amintor Basto

"NEFRECTOMIA" de Lobato da Costa

"CISTOLITOTOMIA" de Lobato da Costa

FILMES DE FICÇÃO:

"FANTASIA" de Alvaro Pacheco

Rodrigues

"As AULAS DA ACADEMIA" de

Januário Guedes e alunos do curso de Cinema do DCE da UFPa

"SEM COMENTÁRIOS" de Alvaro

Pacheco

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna.

Figura 9 – Jornal do Cinema. Pedro Veriano. Jornal A Província do Pará. Dia 12/06/77.

Belém - Domingo, 12 de junho de 1977 - **A Província do Pará** - 3ª edição - 7

Jornal do Cinema

Pedro Veriano



Astronautas rumam para um planeta gêmeo da Terra, existente atrás do Sol, em "Odisséia Para Além do Sol" de Robert Parrish

No Cine Opera de 4ª a sábado e no Cine Guajarará domingo e segunda eis o roteiro da reapresentação, entre nós, de "2001, Uma Odisséia No Espaço", o filme de Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke lido, com muita justiça, como um dos 5 melhores de toda a história do cinema. O acontecimento leva a uma volta ao tema, semi dividida um dos mais fascinantes ataques pela chamada Sétima Arte-PV

2001: uma odisséia do cinema

"Se a próxima space-opera quiser ser melhor do que 1961, Uma Odisséia no Espaço, terá de ser filmada em locação". (ARTHUR C. CLARKE - escritor, cientista e co-roteirista do filme "2001" de Stanley Kubrick).

A ficção científica moderna ocupa-se, primordialmente, do encontro do homem com um ser extraterreno e das intraduzíveis humanas diante de suas próprias descobertas.

Interessando o cinema, temos os dois tipos assim catalogados: o space-opera (viagens interplanetárias, contatos com outros mundos) e o previsto ou previsto (a visão de futuro baseada em fatos presentes).

Ultimamente pagam os profetas da ciência. Muitos vivem o mundo de amanhã construído por guerras nucleares ou regido por máquinas ditatoriais, periferando sociedades fechadas que "se anestesiam" no aparente bem-estar cibernético. Alguns exemplos de "fins-de-mundo" ("In The Beach" (A Hora Final), "The Planet of the Apes" (O Planeta dos Macacos), "War Worlds Collide" (O Fim do Mundo), "The War of the

Worlds" (A Guerra dos Mundos), ("A Última Esperança da Terra", "The World, the Flesh and the Devil" (O Diabo, a Carne e o Mundo)", "Five" (Os Últimos Cinco), "Invasion of Body Snatchers" (Vampiros de Almas), e "Soylent Green" (No Mundo de 2020).

Por outro lado, o ser do outro planeta tem aparência das mais diversas formas: uma bola gelatinosa que aumenta progressivamente ("The Blob" / A Bola Assassina), um dinossauro ("Five Million Miles From Earth" (A 20.000 Milhas da Terra), uma copia do ser humano ("Odisséia Para Além do Sol"), um monstro que emite ultrassom ("The Man From Planet X" / O Homem do Planeta X), diversos tipos de monstros (a série japonesa "Gothilla" do Hiroshi Honda), forças magnéticas capazes de atuar sobre a mente humana ("Soldados Proibidos"), pacotes citados de mundo em missão de advertência ("The Day the Earth Stood Still" / O Dia em Que a Terra Parou) ou uma concepção aberta às mais diversas especulações ("2001, A Space Odyssey" / 2001, Uma Odisséia no Espaço).



Dois astronautas libertos libertados rumam a Júpiter no colonial 2001, Uma Odisséia no Espaço, de Stanley Kubrick

O Novo Mundo

De toda a filmografia de "science-fiction", pela sua importância e pelo seu impacto, talvez o mais importante, como "algo mais" do que mera crítica ou documentação de espécies, "2001" de Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke.

"Uma Odisséia no Espaço", o filme de Stanley Kubrick, não se trata de uma ficção científica, mas sim de um maravilhoso roteiro para o cinema de tecnologia futurista que se tornou um clássico da sétima arte. A história é simples: dois astronautas rumam a Júpiter no colonial 2001, Uma Odisséia no Espaço, de Stanley Kubrick.

A reapresentação, entre nós, de "2001", vale lembrar ao filme em suas duas maneiras de ser: o espetáculo e o estudo de uma espécie de "monstros" - tal que foi visto milhares de vezes e elogiado, no filme de Stanley Kubrick, está na perspectiva científica da história de um ser humano. Para isto não chega a uma única câmera profissional, mas sim a uma câmera fixa, a ser de câmeras de segurança, além de uma "câmera" - uma câmera rotativa - e a câmera de abertura, a ser de câmeras de segurança e elogiado, no filme de Stanley Kubrick, está na perspectiva científica da história de um ser humano.

A "mensagem" é clara: a busca por Arthur C. Clarke que ocorre em "2001" é a busca por Arthur C. Clarke que ocorre em "2001".

Em se tratando de especulações sobre "2001" Kubrick sempre se mostrou modesto. Mas suas críticas foram na verdade de "Anom Falso Zoroastro" de Richard Strauss uma análise com o tema do filme de Stanley Kubrick.

Ele se trata de especulações sobre "2001" Kubrick sempre se mostrou modesto. Mas suas críticas foram na verdade de "Anom Falso Zoroastro" de Richard Strauss uma análise com o tema do filme de Stanley Kubrick.

Distância Crítica

De um modo geral, a ficção científica vem servindo a um tipo de crítica muitas vezes impossível num determinado tempo e espaço. Dizendo melhor, é mais cômico o autor situar a sua estória num ano que ainda não chegou e num lugar distante de onde ele trabalha (e vive) do que se utiliza o seu próprio tempo e espaço para apontar as deficiências deste lugar onde trabalha (e vive).

Em "The Planet of the Apes" (O Planeta dos Macacos), o escritor Pierre Boulle e o diretor Franklin J. Schaffner afirmaram que no século XXX a proliferação de armas atômicas levou o homem da terra a uma guerra cuja consequência a longo prazo seria a inversão da Teoria de Darwin (os macacos seriam os descendentes da atual raça humana).

No mais recente exemplo de previsão ("The Lagan's Run"), uma sociedade ideal da que se pede em troca de uma terrível homogeneidade, surgem sobre os 30 anos. O mundo e dos jovens. Os maiores de 30 são simplesmente eliminados.

Tudo isto é um meio do autor do gênero tentar julgar certos desmandos. Algumas vezes chega a ser muito claro, como em "The Day Earth Stood Still" (O Dia em Que a Terra Parou), um marciano fala de modo rígido: "eu controlo a energia nuclear que acabam de descobrir, eu afirmo e poder punir de cada dia, já que uma gigantesca "estrela de fogo" lhes dá o necessário em calor para continuar vivendo, ao tempo em que lhes apresentamos de segundas materializações de desejos.

No mais recente exemplo de previsão ("The Lagan's Run"), uma sociedade ideal da que se pede em troca de uma terrível homogeneidade, surgem sobre os 30 anos. O mundo e dos jovens. Os maiores de 30 são simplesmente eliminados.

Tudo isto é um meio do autor do gênero tentar julgar certos desmandos. Algumas vezes chega a ser muito claro, como em "The Day Earth Stood Still" (O Dia em Que a Terra Parou), um marciano fala de modo rígido: "eu controlo a energia nuclear que acabam de descobrir, eu afirmo e poder punir de cada dia, já que uma gigantesca "estrela de fogo" lhes dá o necessário em calor para continuar vivendo, ao tempo em que lhes apresentamos de segundas materializações de desejos.


No mais recente exemplo de previsão ("The Lagan's Run"), uma sociedade ideal da que se pede em troca de uma terrível homogeneidade, surgem sobre os 30 anos. O mundo e dos jovens. Os maiores de 30 são simplesmente eliminados.

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna.

Figura 10 – Luzia Álvares, Pedro Veriano e Alexandrino Gonçalves Moreira com diretores do clube Assembleia Paraense em sessão cineclubista na Assembleia Paraense. 1973.

CINEMA:

SUCESSO ABSOLUTO



Luzia Miranda Alves, Pedro Veriano, Alexandrino Moreira, Izidoro Alves e J. J. Paes Loureiro são da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos, isso é óbvio. Mas, falar da APCC e de sua gente, que é gente como a melhor gente, é ficar reticente e tentar dizer coisas importantes que o pioneirismo e modéstia deles repele. Elegeram o cinema como a primeira arte e não o fazem por snob ou hobby; estão acima de qualquer suspeita. Têm a receita para qualquer público, onde o qualquer um pode ser um qualquer, desde que receptivo ao que enobrece e dignifica. Agora mesmo ficamos acreditando que devem estar reunidos e programando aonde levar a última sessão (do dia, é claro), pois do Bandeirante passaram aos jornais, clubes, universidade e ao etc., que é bem mais vasto que a faixa exemplificativa. Isso excede ao que fazemos e participamos.

Melhor mesmo é simplesmente dizer: obrigado pela AP e por Belém.

PROGRAMA DE CINEMA PARA SETEMBRO

Dia 5: UM ASSALTANTE BEM TRAPALHÃO, comédia com Woody Allen (Impróprio até 14 anos);

Dia 12: POSITIVAMENTE MILLIE, musical com Julie Andrews e James Fox (Livre);

Dia 19: SINFONIA DE PARIS, musical com Gene Kelly, Leslie Caron e Oscar Levant (Livre);

Dia 26: BOB & CAROL & TED & ALICE, comédia com Natalie Wood, Robert Culp e Elliot Gould (Impróprio até 18 anos).

PROGRAMA DE CINEMA PARA CRIANÇAS:

Dia 1: UMA CASA COMO POUCAS, comédia com Janet Leigh e Tony Randall.

Dia 15: A FLAUTA ENCANTADA, fantasia, com Mark Lester e Martha Hyer (falado em português).

Dia 22: PINOCCHIO NO ESPAÇO, desenho animado.

Dia 29: (dia de teatro infantil).

Página 7 — AP JORNAL Agosto de 1973

Fonte: Jornal da Assembleia Paraense.

Figura 11 – Pedro Veriano e Alexandrino Moreira em uma sessão cineclubista na Assembleia Paraense. 1973.

CINEMA:

Cada vez melhor



Pedro Veriano e Alexandrino Moreira, incansáveis e dedicados, escolheram um caprichoso programa para outubro: —

PARA ADULTOS: às terças-feiras

DIA 2 — SEM RUMO NO ESPAÇO — colorido — com Gregory Peck e Gene Hackman.

DIA 9 — FÚRIA AUDACIOSA — colorido — com Antony Quinn e Shelley Winters. Inédito.

Dia 16 — ANA DOS MIL DIAS — colorido — com Richard Burton e Genevieve Bujold

Dia 23 — LOVE STORY (UMA HISTÓRIA DE AMOR) — com Ali McGraw e Ryan O'Neal.

Dia 30 — CIDADÃO KANE (Citizen Kane) — com Orson Welles e Dorothy Comingore.

PARA CRIANÇAS: aos sábados

Dia 5 - ALAKAZAN NO REINO MÁGICO, desenho japonês col.
FLASH GORDON CONQUISTANDO O MUNDO c/ Buster Crabbe - 1a. Série

Dia 12 - FESTIVAL ATÔMICO DO GORDO E O MAGRO
FLASH GORDON CONQUISTANDO O MUNDO - 2a. Série

Dia 19 - FESTIVAL DOS REIS DO RISO (O GORDO E O MAGRO; — FLASH GORDON CONQUISTANDO O MUNDO - 3a. Série.

(Cada série é composta de 2 episódios de 10 min. cada)

AP
jornal

Redação e Administração:
Sede da AP — Av. Presidente
Vargas, 762 — Fone: 23-1858

Direção:
ALTINO PINHEIRO

Editor:
WILSON CARVALHO

Diretores e redatores
responsáveis:

Jean Bitar, Luffalo Bitar, José
Lamarão, Zeno Veloso, Marcos
Soares, Antonio Saboya, Flavio
Lobato, Fernando Amaral, Car-
los Souza, Otávio Gomes de
Souza, Ruy Brito, Acacio Cen-
teno, Gileno Chaves e Cphir
Cavalcante

Impressão: gráfica offset
Belém - Pará

Fonte: Jornal da Assembleia Paraense.

Figura 12 – Cinema na AP. Pedro Veriano. 1973.

CINEMA NA AP

PEDRO VERIANO

A programação cinematográfica da Assembléa Paraense, coordenada pelo Cine-Clube da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos, visa o binômio **cultura-entretenimento**, básico para que se forme uma platéia de elite (para filmes considerados "malditos" pelo público em geral) e que se chame a já formada platéia de elite que certamente existe em nosso quadro social e que pouco vai ao cinema, pois, muito pouco o cinema comercial tem a oferecer à sua inteligência e à sua sensibilidade.

A programação de novembro, como a do mês anterior, é rigorosamente selecionada no sentido de apresentar sempre um filme que qualidade artística superior, capaz de trazer a indispensável capa de um espetáculo agradável, chegando, por isso mesmo, à platéia ainda heterogênea, levando em consideração a faixa etária da mencionada platéia (em novembro não será exibido um só filme impróprio para menores de 18 anos).

Ao lado da exibição noturna (às 3as.-Feiras) a faixa "Infantil" apresenta, igualmente, um cuidado de seleção, ainda superior este mês. Cerca de 3 filmes expressivos serão vistos por crianças (e adultos) nas sessões vesperais dos sábados: um autêntico "clássico" de Laurell & Hardy (O Gordo e o Magro), um espetáculo faustoso de Carlo Ponti & Francesco Rosi e um filme de Zoltan Fabri, exibido em Belém em apenas uma sessão (cinema de arte do Olímpia), mas de grande interesse para o público "mirim" não só por se tratar de uma história de crianças, mas pelo tratamento sentimental (sem ser piegas) que o famoso cineasta húngaro dá ao trabalho.

x x x

AINDA HÁ FOGO SOB AS CINZAS — Este filme substitui "Cidadão Kane" na programação anteriormente apresentada. Trata-se de uma das mais humanas realizações dos últimos tempos. O drama de um velho avô que se vê marginalizado pela família e que tenta, com suas próprias forças, construir uma vila nova, demonstrando que os anos não dob'ram a personalidade de quem realmente tem personalidade.

O filme foi o primeiro dirigido pelo ator Jack Lemmon. O ator Walter Matthau (de 44 anos) foi maquiado para fazer um ancião de 70 anos. Seu trabalho é perfeito, tendo sido um dos mais fortes candidatos ao "Oscar" de 71. O filme (no original "Kotch") foi um dos 10 melhores do ano passado para os críticos cariocas.

ROMEU E JULIETA — Todos conhecem a versão que o italiano Franco Zeffirelli concebeu da tragédia de William Shakespeare. O filme está na História do Cinema, primeiramente pelo seu aspecto "juvenil". É a primeira vez que se utiliza, numa versão cinematográfica de "Romeo and Juliet" atores com a idade dos personagens descritos pelo autor (Shakespeare). Talvez por isso, Olivia Hussey e Leonard Whiting tenham emocionado as platéias de todo o mundo. E a música



do filme virou sucesso internacional.

CIDADÃO KANE — Recentemente os cronistas cinematográficos paraenses e demais pessoas interessadas em Cinema em nossa capital, escolheram esta realização de Orson Welles como "a melhor fita de todos os tempos". Rodada em 1941, a película foi incompreendida por ocasião de seu lançamento. Nem tanto pela censura feita por Hearst, magnata da imprensa americana que se viu retratado por Welles. Mas pela linguagem "avançada" para o seu tempo. "Kane", na verdade, nasceu 20 anos antes. Seria um filme normal em 1961, quando Alain Resnais na França ousava experiências formais como as apresentadas em "Hiroshima Meu Amor" e "O Ano Passado Em Mariembad".

Visto hoje, "Kane" é um filme plenamente compreensível por qualquer público. E emocionante. Há um plano emotivo que leva o filme de encontro ao espectador menos afeito à técnica, fazendo-o, também admirar uma obra excepcional, um verdadeiro trabalho de gênio.

A cópia que será apresentada de "Cidadão Kane" é novíssima, e sem cortes.

O PECADO DE UM XERIFE — John Frankenheimer é o jovem diretor americano que fez, entre outras coisas, "O Homem de Kiev", "Grand Prix" e "O Segundo Rosto". Aqui, ele dissecou a Paixão de um homem maduro (Gregory Peck), responsável pela Lei e a Ordem em uma localidade, por uma mocinha de 17 anos (Zuesday Weld), filha de contrabandistas de uísque. A paixão é tão grande que o xerife, antes intransigente, renega seus afazeres, passando para o lado da mulher amada (ele sendo casado e pai de 3 filhos).

Mais do que um "western", um drama intimista muito bem realizado.

A DEFESA DO CASTELO — Episódio da Segunda Guerra Mundial, contando como os aliados conquistaram um castelo alemão que abrigava obras de arte confiscadas pelo Eixo. Esta linha central do argumento tem um caráter simbólico, valendo o Castelo como um objetivo supremo de conquista.

O diretor Pollack é o mesmo de "A Noite dos Desesperados", e é tido como um dos melhores

elementos do novo cinema lanque.

x x x

PROGRAMAÇÃO INFANTIL:

"A CEIA DOS VETERANOS" — Uma das comédias mais festejadas de Laurell e Hardy e uma das últimas que os dois comediantes fizeram para o produtor Hal Roach. É um trabalho divertidíssimo e de valor histórico inegável.

"FELIZES PARA SEMPRE" — Sophia Loren é uma camponesa. Omar Sharif é um príncipe. Ambos têm um gênio viçento. E encontram-se casualmente, protegidos por um padre que vói e por bruxas que se atrapalham em suas sessões de magia.

O "conto de fadas" colorido que Francesco Rosi dirigiu, termina com um interessante "duelo" que é uma lavagem de louça. A mulher que acabar primeiro de lavar mais de uma centena de pratos, ganhará o príncipe em casamento.

Espectáculo divertido para todas as idades.

"ESTA RUA É NOSSA" — Dois grupos de meninos. Ambos querem um terreno baldio para brincadeiras. E lutam. Uma luta organizada que leva a um verdadeiro sacrifício, só mais tarde considerado em vão (o terreno tem dono).

Filme premiado em Cannes, dirigido pelo famoso cineasta húngaro Zoltan Korda. Em cores e Cinemascope.



Redação e Administração:
Sede da AP — Av. Presidente Vargas, 762 — Fone: 23-1858

Direção:
ALTINO PINHEIRO

Editor:
OCTÁVIO A. BRITO GOMES DE SOUZA

Diretores e redatores responsáveis:
Jean Bitar, Luitfala Bitar, José Lomario, Zeno Veloso, Marcos Soares, Antonio Saboya, Flávio Lobato, Fernando Amaral, Carlos Souza, Otávio Gomes de Souza, Ruy Brito, Acácio Centeno, Gileno Chaves e Ophir Cavalcante

Impressão: grafisa offset
Belém - Pará

Fonte: Jornal da Assembleia Paraense.

Figura 13 – Coluna Panorama. Luzia Álvares. Dia 26/03/1976.

O LIBERAL/2o. Caderno

PANORAMA

LUZIA MIRANDA ALVARES



Jack Lemmon como aparece em A PRIMEIRA PÁGINA de Billy Wilder

Cinema de Arte com "A Primeira Página"

Um filme que reúne em seu elenco Jack Lemmon, Walter Matthau, o roteirista I.A.L. Diamond e o diretor Billy Wilder deve ser, no mínimo, interessante. E "A PRIMEIRA PÁGINA", programa de hoje da sessão "Cinema de Arte" (22,30) do Cine Pálio tem mais um ponto a seu favor: foi citado por quase todos os cronistas do sul entre os 10 melhores filmes do ano passado.

Uma comédia surgida de um velho argumento de Ben Hetch, já filmado,

Perspectivas favoráveis para a criação de novos cinemas em Belém

Os sr. Magalhães (do grupo "Art Pálio S/A"), Jacques e Robert Valensi (do grupo "Franco-Brasileira") estiveram em Belém a fim de estudar "in loco" as possibilidades de criação de um circuito cinematográfico de âmbito os grupos, da mesma forma que existem em várias capitais brasileiras.

||||

Um primeiro contato com o dr. Arthur Cardoso, proprietário do hoje fechado Cinema Moderno, resultou infrutífero. Restam poucas possibilidades de uma solução satisfatória, uma vez que os visitantes vieram dispostos a comprar um cinema e não alugar um cinema.

||||

O progresso de Belém, segundo os homens de cinema do sul, está exigindo novas casas e, com isso, uma diversificação da programação. Eles sentem o fato sabedores que são das rendas obtidas pelos cinemas da cidade.

||||

A "Franco-Brasileira" substituiu virtualmente a "França Filmes". Os sr. Robert e Jacques Valensi são franceses, engenheiros, e pessoas ligadas ao ramo de distribuição e exibição. Na parte de distribuição eles tiveram a necessária coragem de importar filmes considerados, em outras épocas, como "coisas mal-ditas". Exemplos: quase tudo de Godard, "A Guerra Acabou"; de Alain Resnais, "Jules et Jim"; de Truffaut, "30 Anos Esta Noite"; de Louis Malle, etc. e etc. Hoje, segundo o sr. Robert, tais filmes são procuradíssimos, constituindo-se em sucessos de renda. O que os leva a crer na evolução intelectual do espectador, fato que muito se deve à crítica de cinema e aos cine-clubs. Sobre este assunto, o sr. Magalhães acha que no Brasil já existem cine-clubs importantes como é o caso do Rio, São Paulo, Porto Alegre e o nosso, de Belém.

||||

Falando de lançamentos, Robert Valensi mencionou a exibição já nos próximos dias, no Rio, de "M. Arkadin" de Orson Welles. O filme não mais se chamará, no Brasil, "Grilhões do Passado", como quando foi aqui exibido através da "Warner Bros". O título original é o suficiente. No mais, a "Art" comprou "A Flauta Mágica" de Ingmar Bergman e a Franco "O Frankenstein" de Andy Warlow, além de encomendar várias novidades, como a do conhecidíssimo "A Felicidade Não se Compra" de Frank Capra (eles têm, em seu acervo, "Do Mundo Nada Se Leva", do mesmo diretor, filme que, por sinal, foi prometido para o Cine Clube da APCC).

||||

Sobre taxações de filmes e outras novidades, nada esperam dos homens de cinema. O que transforma um pouco é o laboratório. Há muitas queixas com relação à cópiagem no Brasil. Mas, por outro lado, o cinema apresenta um índice de elevação de frequência nos últimos anos. O reflexo do ressurgimento de Hollywood chegou a todos os setores da exibição. Hoje se vai mais ao cinema. E se exige mais do cinema. Daí porque a "Art" e a "Franco-Brasileira" vão entrar no mercado belenense.



Carlitos em TEMPOS MODERNOS

Nos Cinemas

TEMPOS MODERNOS (Guajará) — Carlitos, empregado numa fábrica, é vítima do automatismo. Despedido, encontra uma garota da favela. Ele e ela tentam dificilmente uma vida juntos. Este é o último filme de Charles Chaplin em que aparece o vagabundo, tipo que fez o cineasta famoso e rico. Uma obra-prima. Cotação: EXCELENTE.

A BANANA MECÂNICA (Olimpia) — Um falso "guru" atacando as garotas no Rio. Comédia de Braz Chediak e Carlos Imperial com nada a ver com o cinema arte. Cotação: FRACO.

A FÚRIA DO DRAGÃO (Nazaré) — O primeiro filme do ator Bruce Lee, falecido prematuramente.

SÊQUESTRO DO METRÔ (Pa-

lácio) — Um grupo de "gangsters" rouba um carro do metrô de Nova Iorque exigindo resgate pelos 17 passageiros. "Thriller" bem conduzido por Joseph Sargent, embora sem novidades. Cotação: BOM.

A PRIMEIRA PÁGINA (Pálio-22,30) — Comédia de Billy Wilder com roteiro do habitual colaborador do cineasta, I.A.L. Diamond, sobre um velho argumento de Ben Hetch, já filmado, abordando o jornalismo da década de 20 nos EUA. No elenco, dois excelentes atores: Jack Lemmon e Walter Matthau.

O LADRÃO DE BAGDAD (Ópera) — Comédia nacional feita para a garotada com Ankito e Grande Otelo, dirigidos pelo veterano Victor Lima.

Panorâmica

As mais interessantes notícias sobre cinema foram trazidas por Magalhães, Jacques e Robert Valensi da "Art" e "Franco-Brasileira". Anotamos em especial para PANORAMA. Os homens de cinema radicados em São Paulo passaram algumas horas em Belém, tendo chegado às últimas de Recife e embarcado ontem para o Rio e São Paulo. — Como o fô de cinema local bem sabe, a "Franco-Brasileira" tem sido a mais ilustre desconhecida de nossa praça. Importadora dos melhores filmes europeus, ela pouco alcançou a capital paraense, isto porque não faz negócios fora de sua área, ou seja, não exhibe em cinemas que não sejam de sua propriedade. Para dar uma idéia da importância da Companhia, basta que se mencione alguns títulos de seu acervo: "A Chinesa", "Week-End", "Alphaville", "Dois ou Três Ocasões Que Sei Dê-la", "Tempo de Guerra", — tudo de Godard; "A Guerra Acabou", de Resnais; "Do Mundo Nada Se Leva", de Frank Capra; "Drácula" e "Frankenstein", de Andy Warlow; "Uma Noite na Ópera", com os irmãos Marx; "Jules et Jim", de Truffaut; "Hiroshima Meu Amor", de Resnais; "Noites de Circo" e "Juventude", de Ingmar Bergman; "Aquele Que Sabe Viver", de Dino Risi; "O Evangelho Segundo S. Mateus" e "Gaucho e Passarinhos", de Pasolini; "A Faca na Água", de Roman Polansky; "Cinzas e Diamantes", de Andrzej Wajda; "A Doce Vida", de Fellini, e muita coisa mais.

A diversificação do mercado, fazendo com que um filme sério tenha em termos de renda o mesmo que um "kung fu" faz com que os importadores comecem a buscar o verdadeiro cinema no estrangeiro. Isto, segundo Magalhães, não vai mudar. Bergman, Fellini, etc. sempre terão público — e filmes, naturalmente — entre nós. — Quem ainda não viu "Este Crime Chamado Justiça" que se apronte: amanhã no Guajará. Em duas sessões para atender a todos. Um filme que está até agora bem colocado na relação dos "melhores do ano". — Ainda não se sabe se Belém verá a transmissão "via-Telex" da cerimônia da entrega dos Oscars da Academia de Hollywood. O fato acontecerá na próxima 2a. feira, sendo Liza Minnelli como apresentadora. — Cinema como um bom "papo" da última na "Pop" reunindo o casal proprietário da lanchonete Osmar (Dadá) Guimarães, nosso superintendente Romulo Malorana, Edivaldo Martins, Ronaldo Passarinho e Ivo Amaral.

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna.

Figura 14 – Jornal do Cinema. Pedro Veriano. Jornal A Província do Pará. Dia 24/06/1979.

Jornal do Cinema

Pedro Veriano

Ano V Nº 212



Stanley Kubrick

Stanley Kubrick é, sem dúvida alguma, um dos nomes mais conhecidos do cinema atual.

Como, hoje em dia, o diretor de um filme é a grande vedete, o nome de Kubrick está nas marquises que anunciam seus filmes. E quais são os seus filmes? Quase todos os mais populares serão vistos - ou melhor, revistos - em Belém, esta semana. Fica de fora, apen-

Da fotografia à cinematografia - uma odisséia na arte das imagens



Stanley Kubrick & Arthur C. Clarke.

"A verdade, como sempre, será muitíssimo estranha"

Stanley Kubrick & Arthur C. Clarke.



"Barry Lyndon", o último filme de Kubrick exibido nos cinemas do mundo até agora.

nas, "Dr. Fantástico", uma fábula bem humorada sobre a possível (com todos os Saltos assustados por russos e americanos) guerra nuclear. E levam: "Glória Feita de Sangue" (Paths of Glory), "Spartacus", "A Laranja Mecânica" (The Clockwork Orange), "Barry Lyndon" e "2001, Uma Odisséia no Espaço" (2001, A Space Odyssey), este último, sem dúvida, a obra-prima do consagrado homem de cinema: OV.

I

No tempo em que era fotógrafo da revista "Life", Stanley Kubrick não se contentava com o registro puro e simples do fato. Quando podia, procurava fazer da câmera um testemunho humano do acontecimento. Traduzindo isto: a câmera pode registrar o fato sem a frieza de um objeto. Manejada pelo homem, ela pode, através da iluminação, da angulação, do tempo de exposição e da sensibilidade do filme usado, causar um impacto todo especial a partir de uma foto de um cão feita por qualquer outra pessoa. O cão pode parecer ladrando se um artista assim o desejar. A fotografia de um elemento estático, pode ganhar uma certa dinâmica a partir do manejo técnico e da sensibilidade de quem a utiliza. Assim pensava o fotógrafo Kubrick. E com este pensamento ele partiu para o cinema, realizando alguns filmes de curta-metragem.

II

Especialmente nos anos 40, a RKO Rádio distribuía uma série muito interessante de filmes de curta e média metragens, feitos por independentes. Desta série, os filmes mais notáveis, conseguiram chegar ao Brasil foram "The Comic Page" (A Página Cômica) e "The Flying Priest" (O Padre Voador). Este último, produzido e dirigido (e naturalmente fotografado) por Stanley Kubrick.

Na sua estréia comercial, o cineasta mostrava as andanças de um sacerdote dinâmico, que utilizava o seu monomotor para as missões religiosas que o levavam a muitos lugares do "middle west" americano. Já se percebeia um grande cuidado cinégrafico e a competência do montador, se bem que isto não pudesse ser rigorosamente levado em conta, já que a distribuidora tinha uma equipe de edição de primeira linha, que fazia a vez do "copy-desk", tapando os possíveis "buracos" praticados por iniciantes.

A descoberta de Kubrick foi, portanto, mais tarde. Não em termos norte-americanos, mas em termos universais. Todo mundo se impressionou com a coragem da "United Artists" ao ver, numa tela de cinema comercial, um filme tão "pobre" como "A Morte Passou Por Porto".

Além de não possuir um elenco de "astros", como era de praxe no fim dos anos 40 e início dos 50, o filme, em preto-e-branco, agarrava-se a recursos de extrema habilidade para dar seguimento à sua história. Um exemplo: a personagem principal, uma bailarina, tinha um drama íntimo que seria necessário expor para se unir à trama principal. Sendo impossível contar tudo em imagens, já que além do custo do negativo levaria a produção ao custo de um outro filme, Kubrick apelou para o que todo mundo tinha medo, na época: o monólogo. Há um longo monólogo contando a vida da bailarina para dar prosseguimento à trama nitidamente policial.

O primarismo de estrutura, ou de conexão, foi apenas um voto de confiança, já que na época só um cineasta teve a coragem de Kubrick: o Alexander Singer de "Propriedade Privada" (chegado ao Brasil através de distribuidora independente).

E a confiança foi retribuída através da própria "United", que deu recursos ao cineasta para fazer "O Jogo da Morte", ou "O Grande Golpe" (The Killing 1956).

Neste caso já havia, pelo menos, uma "estrela": Sterling Hayden. E a crítica viu o John Huston de "O Segredo das Jóias" (The Asphalt Jungle). Elogio através de um produto similar.

III

O sucesso comercial de "The Killing" levou a "United" a manter Kubrick. E deu a ele um projeto audacioso: a adaptação de uma história sobre a Primeira Guerra Mundial, condenando a ação de oficiais franceses que mandavam seus soldados em frente, cientes de que os estavam mandando para morte.

O filme "Glória Feita de Sangue" (Paths of Glory 58), entusiasmo de tal forma os "experts" que o nome Kubrick

ficou definitivamente gravado. E ainda mais pelo fato do governo francês ter se colocado frontalmente contra a película, proibindo a sua exibição na França por muitos anos (hoje, a cópia circulante no Brasil, é, por ironia, dublada em francês).

Foi este o passo para o entendimento entre Kubrick e o ator Kirk Douglas, principal intérprete de "Glória Feita de Sangue". Douglas, dono de uma produtora chamada "Bryna" (nome da mãe dele) e que havia feito para a "United", com Richard Fleischer, um sucesso comercial chamado "Os Vikings" (The Vikings), convidou Kubrick para dirigir a maior produção de sua vida: "Spartacus", a ser coproduzida pela "Universal".

O desafio foi aceito.

As filmagens duraram muito tempo, o custo foi grande, mas o resultado compenso crítico e financeiramente.

Hoje, "Spartacus" é visto de várias maneiras. Recentemente, Vincent Canby do "The New York Times", colocou uma frase do filme entre as mais ridículas já pronunciadas em um filme. E aquela em que Jean Simmons, a mulher de Kirk (Spartacus) Douglas, vê o marido na cruz, sofrendo "pra burro" e, com o filho de ambos os burros, pergunta inocentemente: "Spartacus, darling, it's hard" ("... Spartacus querido, é difícil - ou está doendo?").

Além de óticas do roteiro, Kubrick enfrentou o esquema de "all star cast".

"Universal" exigiu a presença de Tony Curtis e George Hamilton, que tinham sob contrato. Também fez outra exigência, como tomadas de lutas que o cineasta preferia esboçar ou sugerir. E Kirk Douglas, a estas alturas, estava doído era que o filme terminasse. Sua "Bryna", mesmo com reforços, quase não suportou um mastodonte de 3 horas e meia de duração com uma folha de pagamento de pessoal em que se incluía Laurence Olivier, Jean Simmons e Charles Laughton.

IV

O fracasso posterior de "Lolita" talvez seja a explicação numa guinada brusca a partir de "Spartacus". O filme, de 1962, não foi reprisado embora tenha regido a agenda de TV. Mas o romance de Nabokov apareceu, realmente, bastante vazio com Sue Lyon e James Mason fazendo o par-lão distante em termos de idade. De qualquer forma, há quem peça uma revisão urgente de "Lolita" em tela grande. E nos EUA, os críticos mais novos mencionam o filme como um trabalho dos mais sérios sobre uma novela ruim.

Foram precisos alguns anos para Kubrick ressurgir com um impacto: "Dr. Fantástico, ou Como Dei-xei de Me Precupar e Apreendi a Gostar da Bomba" (Dr. Strangelove).

A época ainda era a da "guerra fria" e um livro sério ("Fall Sale") filmado pouco antes por Sidney Lumet, previa o holocausto nuclear a partir da loucura de um oficial americano, que mandava jogar artefatos atômicos sobre território soviético, sabendo que a resposta vermelha seria "automática" e que a humanidade enfrentaria o caos até "ressurgir das cinzas" como uma Fenix travestida do artimanha nazista.

Um filme exemplar em sua mordacidade, constituído-se mesmo em uma das mais felizes comédias-dramáticas norte-americanas: "Dr. Fantástico" revelou o ator George C. Scott e deu a Peter Sellers a maior chance de sua carreira.

V

O passo adiante foi realmente grande. Acabaram-se as produções menores. Kubrick assinou um contrato com a Metro e refugiou-se em Londres com o cientista e escritor Arthur C. Clarke (então colaborador da NASA). O objetivo era "dilatar" o conto de Clarke "O Sentinela" e fazer uma "science-fiction" capaz de deixar todas as outras para trás.

— O nome do filme será 2001. Uma Odisséia no Espaço", disse Kubrick que no futuro, só mesmo "ho" se fará uma coisa igual. ...

Terminado em 1968, um ano antes, portanto, da chegada do homem à Lua, "2001" virou uma espécie de "marca registrada" da futurologia.

Clarke dizia: "... Erguem-se 30 fantasmas atrás de cada homem vivo. É esta precisamente a proporção entre o que anda vivo e o que já morreram, portanto, para cada homem que vive, corresponde uma estrela em pleno brilho... Mas cada uma estrela é um sol... em torno de muitos desses sóis, giram planetas. E quase certo assim haver no céu terra suficiente para proporcionar a cada membro da espécie humana, incluindo o homem-macaco, o seu paraíso ou inferno-particular, do tamanho do mundo".

O filme seria, então, o encontro do Homem com o Ser Extraterrestre. Não um encontro comum, à maneira das SF de rotina. Seria um acontecimento que teria a necessária repercussão filosófica. E, para isso, o escritor e o cineasta foram a Nietzsche, e seguiram o filósofo alemão, através do super-homem, com a música de Strauss ("Assim Falou Zarathustra"), conduzindo a história para uma guerra cibernética que por sua vez lembra(va) Mary Shelley (o computador que se vira contra os astronautas na versão do século 21 do monstro de Frankenstein).

A premissa, aliás, não escapara neste princípio temático. A ideia de um monólito irradiando inteligência, daria margem a se pensar da Pedra Filosofal ao não antropomorfismo de Deus, indo das mais diversas formas religiosas ao conceito do Deus-Astral de Pietro Ubaldi.

Mais ainda: o filme contaria com uma produção formalmente revolucionária. Basta dizer que num plano de pouco numa cratera lunar, trabalhada pelo Homem para ser uma base no espaço, dezenas de pequenos filmes apareciam projetados de uma só vez, fazendo as "doxas" de janelas da estação espacial, com vistas ao longo da trajetória da nave.

Só em efeitos especiais, Kubrick estourou o orçamento dado pela "Metro" (8 milhões de dólares), o que forçosamente provocaria a sua briga com o estúdio.

Mas "2001" foi feito e conseguiu "sacudir o mundo". Todos os historiadores de cinema hoje dividem o filme de "science-fiction" em antes e depois de "2001". Com justa razão, por mais que se discuta certas cenas e resoluções em aberto.

VI

Kubrick dizia: "... Jamais repito a mim mesmo". E o passo em seguida, embora ainda no futuro, seria um estudo da violência. Através de um livro de Anthony Burgess, ele viu o mundo povoado de "play-boys" assassinos e o jogo do Poder para contê-los em "A Laranja Mecânica" (The Clockwork Orange).

Burgess foi o roteirista, junto a Kubrick, e confessou a qualidade da adaptação a partir do "decor" imaginado por Kubrick, como prova a cena da taberna, com o "chape" saindo da vagina de uma boneca gigante.

Já completamente seguro de sua paixão formal, o cineasta executaria "Barry Lyndon", como outro desafio: a reconstituição do século XVIII, inclusive com a "cor do tempo" e preparado através de velas que letivas ultravioleta filmaram sem o auxílio de qualquer tipo de lâmpada.

VII

Há quem veja em todo o esforço de Kubrick e em tantos anos, um técnico muito habilidoso querendo passar por um artista. Por outro lado, ninguém está capacitado a qualificar a arte em detrimento da técnica e vice-versa. Seria o mesmo que divergir sobre a Verdade, como o próprio Kubrick e Clarke o fizeram e que encabeça esta reportagem (a frase tirada do livro-roteiro de "2001").

Com entusiastas e não entusiastas, Stanley Kubrick é hoje, no cinema, um nome tão famoso quanto Fellini, Bergman, Antonioni, etc. Talvez seja o mais elogiado dos diretores norte-americanos. Seus filmes não são só muito esperados como revelam novos ângulos do cinema em sua possibilidade gramatical. E um reinventar sem desorganizar que dá à História do Cinema uma feição que se diz completa desde Griffith e Eisenstein. Em suma, a capacidade de recriação de uma arte, sem macular a originalidade em seu próprio nome.

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna.

Figura 15 – Cinema A.G.M. Jornal O Liberal. Dia 06/02/1978.

CINEMA

AGM

Lançamentos da Semana

"PRÓXIMA PARADA: BAIRRO BOÊMIO" — Terceiro filme de Paul Mazursky exibido no Brasil, tendo sido os dois anteriores "Bob & Carol & Ted & Alice" e "Harry, o Amigo Tonto". Entre um e outro, Mazursky realizou "Alex in Wonderland", interpretado por Donald Sutherland e Joanne Moreau, que chegou a ser importado mas esbarrou na censura. Este "Próxima Parada: Bairro Boêmio" tem muito de autobiográfico pois assim como o protagonista do filme também Mazursky tentou a sorte estudando teatro, antes de ser figurante em cinema. Greenwich Village é um bairro artístico e boêmio de Nova York onde moram escritores, artistas, "hippies" e marginalizados. É neste lugar que se passa "Próxima parada: bairro boêmio". No argumento do próprio diretor, a história de Larry, um rapaz sério mas com irônico sentido de humor que luta para conquistar suas ambições, seus envolvimento emocionais, sua situação familiar e sua maturidade numa época de grandes transformações. O diretor do filme considera a história de seu personagem um pouco como a sua própria história e admite abertamente sua nostalgia pelos anos 50 e pelo "Village". O filme parece se inscrever na onda "nostálgica" americana, uma tentativa de reavivamento dos valores da cultura dos EUA com nítidos apelos comerciais. Segundo Paul Mazursky, na década de 50 "costumávamos conversar muito. Mas creio que este hábito caiu em desuso na década de 60. Nossas festas eram mais divertidas. Podia-se caminhar nas tabernas e bares e encontrar Dylan Thomas tomando um trago e compondo algumas linhas de um poema. Agora nada que tenha fama dará mais de dois ou três dias em Nova York. Os tempos mudaram". Na sua trajetória em busca do sucesso, Larry Lapinsky, que é interpretado por Lenny Baker, se relaciona com outros personagens: sua mãe, protagonizada por Shelley Winters com sua namorada, com uma suicida e outros tipos e personagens da fauna do bairro. O Filme nos chega coberto de elogios pela crítica Internacional e Nacional, e esteve entre os melhores de 1977 em várias listas de críticos do Sul. Programado pelo Cine Clube estreia quarta-feira, no Cine Guajará. Outro programa a ver sem dúvida.

Próxima parada, bairro boêmio



No circuito comercial apenas "TRÁGICA OBSESSÃO" de Bran de Palma pode despertar interesse. Os demais são rotineiros e sem expressão. No setor de continuções "O TRAPALHÃO NAS MINAS DO REI SALOMÃO" de J.B. Tanko continua fatuoso, "EXCITAÇÃO" de Jean Garret no Nazaré a partir de quinta-feira e "ORCA A BALEIA ASSASSINA" de Michael Anderson vai fazendo boa bi-

heteria no Palácio. No plano especial o Cine Clube tem o inédito elogiado "PRÓXIMA PARADA: BAIRRO BOÊMIO" de Paul Mazursky, e a volta de "CASABLANCA" o clássico de Michael Curtiz. No setor de reprises o Opera está anunciando para quarta-feira "O GUERREIRO DOMINANTE" obra famosa do cinema japonês realizada em 1954, por Hiroshi Inagaki.

ce atenção do espectador exigente. A partir de quinta-feira, no Palácio.

Lung, Lily Li, Lo Leith, Tanny e Ku Feng. Não há aqui os costumeiros pontapés e pernadas. Desde ontem no Iracema.

TRÁGICA OBSESSÃO — Escrito por Paul Schrader, autor de "Taxi Driver", e dirigido por Brian de Palma, o diretor de "Fantasma do Paraíso" e "Irmãos Diabólicos", um dos grandes talentos do atual cinema americano, este "TRÁGICA OBSESSÃO" tem um time de especialistas na sua equipe, a começar por Vilmos Zsigmond, o brilhante fotógrafo de "Amargo Pesadelo", e Bernard Herrmann, que foi um dos mais famosos compositores de música para cinema, recentemente falecido. O filme começa com uma festiva comemoração na mansão do casal Michael Courtland e Elizabeth, que estão celebrando dez anos de casados. Quando termina a festa, a esposa de Michael e a filha Amy desaparecem. O sequestro é anunciado a Michael através de um bilhete deixado na cama da filha, exigindo recompensa de 500 mil dólares. Daí em diante o filme passa a viver o clima do mistério e o pesadelo do protagonista. É claro que o diretor, admirador ferrenho de Alfred Hitchcock, está de posse de excelente material para fazer um trabalho, bem a moda do velho mestre do suspense. De Palma define seu filme como "um drama romântico de suspense", e a crítica americana elogiou muito o seu trabalho. O elenco também é composto por atores de grande prestígio, como Cliff Robertson e Genevieve Bujold, e mais John Lithgow, Sylvia "Kumba" Williams, Wanda Blackman e Patrick Mc Namara. Programa que mere-

"MAGIA NEGRA ORIENTAL" — Os irmãos Shaw são os que imprimiram à produção de Hong Kong um ritmo mais acelerado e incentivaram a associação com os estúdios de Hollywood. Além da produção em massa do gênero Kung Fu, parece que estão diversificando seus planos e abordando outros gêneros. "Magia Negra Oriental" pertence a essa nova sarta, ao que parece, influenciada pelos polos de maior prestígio do cinema mundial, os Estados Unidos e a Europa. O importante, devem pensar os irmãos Shaw, é não ficar fora da onda. E assim, surge no cenário de Hong Kong o cinema de feitiçaria, do qual este "Magia Negra Oriental" é um exemplo. A história gira em torno de um casal de noivos que vê seu futuro destruído quando o rapaz passa a ser objeto de cobiça de uma jovem rica viúva. Como suas investidas românticas não dão certo, ela apela para os poderes mágicos de um feitiçeiro. Tanto o noivo quanto a noiva começam a apresentar sintomas de uma estranha doença que nenhum médico consegue diagnosticar ao mesmo tempo em que o rapaz mostra inclinações para a viúva. Contra a bruxaria só mesmo a bruxaria. O casal resolve então procurar um feitiçeiro bonzinho para livrá-los da má influência. O que resulta disso é uma luta entre o bom bruxo e o mau bruxo. A direção é Ho Meng-Hua e os intérpretes, segundo se informa, são os atores consagrados do teatro oriental e do cinema. Entre eles, Li

"ESSAS MULHERES NUAS, LINDAS E MARAVILHOSAS" — Anunciada como "comédia erótica", "Essas Mulheres Nuas, Lindas e Maravilhosas" conta a história de dois personagens que trocam o interior pelo Rio com o objetivo de realização amorosa. João Maria tem excesso de sorte com as mulheres; elas não o deixam em paz. Já Joana que foge fora as imposições familiares e chega à grande cidade com a intenção de entregar-se ao primeiro homem que a atrair, não consegue consumar o projeto: cada um de seus encontros amorosos é frustrado por algum acidente ou imprevisto de menos importância. No elenco Geraldo Miranda (o diretor da coisa) e Olivia Pinneschi, entre outros. A partir de quarta-feira, no Olímpia.

"SECAS E MOLHADAS" — O diretor Mozael Silveira o mesmo de "Com a Carne na Cabeça", volta com esta comédia onde são narradas as façanhas de um bancário que deseja subir na vida de qualquer preço. O tema é semelhante ao de "Escalada ao Poder" bom filme de Michel Deville, mas Mozael Silveira não tem condições de nos oferecer um trabalho digno de maior atenção. O próprio Silveira lidera o elenco, secundado por Lameri Faria, Martin Francisco, Roberto Roney, Tina Luiz e Zezé Macedo, esta um nome clássico das chanchadas nacionais. No Opera, até amanhã.

COTAÇÕES

FILMES	A.G.M.	FEDRO VERLAMO	LIZIA ALVARES
1 - GUERRA NAS ESTRELAS Direção George Lucas	multo bom	multo bom	-
2 - CASABLANCA Direção Michael Curtiz	multo bom	multo bom	multo bom
3 - ORCA A BALEIA ASSASSINA Direção Michael Anderson	razoável	razoável	-
4 - O TRAPALHÃO NAS MINAS DO REI SALOMÃO Direção J.B. Tanko	fraco	-	-
5 - GUERRA E GUERRA Direção Alfredo Falicoff e Egídio Bicco	-	-	-
6 - EXCITAÇÃO Direção Jean Garret	razoável	-	-
7 - O VIOLETO DEUO DAS FEMAS Direção Al Bradley	-	-	-
8 - A TRAMA Direção Alan J. Pakula	multo bom	multo bom	bom

ESPECIAIS

A TRAMA — de Alan J. Pakula, com Warren Beatty e Paula Prentiss. — no GUAJARÁ (Base Naval) Hoje e amanhã às 20,30 hs.

PRÓXIMA PARADA: BAIRRO BOÊMIO — de Paul Mazursky, com Shelley Winters. — no GUAJARÁ (Base Naval) 4a. feira às 20,30 hs.

CASABLANCA — de Michael Curtiz, com Ingrid Bergman e Humphrey Bogart. — no GRÊMIO LITERÁRIO PORTUGUES — sábado às 20,30 hs.

WEEK END À FRANCESA — de Jean Luc Godard, com Anne Karina e Michel Piccoli — no GRÊMIO LITERÁRIO PORTUGUES — domingo às 20,30 hs.

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna.

Figura 16 – Cinema A.G.M. Jornal O Liberal. Dia 16/07/1979

CINEMA

A.G.M.

Os lançamentos são os anunciados na semana passada. Houve total modificação na programação, provocada pelos sucessos obtidos pelos filmes "Expresso da Meia-Noite" (Olimpia) "Tracema" (Nazaré) e a "Bela da Tarde" (Cinema 1). Entre as estréias, os destaques são, para "Amargo Regresso" (Olimpia) e "O Joelho de Claire" (Cinema 2). No setor de relançamento "Lola Montes" de Max Ophuls, e no setor de continuação o "O Expresso da Meia Noite", o bom filme de Alan Parker, fica no Olimpia até amanhã, e "Tracema a Virgem dos Lábios de Mel" (no Nazaré até amanhã). No plano especial vejam a programação do Cine Clube no Cine Guajará com destaque para "A Bela da Tarde" de Luiz Beñnel. (A.G.M.).

Lançamentos da semana

AMARGO REGRESSO

Candidato a oito Oscar, nesse campo só perdendo para o "Franco Atirador", que concorreu a nove, esta realização do diretor Hal Ashby ficou com dois dos prêmios principais, os referentes ao melhor ator, Jon Voigt, e melhor atriz, Jane Fonda. Voigt já havia tido seu trabalho reconhecido pelo júri do Festival de Cannes de 1978, no qual ele recebeu a Palma de Ouro por sua atuação no filme. Assim como o "Franco Atirador" de Michael Cimino, (que estará de volta em um Festival do Oscar que o Cinema 2 apresentará a partir do dia 15), também "Amargo Regresso tem por tema as repercussões da guerra do Vietnã na sociedade americana. Agora os protagonistas são uma mulher, seu marido e um ex-combatente, parafítico devido a um ferimento naquela guerra. No começo ela e o marido, um fuzileiro que parte para a Ásia ansioso de glória, acreditam na intervenção americana. No entanto, ao trabalhar num hospital, enquanto o marido está em combate ela encontra um ex-colega de universidade agora um inválido. Tem início, então, um processo de conscientização e também um romance entre ambos. Quando o marido volta também ferido, num acidente fora de combate, a situação se torna dramática e uma solução terá de ser encontrada. O diretor Hal Ashby tem deixado, nos últimos anos, sua contribuição ao melhor cinema norte-americano, através de filmes como "Ensina-me a Viver", "A última Missão" e "Esta Terra é Minha Terra". Em "Amargo Regresso", além dos premiados Jane Fonda e Jon Voigt, ele contou no elenco com as participações de Robert Cardine e Penelope Millord. Elemento importantíssimo na equipe técnica é o fotógrafo Haskell Wexler, que colaborou com Ashby em "Esta Terra é Minha Terra", (outro que será apresentado no Festival do Oscar do Cinema 2), e com Miltos Forman em "Um Estranho no Nirvão". Na faixa sonora música popular da década de sessenta, principalmente gravações dos Beatles, Janes Joplin, Jimi Hendrix, Bobby Lylan, Simon e Garfunkel e os Rolling Stones. "Amargo Regresso" tem sido visto como outro momento importante do cinema americano atual, numa época em que a guerra do Vietnã começa a ser repensada e reconstituída em muito de seus efeitos. Um programa obrigatório portanto. No Cinema Olímpia a partir de 4a. feira.

"O JOELHO DE CLAIRE"

Mais um "Conto Moral" da série de seis, realizada pelo diretor francês Eric Rohmer. Três já foram exibidos em Belém (Minha Noite Com Ela, Amar a Tarde e "A Marquesa D'O). Habilidoso criador do cotidiano, de seus personagens, Rohmer cultiva um cinema literário, que vê em cada gesto e em cada frase revelações de comportamento e signos a evidenciarem conflitos de personalidades com o seu meio. Os personagens de Rohmer, quase sempre homens de meia idade, adotam um estilo de comportamento e estão sempre perto do desvio, impulsivos e ados, por acontecimentos imprevistos. O diretor é um digno representante que tem na palavra seu suporte principal, mas, seus filmes, captam com precisão o ambiente em que a ação transcorre. Em "O Joelho de Claire", o protagonista é um homem que, ao passar as férias no campo, encontra uma amiga e sua filha de 16 anos. Esta última passa a provocá-lo, mas ele não aceita tal jogo. Uma outra jovem no entanto, merece sua atenção, sem correspondê-la. No elenco de "O Joelho de Claire" se destacam os nomes de Jean Claude Brialy, Aurora Cornu (poetisa romena vivida em Londres), Beatrice

Romend, Laurence de Monaghan e Michael Montel. A fotografia é de Nestor Alamedros (os 1978), conhecido em seus trabalhos em filmes de Truffaut, no Cinema 2, sexta e sábado.

LOLA MONTES

O relançamento importante deste filme dirigido por Max Ophuls se deve a Arte Filmes que o está exibindo em versão integral, o que não ocorreu em 1955 quando de seu lançamento. O filme descreve a vida de Lola Montes, mulher que seduziu nomes famosos, na ilusão de que a beleza era mais forte que o poder. Ao narrar essa vida, Ophuls utiliza uns espetáculos de circo, atingindo momentos em que sua inventiva cria uma atmosfera onírica mesclado a realidade. Marlene Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook e Oskar Werner são os protagonistas. Os efeitos conseguidos por Ophuls no cinema são considerados prodigiosos. Historiadores compararam, nesse sentido, seu filme a "Nasce uma Estrela" de George Cukor e a "Vidas Amargas", de Kazan, nascido em 1902 e falecido em 1947, dois anos após ter realizado "Lola Montes", o diretor Max Ophuls é praticamente desconhecido das novas gerações de espectadores. De ascendência Israelita ele nasceu no Sarre, tendo depois da Primeira Guerra Mundial adquirido a nacionalidade francesa. Morreu em Hamburgo, entre batalhas judiciais e verbais em torno da montagem de "Lola Montes", filme, Ophuls teimava em ver exibido na forma original. Venceram os produtores, e o filme foi projetado com uma montagem deturpada. Agora, no entanto, essa última obra do grande cineasta, volta na montagem original.

Especiais

A BELA DA TARDE de Luis Bunnell, com Catherine Deneuve e Michel Piccoli — no GUAJARÁ — Hoje e amanhã às 20:30 hs.

AMOR À TODA VELOCIDADE de George Sidney, com Elvis Presley e Ann Margret. — no GUAJARÁ 4a. e 5a. feiras às 20:30 hs.

ROCK, UM LUTADOR — de John H. Avildsen, com Silvester Stallone. — no GUAJARÁ — 6a. e sábado às 20:30 hs.

CASANOVA DE FELLINI — de Federico Fellini, com Donald Sutherland — no GUAJARÁ — domingo.

QUANDO O CARNAVAL CHEGAR — de Carlos Diegues, com Chico Buarque, Nara Leão e Maria Bethânia — no Auditório de Odontologia — sábado — 20:30.

Cotações

FILME	OLÍMPIA	AMARGO REGRESSO	LOLA MONTES	AMOR À TODA VELOCIDADE	ROCK, UM LUTADOR	CASANOVA DE FELLINI	QUANDO O CARNAVAL CHEGAR
1. A BELA DA TARDE	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
2. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
3. O JOELHO DE CLAIRE	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
4. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
5. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
6. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
7. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
8. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
9. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
10. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
11. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
12. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
13. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
14. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
15. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
16. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
17. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
18. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
19. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30
20. AMARGO REGRESSO	18:00	19:00	20:30	21:00	21:30	22:00	22:30

Fonte: Biblioteca Arthur Vianna.

Figura 17 – Cine Troppo. Marco Antonio Moreira. Jornal O Liberal. Dia 15/07/2018.

cine troppo+

CENTENÁRIO INGMAR BERGMAN

O mundo do cinema comemora este ano o centenário de um dos maiores diretores da sétima arte. A Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA) já fez sua homenagem programando vários filmes de Bergman este ano em alguns cineclubes. E todos os tributos são merecidos para este diretor que soube como poucos artistas ter sensibilidade, inteligência e criatividade em tantos filmes que marcaram a história do cinema e também de muitos espectadores.

Ingmar Bergman (1918-2018) construiu uma carreira brilhante que iniciou nos anos 40 na Suécia até nos anos 2000, quando realizou "Saraband" com Liv Ullman (uma de suas musas) e Erland Josephson. Nesse período de muito trabalho, Bergman esteve envolvido também no teatro com uma carreira elogiada com inúmeras montagens de peças clássicas e modernas. Apaixonado pelas palavras e imagens, ele soube trabalhar seu talento no cinema e nos deixou obras primas atemporais. Seus filmes têm temas que se aprofundam nas questões humanas com personagens que procuram sobreviver num mundo complexo e desumano.

Bergman tinha seu momento como roteirista, mas também esteve cercado dos melhores atores para expressar suas intenções cinematográficas. Atores/atrizes que muitas vezes também trabalharam no teatro sob sua direção e que dignificaram na tela a dimensão de seus personagens. Liv Ullman, Bibi Andersson, Harriet Anderson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Max Von Sydow e Erland Josephson fazem parte deste elenco extraordinário de atores/atrizes que ajudaram a compor o mundo cinematográfico de Bergman.

Numa mostra imperdível, o cine Líbero Luxardo vai exibir algumas de suas obras primas de 12 a 18/07 em sessões especialíssimas. A seleção da mostra é excelente com filmes como "Persona" (1966), "Morangos Silvestres" (1957), "O Sétimo Selo" (1957), "Gritos e Sussurros" (1972) e "Sonata de Outono" (1978). Estes filmes, entre outros de sua filmografia, sempre merecem revisão. As cópias dos filmes da mostra foram restauradas e teremos certamente uma excelente qualidade de exibição que permitirá novas revisões para quem já assistiu a estes filmes e poderá conquistar novos fãs do diretor para aqueles que nunca assistiram a seus filmes. É bom lembrar que o documentário "Bergman - 100 anos" produzido para celebrar a obra do diretor terá pré-estreias este mês em algumas cidades e que, certamente, será exibido posteriormente em nosso circuito no cine Líbero Luxardo. Mais uma dica: a Versátil Home Vídeo está relançado todo seu catálogo com títulos de Ingmar Bergman. Esta distribuidora lançou grande maioria dos filmes do diretor, incluindo seus primeiros filmes. Ótima oportunidade para adquirir diversos filmes de várias fases do mestre sueco.

Confira a programação abaixo que está sendo exibida no cine Líbero Luxardo desde o dia 12/07:

12/07

18h: "Persona" com Liv Ullman e Bibi Andersson
20h: "Morangos Silvestres" com Victor Sjöstrom

13/07

18h: "O Sétimo Selo" com Max Von Sydow e Gunnar Björnstrand
20h: "Gritos e Sussurros" com Liv Ullman, Ingrid Thulin, Harriet Anderson e Erland Josephson

14/07

18h: "Sonata de Outono" com Ingrid Bergman e Liv Ullman
20h: "Persona" com Liv Ullman e Bibi Andersson

15/07

18h: "Morangos Silvestres" com Victor Sjöstrom
20h: "O Sétimo Selo" com Max Von Sydow e Gunnar Björnstrand

18/07

18h: "Gritos e Sussurros" Liv Ullman, Ingrid Thulin, Harriet Anderson e Erland Josephson
20h: "Sonata de Outono" com Ingrid Bergman e Liv Ullman

26



MARCO
ANTÔNIO
MOREIRA

cinetropo@yahoo.com.br

é crítico de cinema.
Assina coluna semanal
na Troppo+.

agenda

*Cineclube Alexandrino
Moreira (Casa das Artes):
•Dia 06/08 - "Vidas Secas".
Homenagem ao diretor Nelson
Pereira dos Santos. Sessão
às 19 h. Entrada franca.
Debate após a exibição.

*Cine Líbero Luxardo:
•Até 18/07 - "Mostra Cen-
tenário Ingmar Bergman"
com clássicos do diretor em
cópias restauradas.

*Cine Olympia:
•Até dia 15/07 - "Mostra
Wim Wenders". Exibição de
alguns dos melhores filmes
do cineasta alemão Wim
Wenders como "Paris, Texas",
"O Estado das Coisas", "No
Decurso do Tempo", "A Letra
Escarlate", "Quarto 666" e
"Um Filme de Nick". Entrada
franca.

*Centro de Estudos Cinema-
tográficos (CEC):
•Dia 28/08: Ppalestra
"Cinema e Tropicália".

*Cine SINDMEPA (Sindicado
dos Médicos do Pará):
•Dia 17/07 - "É Apenas
o fim do Mundo" de Xavier
Dolan. Com Vincent Cassel
e Marion Cotillard. Sessão
às 19 h. Entrada franca.
(Endereço: Boa Ventura da
Silva entre 14 de março e
Generalíssimo Deodoro).

•Dia 24/07 - "Capitão Fan-
tástico", Filme de Matt Ross
com Viggo Mortensen.

Fonte: Acervo Marco Antonio Moreira Carvalho.

Figura 18 – Coluna Cineclube. Marco Antonio Moreira. Dia 24/10/2021.



Cineclube

MARCO ANTONIO MOREIRA | colunacineclube@gmail.com

Cinema escrito

O texto sobre os 70 anos da revista Cahiers du Cinema, publicado na semana passada, me estimulou a pensar, novamente, sobre a importância da crítica cinematográfica na trajetória de cinemaniacos e cinéfilos. Particularmente, desde minha adolescência, procuro ler com frequência críticas de cinema. Lembro que meu pai, Alexandrino Moreira, tinha coluna de cinema semanal no jornal A Folha do Norte e depois, em O Liberal, e era frequente ler seus textos repletos de informações sobre os filmes. Posteriormente, acompanhei as colunas diárias de cinema de Pedro Veriano e Luzia Álvares com ótimas análises filmicas. Na turma de críticos paraenses tive o privilégio de ler as publicações de Acyr Castro, Vicente Cecim, entre outros. É importante conhecer a história da crítica de cinema do Pará para se compreender como tivemos ótimos críticos de cinema. É significativo conhecer o livro A Crítica de Cinema em Belém (1983) de Pedro Veriano (com colaboração de Luzia Álvares, Maiolino Miranda e José

Augusto Afonso II) que tem um excelente trabalho de pesquisa sobre a crítica cinematográfica paraense.

Diversos críticos de cinema no Brasil foram expressivos no procedimento de compartilhar informações e críticas sobre filmes. Muitos se tornaram referências para várias gerações de cinemaniacos como Antonio Muniz Vianna, Ely Azeredo, José Carlos Avellar, Maurício Gomes Leite Sérgio Augusto, Rubens Ewald Filho, Pola Vartuck, Hélio Nascimento, Luiz Zanin, entre outros. Atualmente, novos críticos estão em atividade e têm contribuído com a formação cultural de vários cinemaniacos. Para conhecer novos nomes da crítica brasileira sugiro a leitura das publicações sobre os melhores filmes brasileiros (ficção, animação e documentário) da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) com a participação de críticos de vários estados brasileiros.

Como referência internacional, entendo que é imprescindível ler as publicações do crítico francês André Bazin que elevou o ato de escrever sobre cinema a um

nível mais elaborado com influências de outras áreas de conhecimento. Para ser aprofundar na obra de Bazin indico o livro O Que é o Cinema? (2014). Outros críticos franceses merecem destaque como François Truffaut e Jean-Luc Godard (que depois se tornaram cineastas). Com a disponibilidade da internet para diversas pesquisas sobre cinema, ficou acessível a obra de vários críticos de cinema de várias épocas como Otis Ferguson (crítico norte-americano que escreveu sobre cinema durante os anos 1930), Iris Barry (escreveu sobre cinema entre os anos 1920 e 1950), Pauline Kael (crítica norte-americana com influente atuação nos anos 1970), Roger Ebert (primeiro crítico de cinema a ganhar um prêmio Pulitzer, em 1975), Jonathan Rosenbaum, entre outros.

Como leitor e crítico de cinema, entendo que escrever sobre filmes é um ato democrático colaborativo com a interpretação do espectador. Evidente que, de modo distinto, o leitor lê opiniões diferentes da sua visão sobre um filme, mas é preciso ter consciência que as diferenças de opinião reforçam



André Bazin elevou o ato de escrever sobre cinema a um nível mais elaborado com influências de outras áreas de conhecimento.

a importância da troca de ideias e interpretações sobre uma obra artística. Percebo que os críticos podem ser mediadores entre uma obra e o espectador ao oferecerem alternativas de pensamento cinematográfico que incentivam outras reflexões sobre um filme. Afinal, os conhecimentos adquiridos por muitos críticos, estudiosos e teóricos de cinema podem ser compartilhados e sou muito grato a todos aqueles críticos de arte que conheci por meio de artigos, críticas e textos me estimularam a desenvolver um senso crítico mais exigente sobre a sétima arte.

Ao valorizar a crítica cinematográfica, estou de acordo com a diversidade das análises filmicas que

contribuem com o estímulo de ideias relacionadas a outras premissas de uma obra cinematográfica. Dessa maneira, entendo que é essencial ampliar conhecimentos sobre os filmes por meio de teorias, conceitos e reflexões sobre o cinema. Cabe ao leitor perceber as diferenças de premissas de cada crítico que pode ter referências vinculadas, por exemplo, a diversas áreas de estudo. De acordo com Angelo Moscardelli em Como ver um Filme (1985), existem diversas tendências de pensamento crítico sobre os filmes e o leitor pode ter contato com, por exemplo, críticas formalistas, conteudistas, psicologistas, sociológicas, psicanalíticas, experimentais,

estruturalistas, entre outras.

Segundo o crítico José Geraldo Couto, o papel do crítico de cinema é aprimorar o olhar, aguçar a sensibilidade e incitar a inteligência do espectador. Em total concordância com Couto, desejo parabenizar a todos aqueles que estão nesta função e que demonstram em cada artigo, de certa maneira, um grande amor pelo cinema!

Marco Antonio Moreira é crítico de cinema, presidente da Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA) e coordenador do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC)

Fonte: Acervo Marco Antonio Moreira Carvalho.

PUBLICIDADES/BOLETINS INFORMATIVOS:

Figura 1 – A Velha Dama Indigna (1966) de René Allio.

ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE CINEMA DO PARA
ACCPA
N.º 10 800 100 000 - 000 1 - 01

CINE LUBE DA ACCPA APRESENTA:

"A VELHA DAMA INDIGNA"
(1965) René Allio

DIA: 29/08/19 - Quinta-Feira
HORÁRIO: 18h
LOCAL: Cineclube Pedro Veriano (Casa da Linguagem)

SINOPSE: Aos 70 anos de idade, Sra. Berthe acaba de perder o marido. Certamente, não poderia ser deixada sozinha e dois de seus cinco filhos, Gaston e Albert, vivem e trabalham perto. Mas a velha senhora que dedicou sua vida a seu marido e sua família, não parece estar disposta a terminar a sua existência como começou, na mediocridade e na sombra dos outros, mesmo que sejam seus filhos. Em vez disso, a Sra. Berthe, para a surpresa e choque de sua família, decide dedicar-se a si mesmo e descobrir o mundo. Enquanto isso, sua família, indignada com a sua irresponsabilidade, é vista irresponsavelmente desperdiçando suas vidas, trabalhando em empregos que servem apenas para construir prisões para suas almas.

DEBATE APÓS A EXIBIÇÃO
ENTRADA FRANCA

Laura Figueiredo

Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 2 – Persona (1966) de Ingmar Bergman.

ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE CINEMA DO PARA
ACCPA
N.º 10 800 100 000 - 000 1 - 01

CINE LUBE DA ACCPA APRESENTA:

"PERSONA"
(1966) Ingmar Bergman
HOMENAGEM A ATRIZ BIBI ANDERSON

Dia: 17/06/2019 - Segunda-Feira
HORARIO: 19h
LOCAL: Cineclube Alexandrino Moreira (Casa das Artes)

Sinopse: Uma atriz teatral de sucesso sofre uma crise emocional e emudece. Para se recuperar, parte para uma casa de campo, sob os cuidados de uma enfermeira, que a admira e tenta compreender a razão de seu silêncio. Isoladas, as duas mulheres desenvolvem uma relação de forte intensidade emocional. A impressionante seqüência inicial, as atuações viscerais de Bibi Andersson e Liv Ullman, a brilhante direção de Bergman fazem de Persona uma experiência cinematográfica fascinante e inesquecível.

DEBATE APÓS A EXIBIÇÃO
ENTRADA FRANCA

Laura Figueiredo

Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 3 – O Leopardo (1962) de Luchino Visconti.

ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE CINEMA DO PARA
ACCPA
DE 1960 A 2019

CINE LUBE DA ACCPA APRESENTA:

“ O LEOPARDO ”
(1963) Luchino Visconti

DIA: 18/02/19 - Segunda
HORÁRIO: 18h30
LOCAL: Cineclube Alexandrino
Moreira (Casa das Artes)

BURT LANCASTER ALAIN DELON CLAUDIA CARDINALE

Leopard
GUEPARD
le chef d'œuvre de LUCHINO VISCONTI
DANS SA VERSION RESTAURÉE

SINOPSE: É um premiado filme de 1963 do diretor italiano Luchino Visconti, baseado no romance homônimo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Sicília, durante o período do "Risorgimento", o conturbado processo de unificação italiana. O príncipe Don Fabrizio Salina (Burt Lancaster) testemunha a decadência da nobreza e a ascensão da burguesia, lutando para manter seus valores em meio a fortes contradições políticas.

DEBATE APÓS A EXIBIÇÃO
ENTRADA FRANCA

LAURA FIGUEIRÓ

Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 4 – Entre os Muros da Escola (2008) de Laurent Cantet.

CINEFIBRA
APRESENTA

**ENTRE OS MUROS
DA ESCOLA**

31/AGOSTO - 16H
AUDITÓRIO DA FIBRA

ENTRADA FRANCA

REALIZAÇÃO: CINEFIBRA
APOIO: ACCPA

FIBRA

Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 5 – Um Método Perigoso (2011) de David Cronenberg.



"Um Método Perigoso"(2012)

Dia 30/08/18

Horário: 18h

Local: Casa da Linguagem (Assis de Vasconcelos e Av. Nazaré)

Dirigido pelo cultuado David Cronenberg, o longa é uma mostra de como a relação entre Carl Jung (Michael Fassbender) e Sigmund Freud (Viggo Mortensen) faz nascer a psicanálise. Aborda a intensa e polêmica relação da dupla com a paciente Sabina Spielrein (Keira Knightley). O filme foi exibido em primeira mão no Festival de Veneza de 2011 e conquistou uma indicação ao Globo de Ouro de Melhor Ator Coadjuvante para Mortensen.

Parceria com a ASSOCIAÇÃO PARAENSE DE CIÊNCIAS

DEBATE APÓS A EXIBIÇÃO
ENTRADA FRANCA



Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 6 – Sátántangó (1994) de Bela Tarr.

ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE CINEMA DO PARÁ
ACCPA
A 7 8 9 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

CINE LUBE DA ACCPA APRESENTA:
Sessão Especial

"SÁTÁNTANGÓ"
(1994) Bela Tarr

DIA: 28/09/19 - Sábado
HORÁRIO: 14h
LOCAL: Cineclube Alexandrino
Moreira (Casa das Artes)

SINOPSE: Em uma pequena cidade na Hungria nos anos 90, os habitantes vivem os últimos dias do regime comunista, e estão animados porque receberão dinheiro pela venda de uma fazenda coletiva, que será encerrada. Só que Irimias (Mihaly Vig), um homem carismático que era da comunidade, e que todos achavam já estar morto há dois anos, volta. As pessoas ficam apreensivas com a possibilidade de ele pegar o dinheiro para manter a comunidade viva e unida, enquanto muitas delas planejam ir embora. **DURAÇÃO: 7h30**

DEBATE APÓS A EXIBIÇÃO
ENTRADA FRANCA

LAURA FIGUEIRO

Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 7 – Em Busca do Ouro (1925) de Charles Chaplin.

CINEOLYMPIA 01/11/17

EM BUSCA DE OURO

10

Direção: Charles Chaplin

“Programação em comemoração aos 50 anos de cineclubismo da Associação dos Críticos de Cinema do Pará/ACCPA”.

O filme terá o acompanhamento musical do pianista Paulo José Campos de Melo.

Sessão: 18h30min
ENTRADA FRANCA

CHARLOS GOMES ACCPA

Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 8 – O Homem de Kiev (1968) de John Frankenheimer.

ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE CINEMA DO PARÁ
ACCPA
AN 50 ANOS DE EXISTÊNCIA (1968 - 2018)

CINE CLUBE DA ACCPA APRESENTA:
SESSÃO CULT

“O HOMEM DE KIEV”
(1968) John Frankenheimer

DIA: 31/08/19 - Sábado
HORÁRIO: 15h
LOCAL: Cine Líbero Luxardo

SINOPSE: Adaptação do romance escrito por Bernard Malamud ganhador do Pulitzer, por sua vez inspirado em história real, o filme fala de um judeu chamado Yakov Bok que, na Rússia czarista de 1911, é acusado de ter matado um garoto. Ele se diz inocente, mas mesmo assim é preso e torturado. Um advogado fará de tudo para libertar o homem.

DEBATE APÓS A EXIBIÇÃO
ENTRADA FRANCA

Laura Figueiredo

Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 9 – Kika (1993) de Pedro Almodóvar.

ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE CINEMA DO PARA
ACCPA
DE 1910-1911-1912-1913-1914-1915-1916-1917-1918-1919-1920

CINE LUBE DA ACCPA APRESENTA:

“KIKKA”
(1993) Pedro Almodóvar

DIA: 02/09/19 - Segunda-Feira
HORÁRIO: 19h
LOCAL: Cineclube Alexandrino Moreira (Casa das Artes)

Almodóvar

KIKKA

SINOPSE: Kika (Verónica Forqué) é uma maquiadora bastante otimista que se envolve com o fotógrafo Ramón (Álex Casanovas) após uma situação bem inusitada. Ele é um sujeito muito fechado, mas isso não impede a felicidade do casal, que terá que superar apenas o fato de que Kika era amante de Nicholas (Peter Coyote), o padrasto de Ramon.

DEBATE APÓS A EXIBIÇÃO
ENTRADA FRANCA

LÁURA FIGUEIRO

Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 10 – Um Inverno de Sangue em Veneza (1973) de Nicolas Roeg.

ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE CINEMA DO PARA
ACCPA
DE 1910-1911-1912-1913-1914-1915-1916-1917-1918-1919-1920

CINE LUBE DA ACCPA APRESENTA:

SESSÃO CULT

“ UM INVERNO DE SANGUE EM VENEZA ”
(1973) de Nicolas Roeg

DIA: 05/01/19 - Sábado
HORÁRIO: 15h
LOCAL: Cine Libero Luxardo

JULIE CHRISTIE
DONALD SUTHERLAND
em um filme de
NICOLAS ROEG

Inverno de Sangue em Veneza

SINOPSE: Após a trágica morte acidental de sua filha, o casal Laura (Julie Christie) e John Baxter (Donald Sutherland) decide começar uma nova vida em Veneza, onde ele trabalhará na restauração de uma igreja. Lá os dois conhecem duas estranhas irmãs. Uma delas afirma ter contato com o espírito da criança falecida e avisa que o casal corre um sério risco em Veneza. John duvida, mas logo começa a ter misteriosas visões.

DEBATE APÓS A EXIBIÇÃO
ENTRADA FRANCA

LÁURA FIGUEIRO

Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 11 – Luz de Inverno (1963) de Ingmar Bergman.



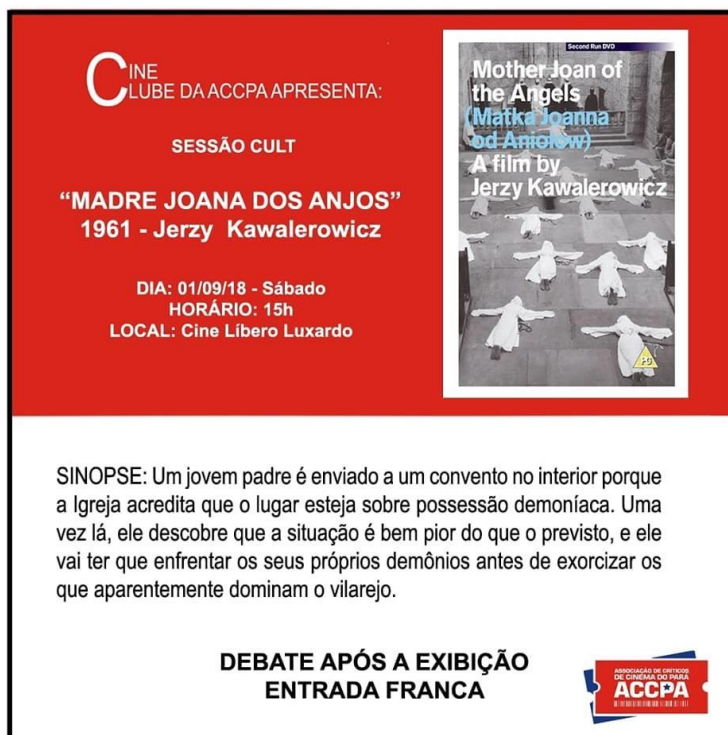
Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 12 – Julgamento de Nuremberg (1961) de Stanley Kramer.



Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 13 – Madre Joana dos Anjos (1961) de Jerzy Kawalerowicz.



CINE LUBE DA ACCPA APRESENTA:

SESSÃO CULT

“MADRE JOANA DOS ANJOS”
1961 - Jerzy Kawalerowicz

DIA: 01/09/18 - Sábado
HORÁRIO: 15h
LOCAL: Cine Líbero Luxardo

Mother Joan of the Angels (Matka Joanna od Aniołów)
A film by Jerzy Kawalerowicz

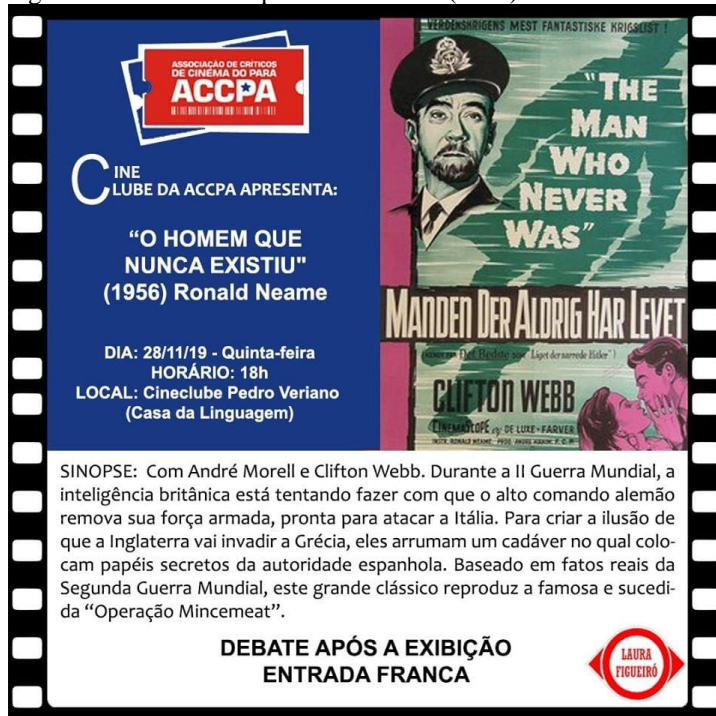
SINOPSE: Um jovem padre é enviado a um convento no interior porque a Igreja acredita que o lugar esteja sobre possessão demoníaca. Uma vez lá, ele descobre que a situação é bem pior do que o previsto, e ele vai ter que enfrentar os seus próprios demônios antes de exorcizar os que aparentemente dominam o vilarejo.

DEBATE APÓS A EXIBIÇÃO
ENTRADA FRANCA

ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE CINEMA DO PARA
ACCPA
R. BOMBAZINI, 110 - JARDIM BOMBAZINI - SÃO PAULO - SP

Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 14 – O Homem que nunca existiu (1956) de Ronald Neame.



ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE CINEMA DO PARA
ACCPA
R. BOMBAZINI, 110 - JARDIM BOMBAZINI - SÃO PAULO - SP

CINE LUBE DA ACCPA APRESENTA:

“O HOMEM QUE NUNCA EXISTIU”
(1956) Ronald Neame

DIA: 28/11/19 - Quinta-feira
HORÁRIO: 18h
LOCAL: Cineclube Pedro Veriano
(Casa da Linguagem)

“THE MAN WHO NEVER WAS”

MANDEN DER ALDRIG HAR LEVET

CLIFTON WEBB

SINOPSE: Com André Morell e Clifton Webb. Durante a II Guerra Mundial, a inteligência britânica está tentando fazer com que o alto comando alemão remova sua força armada, pronta para atacar a Itália. Para criar a ilusão de que a Inglaterra vai invadir a Grécia, eles arrumam um cadáver no qual colocam papéis secretos da autoridade espanhola. Baseado em fatos reais da Segunda Guerra Mundial, este grande clássico reproduz a famosa e sucedida “Operação Mincemeat”.

DEBATE APÓS A EXIBIÇÃO
ENTRADA FRANCA

LAURA FIGUEIRO

Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 15 – Infiltrado na Klan (2018) de Spike Lee.



Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 16 – Síndrome da China (1978) de James Bridges.



Fonte: Acervo Arnaldo Prado Junior.

Figura 17 – 2001: Uma Odisseia no Espaço (1968) de Stanley Kubrick.



FUNDAÇÃO
CULTURAL DO
ESTADO DO PARÁ



Apresentam

Sessão Ciência

2001: Uma Odisseia no Espaço

Dia 06/12/2018

Casa da Linguagem

17h00 – Entrada Franca



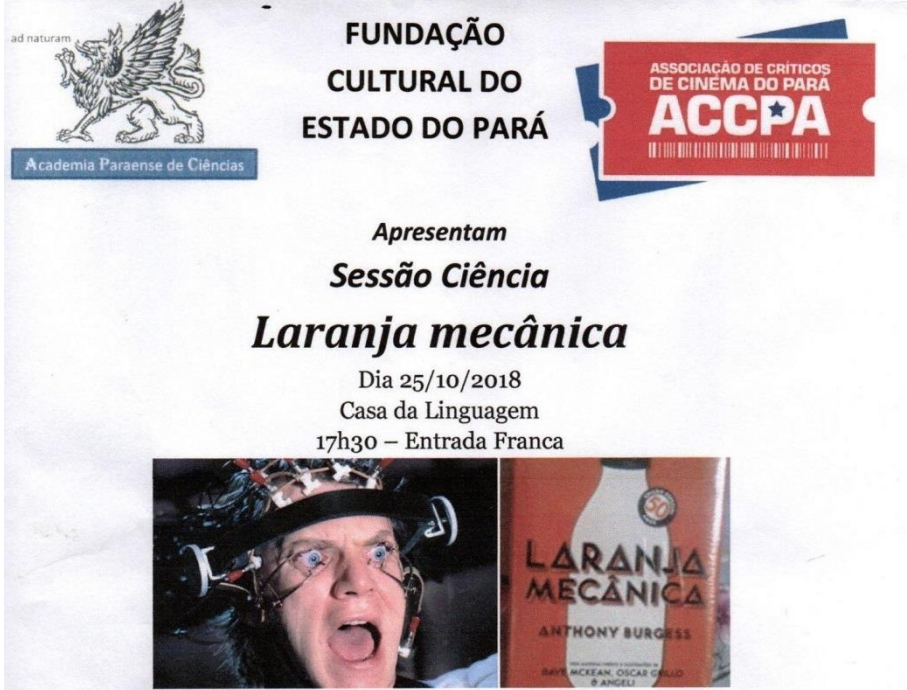
Título original: 2001: *A Space e Odissey*. Ano: 1968. Duração: 2h29min. País: Reino Unido/EUA. Dirigido por *Stanley Kubrick*. Roteiro: *Stanley Kubrick* e *Arthur Clark*. Diretor de Fotografia: *Geoffrey Unsworth*. Fotografia adicional: *John Alcott*. Efeitos fotográficos especiais: projetados e dirigidos por *Stanley Kubrick*. Supervisores de efeitos fotográficos especiais: *Wally Veevers, Douglas Trumbull, Con Pederson, Tom Howard*. Montagem: *Ray Lovejoy*. Música: *Aram Khatchaturian, Gyorgy Ligeti, Johann Strauss (The Blue Danube), Richard Strauss (Thus Spoke Zarathustra)*. Elenco: *Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter*

Linha da história: A aurora do homem: até as estrelas com um supercomputador e um misterioso monólito negro.

Após a exibição do filme haverá debate com os associados da APC e da ACCPA e os presentes. Arnaldo Corrêa Prado Junior coordenará o debate.

Fonte: Acervo Arnaldo Prado Junior.

Figura 18 – Laranja Mecânica (1971) de Stanley Kubrick.



FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DO PARÁ

ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE CINEMA DO PARÁ
ACCPA

Apresentam
Sessão Ciência
Laranja mecânica

Dia 25/10/2018
Casa da Linguagem
17h30 – Entrada Franca

Título original: *A Clockwork Orange*. Ano: 1971. Duração: 2h 16min. País: Reino Unido/EUA. Dirigido por *Stanley Kubrick*. Roteiro: *Stanley Kubrick* baseado na novela de *Anthony Burgess*. Fotografia: *John Alcott e (Lightning cameraman)*. Montagem: *Bill Butler*. Música: *Wendy Carlos e Erika Eigen*. Elenco: *Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke, John Clive, Adrienne Corri, Carl Duerig*.

Linha da história: Um inusitado processo experimental de condicionamento é aplicado em *Alex (Malcolm McDowell)*, um jovem que praticara ações extremamente violentas, para que ele passasse a detestar a violência. Uma vez conseguido sucesso no programa, *Alex* teria sua pena extinta e poderia voltar ao convívio familiar.

Após a exibição do filme haverá debate com os associados da APC e da ACCPA e os presentes. Arnaldo Corrêa Prado Junior coordenará o debate.

Fonte: Acervo Arnaldo Prado Junior.

Figura 19 - Minha Vida de Cachorro (1986) de Lasse Hallström

ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE CINEMA DO PARÁ
ACCPA
NO DIA 26/10/19 DAS 15H ÀS 18H30

CINE LUBE DA ACCPA APRESENTA:
SESSÃO CULT

**“MINHA VIDA DE CACHORRO”
(1985) Lasse Hallström**

DIA: 26/10/19 - Sábado
HORÁRIO: 15h
LOCAL: Cine Líbero Luxardo

MINHA VIDA DE CACHORRO
Um Filme de LASSE HALLSTRÖM

SINOPSE: A história do menino Ingemar que, devido ao agravamento da saúde de sua mãe, é enviado para casa de parentes em uma vila no interior da Suécia, nos anos 1950. No início, Ingemar tem dificuldades de se adaptar à nova vida e superar as saudades da mãe e do irmão. Com o tempo, acaba vivendo experiências que o marcarão pelo resto da vida.

**DEBATE APÓS A EXIBIÇÃO
ENTRADA FRANCA**

Laura Figueiró

Fonte: Google Imagens (2021).

Figura 20 – Era uma vez na América (1984) de Sergio Leone.

ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE CINEMA DO PARÁ
ACCPA
NO DIA 21/10/19 DAS 18H30 ÀS 21H

CINE LUBE DA ACCPA APRESENTA:
**“ERA UMA VEZ NA AMÉRICA”
(1984) Sergio Leone**

DIA: 21/10/19 - Segunda-feira
HORÁRIO: 18h30
LOCAL: Cineclube Alexandrino
Moreira (Casa das Artes)

ERA UMA VEZ NA AMÉRICA
IN FILM DE SERGIO LEONE COM ROBERTO DE NIRO

JAMES WOODS, ELIZABETH MICKLETHORN, JOE PESCI, BUDDY YOUNG COMO "BOY"
TUESDAY WELLS E BRYAN WILLIAMS COMO "JIMMY O'CONNELL"

SINOPSE: Na década de 20, David Aaronson (Robert De Niro) e Maximilian Bercoiuz (James Woods), dois amigos de descendência judaica, crescem juntos cometendo pequenos crimes nas ruas do Lower East Side, Nova York. Gradualmente estes crimes assumem proporções maiores e a Máfia judaica passa a ter tanta força que os amigos do passado se tornam rivais. Esta saga percorre desde seus dias de infância, atravessa o apogeu durante a Lei Seca e retrata o reencontro deles após 35 anos.

**DEBATE APÓS A EXIBIÇÃO
ENTRADA FRANCA**

Laura Figueiró

Fonte: Google Imagens (2021).