

1. INTRODUÇÃO

Desde o começo dos meus estudos sobre as perspectivas da indústria cultural, constatei o interesse e a importância que o tema suscitava ainda no século XXI. E mais do que isso, se tornara essencial para a discussão sobre os caminhos da arte contemporânea, uma vez que os bens culturais se encontram agora dispostos em infinitas formas de mídias e espaços. Entre esses espaços encontram-se os cineclubes, que são organizações sociais sem fins lucrativos que visam desvendar mistérios, explicar ângulos e multiplicar olhares sobre um determinado filme. Diante da minha paixão pelo cinema, escolhi os cineclubes para fazer a relação entre a arte, a indústria e comunicação, a fim de entender quais são os aspectos que diferenciam os cineclubes das demais salas de exibição dos cinemas comerciais, entre outras curiosidades que percorrem a pesquisa.

O enfoque principal da pesquisa é o processo comunicacional que permite distinguir os cineclubes de outros espaços de exibição de filmes. O objeto determina-se na maneira que ocorre essa interação nos cineclubes, a partir de uma análise fílmica das obras, que diferenciam esses espaços de meros participantes de um produto resultante da indústria cultural.

O primeiro capítulo “A invenção do cinema” apresenta os primeiros passos da cinematografia, desde a invenção do cinematógrafo até os primeiros filmetes que registraram imagens em movimento. A partir disso, por meio de uma pesquisa teórica, o cinema foi relacionado com a modernidade, com a indústria cultural e com a linguagem artística, com o intuito de mostrar de que maneira o filme se consolida como um dos principais elementos da comunicação de massa. Para isso, são utilizadas referências clássicas ao campo da comunicação, como Walter Benjamin, Theodor Adorno, John B. Thompson, Renato Ortiz, Jesús Martín-Barbero, entre outros.

Dentro do contexto da cinematografia, surgem os cineclubes, que são lugares destinados a exibição de filmes alternativos. O segundo capítulo “O olhar dos cineclubes” buscou analisar os cineclubes que justificam a escolha do filme a partir do que eles consideram “arte”, diferente do cinema puramente mercadológico. Deste modo, a importância dos cineclubes se evidencia na busca de uma comunicação audiovisual “diferenciada”, que se constrói a partir de uma apuração seletiva das obras de cinema. A pesquisa verificou as características do cineclube, a organização cineclubista em Belém do Pará e a influência da publicidade para o desenvolvimento da cena de cinema na região.

Deste modo, a primeira hipótese é que a prática de cineclubes se desenvolve em contextos considerados alternativos. Pois, diferente das salas de cinemas comerciais, os cineclubes

não estão preocupados com o lucro, mas com a democratização da arte cinematográfica. Tudo isso começa pelo processo de escolha do filme. Enquanto que nos cinemas comerciais, a grande indústria determina o que será exibido, no cineclube, o olhar do cineclubista é que impera.

Outra hipótese é a de que nos cineclubes há uma procura por uma estética na obra de arte. Considerando primeiramente que o cinema foi colocado no patamar da sétima arte somente a partir da definição de características próprias, o que motivou um efeito transformador nos processos comunicacionais da indústria do cinema. Além disso, percebe-se que nos cinemas comerciais o que está em primeiro plano é a indústria cinematográfica, enquanto que a estética *strictu sensu* não é a prioridade, como acontece nos cineclubes. A terceira hipótese essencial para a pesquisa é que a experiência cinematográfica, assim como o tipo de interação entre o público e o filme acontece de maneira diferenciada nos espaços cineclubistas.

Para verificar essas possibilidades, o foco da pesquisa concentrou-se na cidade de Belém do Pará, uma vez que no Norte do Brasil, desde os primeiros anos da criação do cinema, já existia uma tradição cinematográfica consolidada. Em seu livro “Cinema no Tucupí”, Pedro Veriano relata que a crítica cinematográfica na região, principalmente a partir da década de 1950, era considerada forte, sendo que o primeiro cineclube a vigorar na cidade chamava-se “Os espectadores”, no ano de 1955, organizado por Orlando Teixeira da Costa. Depois surgiram os cineclubes “Os neófitos”, “Casa da Juventude”, entre outros cineclubes que culminaram na criação da Associação Paraense de Crítica de Cinema (APCC), que agora existe como Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA). É preciso notar que desde que os cineclubes surgiram em Belém, o intuito da associação era mesmo: ser uma opção diferente das salas de cinemas comerciais.

Diante de tantas intrigas mencionadas, a mais notável delas é que os cineclubes pretendem por meio do filme escolhido proporcionar uma experiência cinematográfica que vai além do puro entretenimento. Sob esse viés é que o último capítulo intitulado “O filme além da tela” se debruçou, sobre os desdobramentos do domínio do cinema norteamericano e suas implicações para o mundo do cinema. E por fim foi analisada uma característica essencial da prática cineclubista, que é o debate. É através do debate, que o cineclube trava outro tipo de interação com o espectador, que não acontece no cinema comercial, que é a interação face-a-face. Para isso foi utilizado a teoria da “interação comunicacional” do teórico John Thompson[1].

O objetivo dessa pesquisa foi permear o universo cineclubista e mostrar que tipos de filmes são exibidos, que critérios são escolhidos para a exibição dessa película, que mensagem os exibidores pretendem passar com as sessões de cinema; de que forma

acontece a interação do espectador; o cineclube em relação ao cinema 3D e o avanço digital.

Os processos metodológicos deste trabalho foram pautados na leitura dos textos relacionados às pesquisas em comunicação e aos estudos sobre cinema e cineclube, assim como, a análise desses conteúdos. Além de entrevistas diretas[2] com quatro cineclubistas que atuam na capital paraense. Entre eles, estão os críticos de cinema Pedro Veriano, Marco Antônio Moreira e Francisco Cardoso, que pertencem a Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA), e o cineclubista Felipe Cruz, da Associação Paraense de Jovens Críticos de Cinema (APJCC).

Os métodos de observação também foram essenciais para a percepção da experiência do público com os filmes exibidos nas salas de cineclubes. Por isso, durante o desenvolvimento do trabalho, técnicas de observação foram utilizadas para perceber a diferença dos espaços e da interação com o público de um cineclube. O método utilizado procurou descrever os sujeitos, os locais, os eventos, assim como buscar reflexões sobre as propostas, observações pessoais, problemas encontrados, impressões e pré-concepções sobre os cinemas.

2. A INVENÇÃO DO CINEMA



Figura 1: Cena do filme “Viagens à lua”, de George Méliès (1902)

Fonte: Google imagens

Cinema em três dimensões, salas escuras e poltronas confortáveis. Nada disso existia nos primeiros anos em que o cinema foi criado. É claro, que no final do século XIX tudo era diferente. Sendo esta época um marco para a predominância da “era da imagem”. Já que a partir do cinema desenvolveu-se uma forma de linguagem audiovisual, que depois foi assimilada pela televisão e outras formas de comunicação. O cinema trouxe consigo aspectos da modernidade, o que contribuiu para iniciar outra maneira de interação

comunicacional. Representou também a mudança do conceito de arte, além de estabelecer um discurso próprio. Mas antes de mergulhar em questões filosóficas e teóricas, a nova invenção representou um avanço da técnica. Na maioria dos escritos sobre cinema é destinado aos irmãos Louis e Auguste Lumière como os grandes criadores desse feito. Como discute Arlindo Machado, na apresentação do livro **O primeiro cinema – Espetáculo, narração e domesticação**(2005), de Flávia Cesarino Costa.

O mundo comemorou em 1995 o primeiro centenário do cinema. Há mais de cem anos, os irmãos Luis e Auguste Lumière fizeram projetar, no SalonIndien do Grand-Café de Paris, uma coleção de imagens fotográficas animadas e essa projeção foi considerada, por grande parte dos historiadores, a primeira exibição pública de cinema e, por extensão o marco do nascimento dessa arte (COSTA, 2005, p. 7).

Apesar disso, é explicado na obra, que do ponto de vista histórico rigoroso o marco do cinema é arbitrário. Já que muito antes dos Lumière terem projetado uma imagem com a chegada do trem na estação, os irmãos Max e Emile Skladanowsky na Alemanha já promoviam sessões públicas de cinema. Fora ele, ainda se sabe de Jean Acme Leroy, nos Estados Unidos, além de Tomas A. Edison, que com seu quinedoscópio foi responsável por criar uma espécie de cinematógrafo em versão individual, que só era utilizado em salas públicas semelhantes aos modernos fliperamas. Todas essas constatações de exibições cinematográficas aconteceram, pelo menos, dois anos antes da famosa exibição parisiense no Grand-Café.

“Brevidade, anarquia, senso de humor e trucagens”. Assim definiu Flávia Costa (2005) para retratar como eram os primeiros filmes. Dissecando cada uma dessas características é mais fácil entender o tipo de cinema feito no início do século XX. Com pouca técnica, os primeiros filmes duravam segundos, ou no máximo minutos. Eram rápidos e feitos de forma documental. O tom de desordem nas primeiras cenas filmadas, um humor quase ingênuo e fincados em raízes circenses, além das trucagens (truques em cena) eram suas características.

Jean-Claude Bernardet (1991) analisa que quando a primeira imagem em movimento de um trem chegando à estação foi representada na tela, muitas pessoas se assustaram. Aquela cena parecia real, mesmo que todos soubessem que não era. O cinema logo conseguiu encantar rapidamente milhares de pessoas, à medida que as imagens projetadas na tela desencadeavam emoções, sorrisos e lágrimas. Contudo, parece notável que a imagem cinematográfica não reproduz exatamente a realidade. Já que um filme é feito de forma não natural, a partir de uma técnica cinematográfica, manipulada por

diversas pessoas que trabalham com essa linguagem visual. O avanço da técnica foi capaz de cada vez mais trazer o cinema para próximo do espectador, isso porque a cinematografia passa por um pressuposto básico para existir: a ilusão.

Dizer que o cinema é natural, que ele reproduz a visão natural, que coloca na própria realidade a tela, é como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela. Eliminando a pessoa que fala, ou faz cinema, ou melhor, eliminando a classe social que produz essa fala ou esse cinema, elimina-se também a possibilidade de dizer que essa fala ou esse cinema representa um ponto de vista (BERNARDET, 1991, p. 19).

Com uma linguagem cinematográfica primitiva, os primeiros filmes eram uma sucessão de quadros, em que se colocavam letreiros com diálogos e outras informações. Também quando teve início a ficção, o cinema era documental, feito a partir de uma câmera fixa que registrava um determinado evento. Além disso, ainda carregava traços do teatro. Com o passar do tempo a linguagem cinematográfica foi se consolidando. Segundo Bernadet (1991), o ponto principal para o desenvolvimento dela foi à criação de estruturas narrativas em relação ao espaço e ao tempo. Foi quando o cinema conseguiu elaborar planos diferentes para a exibição de uma história. O ex-ilusionista George Méliès (1861-1938), por exemplo, foi um dos pioneiros desta linguagem cinematográfica, criando filmes de fantasia, terror, ficção científica e comédia. Entre outros cineastas franceses também estavam Charles Pathé (1863-1957) e Ferdinand Zecca (1864-1947). O notável filme do diretor Méliès “Viagem à Lua” (1902), mostra, por exemplo, a imagem de um foguete aterrissando no olho de um satélite, em uma mistura de excêntrico e visceral.

Depois de assistir às primeiras exposições públicas dos filmes dos irmãos Lumière em 1905, o produtor teatral e mágico George Méliès logo notou o potencial do cinema como veículo para a ilusão e a fantasia. A assinatura de Méliès era o seu amor pelo ilusionismo, unindo o fantástico ao macabro. O filme mudo *L’homme à La Tetê em caoutchouc* (O homem com a cabeça de borracha, 1901) traz Méliès como um cientista que liga um tubo de borracha à própria cabeça decepada para inflamá-la em com um fole (...) Contudo, a pesar de todas as inovações cinematográficas fascinantes que esse cineasta desenvolveu e explorou, seus filmes nunca conseguiram se libertar por completo de suas origens teatrais. (KEMP, 2011, p. 17).

Philip Kemp aponta em sua enciclopédia **Tudo Sobre cinema** (2011), que a maioria dos pioneiros do cinema atuava na Europa, longe da cena hollywoodiana que surgiria anos mais tarde. Em cerca de 20 anos decorrentes desses esforços cinematográficos, o cinema rapidamente se espalhou por vários lugares do mundo. Kemp também comenta como eram os primeiros filmes lançados: “A Tecnologia que o possibilitou foi inventada em 1895, mas os primeiros filmes tinham, em geral apenas poucos segundos de duração e mostravam cenas cotidianas e simples ou trucagens visuais. Filmes com uma narrativa identificável surgiram com o século XX”. (KEMP, 2011, p. 16).

Como os cinemas nessa época eram enquadrados dentro da cultura popular, com filmes exibidos em feiras e em praças públicas, alguns intelectuais acreditavam que era preciso ter um olhar mais atento para o cinema, e criaram clubes para assistir aos filmes. Por isso, nesse mesmo período é datado também o nascimento dos cineclubes, na primeira metade do século XX. Louis Deluc, em 1920 foi responsável por criar um clube de cinema, a partir da publicação do *Journal du Ciné-Club*. Mas, antes disso, em 1907, Edmond Benoît-Levy, diretor da revista *Phono-Ciné-Gazette*, já havia consolidado um cineclube, que acontecia na sede no cinema Omnia. Por isso, os apreciadores de cinema e as revistas informativas sobre filmes tornaram-se comum nos centros das capitais europeias. Cedo também surgiram os gêneros cinematográficos, sendo que o documentário surgiu de uma maneira natural, já que os primeiros filmes eram apenas a documentação do real. Com todo esse avanço veloz, o ato de frequentar sessões de cinema tornou-se comum, arrebatando diversos tipos de públicos. Mas por conta disso foi alvo de muitas críticas e discussões a respeito, principalmente, do seu aspecto massificador.

Praticamente desde o início, reconheceu-se que o cinema era único em seu imediatismo e sua acessibilidade. (...) Porém, um meio tão amplamente disseminado e influente caiu sob suspeita – de vulgarizar, de emburrecer, de praticar o sensacionalismo, a sensualidade exagerada, a propaganda política, de encorajar o consumismo desenfreado e corromper a mente e a moral dos jovens. (KEMP, 2011, p.10).

Essa invenção transformou vários parâmetros culturais e comunicacionais da sociedade. Como podemos observar no artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1955), de Walter Benjamin, que nos legou instigante contribuição para as discussões acerca do cinema, como objeto de um novo domínio praticamente inédito, baseado na forma reprodutível e serial. O cinema quebrou os paradigmas com as tradições e levou mais facilmente ao público o que é reproduzido. Agora, com a reprodutibilidade técnica do produto, acontece uma difusão imediata. No caso do cinema, esta não apenas permite o

imediatismo, com a difusão em massa da obra cinematográfica de forma obrigatória. Para Benjamin “O filme é uma criação da coletividade” (1955, p. 4).

2.1 A QUESTÃO DA MODERNIDADE

Há mais de cem anos, o cinema acompanha, registra e encanta homens e mulheres pelo mundo inteiro. Sua trajetória confunde-se com os próprios movimentos sociais do homem contemporâneo na sociedade moderna. Com vitórias, medos, paixões e misérias foram por vezes, filmadas e projetadas como imagens em movimento. Por conta disto e de seu inestimável valor intelectual, estético e comunicacional, o cinema configurou-se como a maior contribuição moderna do século XX. Como é analisado em **O cinema e a invenção da vida moderna** (2004), organizado pelos estudiosos americanos Leo Charney e Vanessa R. Scharz, a questão da modernidade no cinema se consagrou como um movimento único de transformação social. O artigo de Tom Gunning[3] revela essas mudanças, começando pelo surgimento do cinema até sua comercialização. Já que antes mesmo do cinema se popularizar já existia uma cultura cinematográfica. Quadros de Manet, cartazes publicitários e até a influência dos museus de cera e do necrotério de Paris, sinalizavam uma nova forma de configuração nas cidades. Por isso, o cinema não apenas nasceu na modernidade, como a integrou de forma a ser essencial ao conceito de moderno.

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

A análise de Miriam Bratu Hansen[4] também mostra como o cinema surge a partir de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo. Além de abordar as mudanças ocorridas desde o início do cinema, chamado de “o primeiro cinema”, visto como uma evolução para o cinema que veio depois, com o cinema clássico hollywoodiano e seus similares internacionais. Esse avanço cinematográfico refere-se a estudos sobre o cinema e suas conjunturas próprias, bem como modelos distintos de produção, exibição e recepção, como podemos observar no caso dos cineclubes. Segundo a autora, esses processos de

investigação permitiram situar o cinema em um conjunto mais abrangente de transformações sociais, econômicas, políticas e culturais.

Ela analisa o contexto da “vida moderna” observado por Baudelaire em Paris, na realidade em que o cinema se configura como parte de uma restauração e interação humana configurada nos moldes capitalistas, a partir de elementos como o trem, a luz elétrica, a fotografia, o telefone etc. Essa análise também situa o cinema como um estimulador de sensações, face aos estímulos cada vez mais intensos da modernidade. Embora a genealogia que a autora se refere esteja mais ligada a condições do século XX relacionadas à modernidade de produção em massa; consumo e aniquilação em massa e a racionalização da padronização e dos públicos dos meios de comunicação.

O cinema surge como parte de uma cultura emergente do cinema e do espetáculo, que varia de exposições mundiais e lojas de departamentos até as mais sinistras atrações do melodrama, da fantasmagoria, dos museus de cera e dos necrotérios, uma cultura marcada por uma proliferação de ritmo muito veloz – e, por consequência, também marcada por uma efemeridade e obsolescência aceleradas – da sensações, tendências e estilos. (HANSEN, 2004, p. 406).

A partir dessas apropriações simbólicas referentes a aspectos técnicos da “comunicação de massa” e “os usos dos meios de comunicação” na modernidade podemos traçar um paralelo sobre o cinema e sua influência na sociedade. Assim, no livro **A mídia e a modernidade – Uma teoria social da mídia**, de John B. Thompson (2009), reflete de que forma as pessoas de apropriam desses meios e criam novos significados e utilidades para eles, fabricando teias de significação. O cinema é, portanto, um meio de comunicação mediada, que promove sentidos dentro de contextos sociais complexos. Por isso, o meio técnico foi essencial para que a comunicação entre os seres pudesse alcançar aspectos globais. Thompson a partir de seu estudo pretende mostrar o impacto social do desenvolvimento das novas redes de comunicação e do fluxo da informação, deixando claro que a partir dessas mudanças as relações sociais e seus conteúdos simbólicos de forma alguma permanecem inalteradas. Ou seja, os usos dos meios implicam determinantemente em diferentes formas de ação e de interação no mundo social, novas maneiras de se relacionar com o mundo e consigo mesmo.

De um modo fundamental, o uso dos meios de comunicação transforma a organização espacial e temporal na vida social, criando novas formas de ação e interação, e novas maneiras de exercer o poder, que não está mais ligado ao compartilhamento

local comum. (...) O desenvolvimento dos meios de comunicação não somente tornou o poder visível de muitas maneiras, mas o fez numa escala nunca antes experimentada: hoje a visibilidade mediada é efetivamente global em alcance. Esta circunstância é o resultado de um processo complexo de globalização cujas origens remontam a meados do século XIX. (THOMPSON, 2009, p. 14).

O autor revela que o simbolismo é composto pelas necessidades do próprio indivíduo social, sendo que a posição que o indivíduo ocupa dentro de um campo ou instituição é estreitamente ligada ao “poder”, exercido por ele. Dentre os tipos de poder está o cultural ou simbólico, que nasce das atividades de produção, transmissão, e recepção do significado de formas simbólicas. A atividade simbólica é característica fundamental da vida social, em igualdade de condições com a atividade produtiva, a coordenação dos indivíduos e a atividade coerciva. (THOMPSON, 2009, p. 24). Segundo o autor, a comunicação nada mais é do que um tipo de atividade social envolvendo diversas formas de uso. Eles têm uma natureza própria, considerando suas habilidades, competências e formas de transmitir conhecimento.

Esse conceito de reprodução é tratado com clareza nas teorias de Walter Benjamin (1994)[5], como parte integrante do estudo da reprodutibilidade da obra de arte. O autor analisa que em sua essência os bens culturais sempre foram reprodutíveis, a diferença é que na modernidade essa reprodução alcançou um nível macro. Thompson utilizando a mesma linha de pensamento de Benjamin observa que por conta dessa reprodutibilidade, a obra “original” ou “autêntica” perde o seu caráter único, integrando-se ao mercado de bens simbólicos. No caso do cinema, ele já nasceu com esse caráter mercantilizado e de reprodução em massa.

A reprodutibilidade das formas simbólicas é uma das características que estão na base da exploração comercial dos meios de comunicação. As formas simbólicas podem ser “mercantilizadas”, isto é, transformadas em mercadorias para serem vendidas e compradas no mercado; e os meios principais de “mercantilização” das formas simbólicas estão justamente no aumento e no controle da capacidade de sua reprodução. (THOMPSON, 2009, p. 27).

O autor Jacques Aumont, em seu livro **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes** (2008) também revela aspectos que identifica o cinema como moderno, tornando-o um meio de comunicação singular. Em suas palavras: “Do cinematógrafo ao cinema, o que se atualiza é, portanto, a passagem de uma técnica a

uma arte moderna, imediata e inteiramente moderna”. (AUMONT, 2008, p. 23). Segundo o autor, o cinema precisou se afastar de três elementos centrais para tornar-se o cinema que conhecemos atualmente. Primeiro, afastando-se do caráter superficial de atração popular, pois isso lhe impedia de ser caracterizado como arte; depois, sua lealdade tardia à ideologia simbolista do fim do século XIX; e por fim sua inutilidade quando servia apenas para registrar o presente “em vista de sua transformação em passado”.

Libertando-se desses valores enraizados no século XIX, o cinema representou o “ponta pé” para transformações artísticas que interferiram diretamente na vida das pessoas. Uma dessas transformações refere-se à descontinuidade da percepção dos sentidos tais como a “fotogenia”[6]. A fotogenia refere-se à essência da imagem fílmica, que se estabelece a partir do movimento e a percepção de plano na obra cinematográfica.

Com o movimento, com a fotogenia, que é seu conceito (apesar de vago), o cinema torna-se a um só tempo moderno e artístico: ele encontrou sua modernidade simplesmente ao se integrar à modernidade. Ela própria de duas faces, como sempre, designando a um só tempo o presente, o atual, o último grito contemporâneo e a enigmática “parte efêmera da arte” baudelairiana, componente superficial e datado de uma beleza “eterna”. A modernidade artística tinha mais de meio século quando o cinema se junta a ela; ela já vinha trilhando uma história que será a da renúncia à eternidade e à beleza, do culto cada vez mais unívoco do efêmero do “movimento”; o moderno vai se tornar a tradição da ruptura. (AUMONT, 2008, p. 26).

O conceito da fotogenia, mesmo que generalizado, apenas caracteriza que o cinema se enquadra completamente dentro do conceito da modernidade do pós-guerra, integrando-se a outros elementos como o culto ao automóvel e a prazeres efêmeros. Essas características são colocadas como necessárias e inevitáveis para as atividades na vida urbana. Ao citar Eisenstein, Hitchcock e o cinema mudo de Alain Masson, Jacques Aumont (2008, p. 23) mostra que a partir de 1920, o simbolismo no cinema se tornara ultrapassado, impulsionando à importância da linguagem cinematográfica. O que leva ao segundo tópico do primeiro capítulo referente à midiaticização como uma das grandes características da comunicação de massa.

2.2 CINEMA E COMUNICAÇÃO DE MASSA

Concomitantemente à criação do cinema, as pesquisas em comunicação avançam entre pensadores e intelectuais. O século XIX representou um tempo sinalizador para as

mudanças culturais, em que a sociedade começa a se transformar com a chegada de novas tecnologias, industrialização e a consolidação dos grandes conglomerados urbanos. Com isso, o surgimento das cidades foi essencial para a percepção de comunicação de “massa” (*mass media*). A mídia - cinema, jornal, rádio e televisão – então, usufruem de todas essas mudanças e consagram um modelo para disseminar informação e bens culturais, de modo a constituírem um poder de influência muito grande junto à sociedade, agora vista como moderna.

Existem algumas razões, creio, para perceber a importância nuclear da mídia – sem termos que circunscrever nosso objeto com exclusividade ao que aí se passa. A primeira razão é que os meios de comunicação audiovisual são o fenômeno sócio-histórico que permitiu perceber, objetivar e problematizar os processos comunicacionais em perspectivas destacadas (ou seja, deixando de ser apenas um componente de outras perspectivas e objetivos sociais e de conhecimento). (BRAGA, 2011, p. 68).

Para Braga (2011)[7], este cenário midiático define o campo da comunicação como sendo um estudo de mediação social e interações do mesmo. O surgimento do cinema é uma das novas formas de mediação no processo e no fluxo de interação com a sociedade. A mensagem cinematográfica, televisual ou de qualquer outra forma, acontece por meio de uma apropriação de sentido do receptor. Isso implica dizer que quando essas mediações são acionadas, o receptor pode sempre repor no espaço social suas próprias interpretações.

Sabe-se que o cinema nasce como uma forma de comunicação de massa hegemônica do século XX e logo se torna um dos principais mediadores desta sociedade. Sob essa óptica, o autor José Luiz Braga quando define o campo da comunicação, o coloca como um estudo sobre as interações e as mediações sociais que constroem um novo cenário comunicativo. O nascimento do cinema por si só já representou uma nova forma de mediação, um novo processo comunicador e um novo fluxo de interação. O autor também demonstra a importância de considerar comunicação como saber conformador do funcionamento social.

Com a emissão de uma mensagem, seja televisual, cinematográfica ou por processos informatizados em rede social, o “receptor”, após apropriação de seu sentido (o que implica a incidência das mediações acionadas), pode sempre repor no espaço social suas interpretações. Isso ocorrerá seja em

presencialidade (em conversações, justamente), seja por outras inserções midiáticas (BRAGA, 2011, p. 68).

A partir desta premissa avançamos para o estudo da “comunicação de massa” amplamente questionado por teóricos da área da pesquisa em comunicação. No centro dessa discussão está o pensamento do teórico Theodor Adorno e Max Horkheimer e sua Teoria Crítica tratada no livro **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos** (1985). Ao que tudo indica, os teóricos alemães foram os primeiros a cunhar o termo “indústria cultural”, que nasceu para contrapor a ideia de que a “massa”, de maneira espontânea cria seus próprios movimentos culturais e deles usufrui. No entanto, a Teoria Crítica, elaborada principalmente por Theodor Adorno, considerava o oposto dessa relação. Para eles, a cultura não nasce das próprias massas, mas é imposta à elas, como agente de dominação.

De certo que, com a terminologia “indústria cultural”, podemos perceber o valor comercial e econômico no qual os bens culturais estão inseridos. Esses questionamentos a respeito de estudos sobre a cultura e a mídia, foram introduzidos por um grupo de pensadores alemães que formavam a Escola de Frankfurt[8], como explica o teórico Francisco Rüdiger no livro **Teorias da Comunicação: Conceitos, escolas e tendências**, organizado por Antônio Hohlfeldt, Luiz C. Martino e Vera Veiga França (2007).

Rüdiger (2007) analisa o que Adorno e Horkheimer entendiam por Dialética do Iluminismo – ou Esclarecimento. Nos tempos modernos criou-se a ideia de que as pessoas são livres e distintas entre si, ou seja, capazes de construir uma sociedade justa, mas ao mesmo tempo de realização individual. A época é 1944, quando a Segunda Guerra Mundial estava em curso e na Europa, ainda proliferavam a barbárie do nazismo, e o despotismo burocrático socialismo. De modo que, esses pesquisadores se refugiaram nos Estados Unidos e perceberam que, os regimes chamados de democráticos, também havia tendências totalitárias. Isso ocorre porque nas sociedades capitalistas avançadas, a população é levada à tarefas que são mantidas por valores econômicos. Rüdiger observa então que o conteúdo libertador que a comunicação poderia ter, se vê freado por estratégias manipuladoras, ao invés do conhecimento emancipador em relação às várias formas de dominação, as comunicações se veem acorrentadas à ordem social extremamente dominante.

A partir desses sintomas sociais, a “comunicação de massa” foi colocada no banco dos réus, e refletida por vários teóricos da comunicação, que questionavam o conceito de *mass media*, entre os principais estão Theodor Adorno e o Walter Benjamin (1994)[9]. No livro, **Apocalípticos e Integrados** (2008), o autor Umberto Eco afirma que com o processo industrial e o acesso das classes subalternas a conhecimentos comuns na

civilização do *mass media*, os valores começaram a ser discutidos, de modo a encontrar novos modelos éticos e pedagógicos. Para o autor, o universo na comunicação de massa é o que configura o mundo atual, e fugir disso significa retroceder aos próprios processos históricos. Sendo que os processos industriais foram significativos para todas as classes terem acesso aos bens culturais. Em suas palavras, “nasce com o acesso às classes subalternas à fruição dos bens culturais, e com a possibilidade de produzir esses bens graças aos processos industriais” (2008, p.11).

A exacerbada cultura de massa de maneira alguma tomou o lugar de uma fantasmática cultura superior; simplesmente se difundiu junto a massas enormes que, tempos atrás, não tinham acesso aos bens de cultura. O excesso de informação sobre o presente com prejuízo da consciência histórica é recebido por uma parte da humanidade que, tempos atrás não tinha informações sobre o presente e não era dotada de conhecimentos históricos. (ECO, 2008, p. 44).

O autor, no entanto, encontra na Teoria Crítica argumentos, que com consistência, mostram que na indústria cultural, o aspecto da alienação começa a partir da destruição de características próprias e da invisibilidade do processo em que os produtos são criados. Além disso, mesmo quando difundem o produto do nível superior, o fazem de forma resumida e condensada, sem provocar nenhum esforço de inteligência por parte do fruidor. Fora isso, teóricos como Horkheimer e Adorno, que utilizam o termo Indústria Cultural – para caracterizar a nova ordem de fruição de bens – consideram que esses novos meios de comunicação de massa, como o cinema, são por vezes, utilizados como ferramentas de manipulação e consumismo exacerbado. O bem estar social que isso provoca, ocasiona uma recepção, quase que sem resistência.

Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção dispersa condicionaria a organização e o planejamento pela direção. Os padrões teriam resultado originalmente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 114).

De qualquer forma é necessário pensar com cautela a respeito do pensamento frankfurtiano, pois, por muitas vezes o conceito de Teoria Crítica foi mal interpretado pelos próprios pensadores da comunicação, que os colocaram em um patamar de “pessimistas”. No livro “Theodor Adorno e a Crítica à Indústria Cultural: Comunicação e teoria crítica da sociedade” (2004), Francisco Rüdiger aprofunda-se ainda mais nos pensamentos dos teóricos da indústria cultural, e alerta que, para Adorno o problema não está no nascimento das mídias, mas no modo como elas são utilizadas. Daí a utilização da palavra “dialética”[10], que na obra de Adorno se consistem em dois pontos fundamentais: “conscientizam e reificam ao mesmo tempo. Constituem expressão do enredamento entre progresso e barbárie”. (p. 127).

De acordo com Adorno, conforme se pode ler em **Dialética do Iluminismo**, a formação das redes de comunicação é uma forma de progresso, que desperta e ao mesmo tempo idiotiza as pessoas. Já que as comunicações, apesar de tudo, ajudaram o ser humano a conquistar a liberdade de opinião e servem de veículo de opinião pública. No entanto, é preciso ter um olhar crítico para observar que antes dessas ideais chegaram à consciência do indivíduo, já existem modelos de pensamentos dominantes. O cinema, por exemplo, se enquadra no aspecto de obras de arte tecnológicas, referente ao conceito de arte nova (moderna). Adorno defende que são minorias as obras que tentam resistir a aniquilação de valores estéticos junto a esses fenômeno.

Para Adorno, o conceito de arte moderna deve ser reservado aos procedimentos técnicos que, em seu próprio modo de ser, convertem as obras em imagem da sociedade capitalista, e não àqueles da produção em massa que querem servir a essa mesma sociedade. A perspectiva não significa porém, que essas obras não possam valer da técnica, porque nada obsta para que dela se utilizem. Durante vários anos, o pensador sustentou que as técnicas artísticas e industriais divergiam, não tendo o mesmo sentido em nosso contexto histórico. (RÜDIGER, 2004,p. 138).

Deste modo, é possível observar que essa “arte” está completamente sujeita ao fenômeno do consumismo, fator estimulado na sociedade moderna. Ou seja, até a arte tradicional é colocada no patamar da reprodução e transformada em um produto mercadológico. Apesar de que, não é de hoje que as multidões se interessam por produtos alienantes (bens circenses, duelos de gladiadores, mortes trágicas realizadas em público ou lutas utilizando animais). A questão é que, com a modernidade, esses apelos culturais - como histórias em quadrinho, programas de TV, propagandas discriminatórias - se intensificaram de forma macroscópica e descontrolada. O cinema, por exemplo, é um dos produtos que já nascem como um meio de comunicação de massa. Já que para que sua mensagem

seja repassada com eficácia e para que o dinheiro investido tenha retorno, centenas de pessoas têm que apreciar um determinado filme, diferente de uma fotografia, ou um quadro. Walter Benjamim, em seu famoso ensaio sobre “A obra de arte da era da reprodutibilidade técnica”(1995), sinaliza que a comunicação de massa surge a partir da reprodutibilidade dos bens materiais.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou na pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. (...) A produção de um filme é tão cara que um consumidor que, poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar sozinho um filme. (BENJAMIM, 1995, p. 3).

O novo caráter de disseminação em massa de uma determinada obra só acontece por causa da técnica. A técnica consegue levar os bens culturais para o maior número de pessoas, e por conta disso, esses produtos são reproduzidos de uma maneira serial. Para Benjamim, a partir do momento em que esse objeto é reproduzido em larga escala, um aspecto determinante da obra é completamente perdido: a aura. O autor caracteriza a aura como uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. A perda da aura significa a diluição da unicidade de um objeto determinante. Desde o começo da fotografia, essa aura começou a inexistir, já que a imagem reproduzida apenas a imitava. Portanto, na medida em que se multiplica a reprodução, se substitui a existência única da obra.

É fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ela deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos da massa. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência de superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. (BENJAMIN, 1955, p. 3).

Os estudos latino-americanos também desenvolvem uma pesquisa consistente sobre as reflexões dos processos de comunicação contemporâneos. O pesquisador Martín-Barbero, em seu livro **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia** (1986), defende um ponto importante para pensar a indústria cultural: a

recepção. Enquanto que a crítica que remonta à Escola de Frankfurt mostra os impactos dos produtos e a transformação da cultura em mercadoria, Martín-Barbero ressalta que essa recepção não é unilateral e dominadora.

Ou seja, os sujeitos sociais são fundamentais para o entendimento da comunicação massiva, mas isso não significa que eles sejam passivos a tudo que recebem da mídia. Já que as inter-relações que tecem emissores e receptores e os fatores intermediários nessa relação também podem ser considerados formas de apropriação e (re) significação de sentidos que permeiam a pluralidade dos discursos contemporâneos. Em outras palavras, o conceito de mediações avançado por Martín-Barbero possibilita captar o processo de comunicação por inteiro, em sua complexidade, e evita maximizar a dominação e intensidade dos meios sobre os indivíduos.

O caráter de mediação social para o autor tem a ver com a legitimação de uma ordem social que permite consolidar o papel do homem frente à sua própria forma de interagir com o mundo à sua volta. Pois, na modernidade a complexidade das relações permite que aconteça o que ele chama de *mediações históricas*. Que significa a quebra do fatalismo, de acreditar que somente a mídia e o mercado constroem um pensamento político na sociedade.

Para Martín-Barbero, o teórico Walter Benjamin, “foi o pioneiro a vislumbrar a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura”. (p. 84). Isso porque Benjamin pensou na experiência, como fator fundamental para observar a história das massas e da técnica. Esse novo *sensorium*, que se expressa e se materializa nas novas formas de tecnologia, como a fotografia e o cinema, sacralizam uma formula pioneira de aproximação e percepção do mundo. Por esse viés, o cinema tem um alcance transformador de interação dos *media*.

A operação de *aproximação* faz entrar em declínio o velho *modo de recepção*, eu correspondia ao valor “cultural” da obra, e a passagem para outro que faz primar seu valor *expositivo*. Os paradigmas de ambos são a pintura e a câmera fotográfica, ou a cinematográfica, uma buscando a distância e outra apagando-a ou a diminuindo-a, uma total e outra *múltipla*. E que requerem portanto duas maneiras bem diferentes de recepção: o reconhecimento e a dispersão. (BARBEIRO, 1986, p.88).

John Thompson, em **A mídia e a modernidade – Uma teoria social da mídia** (2009)[11] também utiliza a reflexão sobre a “comunicação mediada” ou simplesmente “mídia”, para

determinar o campo de comunicação do estudo em questão que começa a vigorar no final do século XIX. Sua análise reflete acerca dos “meios técnicos de comunicação” – que são os meios pelos quais a informação é fixada ou transmitida – e de que forma eles se tornam um “meio de comunicação de massa”. Logo quando nos lembramos deste termo pensamos em um conjunto de meios, como televisão, rádio, jornal, revista, cinema.

A questão da “comunicação de massa” na verdade é antiga, refletindo o caráter abrangente da mesma. Mas já que, de qualquer forma, o termo “massa” é utilizado, não se pode apenas reduzi-lo na ideia substancial de quantidade. “O que se importa na comunicação de massa não está na quantidade dos indivíduos que recebem os produtos. Mas no fato que estes produtos são disponíveis em princípio para uma grande pluralidade de destinatários. (THOMPSON, 2009, p. 30). O autor reitera que o termo “massa” também pode enganar, quando coloca os destinatários dos produtos midiáticos como indivíduos passivos e sem distinção. Mas essa na verdade é uma ideia que está relacionada às primeiras críticas à “cultura de massa” e à “sociedade de massa”.

Devemos abandonar a ideia de que os destinatários dos produtos da mídia são passivos cujos sentidos foram permanentemente embotados pela continua recepção de mensagens similares. Devemos também descartar a suposição de que a recepção em si mesma seja um processo sem problemas, acrítico, e que os produtos são absorvidos pelos indivíduos como uma esponja absorve água. Suposições desse tipo tem muito pouco a ver com o verdadeiro caráter das atividades de recepção e com as maneiras complexas pelas quais os produtos da mídia são recebidos pelos indivíduos, interpretados por eles e incorporados em suas vidas. (THOMPSON, 2009, p. 31).

Observa-se, então, que por meio da degeneração da linguagem simbólica ocasionada pelos *media* o próprio sentido da arte foi alterado, já que não estamos mais falando de um artista produzindo uma arte que pode ser observada apaticamente, em apenas um único ambiente. A sociedade se depara com uma equipe de pessoas criadoras de um produto, que somente para se tornar válido tem que ser visto por um grande número de pessoas através de uma divulgação abrangente. Diante desse embate, o cinema só começa a ser considerado arte, quando este, encontra sua própria linguagem.

2.3 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Para que o cinema fosse considerado de fato uma expressão artística, ele precisou ser enquadrado em uma linguagem única, ou seja, em um conceito que se restringia

exclusivamente ao cinema, e se distinguia do teatro e da fotografia. Sendo que esta nova linguagem foi essencial para a construção de um modelo único de comunicação, capaz de criar valores culturais, reinventar a indústria, estabelecer ícones de diversas gerações e celebridades do cinema que até hoje são cultuadas ao redor do mundo. A primeira discussão feita por este aspecto foi à perda da aura na arte, trazida à tona pela primeira vez por Walter Benjamin.

Na medida em que a técnica permite a reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. (BENJAMIN, 1955, p. 2).

A questão da aura começa a ser discutida por Benjamin, a partir do estudo sobre a fotografia. Em “A pequena história da fotografia” (1994) é discutido a total negação da técnica, em valorização à integridade da arte. Contrariando esse pensamento, para o autor, a fotografia é o primeiro momento em que a técnica é utilizada para se fazer arte. “Com esse conceito fetichista da arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia, durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado” (p. 92). Ele explica que a natureza que fala à câmera é diferente da que fala ao olhar, como no caso da pintura. Pois, diante do aparelho, o fotógrafo além da inspiração, fica a mercê do inconsciente. Com a fotografia a questão do inconsciente começa a ser tratada na arte como um ponto fundamental, que depois será também discutido no estudo do cinema. Outro ponto importante na discussão de Walter Benjamin é sobre as apropriações coletivas que a técnica permite.

Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura um edifício, são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade. A tentação é grande para atribuir a decadência do gosto artístico ou ao fracasso dos nossos contemporâneos. Porém somos forçados a reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Não podemos vê-las agora como criações individuais; elas se transformam em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas. (BENJAMIN, 1994, p. 104)

Benedito Nunes (2003) aponta que desde o Renascimento, a arte começou a deixar de ser um instrumento de busca eterna pela divindade e começa a ter autonomia para adentrar em vários cenários da sociedade. E de representação ao sagrado, a imagem dos deuses, voltou-se ao culto à beleza. Mas para Walter Benjamin foi com a perda da aura na arte que as concepções e os paradigmas com a arte tradicional foram completamente rompidos. Sendo a aura uma espécie de transcendência que é referente ao sentindo único e singular das obras de arte.

Uma das importantes transformações a que estamos assistindo hoje, em decorrência dos meios técnicos de reprodução de imagens – fotografia, cinema, televisão –, é, segundo Walter Benjamin, a perda da áurea nas obras de arte, que, reproduzidas, divulgadas e vulgarizadas, para satisfazer às necessidades da *cultura de massa*, multiplicam-se em grande número, tornando-se familiares e banais. (NUNES, 2003, p. 116).

Benedito Nunes em **Introdução à Filosofia da Arte** (2003) entende que o cinema, assim como outros meios de reprodução de ideias, estão intimamente inseridas neste novo quadro massificador, de acordo com a teoria da perda da aura, nas obras de arte. Para o filósofo, o resultado dessa repetição causa o desgaste daquilo que poderia ser único ou autêntico. No entanto, os próprios meios de reprodução que causam a perda da aura são responsáveis também por uma nova postura em relação à Arte. A primeira transformação nesse sentido foi quando a arte passou a não ter apenas um aspecto contemplativo. Como analisa Benedito Nunes (2003, p.116) “a arte não é mais contemplativa, solicitada pelas obras artísticas, cuja à singularidade as técnicas de reprodução de imagens vieram conturbar, e sim a atitude participante, condicionada sobretudo pela ação do Cinema”. A grande mudança a partir da chegada do cinema, além do seu papel naturalmente massificador, é a natureza do espetáculo, que passa a ser compartilhado e participativo, responsável por envolvimento e cognições distintos. Com isso, resultam em novas funções psicológicas, de ordem emocional, diferente do que se via até então.

Os espetáculos que se apóiam nos meios técnicos de reprodução da imagem, tais como os proporcionados pelo cinema e pela televisão, têm uma força persuasiva que os da Antiguidade e do Renascimento jamais puderam alcançar. Com a transmissão de imagens curiosas e interesses pelos meios audiovisuais, os mitos do nosso tempo se multiplicam, mas a linguagem simbólica, essencial à arte, estiola-se. (NUNES, 2003, p. 116).

Jacques Aumont, mostra em seu livro **A estética do filme** (1995) mostra que o caminho foi conturbado para determinar a validade artística do cinema, dando lugar a múltiplos mal-entendidos. Os primeiros tratados sobre a linguagem cinematográfica identificou a *universalidade* como uma das características da nova arte, que permitia driblar as fronteiras da diversidade das línguas nacionais. Teóricos como Canudo, Delluc e Gance identificaram que a imagem em movimento conseguiu estabelecer laços emocionais com qualquer pessoa de qualquer parte do mundo. Pois há uma complexidade psicológica fomentada a partir das técnicas de linguagem audiovisual.

A expressão “linguagem cinematográfica” não apareceu com a semiologia do cinema nem mesmo com o livro de Marcel Martin, publicado com esse título, em 1995. Vamos encontrá-la nos escritos dos primeiros teóricos do cinema, Ricciotto Canudo e Louis Delluc, e também entre os formalistas russos em seus escritos sobre o cinema. Principalmente para os estetas franceses, tratava-se de opor o cinema à linguagem verbal, defini-lo como um novo meio de expressão. Esse antagonismo entre cinema e linguagem verbal é o centro do manifesto de Abel Gance, “A música da luz”. (AUMONT, 1995, p. 158).

Esta primeira etapa do filme como forma artística existia também para parte dos teóricos com referente a um caráter promocional, quando se deu a nomeação de “sétima arte”. Ricciotto Canudo, por exemplo, quer fazer crer que o cinema é dotado de elementos tão únicos, que não é compatível a nenhuma outra forma de arte, o que é um exagero. Ele proclama: “Não busquemos analogias entre o cinema e o teatro, não existe nenhuma”. (CANUDO, apud AUMONT, p. 159). Em **Aideografia dinâmica – rumo a uma imaginação artificial?** (2004), o escritor Pierre Lévy observa que a ideia de universalidade foi um conceito criado na época do cinema mudo, que as pessoas só viam as imagens e os letreiros na cena. Após a decadência do cinema mudo, as técnicas de sonorização e percepção de cinema também se transformam, já que a palavra entra em jogo.

No entanto, a principal arma do cinema continua sendo a imagem. “A imagem cinematográfica é palavra, discurso ou texto; jamais unidade de língua” (LEVY, 2004, p. 58). Mas o que significa dizer que a imagem é palavra e não língua? A imagem mostra ao telespectador o que está acontecendo, ou pelo menos, dá indícios, sem precisar do artifício da linguagem. Pois a língua neste caso é só mais um elemento que faz compor a cena.

Na época do cinema mudo, muitos teóricos, dentre eles Eisenstein, concebiam o cinema como língua ou escrita visual. Enquanto escrita, *amontagem* distinguia o cinema da pura e simples gravação de um espetáculo. Enquanto língua, a imagem era assimilada à palavra, e a sequência seria construída por imagens, tal como uma frase por palavras. Pelo fato de as imagens serem compreendidas por todos, certo tipo de cinema se pensou como linguagem universal. (LÉVY, 2004, p. 55).

Como a teorização do cinema como linguagem universal foi muito primitiva, profética e metafórica, outros pensadores começaram a olhar para o cinema, de modo mais amplo. Sendo que estas bases teóricas tomaram forma a partir dos ensaios de Béla Balázs e dos soviéticos. O húngaro Béla Balázs publicou seu primeiro ensaio em 1924, intitulado “O homem invisível”, logo após vieram “O espírito do cinema” (1930) e “O cinema, natureza e evolução de uma arte nova” (1948). Sua teorização deu origem a quatro pontos importantes para a particularidade do cinema enquanto arte. Este pontapé inicial foi relatado no livro de Jacques Aumont (1995), em que ele disserta que no cinema não existe uma distância variável entre espectador e cena representada. Pois, a imagem total da cena é subdividida entre uma série de planos de detalhes (princípio da decupagem). Significa que existe variação de enquadramento dos planos no decorrer da mesma cena e a operação da montagem que garante a inserção dos planos de detalhes em uma sequência ordenada.

Vários teóricos soviéticos, então, começaram a estudar a questão do cinema relacionado à semântica, a partir do conceito da montagem do filme, dos enquadramentos e dos recortes feitos em cada cena. Yuri Tynianov, em 1927, publicou vários artigos explicando a “correlação semântica” que existe em um filme. A correlação dos personagens com as imagens da cena, a correlação dos personagens entre si, no todo e em parte, tudo isso faz parte da composição da imagem cinematográfica. O cinema traz ao mundo um processo de criação completamente novo. Isso porque depende de muitas variáveis para ser elaborado. Essas peculiaridades serão determinantes para que o filme seja considerado bom ou ruim. Quando Jean-Claud Bernardet menciona o cinema como uma “expressão de montagem”, ele analisa que os fatores determinantes para sua produção não está apenas em uma “ideia”, mas no olhar para montar cada cena, cada ângulo, cada marcação de personagem. Sendo assim, a arte para o cinema é o processo totalmente visual de contar uma história, documentar um fato, trazer uma mensagem ou tocar de alguma forma os sentidos do telespectador.

Chega-se à conclusão de que os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica não tem em si significação

predeterminada: a significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos. Este é um princípio fundamental para a manipulação e compreensão dessa linguagem. Por isso o cinema é basicamente uma expressão de montagem. (BERNARDET, 1991, p. 40).

Walter Benjamin explora com muita clareza a questão do cinema como obra de arte. “A pequena história da fotografia”(1994) e na própria “A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”(1994), ele mostra que não diferente da fotografia, o cinema teve seus valores negados ainda com mais força. Para ele, a fotografia alterou o sentido da natureza da arte e a cinematografia continuou todo o processo. A partir dessa percepção três conceitos essenciais para a consolidação da linguagem cinematográfica é a ideia da perfectibilidade, do teste e da mostrabilidade. O primeiro difere completamente da técnica grega de produção de valores eternos. Ou seja, a obra não tem a intenção de permanecer na eternidade, e não é elaborada de uma só vez como aconteceram com os grandes monumentos gregos.

O filme acabado não é produzido em um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce o seu direito de escolha – imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição. (...) O filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte. O fato de que essa perfectibilidade se relaciona com a renúncia radical aos valores eternos pode ser mostrado por uma contraprova. Para os gregos, cuja arte visava a produção de valores eternos, a mais alta das artes era a menos perfectível, a escultura, cujas criações fazem literalmente a partir de um só *bloco*. Daí o declínio inevitável da escultura, na era da obra de arte montável (BENJAMIN, 1994, p. 175, 176)

Os outros dois conceitos que Benjamin aborda em sua obra estão relacionados também ao de perfectibilidade. Para que o filme seja montado é preciso que cada cena passe por testes. Como se sabe, as cenas são filmadas por múltiplas variantes, e como ela pode ser filmada e cortada diversas vezes, é possível que a mesma cena seja “testada” várias vezes também, até que ela consiga sair “perfeita”. Já o conceito de “mostrabilidade” refere-se ao fato que essa experiência, esses testes se tornam “mostráveis” em um filme. O autor compara a produção de um filme a um desempenho esportivo, a diferença é que no esporte o treino, até se chegar ao resultado não é mostrável.

A intervenção de um grêmio de técnicos é com efeito típica do desempenho esportivo e, em geral, a execução de um teste. É uma intervenção desse tipo que determina, em grande parte, o processo de produção cinematográfica. (...) Essas provas não podem ser mostradas, como seria desejável, e como acontece nas provas esportivas. É esta a especificidade do cinema: *ele torna mostrável a execução do teste, na medida em que transforma esse teste em “mostrabilidade”*. (BENJAMIN, 1994, p. 178, 179).

O cinema nasceu como um meio popular de exibição de filmes no final do século XIX e configurou-se como uma forma de diversão, lazer e entretenimento. Mas a partir dos estudos em comunicação no século XX a cinematografia, assim como outras formas de mídia, foi considerada como meios de “comunicação de massa”, ou elementos da “indústria cultural”, capazes de partilhar valores simbólicos para o receptor. Depois de um longo caminho percorrido, teóricos, tanto da comunicação, quanto da teoria do cinema reconheceram que o cinema quebrou paradigmas do que se conhecia até então como arte. Por isso, para que o cinema se consolidasse sob essa perspectiva estética era preciso identificar a sua linguagem, que o distinguia de outras artes. É a partir dessa ótica de pensamento artístico que os “cineclubes” ou “clubes para discutir cinema” foram criados, ainda no início do século XX.

3. O OLHAR DOS CINECLUBES



Figura 2: Cena do filme “8 e meio”, de Federico Fellini (1966)

Fonte: Google imagens

O cinema agrega símbolos múltiplos, sendo sua proposta plural e revolucionária do ponto de vista da comunicação. Os cineclubes são um exemplo de instrumentos que esbarram em questões que confrontam o cinema mercadológico e a “arte” na cinematografia. Por isso, não se pode cair no pensamento simplório de observar todas essas perspectivas de

maneiras separadas. Para além da tela de cinema, os cineclubes mostram outro lado da sétima arte, que supera o cinema somente como entretenimento, ação que se configura como um fator central da indústria do cinema na modernidade.

Esse processo se diferencia dos cinemas comerciais, pois os interesses são diferentes e determinantes para a escolha da obra que será exibida, o que causa uma experiência distinta em cada espaço. Foi na França que começou o consumo de filmes em clubes, por volta do início do século XX, com Riccioto Canudo. Até então, os filmes eram exibidos nas feiras de variedades, sendo uma forma popular de entretenimento. Até que os cineclubes trouxeram uma nova forma de recepção que privilegiavam o pensamento crítico em relação à arte, como mostra o artigo “Circuito de exibição periférico: Cineclube e itinerâncias”, de Dafne Reis Pedroso (2011).[12]

O consumo de filmes em clubes de cinema surge na França, no início do século XX, com Riccioto Canudo, que fundou o Club des Amis Du Septième Art, o primeiro cineclube de que se tem registro, conforme nos lembra Lunardelli (2000).(...) Como os filmes costumavam ser exibidos nas feiras de variedades, o cinema era desprezado por ser uma diversão das classes populares. O cineclubismo, inserido nesse contexto, contribuía para uma nova possibilidade de recepção de cinema, que privilegiava um pensamento crítico em relação ao que se assistia, para além do entretenimento. As elites intelectuais foram as responsáveis pelo desenvolvimento dos cineclubes e “Revestiam-se de um dissimulado papel educativo, que está na gênese do cineclubismo, evidenciado na linha doutrinária adotada pelos cineclubes católicos” (LUNARDELLI, 2000, p.18). (REIS; 2011). De lá pra cá, o cineclubismo foi praticado de diversas formas. (REIS; 2011).

Outro fator importante do ponto de vista dos meios de comunicação, e que a pesquisadora Katiane Rodrigues[13] (2009) traz à tona, é que, com o cineclube, o público conhece o processo de produção referente ao filme, o que causa a superação da alienação por parte do público. Segundo ela, este ponto é essencial ao estímulo à criticidade, no sentido de conhecer a linguagem cinematográfica. Desde modo, a organização ideológica dos cineclubes começou a ser formada a partir de 1947, durante o Festival de Cannes, momento em que foi constituída a Federação Internacional de Cineclubes (FICC). Com participantes de vários países, a FICC estabeleceu princípios básicos aos cineclubes, como a definição de seu caráter não comercial, além da criação de uma rede internacional de filmes.

Com o passar do tempo os cineclubes foram se multiplicando em várias partes do mundo, trazendo consigo um movimento de caráter e inovador. Cineastas ligados à “Nouvelle Vague”, como Jean-Luc Godard, François Truffat e Eric Romer, eram grandes frequentadores de cineclubes. Também originário do cineclubismo eclodiu o “Neo-Realismo italiano”, nos anos 1940, e o Cinema-Novo no Brasil, no final dos anos 1950, com filmagens de Glauber Rocha.

Louis Delluc, fundador de um dos primeiros cineclubes, responsável pela aplicação do termo cineclube a esse tipo de atividade (a palavra parece ter surgido bem antes, em 1907), foi também o criador da palavra *cineasta*, que tinha o sentido de “espectador integral” que vê, estuda e faz cinema. Outro “pai do cineclubismo”, Ricciotto Canudo, também defendia essa “integridade”, vendo no cinema a somatória ideal das expressões artísticas. (...) Além de tentar propor uma alternativa, os cineclubes a estão construindo, promovendo exposições e organização do público lá onde o cinema comercial não chega. Nos países subdesenvolvidos, a promoção do acesso ao cinema é corolário obrigatório de outras funções que o cineclubes exercem. (RODRIGUES; 2009).

A partir da ótica da comunicação, podemos verificar que os cineclubes nasceram justamente no momento em que se consolidava um modelo dominante e dominador de cinema, no final da segunda década do século passado. Sob essa perspectiva que Katiane Rodrigues (2009), analisa que “os cineclubes nasceram como formas de organização do público para participar do processo cinematográfico”. Diante dessas proposições analisamos o papel do cineclubes no espaço social moderno e seus aspectos comunicacionais, como interação, domínio e interesses.

3.1 CINECLUBISMO E SUAS CARACTERÍSTICAS

Nos primeiros anos da criação dos cinemas nasce um espaço intitulado cineclubes. Esses espaços são, de maneira geral, lugares destinados à exibição audiovisual variada, como filmes de longa-metragem, curta-metragem, documentários etc. Como o próprio nome sugere, esses espaços são clubes ou associações que reúnem apreciadores da sétima arte. Segundo Tavares[14], apesar das diferenças em cada lugar os cineclubes têm classificações únicas e particulares que os define e os difere de outras organizações. A primeira delas é a não existência de fins lucrativos, assim como sua estrutura democrática e seu compromisso cultural e ético com a sociedade. Os cineclubistas visam um olhar

artístico sob os filmes, mesmo que nem sempre, isso seja uma característica marcante em todas as obras.

Os cineclubes se desenvolveram em diferentes situações histórico-sociais, culturais e nacionais, adquirindo uma coloração própria em cada contexto sem, todavia, deixarem de apresentar certos aspectos que os identificam em toda a parte. Esses podem ser considerados alternativos na medida em que representam uma matriz fundamental da produção e circulação audiovisual não mediada pelo mercado ou pelo lucro (TAVARES, 2006, p. 3).

Existem vários tipos de cineclubes, um exemplo é o que pensa o cinema como ferramenta pedagógica, para discutir questões como filosofia, educação, psicologia, entre outros aspectos. O outro é o cineclubes que pensa o cinema sob uma perspectiva artística. Deste modo, é priorizada a função estética, que objetifica sua beleza em particular. O seu olhar é todo voltado para o próprio cinema, sendo sua intenção promover a “educação do olhar” e a cultura do audiovisual. Portanto, esse tipo de cineclubes se distingue dos demais que pensam o espaço como recurso pedagógico, ou utilizam o mesmo para outros pontos de saberes que não o próprio cinema. São duas vertentes que se diferenciam: o cinema como recurso pedagógico e o cinema como estudo da obra cinematográfica. Este conceito é utilizado no artigo “Luta e cineclubismo na terra da realidade”, da Associação Paraense de Jovens Críticos de Cinema (APJCC), em 2009[15].

O cinema, muitas vezes, é visto como algo menos sério. Ou ele é utilizado como ferramenta pedagógica (para chegar nos assuntos considerados mais sérios: política, história, psicanálise, etc...) ou é visto como “mero” entretenimento. Uma das nossas maiores defesas é a questão do tratamento da obra de arte enquanto tal, o respeito à sua autonomia, pelo exibidor e pelo espectador (CRUZ, MOURA, HAONI, 2009)

O universo cineclubista é permeado de reflexões, saberes e debates. Mas não é isso que define o que realmente é um cineclubes. Para Felipe Macedo (2004), estudioso do cineclubismo no Brasil, o cineclubes constitui uma associação diferente de qualquer outra ligada às artes visuais. A diferença é que um cineclubes transpõe a tela e vai além do próprio filme, representando, assim, outra forma de distribuição cinematográfica. Em linhas gerais, o cineclubes surgiu para atender as necessidades que o cinema comercial não atendia, como define Felipe Macedo[16]em seu artigo “O que é cineclubes?”(2004).

Os cineclubes têm uma história própria, que liga a evolução do seu trabalho às diferentes situações nacionais, culturais e políticas em que se desenvolveram. Há vários tipos de cineclubes, alguns predominam em determinados países, em certas conjunturas; em situações diferentes sua forma de organização e atuação também variam. Os cineclubes surgiram nitidamente em resposta a necessidades que o cinema comercial não atendia, num momento histórico preciso; assumiram diferentes práticas conforme o desenvolvimento das sociedades em que se instalaram; mas assumiram uma forma de organização institucional única que os distingue de qualquer outra. (MACEDO, 2004).

Apesar dessa definição, Felipe Macedo afirma que o conceito fundamental de um cineclube é confundido e descaracterizado. Pois ora é entendido pelo senso comum “apenas como uma atividade, meio de lazer cultural, ou é tida apenas é tida como um prazer sofisticado destinado há intelectuais que têm a intenção de assistir a filmes de pouco acesso, ou seja, uma “cultura elitizada”. Ou ainda, tem aqueles que entendem “cineclubes como iniciativas de organizações culturais, educacionais, patronais e paternas voltadas ao aprimoramento da cultura de várias comunidades.” (MACEDO; 2004). O que também é um erro, mesmo que essas entidades existam, não representam o que é um cineclube. O teórico define que os cineclubes são Organizações Não Governamentais (ONGs). Além disso, os cineclubes têm outras características que o definem. Felipe Macedo afirma que “três características quando juntas, são exclusivas dos cineclubes, os distingue de qualquer outra atividade com cinema”. A primeira delas é que o cineclube não tem fins lucrativos. A segunda é que o cineclube tem uma estrutura democrática. E mais abrangente de todas as características é que o cineclube tem um compromisso cultural, ou ético com a sociedade.

Essas três "leis" do cineclube, pela simplicidade e também pela sua inexorabilidade, excluem todas as outras formas de atividade com cinema que o senso comum e a ausência de reflexão identificam como cineclubes. Mas permitem, simultaneamente, que identifiquemos uma mesma longa e coerente linhagem histórica entre instituições que assumiram as mais diversas formas de organização e de atuação (MACEDO; 2004).

Partindo do pressuposto que a nossa sociedade é construída nos moldes do capitalismo, sabemos que o cinema se inclui completamente neste quadro econômico. Para ser realizado, se gasta uma quantia alta de produção, desenvolvimento e divulgação de um filme. Por conta disso, é preciso que uma produção cinematográfica tenha um retorno

financeiro. Segundo fontes da escritora Ana Maria Bahiana (2012)[17], em sua obra **Como ver um filme**, em média, o custo de filmes produzidos inteiramente dentro de um grande estúdio de Hollywood é em torno de 70 milhões de dólares. Já em termos de produção nacional, esse valor cai para 1,5 mil dólares. Segundo ela, “as normas que hoje regem o mercado de produção cinematográfica mundial não são exatas, mas, basicamente, a filosofia principal é: um filme, mesmo barato, é caro”. (BAHIANA, 2012, p. 18).

Por isso é que, o filme é em essência um produto de comunicação de massa. Sendo assim, um filme nos “moldes hollywoodianos” é vendido para grandes empreendimentos comerciais em busca de um retorno financeiro. Só que a diferença de um cineclube é que eles não comercializam um filme, mas o exibem gratuitamente. Porque um cineclube não visa ao lucro, e nem injeta dinheiro para a indústria do cinema. É necessário, no entanto, ter o mínimo de estrutura para atender as necessidades dos espectadores. O que significa que é preciso ter recursos financeiros para que ele possa existir, vindo de instituições públicas ou privadas. Deste modo, entende-se que um cineclube não nasce para obter lucro em cima da disseminação das obras cinematográficas, como explica o cineclubista Felipe Cruz, em entrevista direta[18]. “Quando se monta um cineclube não é para lucrar em cima de um filme, e isso faz toda a diferença. O cineclubista apenas precisa ter o mínimo de condições para exibir um filme”. Com este parâmetro que Felipe Macedo (2004) afirma que a instituição do cineclube não pode ser considerada por um viés do mercadológico, uma vez que não gera excedentes lucrativos.

A tendência predominante na atividade comercial é a repetição, das experiências consagradas, lucrativas e a manutenção do *status quo*. Além disso, apropriação do lucro por uma pessoa ou grupo de pessoas é a base mais fundamental da nossa sociedade de classes. No cineclube, ainda que ele produza *superávits* financeiros com as suas atividades, esses resultados têm (até por lei) que ser reinvestidos na própria atividade: são, portanto, apropriados por todos. Nesse sentido, o cineclube não é uma instituição capitalista. (MACEDO, 2004).

A segunda característica que definiu Macedo é que o cineclube tem uma estrutura democrática. Segundo o autor, desde o final dos anos 1960 no Brasil, a Lei 5536 (de 21/11/68) já coloca algumas normas para quem pratica o cineclubismo. Mais tarde também com as conquistas alcançadas pelo movimento cineclubista organizado, com a Resolução nº 30 do Concine (1980), os cineclubes por obrigação deveriam ser “associações culturais sem fins lucrativos” O que significa aplicar seus recursos exclusivamente em suas atividades culturais cinematográficas, como foi definido pela legislação. Macedo coloca que: “um parágrafo, em especial, define com muita clareza o que é não ter fins lucrativos:

os cineclubes não podem remunerar sócios, dirigentes ou mantenedores" (MACEDO; 2004).

A palavra democrática faz referência ao conceito de democracia, ou seja, que emana do povo. Para Felipe Macedo, os responsáveis em um cineclube, para sua orientação, devem ser necessariamente eleitos. Mas, na prática, os cineclubistas geralmente são críticos de cinema, ou pessoas que conhecem sobre filmes. Sendo que os cineclubistas exibem filmes de forma gratuita, não cobram ingressos, e qualquer pessoa interessada em assistir o filme pode entrar. Sem distinção de classe, credo ou cor. Como é explicado no artigo dos jovens da APJCC.

Nossa postura política consiste na divulgação gratuita de uma cultura cinematográfica mundial e na formação de um homem crítico – promovendo não só uma reflexão estética, mas moral, existencial. Acreditamos no filme como uma fonte inesgotável de vida, de conhecimento, com tudo de infinito que ele pode oferecer. A questão estética se configura para nós como o mais sério dos assuntos, e o respeito a ela é fundamental (CRUZ, MOURA, HAONI, 2009).

A terceira característica que ajuda a entender o que é um cineclube é o compromisso cultural ou ético junto à sociedade. Conceito este que se firma, a partir das outras duas primeiras características, já que o fato de um cineclube não ter fins lucrativos e possuir uma estrutura democrática, o designa à esse compromisso social. Para os cineclubistas, o espaço interfere diretamente na vida social dos que o frequentam. Já que um cineclube assume um compromisso social, político e cultural com as obras cinematográficas. O que significa mediar um processo específico da cinematografia local, a partir da produção, distribuição, exibição, crítica e preservação da obra audiovisual. Além de trazer um conhecimento mais aprofundado sobre como o cinema é feito, e de que forma ele pode ser pensado do seu ponto de vista estético.

Os cineclubes, portanto, contribuem para esse desenvolvimento crítico fundamentalmente por propiciarem a experiência de um cinema diferente do monopolismo de Hollywood e adjacências – e/ou do audiovisual televisivo. Idealmente, um cinema plural, de todo o mundo, do Brasil, com diferentes abordagens e perspectivas de linguagem, temática, etc. (RODRIGUES, 2009).

Em compensação, é preciso esclarecer que apesar do cineclube ajudar a formar opiniões e mobilizar, de certa forma, um movimento cinematográfico na cidade, a entidade age de

maneira pontual. Já que a maioria da população consome e frequenta os cinemas chamados de “comercial”, aquele em que se paga para assistir ao filme desejado do mercado cinematográfico, que produz, na maioria das vezes, grandes produções milionárias. De qualquer forma, como analisa Felipe Macedo (2004), os cineclubes produzem fatos novos e interferem em suas comunidades, além de se mobilizar para formar consciência e opiniões. Ajudam, deste modo, à floração de cineastas e produção local de artistas visuais.

3.2 CINECLUBE EM BELÉM DO PARÁ

O cinema marcou para o mundo a chegada da modernidade, o começo de novos tempos, novas ideologias e novos espaços culturais. O cinema introduziu também novos hábitos sociais. Ir ao cinema não representava só assistir a filmes, mas também o encontro servia para dar visibilidade e *status* social. Em Belém, essa realidade não foi diferente com uma cultura forte do entretenimento visual. No entanto, no início do século XX, a imagem que a capital paraense passava para fora do Estado, era de atraso. Com a cultura cinematográfica sendo considerada fraca, como relata Pedro Veriano (1999), no livro **Cinema no Tucupí**: “Por muitos anos eu programei filmes para cineclubes. Contratava distribuidores de diversos estados e ouvia, quase sempre, demonstrações de espanto, traduzindo o preconceito para com o Norte do país”.

A descrença nas atividades ligadas ao audiovisual em Belém era evidente, o que não representava a realidade da época, já que a região possuía uma tradição cinematográfica que se consolidava a cada dia. Tanto que em meados de 1983 alguns críticos locais, incluindo o próprio Pedro Veriano, deram origem ao livro “A crítica do cinema em Belém”. A obra era dedicada ao pioneiro do cinema local, chamado Theodoro Brazão e Silva. Desde essa época, suas concepções já distinguiam claramente a ideia do cinema artístico e do cinema comercial. Pedro Veriano (1999) relata que o vanguardista distinguia com condescendência filme comercial de ‘artístico’. Comentava, por exemplo, sobre o filme italiano “O diabo branco” (Il diavolo Bianchi, Itália/1946), desculpava a inverosimilhança, afirmando que aquilo era um produto comercial e cumpria o seu destino.

O cinema chegou de forma rápida na capital paraense, desde o final do século XIX, já havia um aparelho vitascope na cidade. No período da Belle Époque, em 1911, o espanhol Ramon de Baños escreve o seu nome na história do pioneirismo do cinema na região. Em 1912, é inaugurado o cinema Olympia, frequentado pelos burgueses e abastados, com exhibições de filmes de caráter comercial. Assim como, o cinema Líbero Luxardo, que herdou o nome de um paulistano, que em 1962 realizou o longa metragem “Um dia qualquer”. A história do cineclubismo vem à reboque de movimentos mundiais do cinema, como a Neo-Realismo italiano e a Nouvelle Vague.

Os anos de 1940 e 1950 representavam uma época de inovação nos diversos âmbitos do cinema. Após a Segunda Guerra, o *Neo-Realismo* italiano, através de uma narrativa simples, representaria a realidade italiano pós-guerra; o cotidiano da classe operária, dos camponeses e da classe média forneceria o material. São desse período, *Roma cidade aberta*, de Roberto Rossellini e *Ladrão de bicicleta*, de Vittorio de Sica. A *Nouvelle Vague* seria outro movimento que marcaria o cinema através de filmes que, mudando as regras narrativas convencionais, representavam questões existenciais dos personagens, como *A cossado*, de Jean-Luc Godard e *Os incompreendidos* de François Truffaut. Obras que propunham uma nova forma de fazer cinema, tendo social, a subjetividade, a política, como temas recorrentes. Esses trabalhos tiveram grande aceitação em outros países e influenciaram diretores. (OLIVEIRA, 2004, p. 61 e 62).

Segundo Relivaldo Oliveira (2004), esse tipo de cinema ficou conhecido como “cinema de arte” ou “cinema de autor”, pois a importância era conferida a determinados diretores que produziam filmes com alto valor estético, e que fugiam dos estereótipos hollywoodianos. Em Belém, a entidade cineclubista representa até hoje uma oportunidade de assistir e discutir sobre obras que estão ausentes ou tiveram uma passagem rápida pelo circuito comercial, com uma elaboração e evolução conferida por aqueles que se dedicam a escrever e estudar sobre filmes. O autor também deixa claro que os cineclubes não são os únicos responsáveis para florescer a cultura cinematográfica em Belém. De certo que essas entidades se tornaram centro de irradiação cultural que os diferenciava dos cinemas comerciais, mas os cineclubes proporcionam um espaço de exibição intimista e de debates, mas não atendem o grande público do cinema, mesmo que as sessões sejam gratuitas.

Os cineclubes formariam uma cultura de espectadores de cinema, interessados na apreciação de filmes que se diferenciavam da proposta e da fórmula consagrada do cinema anterior (melodramático, com narrativas e linguagens repetitivas) que transformaria – confirmando a trajetória da produção artística que se influencia pelo modelo anterior – em cultura de produção as décadas de 1960, 1970, 1980. (OLIVEIRA, 2004, p. 62).

O primeiro cineclube local chamou-se “Os espectadores”, fundado em 1955, por Orlando Teixeira da Costa. Um advogado, apaixonado por cinema, que adquiria obras da Fundação Cinemateca Brasileira e dos distribuidores comerciais como a Art Filmes. Em

entrevista Pedro Veriano[19] mostra a dificuldade para se exhibir filmes naquela época: “O Orlando era um herói, ele não tinha nem projetor, ele alugava projetores velhíssimos, que davam prego, tinha sessões interrompidas, não terminadas”. O trabalho de Orlando Costa foi acompanhado de perto por Benedito Nunes, Marya Sylvia Nunes, Angelita Silva e Francisco Paulo Mendes.

Um pouco antes disso, Pedro Veriano (1999) explica - tanto no livro, como na entrevista concedida para a pesquisa - que começou a exhibir filmes na garagem de sua casa, era um tipo de cineclube chamado “Cine Bandeirante”, que viveu entre 1950 e 1984. Veriano conta que o cineclube dava vez para todo tipo de filme, porque para ele era importante conhecer vários estilos de cinema. “Passava qualquer tipo de filme lá, desde os bregões mexicanos até os clássicos”, comenta Veriano (2012). Mas por causa da dificuldade da contratação de películas em 16 mm, o fim de “Os espectadores” foi apressado. Logo depois surgiu o cineclube “Os neófitos”, dirigidos por Idelfonso Guimarães e Maiolino Miranda, no entanto, não chegou a fazer nenhuma exibição de filmes. Em Belém também havia o cineclube da “Casa da Juventude”, que reunia estudantes de cursos secundários, exibindo filmes disponíveis das representantes de distribuidoras na cidade.

No decorrer de 1950, vários outros críticos começaram a voltar o seu olhar para o mundo da sétima arte, entre eles, estava Acyr Castro, Rafael Costa, Amílcar Tupiassu e Manoel Wilson Pena, que mantiveram uma coluna no vespertino “A vanguarda”, órgão dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand. Em 1962, os comentaristas de filmes montaram uma associação que reunia críticos de cinema do Pará. Os integrantes da APCC buscaram um trabalho que contribuísse para um aprendizado visual, a partir de filmes clássicos, que pouco tinham vez no cinema mercadológico. Esse “ideal” de cineclube rege o conceito de cineclubismo até hoje. Apesar disso, como resultado de uma divulgação frequente dos críticos, o “cinema de arte” também chegou aos cinemas comerciais. Pedro Veriano (1999) relata que foi o primeiro diretor da entidade, que começou em 1967. “A associação ganhou vida longa. Em 1967 eu já a dirigia e parti para a criação de um cineclube. Foram 18 anos e alguns meses de atuação” (p. 43).

O cineclube da APCC foi responsável pelas sessões na sede social da AABB (Associação Atlética Banco do Brasil), auditório da Faculdade de Odontologia da UFPA (continuando um projeto chamado Centros de Estudos Cinematográficos, criado na Universidade Federal do Pará, por Orlando Costa e Benedito Nunes), sede social do Grêmio Literário Português e Cinema Guajará, na Base Naval. Nas duas primeiras salas utilizou projetores de 16mm. Nas duas últimas, 35mm. No caso do Guajará, manteve um “cinema de arte” diariamente por dez anos. Por ironia,

um espaço cultural frequentado especialmente pelas esquerdas dentro de uma base militar em pleno governo militar. Um fato que daria um estudo mais acurado e divertido. (VERIANO, p. 44, 1999).

O Cine Olympia também abriu espaço para matinais, em 1967, que deu lugar para exhibições como o clássico de Luís Buñel, “Viridiana”, e o filme inglês “Nasce uma mulher” (*Rapture*), de John Guillermin. O Cine Líbero Luxardo foi inaugurado com a intenção de substituir o movimento cineclubista, e por cinco anos Pedro Veriano programou exhibições, e aos poucos foram perdendo força e incentivo. Os distribuidores acreditavam no cineclubismo local. Foram surpreendidos e reagiram de forma esperada. Em meados de 1997 a sala voltou à programação regular, quase toda (ou toda) subsidiada. Mesmo período em que surgiram dois cineclubes: o da Unama (Universidade da Amazônia), dirigido pelo professor e crítico de cinema Francisco Cardoso[20], e o Itinerante Amigos do Cinema, comandado pelo crítico Adolfo Gomes. Mas antes de ser criado o Cine Unama, existiu o cineclubes Nelson Pereira dos Santos como relata o professor Francisco Cardoso (2012) em entrevista.[21]

Nós chegamos a criar um cineclubes chamado Nelson Pereira dos Santos, mas a pessoa que ficava à frente do cineclubes faleceu, era uma pessoa relativamente nova que cuidava de tudo, e eu como professor da UFPA, não tinha tempo para cuidar. Depois dessa pessoa, eu não encontrei mais ninguém que se interessasse em ficar com presidente. Mas o cine continuou funcionando, não mais como um cineclubes, mas continuou passando umas sessões com filmes de artes. (informação verbal).

Francisco Cardoso (2012) conta que a intenção nesse primeiro momento era criar um costume do cinema dentro da comunidade e da Universidade, para estimular o interesse dos alunos, dos funcionários, e das pessoas que vinham de fora. Além dos espaços cineclubistas, Pedro Veriano (1999) também comenta que foi possível furar a barreira do próprio cinema comercial, para a exibição de filmes mais “conceituais”.

Como apêndice das atividades cineclubísticas existiu o que se chamou de “sessão cinema de arte”. Os cinemas comerciais abriram espaço para filmes programados pelos críticos. Começou ainda no tempo de “Os espectadores”, com Orlando Costa promovendo uma única sessão na cidade da versão russa de “Os irmãos Karamazov”, o livro de Dostoiévski filmado pelos americanos por mais de uma vez. Foi às 11 da noite de um certo dia de 1955, no Cinema Olímpia. (VERIANO, 1999, p. 440).

Segundo a análise de Relivaldo Oliveira (2012)[22], a exibição e a produção de cinema em Belém ganhava força graças à economia beneficiada pelo auge da borracha, com a cinematografia em destaque em vários espaços da cidade e com o pioneirismo da produção de Banões. Em meados do século XX essa produção também seria realizada por Líbero Luxardo e pela presença dos cineclubes e, depois, pelas realizações da chamada geração Super 8, que marcou os anos de 1960 à 1980, com produções amadoras e individuais. Podemos observar, por meio desses movimentos, que os cineclubes estimulavam a produção de filmes locais, criando um movimento de cinema que contempla tanto a crítica quanto a produção.

As décadas de 1960, 1970 e 1980 seriam marcadas por uma produção primordialmente amadorísticas e, na maioria dos casos individual. A geração Super8, como ficaram conhecidos os realizadores desse período (mesmo tendo produzidos filmes em 16 mm), foi impulsionada pelos cineclubes – grande parte dos diretores eram assíduos freqüentadores – e pela facilidade proporcionada pelos equipamentos. Malditos Mendigos, de Vicente Cecim, Belém Show, de Roberto Lobato Costa, O forte, de Paes Loureiro, Uma história Pudicícia, de Francisco “Mou” Carneiro, Mala Brasileira, de Paulo Chaves, Caieira, de Peter Roland, Olímpia, de Val Sampaio, e Ver-o-Peso, de Januário Guedes, Sônia Freitas, Peter Roland são desse período. (OLIVEIRA, p. 20, 2012).

3.3 O FILME ESTAMPADO NOS CARTAZES

Outra parte da história do início do cinema em Belém que mostra a relação local com a modernidade, esta relacionada com a publicidade. É intrigante observar que na era do cinema mudo e no começo do sonoro não havia o “cartaz publicitário” em Belém, principal meio de divulgação (hoje conhecido) de determinado filme. Não era possível saber qual filme estava sendo exibido ou mesmo o horário de sua exibição. Tal divulgação era realizada através de jornais e da revista “A Semana”. Quando se tratava de filmes de produção europeia de grande escala ou temas históricos clássicos como “Fabíola” (1919), empresários como Teixeira & Martins pagavam anúncios de até uma página para alertar o argumento do filme. Pedro Veriano descreve o nascimento dessa arte publicitária, em seu artigo “A arte de vender ingresso”, que intera o livro **Cine Olympia – 100 Anos de História Social de Belém** (2012), escrito em conjunto com a crítica de cinema, Maria Luzia Miranda Álvares.

Só no final dos anos 30, começaram a ser publicadas artes vindas de outros estados, através das distribuidoras dos filmes [...] Era

um trabalho minucioso que usava caricaturas em montagem evidenciando o conteúdo do programa (e os atores, com pouca menção a diretor ou produtor). (VERIANO, 2012, p. 159).

Segundo o artigo de Marcus Verhagen “O cartaz na Paris fim-do-século: Aquela arte volúvel e degenerada”[23], o cartaz foi criado enquanto forma de divulgação artística foi criado na França, no início da Terceira República Francesa (1870-1940). Inicialmente era uma ferramenta comercial pífia, mas logo se tornou sofisticado representando novos parâmetros sociais, iniciados pela publicidade no final do século XIX. Quem trouxe essa mudança foi o cartazista Jules Chéret, considerado por alguns críticos da época como o inventor desta forma de publicidade. A grande questão é que o cartaz evoluiu paralelamente com a indústria do entretenimento. Sendo que seus desenhos mostravam aspectos estritamente fincados na modernidade, como a sensualidade da mulher, o individualismo do homem etc.

O cartaz evoluiu junto com a florescente indústria do entretenimento. Foi somente a partir de meados de 1890 que artistas como Chéret passaram a ser chamados com regularidade para desenhar anúncios de produtos alimentícios e bens de consumo; até então dedicavam-se principalmente à promoção de novas classes de lazer, cafés-concerto, *music-hall*, circus e hipódromos, os quais ofereciam os shows originais a preços moderados para audiências cada vez maiores da Terceira República francesa. Estabelecimentos menores como o Ópera, a Comédie-Française e diversos outros teatros desenhavam o cartaz. E os estabelecimentos ainda menores raramente podiam arcar com os custos. (VERHAGEN, p.132, 2004).

Logo essa arte publicitária se fixou na década de 1950, quando gradativamente as empresas de cinema foram abandonando a propaganda escrita, pois alegavam um encarecimento desta mídia. A nova arte fazia alusão aos acontecimentos do que seria exibido na sala de cinema. Veriano (2012) relata que este novo meio publicitário “dividia-se entre ostensivas, tratando diretamente do filme em cartaz, ou criativas envolvendo programas com determinados fatos” (VERIANO, 2012, p. 160). Com a chegada do cinema sonoro propagou o “bel canto” (operetas e comédias com barítonos ou tenores) e ganharam muitos filmes lançados no cinema Olympia, em Belém, como “Oh, as Mulheres!” (1936), de Carmine Gellone, “Balalaika” (1938), de Reinhold Schünzel e “Uma noite no Rio” (1941). Segundo Veriano, todos esses musicais épicos recebiam um grande elenco que muitas vezes ganhavam mais destaques que os próprios diretores.

Filmes como “GungaDin” (1939) se destacam com frases vindas dos críticos, como “Grande demais para ser descrito em palavras”. “King Kong” foi o lançamento de maior bilheteria do cinema Olympia, sendo merecedor de um anúncio de meia página no jornal com a foto do macaco gigante. “Nesse anúncio a empresa divulga os preços dos ingressos em suas casas, variando de 2\$200 (dois mil e duzentos réis) para o Olympia a \$800 (oitocentos tostões) para o Poeira. (VERIANO, 2012, p. 167).

Surge por volta de 1943, a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros, onde a cada oito filmes estrangeiros exibidos, o cinema deveria exibir um filme nacional. No Olympia eram exibidos especialmente melodramas e musicais. Em Belém foram exibidos também documentários de curta metragem como sobre o interventor Magalhães Barata (1943), onde a divulgação ressaltava que “todos os paraenses devem assistir esse filme que é um espetáculo edificante de democracia e patriotismo” (p. 178). Outras curiosidades foram à exibição de jogos de futebol como o Brasil x Tchecoslováquia.

Pedro Veriano (2012) evidencia que atualmente a divulgação dos filmes pago inteiramente pelo exibidor deixou de ser feita, “O que restou do gênero foram anúncios veiculados pelas distribuidoras dos filmes, a maioria montada a partir de arte original do país de origem (apenas ressaltando a tradução para o português)”. Isso acontece porque o cinema entrou em parâmetro industrial, no qual a publicidade é elaborada totalmente pela distribuidora dos filmes. O que sobra daquela época é o imaginário criado sobre tantos astros e estrelas de filmes, hoje considerados clássicos cinematográficos. Afinal, foi a partir desse momento que nas à crítica belenense, responsável pelo nascimento do movimento cineclubista na cidade.

Embora a crítica de cinema engatinhasse, aparecendo nos jornais de forma episódica comentários de pessoas geralmente convidadas pela empresa exibidora, filmes que hoje estão mencionados pelos livros de história do cinema eram exibidos em Belém, especificamente no Olympia. (VERIANO, 2012, p. 166).

4. O FILME ALÉM DA TELA



Figura 3: Cena do filme “A invenção de Hugo Cabret”, de Martin Scorsese (2011)

Fonte: Google imagens

É notório que falar sobre “cinema de arte” não é fácil. No entanto, é essencial adentrar em um universo denso de teorias e perspectivas. Tratando-se de cinema esse espaço se torna uma teia de interpretações e saberes dialéticos, amalgamados pela certeza de que um filme pode representar muito mais do que um prazer momentâneo que se esvai quando começam a subir os créditos finais. Mas se uma obra cinematográfica representa muito mais do que uma experiência fugaz, o que faz com que esse momento transcenda a tela?

Segundo a reflexão que o escritor Jorge Coli, traçou em seu livro **O que é arte** (2006), o primeiro ponto para entender o que faz com que um filme seja considerado um clássico é o *discurso*. Esse discurso é determinado pela nossa própria cultura que cria convenções e instituições que podemos apreciar a arte. Daí quando se faz uma pergunta para alguém sobre o que é na verdade, considerado como arte, a resposta pode não convencer. Mas se ao invés disso, pedimos para citarmos-nos uma obra de arte a resposta pode ter uma lista de citações como “Mona Lisa”, de Davi ou a “Nona Sinfonia”, de Beethoven.

Para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que preferem o crítico, o historiador da arte, o perito, o conservador de museu. São eles que conferem o estatuto da arte a um objeto. Nossa cultura também prevê locais específicos onde a arte pode manifesta-se, quer dizer, locais que também dão estatuto de arte a um objeto. Num museu, numa galeria, sei de antemão que encontrei obras de arte; num cinema “de arte”, filmes que

escapam à banalidade dos circuitos normais; numa sala de concerto, música “erudita” etc. (COLI, 2006, p. 10 e 11,).

Por meio desse olhar, que Coli adverte que a situação que recai sobre a arte, é claro, não é tão simples assim. Ele reintegra que “o estatuto da arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai” (p. 11). Por isso que ao entrar em um cineclube, considerado então, como um cinema de “arte” cremos que naquele espaço poderemos encontrar filmes artísticos. Esse discurso poderia ser fácil, se para determinar uma obra de arte precisássemos apenas de um domínio técnico.

Entretanto, sabemos que “os discursos que determinam o estatuto da arte são de outra natureza, mais complexa, mais arbitrária que o julgamento puramente técnico” (p.18). Por isso, que os discursos que determinam o estatuto e o objeto das artes nem sempre são unânimes. Isso ocorre porque para determinar o que é um filme de “arte”, por exemplo, não é necessário apenas o conhecimento sobre luz, sombra, ângulos e movimentos de câmera. O julgamento é complexo, já que se torna necessário perceber em que contextos aquela obra nasceu, o que ela representa para aquele momento histórico, que tipos de paradigmas foram quebrados com aquela determinada forma de linguagem ou estilo artístico. É preciso perceber os preâmbulos do porque o filme “Cidadão Kane” (1941), de Orson Welles é considerado um filme inovador para sua época.

É neste ponto que entram a ideia dos estilos nas obras de arte, estilos estes que são a linha condutora das ações cineclubistas. A reflexão sobre o estilo, mencionada por Jorge Coli está ligada “à ideia de recorrência, de constantes”. Ou seja, a um certo número de construções e elementos utilizados por mais de um artista, ou empregado com certa frequência por um movimento artístico. O autor coloca o filme “Psicose” (1960), de Alfred Hitchcock como exemplo. Na obra, podemos observar elementos diversos, como valorização dos personagens, tratados de maneiras individualizadas, ou então partindo para a técnica, vamos observar determinado estilo de movimentação de câmera, forma própria para traçar um suspense, assim como efeitos musicais. Desta maneira, podemos comparar “Psicose”, com outros trilles de terror e constatar que esses mesmos elementos podem ser encontrados.

Depois de *Psicose* vamos ver *Suspeita*. Descobrimos que nele também existem paisagens dramatizadas, personagens vistos de perto, em tomadas próximas, movimentos de câmera que evocam *Psicose*. E, à medida que nos pomos em contato com outros filmes de Hitchcock, percebemos que certos elementos de construção tendem a ser reempregados, por exemplo um

determinado travelling que começa à distância e se aproxima lentamente de uma janela, penetrando numa casa; um certo modo de localizar um personagem, dominado por um imenso elemento de arquitetura, de fotografá-lo como que aprisionado na teia das sombras projetadas num interior, ou um cruzamento dos caminhos entre os túmulos de um cemitério, e assim por diante. Prestando atenção nos elementos que reaparecem, descobrimos o estilo de Hitchcock. Do mesmo modo que podemos descobrir uma coerência estilística diferente em Eisenstein, Jean Renoir ou Humberto Mauro. (COLI, 2006, p, 28).

Se terminar se um filme pode ser enquadrado dentro dos aspectos de cinema de arte, o contrário também é verdadeiro. Ou será que não existe arte dentro de um cinema comercial? Primeiro que a arte em si, não é vital na vida humana. Quer dizer, não nos é imediatamente necessária como comida e água. Coli dá como exemplo a ideia da faca: se uma lâmina num cabo é uma faca, mas é preciso que o cabo seja esculpido e que a lâmina seja gravada, com isso a faca é um objeto útil. “Se a arte é associada a um objeto útil, ela é, nele, o supérfluo”, conclui Coli. (p. 89). Por exemplo, a instalação de um objeto em um museu, transforma esse objeto em arte. Assim como o mictório de Duchamp quando foi colocado em uma vitrina foi considerado arte, cheia de significados.

De todo o modo a arte possui uma existência frágil, pois não é necessária. Mas Jorge Coli colocou dois pontos fundamentais que alimentam esse “fazer artístico”: o primeiro é que o objeto artístico encontra-se instalado no interior de funções econômicas ou sociais, e esse emprego garante-lhe a sobrevivência. Já em outro ponto é quando à arte “reduz-se a gratuidade; esvaziado de toda a função, ele depende de uma assistência ao mesmo tempo intencional e artificial, provocada unicamente pelo prestígio de ser arte” (2006, p. 92).

No passado, e ainda hoje, os objetos artísticos possuíram funções sociais e econômicas que permitiram sua constituição e seu desenvolvimento: antes de ser arte, o crucifixo foi objeto de culto, o filme um espetáculo a ser consumido. Da igreja ou da produção comercial, para o museu ou para a cinemateca, a passagem impõe a perda da função primitiva. (COLI, 2006, p. 96).

Por conta disso que a arte precisa de um elemento que lhe dê a possibilidade de sobrevivência. Por exemplo, o fato de uma grande obra ter sido consumida por um largo público significa apenas que ela possuia elementos capazes para seduzir um determinado público. O filme “Falcão Maltês”, de John Huston, é um dos exemplos notáveis da história do cinema, batendo recorde de bilheteria. Hoje, com mais de quarenta anos depois de sua

lançamento ele é peça de cineclubes e cinema de arte, já que os motivos e convenções que atraíam multidões nos anos de 1940 agora são outras. Mas a qualidade, intrínseca ao filme, no entanto é a mesma.

Notamos então que a nossa relação com a arte não é espontânea, pois quando julgamos gostar ou não de alguma coisa, mesmo acreditando manifestar uma opinião livre, estamos sendo tomados por instrumentos ideológicos que mantêm a nossa relação com a cultura. “Gostar” ou “não gostar”, não significa que temos uma sensibilidade inata, “significa uma relação do complexo cultural que está fora de nós, isto é, a obra de arte”. É por meio desses conceitos sobre o que a arte representa em nós, que chego ao último capítulo da minha análise, que é entender sobre o predomínio do cinema americano nas diversas culturas, inclusive em Belém do Pará, e as interação que faz o cineclube se distinguir dos outros meios de exibições de filme. Todos esses aspectos explicam e concluem definitivamente o “ir além da tela”, adentrando o universo do filme, sem medo de se entregar a interpretações e saberes.

4.1 O PREDOMÍNIO NORTE-AMERICANO

A partir da pesquisa sobre cinema, compreendemos que no cinema comercial é predominante a exibição de filmes hollywoodianos. Mas essa comercialização de filmes não começou nos Estados Unidos, e sim na Europa, mais especificamente na França, que manteve o domínio do mercado internacional até a Primeira Guerra Mundial. A Pathé Frères era, até então, a maior produtora de cinema do mundo. Segundo dados do livro **Cinema como prática social**, de Graeme Turner (p.23), a produtora fornecia cerca de 40% dos filmes lançados no Reino Unido, contra 30% dos Estados Unidos. Mas esse quadro começou a mudar a partir do início da Guerra. As indústrias, incluindo as produtoras de filmes, começaram a cair de produção drasticamente. O mesmo aconteceu com o cenário de indústrias menos significativas da Alemanha e Grã-Bretanha. Com a indústria cinematográfica em declínio, o espaço para os Estados Unidos crescer foi propício. Deste modo, o país pode entrar em mercados que eram dominados por outros fornecedores como a América Latina e Ásia.

De acordo com Graeme Turner, a exportação nesta época chegou a 85% dos filmes exibidos no mundo inteiro e 98% dos filmes exibidos na América Latina. Por causa disso, os produtores ficaram estimulados a produzir filmes que agradassem ao grande público. A indústria cinematográfica também aproveitou a sua influencia para mudar a estrutura de comercialização, centralizando assim o poder nas mãos das empresas.

Antes, a produção de filmes, sua distribuição para as salas de projeção e o gerenciamento destas salas eram feitos por

empresas distintas. À medida que crescia o domínio norte-americano, torna-se evidente que o controle sobre a indústria cinematográfica podia ser assegurado, se uma companhia produzisse, distribuísse e exibisse seus filmes. Essa alteração estrutural, chamada de integração vertical, teve início depois da Primeira Guerra Mundial. Durante a década de 1920, a Paramount, a Loew's, Fox e a Goldwyn iniciaram projetos de expansão, integração e, principalmente, de aquisição, nas grandes cidades, das salas de projeção que só exibiam filmes novos. (TURNER, 1997, p.24).

A integração vertical também possibilitou a expansão do mercado, pois atraíram investimentos de bancos e companhias de comunicação. Mas se a guerra ajudou a consolidar o mercado estadunidense, a verticalização contribuiu para que a indústria cinematográfica ficasse completamente refém do mercado financeiro. Outro efeito importante dessas transformações foi o desenvolvimento e a consolidação dos estúdios. E o fator que contribuiu imensamente para isso foi o som. A dominação norte-americana expandia-se também durante o cinema mudo. O período de ouro do cinema mudo se deu até meados dos anos 1930 e consagrou grandes humoristas como o ícone do cinema mundial Charlin Chaplin. No seu artigo “A era de ouro de Hollywood” (2012), Eric Pincas[24] reflete sobre a passagem do cinema mudo para o cinema falado. O filme “O cantor de Jazz” (1927) mostrou a força do discurso sincronizado.

O advento do sistema de som contribuiu para aumentar mais ainda o controle de Hollywood sobre o mercado cinematográfico. Apesar de que, no início, a nova aquisição teve uma fase conturbada, já que o filme falado precisava de tradução quando fosse exportado. E isso estimulava os mercados menores de nações europeias, por exemplo. Com isso, no período de 1930 à 1949 países como a Grã-Bretanha conseguiram abarcar alguns mercados. Mas o avanço foi interrompido de novo com uma nova guerra.

A verdade é que o grande problema para os outros mercados é a distribuição de filmes. Já que o domínio norte-americano foi tão eficaz no monopólio das empresas distribuidoras. Até hoje, os pequenos produtores nacionais lidam diariamente com uma realidade quando tentam encontrar uma forma de distribuir seus filmes, a maior dificuldade é justamente a competição com grandes multinacionais. A exibição foi separada da produção e da distribuição. Atualmente meia dúzia de empresas norte-americanas e suas subsidiárias produzem quase todos os filmes, seriados, musicais e games exportados para os quatro cantos do mundo.

Logo se percebeu era o eixo central da indústria cinematográfica, e muitas produtoras tiveram o cuidado de manter a sua rede de distribuição, enquanto dissolviam as ligações formais com a exibição. A distribuição – ter acesso aos melhores cinemas, em número suficiente e no momento certo – é ainda a chave para o sucesso de um filme. Os exemplos de oportunidades perdidas – filmes com potencial para o sucesso de bilheteria desprezados por serem de produção independente – são muito.(TURNER, 1997, p. 26).

O cineclubista Francisco Cardoso[25] (2012) mostra que essa dominação do cinema norte-americano sempre tomou conta do mercado brasileiro, desde que Hollywood começou a despontar no meio do entretenimento.

“O cinema americano sempre tomou conta do mercado, no meu tempo de juventude eram os faroestes, os musicais e os dramas. Mas o cinema nacional também estava presente e filmes vindos de outros países como os filmes japoneses, alemães, franceses. Mas para você ver um filme desses quase sempre só é encontrado no cinema alternativo, com muita pouca variedade, muita pouca exceção”. (informação direta).

Por causa desse domínio, a competição se torna difícil para mercados de outros continentes. Já que a indústria norte-americana também engloba uma rede de produtos, que faz com que o consumidor se sinta atraído a ir ao cinema. Na visão do cineclubista Felipe Cruz (2012)[26], a indústria América se utiliza de artifícios publicitários que influenciam as pessoas a consumirem determinado filme.

Não é toda indústria do cinema que tem o poder de fogo, como as americanas, que tem uma propaganda absurda e engloba uma indústria de outros produtos, como roupas, sapatos, alimentação, entre outras coisas. É muito difícil. (...) O cineclube tem a obrigação moral de tentar sanar essa deficiência, por exemplo, quando eu paro para pensar nos filmes que eu não teria visto se não houvesse cineclubes em Belém, eu percebo que eu teria perdido muita coisa. (informação verbal)

Mas os cineclubistas deixam bem claro que existe arte no cinema comercial, e que os filmes americanos foram essenciais para a formação de estilos e abordagens estéticas que definem elementos cinematográficos. Diretores como John Ford; Martin Scorsese; Frans Ford Copola; James Cameron; David Fincher, do Clint Eastwood; Sidney Lume; Paul Thomas Anderson; Quentin Tarantino entre outros dos Estados Unidos foram determinantes para a formação da linguagem do cinema. Ainda assim, mesmo esses diretores pertencerem a indústria americana, muitas de suas obras não chegam às grandes telas. Ou quando chegam é rapidamente, pois o circuito prefere dar espaço para os blockbusters. O discurso dos cineclubes então pode ser analisado na fala conclusiva de Marco Antônio Moreira (2012)[27]:

Nós acreditamos que existem filmes que não acrescentam nada para o cinema, como essas comédias “besteirol” que passa por aí. É que eu costumo dizer assim: Cinema é diversão, claro que é, mas ele não é só diversão. Então, vamos deixar para o cinema comercial evidenciar esse lado de entretenimento e os cineclubes devem evidenciar o lado da reflexão. (informação verbal).

Como percebemos, há controvérsias em relação aos aspectos cinema comercial versus cineclubismo. Afinal, mesmo que não em sua maioria, existe cinema de arte no cinema comercial, assim como existe cinema mercadológico no cineclube. Mas que analisando em suas particularidades podemos distingui-los e diferencia-los. No entanto, existe um ponto em que os cineclubes diferem determinantemente em relação ao cinema “mercadológico”: a interação com o público. Uma vez que nos cineclubes ocorre o que os cinéfilos chamam de debate, que é feito por meio de uma interação face a face. É sobre esse diálogo que o último tópico da pesquisa abordará.

4.2 CINECLUBE E OS TIPOS DE INTERAÇÃO

Os meios de comunicação afetaram determinante aos padrões tradicionais de interação social. Mas como entender de que forma isso acontece e qual o impacto midiático desses produtos? No começo a maior parte da interação humana ocorreu face a face, por meio de trocas e valores simbólicos. Assim como a tradição oral tomava maior parte da maneira de se divulgar ideias e trocar informações. Mas a partir do século XV foram sendo criadas novas formas de interações e trocas. Sendo que os meios de comunicação criaram esses novos tipos de relacionamentos sociais. Essas formas eram totalmente diferentes do que vinha acontecendo durante a maior parte da história humana. Uma das mudanças significativas é que com o desenvolvimento dos meios de comunicação, a interação entre as pessoas se torna dissociada do ambiente físico, ou seja, as pessoas não precisam

estar no mesmo lugar, nem no mesmo período de tempo para se comunicarem. Pois, o compartilhamento de ideias supera o espaço e o tempo.

A partir dessas ideias John Thompson em seu livro **A mídia e a modernidade: Uma teoria social da mídia**, estabeleceu três tipos de interação (2009, p.78): A “interação face a face”, a “interação mediada”, e a última é a “interação quase-mediada”. Segundo sua teoria, a “interação face a face” se estabelece a partir de um conceito de co-presença, ou seja, os participantes compartilham do mesmo espaço e do mesmo tempo. Nos cineclubes, por exemplo, esse tipo de interação é observado no debate que acontece anterior ou depois da exibição do filme. O debate é mediado pelo cineclubista que estabelece um diálogo com o público que comparece ao cineclubes.

Uma outra característica da interação face a face é que os participantes normalmente empregam uma *multiplicidade de deixas simbólicas* para transmitir mensagens e interpretar as que cada um recebe do outro. As palavras podem vir acompanhadas de piscadelas e gestos, franzimento de sobrancelhas e sorrisos, mudança de entonação e assim por diante. Os participantes de uma interação face a face são constantemente e rotineiramente instados a comprar as várias deixas simbólicas e a usá-las para reduzir a ambigüidade e clarear a compreensão da mensagem. Se os participantes detectam inconsistências, ou deixas que se encaixam umas com as outras, isto pode torna-se uma fonte de confusão, ameaçar a continuidade da interação ou lançar dúvidas sobre a sinceridade do interlocutor. (THOMPSON, 2009, p. 78).

Ao contrário da “interação face a face”, a “interação mediada”, como o próprio nome já identifica, é mediada através do uso de algum meio técnico, como cartas, telefone, ondas eletromagnéticas, entre outros exemplos. A interação mediada pode estar em contextos espaciais ou atemporais distintos. Significa que os participantes podem não estar no mesmo tempo e espaço, o que implica também em um estreitamento nas possibilidades de deixas simbólicas disponíveis aos participantes, já que não é mais possível perceber gestos, expressões, expressões faciais, entonação, etc. No entanto, outras deixas simbólicas relacionadas a escrita podem ser acentuadas, como explica Thompson:

Enquanto que na interação face a face acontece em um contexto de co-presença, os participantes de uma interação podem estar em contextos espaciais ou temporais distintos. Os participantes não compartilham o mesmo referencial de espaço e de tempo e não podem presumir que os outros entenderão expressões

denotativas. Eles devem sempre atentar para o montante de informações contextuais que devem ser incluídas no intercâmbio – por exemplo, a localização e a data no cabeçalho de uma carta, a identificação inicial em uma conversa telefônica. (THOMPSON, 2009, p. 79).

A “interação mediada” também pode acontecer por meio da internet. Um exemplo disso são os fóruns de discussão criados para debater um determinado assunto. Existem diversos deles que debatem sobre cinema, filmes e diretores. O terceiro tipo de interação é aquele que Thompson classifica como “quase interação mediada”. Estes são formas estabelecidas pelos meios de comunicação de massa, como livros, jornais, revistas, rádio, televisão e o cinema. Essa interação se dissemina através do espaço e do tempo. Por isso também envolve um estreitamento do leque de deixas simbólicas. Mas outros aspectos são determinantes para esse tipo de interação, como destaca Thompson.

Os participantes de uma interação face a face ou de uma interação mediada são orientados para outros específicos, para quem eles produzem ações, afirmações, etc.; mas no caso a quase-interação mediada, as formas simbólicas são produzidas para um número indefinido de receptores potenciais. Em segundo lugar, enquanto a interação face a face e a interação mediada são dialógicas, a quase interação mediada é monológica, isto é, o fluxo da comunicação é predominantemente no sentido único. O leitor de um livro, por exemplo, é principalmente o receptor de uma forma simbólica cujo remetente não exhibe (e geralmente não recebe) uma resposta direta ou imediata. (THOMPSON, 2009, p. 79).

Por conta desse caráter monológico, a produção de formas simbólicas para um número indefinido de receptores potenciais é classificada como uma “quase-interação”. Por esse viés, o cinema se enquadra completamente nesse contexto de comunicação de massa, pois um filme é visto e apreciado por uma quantidade grande de pessoas. Sendo que essa interação provocada pelo cinema cria um tipo de situação social que interliga os participantes, em um processo de comunicação e intercâmbio simbólico. Ou seja, mesmo que as pessoas não possam dialogar com um filme, eles podem criar laços de amizade e afeto com pessoas que receberam este mesmo estímulo visual, assim, interagindo com pessoas que assistiram ao mesmo filme.

A partir do estudo de Thompson observa-se que o cineclube se distingue das demais salas de exibição cinematográficas, pois ele engloba um fator de interação a mais de interação,

que é a “interação face a face”. Enquanto que no cinema comercial a “interação quase-mediada” é o único referencial, no cineclube, além dessa, acontece um estímulo a “interação face a face”, por conta do debate e do diálogo que se faz sobre um determinado filme. O que não significa que o diálogo entre as pessoas não possa acontecer espontaneamente após um grupo de pessoas frequentarem uma sessão de cinema, em uma sala de cinema comercial. Thompson já alerta em seu estudo que as situações interativas podem agir paralelamente no fluxo da vida diária. No entanto, essa característica da “interação face a face” nos cineclubes tem um caráter elementar e único, porque eles evidenciam e incentiva a conversa, a discussão para o melhor entendimento sobre o filme.

Para o cineclubista Marco Antônio Moreira (2012) o debate que acontece nos cineclubes incentiva o enriquecimento cultural das pessoas, a fim de obter um conhecimento mais abrangente sobre a arte do cinema. Segundo ele: “O debate, seja para cinema, para política, para literatura, o que for, serve para o enriquecimento cultural de uma pessoa. Acho que tem uma coisa muito séria hoje, que é que a gente não está ouvindo muito o outro de uma forma geral”. De modo que a grande diferença dos tipos de interação é a experiência que sentimos ao debater um determinado filme, como mostra a visão de Felipe Cruz (2012):

No cinema normal não tem debate, você vai lá, assiste ao filme e vai pra casa, que é uma experiência ótima também. Mas acho que isso é muito interessante no cineclube, a oportunidade de discutir o filme. Acho que enriquece a leitura de todo mundo, mesmo que tu não gostes, mas é interessante isso, falar sobre ele. Até porque a arte, eu acredito que ela também é feita para ser discutida, não só apreciada, mas discutida, ter uma externalização mesmo das suas impressões. (informação verbal).

Marco Moreira também afirma que na internet, ocorre uma certa racionalização do que é falado, e isso acaba transformando o sentido das próprias interpretações de um determinado filme. Deste modo, com o debate o espectador poderá expressar suas opiniões, sentimentos e percepções de maneira imediata, logo após a exibição.

Na internet quando você tenta para escrever você fica pensando um tempo, sendo racional demais, às vezes você acaba não sendo você. Às vezes acontecem cenas maravilhosas, com pessoas emocionadas por causa da sessão. Entre outras razões, essa interação humana enriquece muito mais. E volto a te dizer é uma atividade antiga isso e sempre funcionou. (informação verbal).

Sendo assim, na percepção dos cineclubistas a interação com o público por meio do diálogo aberto, serve para extremamente essencial para a formação de uma plateia, que muito mais do que amante de cinema, entenda o cinema, e interprete as intenções dos diretores ou produtores de filmes. É por conta disso, que segundo as entrevistas concedidas por essa pesquisa, independente do espaço onde esteja sendo realizada uma sessão de cinema, sempre terá um momento para essa troca de conhecimento de todos que estão presentes. Ainda assim, é notável quando se frequenta um cineclube, que nem todas as pessoas vão interagir igualmente. Muitos espectadores são tímidos ou então tem timidez de expor abertamente sua posição. Em compensação o cineclubista Marco Moreira (2012) comenta que o trabalho do cineclube é de formação, e que muitas pessoas começaram a expressar sua opinião, quanto mais esta assistia a filmes.

A partir de todas essas interpretações do que seria realmente o papel do cineclube na sociedade, Pedro Veriano finaliza suas análises ao dizer que o cineclube tem a sentido educador de ensinar sobre o cinema. Esses “ensinamentos” não tem um aspecto pedagógico formal, ao contrário é referente a construção de conhecimento construída através destas interações e trocas de saberes sobre a cinematografia. Nas palavras de Veriano (2012): “O papel do cineclube deve ser mais educativo, ensinar sobre cinema, forma plateia, isso desde o Bázín na França o papel é esse. Ou seja, saber o que presta e o que não presta, ele deve ser acompanhado na apresentação que diz o que é o filme”.

5. CONCLUSÃO

A tarefa foi árdua para traçar uma linha de pensamento teórico que contemplasse de maneira didática e concisa as ideias de “O Filme Além da Tela: Comunicação e Cinema nos Cineclubes em Belém do Pará”. A dificuldade não estava na falta de elementos textuais ou metodológicos, mas na dialética e complexidade que apresentam os três elementos fundamentais da pesquisa: a comunicação, o cinema e o cineclube. Entretanto, no momento em que esse tripé ideológico se estabeleceu e se relacionou com uma série de outros fatores, foi possível conceber uma pesquisa coerente, voltada para o universo regional da cidade de Belém do Pará.

A pesquisa avaliou a partir de uma análise comunicacional, de que forma os cineclubes, em especial da capital paraense, se deparam com esse universo complexo chamado de cinema. Logo no início do cinema foi possível observar suas transformações, desde a invenção do cinematógrafo até os primeiros filmetes que registraram imagens em movimento.

O primeiro momento foi contextualizar como nasce o cinema e como se dá sua invenção, descobrimos então que esta nova técnica representou uma das características da

modernidade, ou seja, uma transformação social da virada do século XIX, para o século XX. Nos debruçamos nas teorias de John Thompson (2009), Jacques Aumont (2008) e no livro organizado por Leo Charney e Vanessa Schwartz **O cinema e a invenção da modernidade** (2004). Esses autores compreenderam que o cinema nascia com o moderno por causa no avanço de sua técnica, que conduzia a um outro tipo de comportamento social, e sua reprodutibilidade.

A partir disso podemos considerar o cinema como comunicação de massa, assim como o rádio e a televisão, baseando-se principalmente nos trabalhos de Walter Benjamin, Theodor Adorno, Umberto Eco e Jesús Martín-Barbeiro. Walter Benjamin mostra que o cinema já nasce neste contexto de comunicação de massa, pois, para existir, precisa ser apreciado por um grande público. O embate neste sentido se ateve na influência dessa “comunicação massificadora” para a sociedade, a partir de ideias do consumismo, da construção de uma indústria do entretenimento e da produção de símbolos que atraem pessoas para as salas de cinema.

Nesse sentido, no início da invenção do cinema, nos primeiros anos do século XX, ele não era tratado como um objeto artístico, e sim como uma forma de entretenimento nas feiras e praças públicas. Mas quando os estudos de comunicação avançam no decorrer do século passado, percebeu-se que o sentido da própria arte tinha sido alterado em meio às transformações técnicas que estavam acontecendo em todos os aspectos sociais e culturais. Deste modo, quando o cinema então encontra sua linguagem e características próprias que os distinguem dos outros meios, como a fotografia e o teatro, este pode então ser considerado arte. Teóricos como Benedito Nunes foram fundamentais para essa compreensão da mudança do conceito de arte. Com o cinema, a arte perdeu sua “aura”, como mostra Walter Benjamin, ela não é feita para ser apenas contemplada e apreciada de forma única, a arte cria formas de interagir com o próprio objeto artístico. A arte a partir desde momento é produzida de maneira serial, uma mudança que começa com o nascimento da fotografia e se consolida com o cinema. Entendemos, então, o cinema como símbolo da modernidade, como indústria cultural e como arte.

É dentro desse contexto de cinema como arte que surgem os cineclubes. Que são espaços alternativos caracterizados pela exibição independente de filmes. Os cineclubes têm diversas características, que os distingue de qualquer outro tipo de forma de exibição de filmes. Constatamos na pesquisa, através de escritores e cineclubistas como Felipe Macedo, além de livros e artigos sobre cineclubes e entrevistas diretas com cineclubistas influentes da cidade de Belém, que os cineclubes veem o cinema como uma forma de divulgar esses filmes, que são considerados artísticos, e que geralmente não estão cotados no circuito comercial. O que os cineclubistas pretendem é dar oportunidade para que o público conheça filmes que são deixados de lado pela indústria cinematográfica,

porque muitas vezes esses filmes não são tão palatáveis e acessíveis para a compreensão do grande público.

Deste modo as hipóteses do trabalho se confirmam, uma vez que diferente das salas de cinemas comerciais, os cineclubes não estão preocupados com o lucro, mas com a democratização da arte cinematográfica. Tudo isso começa pelo processo de escolha do filme, já que há uma busca por filmes considerados artísticos, selecionados através de características específicas, diferente do cinema comercial que visa as questões lucrativas. Esse aspecto lucrativo do cinema e de dominação hollywoodiana foi analisado no último capítulo, de acordo com os conceitos de Ricardo Brisolla Ravanello, no livro **O Cinema Como Prática Social** (2005).

Outro elemento essencial para a pesquisa foi o tipo de interação entre o público e o filme, que ocorre também de maneira distinta nos cineclubes. Essa interação ocorre através do debate. O debate após o filme, que na pesquisa foi relacionada com a teoria de John Thompson, da interação face a face, provoca uma experiência que agrega valores e sentidos para a obra cinematográfica. O debate é feito para trocar experiências e interpretações sobre um filme, a fim de aguçar a curiosidade em relação ao cinema, e a partir disso entender, por exemplo, o que um determinado diretor quis dizer com cenas, ângulos, histórias que são entrelaçadas em cena. Com isso, o espectador interage com o filme de forma singular e crítica.

O filme transmitido em uma tela de cinema causa no espectador diferentes emoções, lembranças, medos, risos. Todo esse cenário cineclubista em Belém é muito intenso e rico em espaços e salas de exibição, a exemplo do Cineclube CCBEU, Cineclube Casa da Linguagem, Cineclube Alexandrino Moreira, Cine Unama, entre outros cineclubes dentro da Universidade Federal do Pará (UFPA), e outros. Fora as salas específicas, existem sessões de cineclube em espaços de cinema alternativos como Cine Saraiva, o Cine Olympia, o Cine Líbero Luxardo, entre outros espaços. Para compreender todos esses aspectos analisamos o olhar sobre o cinema dos cineclubistas Pedro Veriano, Francisco Cardoso, Felipe Cruz e Marco Antônio Moreira.

A partir de suas entrevistas, entendemos que a realidade contemporânea mudou de maneira profunda, e o cinema em Belém e no mundo se transformou muito comparado à época das sessões dos irmãos Lumière. Entramos na era dos filmes 3D, com efeitos visuais impressionantes. O público é quase que “engolido” pelos filmes com produções estrangeiras, e que lotam as salas de cinemas dentro dos shoppings centers. Mesmo diante desse quadro, o cineclube consegue sobreviver por meio de parcerias com instituições, associações, governos municipais, entre outros colaboradores.

Este trabalho se encerra com uma conclusão, num tipo de análise que focalizou o trabalho e as características dos cineclubes. No entanto, muito ainda se tem para pesquisar sobre cinema, principalmente na Amazônia, um lugar tão rico histórias e conflitos. Um lugar que tem o mérito de possuir a sala de cinema mais antigo em funcionamento no Brasil.

Por isso, a pesquisa sobre cineclubes não está completa, ela é apenas o primeiro passo para um estudo mais aprofundado sobre os cineclubes e suas abordagens estéticas, sobre a crítica do cinema em Belém do Pará, ou sobre um estudo mais atento sobre o público cineclubista. O que fica desta pesquisa, é que mais do que qualquer outra característica, o que deixa vivo o espírito cineclubista é, principalmente, a paixão por cinema que cada um de seus colaboradores e frequentadores carrega consigo.

6. REFERÊNCIAS

ALVARES, P. V. D. ; ÁLVARES, M. L. M. **Cinema Olympia: 100 Anos da História Social de Belém (1912-2012)**. Belém: Ed. GEPEM, 2012.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Tradução: Eloisa Araujo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 7. Ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Cinema?**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

BORDENAVE, Juan E. **O que é comunicação**. 13. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRAGA, José Luiz. **Constituição do Campo da Comunicação**. Verso e Reverso. Universidade do Rio dos Sinos, Unisinos, janeiro-abril de 2011.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ; Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2ª Ed. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004

COLI, Jorge. **O que é arte**. 15. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CRUZ, Felipe; HAONI, Miguel e MOURA, Mateus. **Luta e cineclubismo na terra da realidade**. GOTAZ: Revista Digital de Artes Visuais. Belém, PA: Gotazkaen. Volume 2. 2009.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Entrevista de Felipe Macedo a Katiane Rodrigues publicada dia 23 de abril de 2009 em emfelpemacedocineclubes.blogspot.com.

GULLAR, Ferreira. **O Fim da Arte**. Disponível em:

HISTORIA VIVA: **A era de ouro de Hollywood**. São Paulo: Ediouro Duetto Editorial Ltda. V. 1, n. 104, 2012. 82 p.

HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luis C.; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da comunicação**: Conceitos, escolas e tendências. 7. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento**: Fragmentos filosóficos. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

HUMBOLDT: Revista cultural. **O fim da arte**. Frankenstr. Goethe Institut. N. 66, 1993.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. São Paulo: Ed. Papyrus, 2004.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Tradução: Fabiano Moraes. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 2011.

LOURENÇO, Julio. **Hegemonia e cineclube**. Disponível em: <http://www.blogtemposmodernos.com.br/2010/05/hegemonia-e-cineclube-revision-de-un.html> Visitada em: 16/11/2012.

LEITE, Francisco Tarciso. **Metodologia científica**: métodos e técnicas de pesquisa: monografias, dissertações, teses e livros. Aparecida, SP: Idéias& Letras, 2008.

MACEDO, Felipe. **Cinecura ou o oportunismo manifesto**. Disponível em: <http://cncbrasil.wordpress.com/memoria/2004-memorias-da-rearticulacao/cinecura-ou-o-oportunismo-manifesto.htm>. Visitada em 16/11/2012.

MACEDO, Felipe. **Matou o cineclube e foi ao cinema**. Disponível em: <http://cineclube.utopia.com.br/clube/matou.html>. Visitada em: 16/11/2012.

MACEDO, Felipe. **O que é cineclube?**. Encontrado em: http://cineclube.utopia.com.br/clube/o_que_e.html. Visualização: 15/10/2011.

MARTÍN-BARBEIRO, Jesús. **Dos meios às mediações**: Comunicação, cultura e hegemonia. 2. Ed. Tradução: Ronald Polito e Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MICHALISZYN, Mario Sergio. **Pesquisa**: Orientações e normas para elaboração de projetos, monografias e artigos científicos. 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. **Amazônia, cidade e cinema em um dia qualquer e Ver-o-Peso**: Ensaio. Belém: IAP, 2012.

PAOLO, Darcy. **Elaborando Trabalhos Acadêmicos e Científicos – TCC, Dissertação e Tese**. Belém: Ed. Paka-Tatu, 2009.

PEDROSO, Dafne; COUTINHO, Lúcia; SANTI, Vison Junior. **Comunicação Midiática**: Matizes, representações e reconfigurações. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

RAVANELLO, Ricardo Brisolla. **Cineclubismo**: Prática subversiva. Disponível em: <http://www.culturadigital.br/cineclubes/rtigos/cineclubismo-pratica-subversiva.htm>. Visitada em 15/11/2012.

RAVANELLO, Ricardo Brisolla. **O Cinema Como Prática Social**. Santa Catarina 2005. 11 f. Artigo (Projeto de Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL.

RUDIGER, Francisco. **Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural**: Comunicação e teoria crítica da sociedade. 3. Ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

TAVARES, Luís Eduardo. **Cineclube como expressão da diversidade**. 2006. Encontrado em: http://www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo_59.htm. Data de acesso: 02-09-2010.

THOMPSON, John. **A mídia e a modernidade**: Uma teoria social da mídia. 11. Ed. Tradução: Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução: Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VERIANO, Pedro. **Cinema no tucupi**. SECULT, 1998.

VERIANO, Pedro. Crítica de cinema em Belém. **O Liberal**. Belém, 18 de Novembro. 2012. Revista Troppo. P. 54.

7. FILMES

8 E MEIO. Direção de Federico Fellini. Versátil Home Vídeo. Itália; França. 1963. 138 minutos.

A INVENÇÃO DE HUGO CABRET. Direção de Martin Scorsese. GK Films. 2011. 126 minutos.

CINEMA PARADISO. Direção de Giuseppe Tornatore. Versátil Home Vídeo. Itália; França. 1988. 155 minutos.

DIRIGINDO NO ESCURO. Direção de Woody Allen. Europa Filmes. 2002. 112 minutos.

ED WOOD. Direção de Tim Burton. Walt Disney Pictures. EUA. 1994. 127 minutos.

O ARTISTA. Direção de Michel Hazanavicius. Paris Filmes. França; Bélgica. 2011. 100 minutos.

UMA SESSÃO MÉLIES. Direção de Jacques Memy; Georges Méliès. Cult Classics. 2001. 60 minutos.

8. ENTREVISTAS

CARDOSO, Francisco. **Entrevista concedida a Raissa Lennon para complementar o projeto de pesquisa “O filme além da tela: comunicação e cinema nos cineclubes de Belém do Pará”**. Belém-PA, 25/09/2012.

CRUZ, Felipe. **Entrevista concedida a Raissa Lennon para complementar o projeto de pesquisa “O filme além da tela: comunicação e cinema nos cineclubes de Belém do Pará”**. Belém-PA, 02/10/2012.

MOREIRA, Marco. **Entrevista concedida a Raissa Lennon para complementar o projeto de pesquisa “O filme além da tela: comunicação e cinema nos cineclubes de Belém do Pará”**. Belém-PA, 10/10/2012.

VERIANO, Pedro. **Entrevista concedida a Raissa Lennon para complementar o projeto de pesquisa “O filme além da tela: comunicação e cinema nos cineclubes de Belém do Pará”**. Belém-PA. 24/09/2012

8.1 APÊNDICE A - Entrevista com Pedro Veriano*

“O papel do cineclube deve ser mais educativo, ensinar sobre cinema, formar plateia; desde o início, na França, o papel já era esse”.

Comente sobre o início da prática cineclubista em Belém até a configuração dele hoje?

O primeiro cineclube foi “Os espectadores”, em 1955-1956, o criador foi Orlando Teixeira da Costa, e os seus colaboradores mais próximos eram Benedito Nunes e Francisco Paulo Mendes. Eles eram colegas, professores e fundadores da Faculdade de Filosofia da UFPA. O Orlando era tão maluco quando eu, ele mandava buscar filmes do Museu de Arte Moderna de São Paulo e alugava de distribuidoras que tinham filiais em Recife. Ele fazia as experiências dos filmes em minha casa, que eu chamei de “Os bandeirantes”, que era na garagem. Passava qualquer tipo de filme lá, desde os bregões mexicanos até os clássicos. E ele levava os apresentadores, que iam apresentar o filme no auditório da Sociedade Artística e Internacional (SAI), que hoje é a Academia Paraense de Letras, aquele prédio na Praça da Bandeira. Para eles exibirem, tinham que ver antes, e eles faziam isso lá em casa. O Orlando era um herói, ele não tinha nem projetor, ele alugava projetores, velhíssimos, que davam prego, e por isso, tinha sessões interrompidas, não terminadas.

Então “Os bandeirantes” era como se fosse uma prévia para o cineclube do Orlando?

Sim. Na verdade, ele não teve continuidade, tanto que depois, já na UFPA, ele criou com outros colaboradores o Centro de Estudos Cinematográficos. Aí teria uma amplitude maior depois, com a constituição da Escola de Cinema da UFPA. Mas no momento que eles criaram era só para exibição mesmo, fizeram até um Festival de Cinema Japonês, exibido no auditório da Faculdade de Odontologia. E logo depois do Orlando, em 1986, o Maiolino Sousa, junto com o Wilder Afonso Guimarães, criaram um cineclube chamado “Os neófitos”, que não teve nenhuma exibição, teve só um bate-papo do filme “Amor Sublime Amor”. Era mais teórico do que prático. Em seguida teve o cineclube “Juventude”, na Casa da Juventude, que era uma espécie de internato mantida por um padre. E o chefe desse cineclube era o Orlando Sinimbu, que morreu há uns dois anos. E esse fez exibição de filmes, mas era em colégios e instituições. Eu, inclusive, fiz algumas projeções para ele, no Colégio Gentil Bittencourt. Já no ano de 1987 os Centros Cinematográficos eram na Escola de Teatro da UFPA, que ficava Quintino, entre à Brás de Aguiar e Avenida Nazaré, tinha um auditoriozinho pequeno lá. Mas não saiu do papel. E esse ano eu já escrevia no Jornal “A Província”, eu e o pessoal da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos

(APCC)– que foi criada um ano antes. Nessa época resolvemos fazer um cineclube de verdade.

Quem fazia parte da Associação?

Quem criou a Associação foi Onivaldo Martins, Acyr Castro, Rafael Costa, Sergio Paulo Macedo. Sendo que os críticos mesmo da época eram chamados A.R.T.S., que eram “A” de Acyr, “R” de Rafael, “T” de Amilca Tapiassu e “S” de Rafael Wilson Penna. O Maiolino estava nesse meio, mas não era da direção, ele era colaborador externo, mas tinha uma coluna no jornal na sessão vespertina, e eles vinham ao cineclube “Espectadores” e divulgavam no jornal. Então nos criamos o cineclube APCC, onde a primeira sessão foi na Escola de Teatro da UFPA. A universidade dava uma verba pequena, que não dava nem para o frete dos filmes. Eu comecei a passar um filme que não era muito conhecido, em lembro bem do filme “Nasce uma Mulher” (Rapture, em inglês), e o diretor não era muito prestigiado pelos críticos da época. Isso contrariou o diretor da Escola de Teatro na época que achava que o cineclube deveria exibir só clássico e eu achava que não, que o cineclube devia exibir todo tipo de filme.

Esse filme “Nasce uma mulher”, então não era considerado um clássico?

Não, eu achava que esse filme era um filme comercial que não chegou à Belém, mas foi elogiado pela crítica internacional e ganhou prêmio. Mas o diretor achou que não era um tipo de filme para cineclube. Mas na época ainda houve debates muito bons, como “O Vampiro de Almas”. Daí em diante eu comecei a me espalhar como cineclubista, peguei o Auditório da Faculdade de Odontologia (UFPA), peguei o Grêmio Literário Português, assim como o Cine Guajará que era da Base Naval. O Cine da Base Naval era diário, os outros eram somente nos fins de semana. Para “O Guajará”, nós íamos de noite, não havia o medo de sair na rua.

Como eram as escolhas do filme na época?

Eu escolhia os filmes e conseguia na época alugar uns filmes a um preço barato, por isso cobrava um percentual bem baixo para os colaboradores.

Então era um cineclube, mas era pago?

Era pago sim, nos começamos cobrando mensalidade, mas não deu certo. Aí eu tive que cobrar do público, mas ia muita gente na época. Também tinha sessão na sede da ABB. Teve uma vez que não tinha lugar para tanta gente, e eu ainda era o protecionista, ficava com dois projetores para um lado e para o outro, era uma loucura! Eu ia buscar os filmes de carro no aeroporto, e quebrei varias bolas enormes de rolos dentro do carro, era bem

trabalhoso, mas divertido. Aconteciam muitas coisas divertidas nessa época. E o engraçado era que chegou à época da Ditadura Militar e eu passava filme numa Base Militar (Base Naval). O comandante dizia que podia passar tudo, menos “O Encouraçado Potemkin” que era um filme clássico russo. É que, no fim do governo Goulart houve uma revolta de um marinheiro e o filme que tratava dessa temática, por isso era vetado, mas bem que eu queria passar. Teve uma história engraçada, quando fizemos uma homenagem para o comandante no final de um filme que eu arranjei e era um filme russo. Por isso, ele pensou que eu estava fazendo alguma brincadeira com ele. Quando ele me agradeceu pela homenagem disse: “você quis fazer uma pegadinha comigo, mas eu gosto muito de filme russo, não tenho preconceito nenhum”! O comandante me ajudava muito, me dava uma verba e eu ia buscar lá na Base, eu também era médico de uma empresa, onde todos batiam continência e eu também.

Tinha debate nesse Cine Militar?

A censura na época era terrível, qualquer filme que passasse eu tinha que primeiro levar na Polícia Federal e pegar o certificado de liberação e levar para o policial federal para eles poderem liberar a minha programação. Mesmo assim todas as sessões tinha gente da Polícia Federal espiando para ver os debates, para saber se tinha alguma coisa subversiva. Mesmo como cineclube eles tinham que ver se o filme tinha sido cortado. Era uma piada, porque uma vez fizemos um curso de cinema, e eles estavam sempre lá e eu fui apresentar um filme, e nesse dia até estava em Belém o Joaquim Pedro de Andrade, que é o diretor de “Macunaíma”, aí quando eu fui apresentar eu disse: “Boa noite aos nossos amigos da polícia federal aqui presente”. Os caras caíram do cavalo e todos começaram a rir e logo depois eles saíram. Inclusive eu fiquei até amigo deles chegando a ser médico do filho de um deles e aconteceu uma coisa muito estranha, me chamaram para ser testemunha de um interrogatório e eu fui. Pegaram um caboclo pálido, porque ele estava transportando uma remessa de armas para o Araguaia, e ninguém sabia que estava acontecendo uma guerrilha aqui no Araguaia. Enfim, mas eu passei por essa época tranquilamente. E quando terminou (a Ditadura) o cineclube ainda existia, e foi criado o Cine Líbero Luxardo em 1986, e nessa época esse já era o nosso sonho, de ter um cinema. Por isso, eu abandonei os cineclubes todos para me concentrar no Líbero. Ele foi emprestado da Secretaria de Saúde para a Secretaria de Cultura, fiquei lá até 1990 programando filmes no Cine Líbero Luxardo, no princípio foi muito bom. Eu consegui fazer que o Líbero Luxardo fosse totalmente independente, não se pagava despesa nenhuma. Quando mudou o Governo mudou o sistema e toda a renda das bilheteiras tinha que passar pela instituição, e lá que pagava como se fosse material de consumo. Resultado da brincadeira: todas as distribuidoras começavam a negar o filme, eu pulava de uma para outra até conseguir, eu tinha nome em todos eles, me mandavam filmes até fiado, quase eu me sujo com essa situação. Eu me aborreci sério mesmo, uma vez que eles

começaram a unir a programação de cinema com teatro, então eu mandava buscar filmes e às vezes não era passado. Uma vez eu briguei feio, na época quem tomava conta do Centur era o Edyr Augusto, a gente não se dava muito bem, eu fiquei muito chateado com ele. Por isso, resolvi voltar para a Secretária de Saúde, para o meu posto. Lá eu fui médico do presídio, diretor de posto médico, entre outras funções. Chegando lá me falaram que eu já tinha tirado tempo de aposentadoria porque eu nunca tirei férias. Então, eu saí e fiquei escrevendo em alguns jornais da época.

Mas como foi para você se interessar tanto assim por cinema?

É nato, minha mãe gostava muito de teatro, quando ela era jovem foi até atriz. Mas o primeiro filme que eu vi, tive medo. Foi a “Branca de Neve e os sete anões”, com três anos de idade. Eu vi no antigo cinema Iracema, nessa época eu gostava mais de televisão. Depois eu li que o (diretor) Ingman Bergman também teve medo desse filme, então eu estou bem acompanhado (risos). Mas depois disso eu virei rato de sessões matinais, eu ia pequenininho e fui barrado várias vezes, joguei pedra em cinema porque não me deixaram entrar para assistir “Proscrito”, só porque apareciapeitos (risos). Uma vez me barraram também para assistir “O rei do samba”, que era a vida de um senhor compositor, mas o filme era uma porcaria. Eu fiquei doido por cinema. Em casa eu comecei a assistir filmes com uma máquina que rodava a manivela e depois meu pai me deu uma máquina muda que rodava em 8 mm, daí eu comecei a ver filme mudo. Até que em 1950 eu fui ao Rio de Janeiro e lá eu comprei uma máquina de segundo mão, e nessa época eu comecei a passar filme no porão de casa, o “Cine Bandeirantes” tinha esse nome primeiro por ser pioneiro, não tinha aqui em Belém, e outro era porque o avião que eu vim era um Bandeirante, então tinha Bandeirante em tudo. Comecei a passar filme e cobrava da vizinhança para pagar os filmes, inclusive sobrava um dinheirinho para mim. Nesse espaço passava tudo, desde dramalhões mexicanos, faroeste, foi uma grande escola de cinema, tudo que chegava a gente passava. Eu tinha nessa época uns 14 anos. Em 1951 eu ganhei uma máquina filmadora, mas eu não sabia nada de fotografia, era tipo um fotômetro, eu nem sabia o que era direito, mas aprendi a usar e comecei a filmar no claro os primeiros filmes. A vizinhança toda ajudava, tinha a estreia no Bandeirante, era ótimo! Por causa disso eu conheci o Fernando Melo, que era o fotografo oficial do (cineasta) Líbero Luxardo.

O Líbero era amigo do meu pai, do meu irmão, vivia lá em casa. E ele começou a filmar “Um dia qualquer”, e eu acompanhei todo andamento do filme. O Líbero era um sonhador. Cheguei até a fazer um roteiro para ele, mas o modo que ele via o cinema era totalmente utópico. O roteiro que eu fiz para ele era “A quadrilha de Jacó Patacho”, um conto do Inglês de Souza. Só que eu imaginei o seguinte: as pessoas entravam na casa, no tempo atual, e as paredes estavam todas manchadas de sangue, então o final do filme era o

massacre e as imagens iam dissolvendo junto com os corpos e só. Mas o Líbero disse: e como as pessoas vão saber que terminou? Cadê a música de fundo? Mas eu disse que era silêncio, oras. Mas ele achava que o filme tinha que ter um acorde grande, uma estrondo, enfim, acabou que o roteiro não chegou a ser filmado. Mas o Líbero tem uma história triste, ele morreu pobre, e só não morreu indigente porque ele era maçom e a maçonaria pagou todo o enterro dele, ele ao tinha dinheiro nem para sair do hospital, a história do Líbero é muito dramática, foi deputado, presidente da Assembleia para depois acontecer tudo isso com ele.

Na época, o quê o movimento cineclubista representava?

O cineclube teve um bom movimento, tanto que o Alexandrino Moreira, quando eu o conheci ele era um banqueiro, e ele frequentava os cinemas de arte do Cine Olympia e ficou encantado. Então, ele criou o cinema 1 e 2. Eu fui com ele organizar tudo, e eu comecei a programar os cinemas, mas foi falindo porque só passava filme de arte. Então eu comecei a conhecer as distribuidoras. Até que mudou totalmente a forma de exibição e acabaram os cinemas de rua e criaram os cinemas de shopping.

Mas como foi essa passagem do fim dos cinemas de rua para o cinema de shopping?

Todos foram assaltados. A manutenção e o custo operacional eram muito grandes, se pagava água, luz, telefone, prédio, e ainda tinha que se pagar para o dono do filme, ainda tinha o frete, que Belém ainda tinha esse agravante que tinha que pagar o avião que vinha o filme, às vezes o frete era mais caro da que o aluguel do filme. Em 1980 começou a acabar os cinemas de rua, e em 1990 veio o Moviecon que alugou os cinemas 1, 2 e 3, e começou a alugar os cinemas do Iguatemi. O Alexandrino chegou a ter os primeiros cinemas de shopping no antigo shopping chamado de Doca, e no Castanheira também. Mas depois foi acabando também, depois que ele morreu. Mesmo no cinema comercial ele mandava buscar um cinema mais alternativo, um cinema difícil. Mas é importante é saber que o domínio norte-americano sempre existiu. Eles são terríveis, eles fazem de um jeito que não tem para onde correr. Hoje se tornou um círculo vicioso. Esses filmes de super heróis, por exemplo, dá muito dinheiro então eles fazem franquias, e dão continuação para o mesmo filme. O público gosta disso, sabe. Os filmes europeus até tem distribuidoras, mas elas não conseguem furar essa barreira e chegar para mais lugares. Não é nem questão de cópias porque hoje a maioria é digital, então a copia vem pela internet, não tem que pagar frete, mas mesmo assim tem domínio americano total.

E o que esse domínio influencia para os cineclubes?

Agora muita coisa mudou por causa do DVD, o cineclube é só DVD, ninguém está passando mais película, 16 mm acabou, super8 acabou, tudo é peça de museu. Esses consulados ainda têm algumas cópias em 16 mm, mas assim mesmo os clássicos já têm todos em DVD. Então o DVD está inclusive apresentando novos cinéfilos, aqui perto, no Maranhão tem um rapaz que criou uma distribuidora, que ele compra filmes na Europa, e está começando a lançar esses filmes no cinema. O que se aproxima mais do público são esses filmes que se limitam a contar uma história de qualquer maneira, e uma história quase soletrada, e que emociona de alguma forma porque a pessoa, essa linguagem bem melodramática.

Em Belém também têm filmes que não tem privilégio nenhum nas sessões, como os filmes nacionais, porque isso acontece?

É muito problema aqui. Você faz um filme, o filme está pronto, mas você não encontra mercado para passar. Há 20 anos o grande inimigo do filme nacional era o mercado estrangeiro, mas hoje quem distribui o filme nacional são companhias estrangeiras, tem uma ou outra distribuidora que é brasileira mesmo, essa que sai para a porrada porque ela vai furar o bloqueio dos estrangeiros. Esse filme do Amorim “Corações Sujos” é de 2010, mas já estava pronto há muito tempo, mas ele não encontrava lugar para passar. Foi sair agora e só no Moviecon em duas sessões, em uma semana e depois jogaram para o Castanheira e só. O filme nacional você é obrigado a passar, tem uma lei que obriga a passar tantos filmes nacionais por ano. Mas o que eles fazem, eles pegam um filme de grande público como “E aí comeu” e passam em um monte de sessão para cumprir a obrigatoriedade, e os outros sobram. Quem manda são os filmes preferidos, ou seja, a estimativa de público.

E a questão da pirataria e internet?

A pirataria é que nem a droga, não tem como acabar. Hoje em dia você compra um filme por R\$ 2 reais e isso facilita muito, e a internet ajuda muito porque é muito fácil baixar. O que é mais engraçado é que no pirata eles ainda colocam “proibidos para exibição”, ou seja, eles tiram de dentro da distribuidora, com alguém que fornecem para eles, então a quadrilha é grande. Tem cópias de serviço, que ainda sai para o produtor olhar e ver se ainda tem falhas. A pirataria ajudou muito o filme “Tropa de Elite”, por exemplo, porque ele fez a propaganda do filme. Quando passa essas porcarias aí no cinema, eu prefiro ver em casa e enfrentar filas no cinema. Ainda mais agora eu que tenho que obedecer a horário, não pode mais entrar no meio do filme.

Mas como funcionava antes?

Antigamente tinha o relatório de exibição por filme que era mandado uma porcentagem para distribuidora e se cobrava de maneira geral. Hoje em dia cada ingresso que você compra vai direto para a distribuidora, direto para Los Angeles. Lá eles sabem tudo, que horário dá mais gente na sessão, quais os filmes mais assistidos, eles tem um gráfico enorme, até em Belém eles sabem o que acontecem. Outras coisas que eles estão fazendo, é que os trailers são compatíveis com o público do filme, se esta passando um filme de ação os trailers são todos de ação. No cineclube, pelo menos os que eu participo o que predomina é o cinema antigo. Agora no grande cinema tem vezes que você encontra alguma coisa que presta, como “Os intocáveis”, um filme Frances que passou agora, assim mesmo só em duas sessões à noite no Cinépolis, as sessões lotadas, mas mesmo assim não continuou, para ser substituído por um filme brasileiro. Mas ele foi recorde de bibleteria, ultrapassando até alguns filmes dos estados unidos, então eles conseguiram entrar no mercado. Outra merda que esta saindo agora é filme dublado, eles fizeram uma estatística e infelizmente deu que o público prefere filme dublado. Eu já disse que da que for só dublado eu deixo de ir ao cinema, eu não gosto de filme dublado, tenho raiva, só aturo o desenho, porque fica falso, por mais que o dublador se esforce soa falso, o tipo da voz não dá o tipo da pessoa.

Para terminar, qual é o papel do cineclube na sociedade?

O papel do cineclube deve ser mais educativo, ensinar sobre cinema, formar plateia, desde o início, na França, o papel já era esse. Ou seja, saber o que presta e o que não presta, ele deve ser acompanhado na apresentação que diz o que é o filme. Até os filmes ruins poderiam passar, pra mostrar o que não ficou bacana, dizer porque não é um filme bom. Teve uma vez que eu fiz um curso de cinema, que eu chamei de curso prático, era assim falávamos sobre o Expressionismo alemão e passava um filme expressionista, dizíamos o que era o expressionismo em todas as artes, e passava o filme. Depois as pessoas iam debater o filme. Assim como o neorrealismo e todas as suas escolas, foi muito legal.

O senhor acha que o cineclube ainda vai se sustentar, mesmo com esse predomínio da indústria norte-americana, cinema 3D?

Vai sim, com certeza. E olha que ele trabalha em uma área proibida porque na verdade, você não poderia exibir esses filmes em DVD. Por causa dos direitos autorais. Mas não adianta censurar porque o mundo inteiro faz isso, baixa filmes da internet para exibir. Até as próprias distribuidoras estão comprando títulos da internet para download oficial.

8.2 APÊNDICE B - Entrevista Francisco Cardoso*

“O cinema americano sempre tomou conta do mercado, no meu tempo de juventude eram os filmes de faroestes, os musicais e os dramas”.

Como começou sua paixão por cinema?

Eu, na minha infância, morei perto do cinema Olympia, na época em que o cinema Olympia tinha uma programação bastante forte, efetiva. Morava numa rua em que hoje não da para morar, a Gama Abreu. Então aquela rua tinha pouco movimento, na época o movimento era na Rua Padre Eutíquio e na Presidente Vargas, mas poucos carros transitavam naquela rua, pois a Av. Tamandaré era muito ruim. Então eu morava ali e o cinema na proximidade. E eu ia muito ao cinema Olympia, mas também me acostumei a ir a outros cinemas, era o que chamávamos de cinema de bairro. Aquele início do cinema em Belém era assim, tinha algumas sessões que funcionavam especialmente para a “garotada”, tinha os seriados, que se diferencia de hoje que é o seriado de TV. Naquela época o seriado era de cinema, você via os filmes feitos em série, eram rodados todos de uma vez só e depois você assistia no cinema a cada sábado ou domingo. A garotada e os jovens ficavam doidos querendo saber como é que o “mocinho” ia escapar na semana seguinte, porque eram filmes de faroeste.

O filme era filmado para série mesmo, então terminava com a mensagem: “como é que o fulano vai escapar das garras da mulher gorila?”. Também eram exibidos filmes como o “Tarzan”, “O super Homem”, “Tim das selvas”, enfim vários filmes, vários seriados. E uma série dessas passava junto com o filme, antecedia o filme, e era um grande gancho, uma grande chamada para essas sessões, que aconteciam aos domingos de manhã, ou no Olímpia, aos sábado à tarde, as chamadas sessões vespertinas. Eu não esqueço que começava às 16h30 com os seriados e logo depois vinham os filmes. O filme variava, podia ser o que na época nós chamávamos de “Bang-Bang”, podia ser um Faroeste, podia ser uma comédia.

Em que ano foi isso?

Eram os anos de 1950 encaminhado para 1960, e isso tudo me fez iniciar a gostar de cinema. Eu me lembro de que o primeiro filme que vi, foi quando a minha mãe me levou para assistir o filme “A branca de neve e os sete anões”, esse filme na época era um ícone do cinema, o primeiro do Walt Disney. Posteriormente, em 1970, aconteceu aqui em Belém um curso de cinema dado pelo Pedro Veriano, pelo João Paz Loureiro e pelo Isidoro Alves, eram três pessoas que conheciam o cinema e fizeram um curso com um preço pequeno, então era para entender o cinema não só como entretenimento, mas também como uma forma de expressão artística. E eu fiz esse curso em 70, e a partir daí eu abri os meus horizontes, passei a entender um pouco mais de cinema, e hoje eu

escrevo na coluna do comunicado para o Cine Unama, onde tem uma sessão a cada 15 dias e agente faz um evento aqui (Unama), às vezes acontece uma espécie de mesa redonda, às vezes tem prêmios para quem acerta alguma coisa do Oscar, aqui na Unama. Nós criamos isso aqui em 1988.

Mas o Cine Unama tinha essa pretensão de ser um cineclube?

Nós chegamos a criar um cineclube “Nelson Pereira dos Santos”, foi o nome que nós demos, mas a pessoa que ficava à frente do cineclube faleceu, era uma pessoa relativamente nova que cuidava de tudo e eu como professor da UFPA, não tinha tempo para cuidar. Depois dessa pessoa, eu não encontrei mais ninguém que se interessasse em ficar com presidente. Mas o cine continuou funcionando, não mais como um cineclube, mas continuou passando umas sessões com filmes de artes, em outros momentos nem tanto artístico, enfim, a intenção é criar um costume do cinema dentro de uma comunidade, de uma universidade, para a comunidade de fora, de dentro e isso envolve funcionários, alunos, pessoas, todos aqueles que se interessar por cinema. Fazemos uma coluna toda semana no comunicado, além do filme que passa.

Como é que acontece a escolha do filme do Cine Unama?

Não tem um critério específico, mas não passamos filme ruim, pelo menos uma qualidade questionável, regular. Às vezes nós atendemos aos pedidos das pessoas que mandam email dizendo “Ah! Eu gostaria de ver tal filme”, se o filme estiver enquadrado dentro de uma proposta nossa e tiver o mínimo de qualidade, agente apresenta. Como as sessões ocorrem nos três campi da universidade, agente se programa para passar os filmes nos três lugares, circulando. Às vezes é um filme que foi lançado, às vezes é um filme com muito apelo, no sentido em que muita gente vai se interessar em vê, e às vezes não, por exemplo, é uma homenagem a um diretor, um Hitchcock, um Wood Allen, ou é a respeito de uma temática, como o dia do professor, nós pegamos um filme ligado à homenagem do professor, etc.

O que o senhor avalia como sendo filme bom ou ruim?

Isso é muito difícil de dizer, porque há muita subjetividade, mas para uma pessoa possa avaliar melhor um filme, para saber se esse filme tem alguma qualidade ou não é preciso algum conhecimento da linguagem cinematográfica, por exemplo, é diferente de uma linguagem literária, porque às vezes agente lê um livro e vai ver um filme e nós dizemos “O livro é muito melhor, eu não gostei do filme”, ou então pode acontecer o inverso, embora eu gostando tanto de cinema, acho que a obra literária é superior a obra cinematográfica.

É mais complexa?

Não. É que eu acho que as adaptações nem sempre quando saem da obra literária sabem ser adaptadas para o cinema, porque às vezes alguns diretores, roteirista, eles tendem a querer transformar a linguagem cinematográfica praticamente numa linguagem literária, o que não é, porque o cinema tem a sua própria linguagem, então é preciso eu saber o que é uma cena, o que é um plano, o que é um trailer, uma serie de ferramentas que tem o cinema e entender isso, interpretar o que o roteiro tenta passar através do diretor e o que a direção dele tentou colocar no filme, e essa obra ser entendida de uma maneira mais ampla. Eu entendo o seguinte, que uma obra cada vez mais aberta é uma obra melhor, porque as interpretações são mais diversas, eu vejo o filme de uma maneira e você vê de outra, isso é bom.

Abertas em que sentido?

No sentido de padronizar o filme em alguns momentos, alguns tópicos do filme. Então quando uma coisa não fica muito mastigada, ela fica uma obra mais aberta, com interpretações daquela cena que você pode ter visto de forma diferente, isso, por exemplo, é um filme de melhor qualidade, tende a ser um filme de melhor qualidade. Mas também há aqueles diretores que querem fazer o filme de um jeito que acaba se tornando uma viagem que não funciona. Eu acredito que para você fazer um filme de boa qualidade, tem que envolver muita coisa, tem que observar muita coisa, tem que observar o próprio roteiro, uma música que foi inserida, uma fotografia que está presente, saber se a obra foi adaptada ou não, saber se ela já foi produzida para o cinema, verificar de que forma foi filmada, como ela se enquadrou, como a história foi narrada, de que maneira ela foi narrada usando essa linguagem. É preciso ter essa leitura para você poder interpretar uma obra e saber se ela possui o mínimo de qualidade. O importante, no meu modo de ver, é as pessoas irem ao cinema, mesmo que comece indo ver filmes que não tem muito valor artístico.

O cineclube ou o cinema alternativo incentiva isso?

Sim, incentiva isso porque, aqui, por exemplo, agente busca não vulgarizar o cinema, mas no cinema comercial há filmes que são muito fracos que são exibidos e em contrapartida há filmes muito bons que não tem espaço dentro do mercado. O cinema americano sempre tomou conta do mercado, no meu tempo de juventude eram os faroestes, os musicais e os dramas. Mas o cinema nacional também estava presente e filmes vindos de outros países como os filmes japoneses, alemães, franceses. Mas para você ver um filme desses quase sempre só é encontrado no cinema alternativo, com muita pouca variedade, muita pouca exceção. Eu recentemente assisti a um filme muito interessante, muito agradável, de boa qualidade chamado “Os intocáveis”, o filme é delicioso, mas ele tem uma linguagem que está fazendo sucesso por onde passa, por ter uma linguagem mais

rápida, mais dinâmica, dinâmica de filmagem interessante e faz com essas pessoas que estão acostumadas a essa correria do cinema americano de ação, de aventura, não se choquem muito a esse filme, faz com que achem engraçado, com um pouco de humor, enfim é um filme muito bacana.

Diante deste cenário norte americano, qual é o papel destes cinemas alternativos?

É ele viabilizar para o público, principalmente aqui na nossa cidade, filmes que não vão chegar ao cinema comercial e tem muita coisa boa. Recentemente passou no Cine Olympia um Festival de Cinema Francês, que mostra filmes de muito boa qualidade, mas que muitas vezes pra chegar até o público, tem que ir para o Centur, no cine Líbero Luxardo, no Maria Sylvia Nunes, lá na Estação das Docas. Sendo que a Associação Paraense de críticos cinematográficos tem feito muita parceria, com a Saraiva, com a Casa da Linguagem, com o Centur, lá no IAP. Então, ele vem para ocupar essa lacuna. Isso é para que a gente não fique nas mãos só dos filmes americanos, mas isso não quer dizer que o cinema americano não passe filmes bons, tem muitos, aí de nós se não tivesse o cinema americano, que foi essencial para o desenvolvimento do cinema. Embora o cinema tivesse começado na França, logo o desenvolvimento do cinema veio muito da indústria americana, que investiu nisso, e promoveu um cinema de ponta. As pessoas quando querem fazer um curso em graduação de cinema, tentem a serem diretores, mas aqui no Brasil a gente esta precisando de bons diretores de fotografia, produtores, roteiristas, é a ficha técnica do filme que precisa ser preenchida com bons profissionais.

Às vezes o cineclube mesmo sendo gratuito não dá tanto público quanto o cinema comercial, por que isso acontece?

O público está acostumado com um cinema palatável, de consumo fácil, de ser engolido facilmente e não faz uma leitura correta sobre o filme, até porque as pessoas muitas vezes não entendem mesmo, se lê pouco sobre cinema. Eu faço parte da Associação de Críticos, e os membros fazem um trabalho bom em relação a isso, a pensar o cinema de outra forma, e cada dia chega mais gente na Associação fazendo um trabalho legal.

Então, esse cenário de cineclube esta florescendo na cidade?

Sim, com certeza. Eu tenho alunos na Federal e aqui na Unama que às vezes me perguntam sobre esse movimento, pessoas que querem fazer cinema. Agora para você estimular esse tipo de público é preciso de uma assiduidade de ações. As pessoas que frequentam o Cine Unama, muitas já se interessam por cinema, por conta de um trabalho que foi construído ao longo do tempo. Mas não é fácil. Às vezes eu evito passar filmes muito complexos, difíceis demais de serem entendidos, para não afastar também, e atingir

o maior número de pessoas. E isso acontece com filmes mais fáceis, só que não menos ricos, então eu faço debates, conversas, para que as pessoas vão entendendo.

Para terminar, eu queria que você falasse um pouco sobre o cinema 3D.

É uma incógnita. Mas vamos refletir juntos. O cinema 3D foi revigorado, porque ele existiu lá no passado, mas não com essa tecnologia que é muito melhor, com óculos que criam essa sensação de estar bem próximo da realidade. Quando eu assistir pela primeira vez um filme 3D era um óculos de cartolina de um lado azul e outro vermelho, hoje os óculos são especiais e bem mais caros. Hoje já estão relançando filmes que fizeram sucesso para passar em 3D, como foi o caso de “Titanic”. Eu não sei até que ponto isso vai evoluir e como ele vai ficar. Mas eu ainda prefiro assistir normal, só quando eu acho que dá algum efeito eu assisto. Eu não sei se ele vai evoluir, ou se é só um modismo que depois vai perdendo a força, eu acho que só o tempo que vai poder dizer. Agora o investimento foi grande, e esta dando resultado, muitas pessoas vão ao cinema e o ingresso é cobrado mais caro, então dá muito lucro.

O 3D não seria uma forma também de conter a pirataria?

Bom, eu acho que pode até ser, porque muitas pessoas estavam deixando de ir ao cinema e o 3D pode estimular isso. Eu acho a pirataria um absurdo, porque é muito caro para se fazer um filme, o valor é muito alto, tem muitas pessoas envolvidas, é claro, que se ganha muito dinheiro, mais se gasta muito dinheiro também. Então, tem todo um investimento para você ter a três, quatro reais em ma esquina, e com uma qualidade ruim. Mas de qualquer forma a pessoa vê toda aquela história, e aqui no Brasil ninguém contém isso. E isso não acontece só com o cinema, também acontece com vários produtos, eu acho que isso tinha que ser combatido cada vez mais. Como é que a indústria brasileira, que luta para evoluir, aí na esquina você já pode comprar esse filme na pirataria. Acho que se perde muito com isso.

8.3 APÊNDICE C - Entrevista com Felipe Cruz*

“É tão lindo ver uma pessoa se doar completamente para fazer um filme. É muito famoso o Francis Ford Coppola que quase enlouqueceu fazendo ‘Apocalypse Now’”.

Como você começou a se interessar por cinema? E a partir de que momento começou a divulgar o cinema, através do cineclube?

A minha paixão pelo cinema começou como acontece com a maioria das pessoas, meio por acaso mesmo. Comecei a assistir filmes desde criança, mas sempre tinha aquele filme, que tu sabe que não é um filme qualquer pra ti, que tem um significado maior. Acho

que isso aconteceu muito comigo quando eu vi “Encontros e Desencontros”, da Sophia Coppola*, eu fiquei muito impressionado e “Noivo neurótica e noiva nervosa”, do Wood Allen* também. São filmes que me despertaram para o cinema, que me fizeram pensar que essa arte é interessante, é algo pelo qual eu me interessou.

Faz quanto tempo isso?

Faz bastante tempo, na minha adolescência, há uns 10 anos. É que eu sempre tinha o costume de alugar filmes, já que há dez anos baixar filme não era uma realidade ainda. A cidade que eu morava só tinha duas salas de cinema, e geralmente só passavam filmes do grande circuito, que acabaram sendo importantes, porque eu percebi que eu não me interessava por aquele cinema. Quer dizer, claro que tem o seu valor, o seu mérito, mas eu não me interessou muito pelos blockbusters. Era uma época em que todo mundo alugava filmes, na época da fita também, então foi na sorte porque eu alugava um filme pelo título e pela sinopse, então acabou que eu acabei vendo filmes que até hoje eu sou louco por eles. Como todo contato com arte, a gente começa sem comprometimento nenhum, depois com o tempo, a gente vai se especializando mesmo em algumas coisas. Hoje em dia, eu sem muito bom do que eu gosto, do que eu não gosto. Então, eu já posso fazer uma listinha de favoritos. O cineclube veio depois. Começou quando eu passei na Universidade, e encontrei dois amigos, o Miguel e o Matheus que são da APJCC* também. Gostar de assistir filmes foi uma coisa que nos uniu. Um ia assistir filmes na casa do outro, era tipo um "mine cineclube". A gente assistia aos filmes e procurava as informações, via os extras, que eu acho muito importante para o cinéfilo, rever trechos do DVD, entrevista com o diretor, essas coisas. Então assim, era uma paixão que eu já tinha, mas era meio solitária. Então, aconteceu uma coisa que eu não planejava, que é quando tu gostas tanto de uma coisa que tu queres que todo mundo conheça, quer divulgar mesmo, essa é a ideia. E a gente estava nesse momento – que foi no ano de 2006 para 2007 – meio insatisfeito com a cena cineclubista na cidade. Não tinha tantas coisas que supriam a necessidade que a gente tinha naquele momento. Então em vez de reclamar a gente resolveu fazer um cineclube. A gente estudava na UEPA* aí teve o “Cine UEPA”, que foi o primeiro cineclube da APJCC.

Então vocês foram os fundadores da APJCC então?

É. Mas tinha outras pessoas envolvidas, como o Henrique Martins, Max Andreone, Cauby Erick, várias pessoas que contribuíram. Fora que existia em Belém grupos isolados de cineclubistas, ligados a APJCC, por exemplo, tinha o pessoal da “Sessão Maldita” do Centur, que fazia as sessões aos domingos à noite, tinha o pessoal do “Pet em formação”, no CEFET, que fazia exhibições de filmes de graça lá também. Aí a gente juntou os três grupos, em um grande grupo para a APJCC, junto com o Cine Uepa, que era o nosso. E

depois criamos o “Cinema na casa”, “Cine CCBEU”, “Cine Aliança Francesa”, entre outros. Mas no começo foi na Uepa, e o motivo foi esse: cinema é importante, queremos ter o máximo de pessoas possíveis, não só para assistir, mas para debater. Essa é a grande diferença, porque no cinema normal não tem debate, você vai lá, assiste ao filme e vai pra casa, que é uma experiência ótima também. Mas acho que isso é muito interessante no cineclube, a oportunidade de discutir o filme. Acho que enriquece a leitura de todo mundo, mesmo que tu não gastes, mas é interessante isso, falar sobre ele. Até porque a arte, eu acredito que ela também é feita para ser discutida, não só apreciada, mas discutida, ter um externalização mesmo das tuas impressões. Foi assim que começamos, foi pequeno em um auditório da Uepa, mas foi ficando cada vez maior.

Ok. Mas pra você o que é um cineclube? O que caracteriza ele?

Bom, é um espaço de discussão, primeiro de tudo. É a única diferença. Quer dizer, o cineclube tem uma grande desvantagem, em relação ao cinema normal, que ele não tem película. Isso faz muita diferença, assistir filmes em película é o melhor jeito, as produções são feitas para serem assistidas em película. Mas é claro, que nem sempre é possível. Como é que eu vou ver um filme do Alfred Hitchcock, em película, em Belém do Pará, em 2012? Não vai rolar. Para isso tem o DVD, então essa desvantagem é superada pelo debate, então ao mesmo tempo em que o cineclube tem essa limitação de formato – porque até existem cineclubes de película, mas é bem mais caro, e tem que existir um incentivo privado e governamental, porque o transporte de película é caríssimo, e é um material muito delicado, enfim, várias coisas – mas compensam pelo debate daquela obra de arte, e isso é um cineclube. Sem debate, não é um cineclube se torna outra coisa.

Mas e o tipo dos filmes? Como é feita essa seleção? Porque vocês passam determinados filmes e não outros?

No início do cineclube quando começamos a fazer sessões de cinema, cada um escolhia cinco filmes das nossas vidas, para cada um defender o seu filme. Depois de um tempo as pesquisas foram ficando mais profundas, e fomos vendo também que havia certas necessidades. Por exemplo, diretores que não são vistos, ou filmes que não vão chegar à cidade, e só da para baixar na internet. Porque é uma verdade incontornável, que o cineclube depende da pirataria, do que se chama pirataria, porque eu acho que é só um compartilhamento, porque ninguém está ganhando dinheiro em cima disso, a gente nunca cobrou por nenhuma sessão de cinema, foi sempre tudo de graça. Então, não é uma questão de lucrar com o trabalho de outra pessoa, é divulgar, compartilhar aquele trabalho.

Começamos a fazer ciclos também como, por exemplo, ciclo do diretor Mario Bava, que é um diretor italiano de terror super desconhecido da maioria do público, mas que influenciou

muita gente; ciclos do cinema oriental e do cinema europeu. Infelizmente, apesar do cinema americano ter grandes obras e gênios do cinema, a gente sabe que a maioria dos filmes que chegam para a gente, esteticamente e artisticamente são inferiores a outros filmes, que não chegam por não terem dinheiro. É basicamente isso, quer dizer, você quer ver um filme do (Jean- Luc) Godard, ele pode até ir pra sua cidade, mas ele vai ficar no máximo uma semana, porque não dá ninguém, e a bilheteria tem prejuízo. Assim como filmes brasileiros, que também fica pouquíssimo tempo. Não é toda indústria do cinema que tem o poder de fogo, como as americanas, que tem uma propaganda absurda e engloba uma indústria de outros produtos, como roupas, sapatos, alimentação, entre outras coisas. É muito difícil. Até mesmo para os donos de cinema, eu entendo a situação que eles ficam. Antes, atrás do Iguatemi tinha o cinema um, dois e três, em que eles tinham um compromisso de passar filmes, não só de grande bilheteria, mas filmes alternativos, e foram à falência. Então, é muito arriscado escolher esse caminho, financeiramente falando, porque o retorno nem sempre é agradável. Em Belém, infelizmente acabaram os cinemas de rua, hoje são todos no shopping. E cinema de shopping nunca vai ter o perfil de ser um cinema de arte, apesar de que, claro, existe arte no cinema de shopping. Por exemplo, “Super8” é um grande filme, “Bastardos Inglórios” eu vi no shopping, entre outros. Mas isso não exceções, estou falando mesmo da maioria.

O cineclube tem a obrigação moral de tentar sanar essa deficiência, por exemplo, quando eu paro para pensar nos filmes que eu não teria visto se não houvesse cineclubes em Belém, eu percebo que eu teria perdido muita coisa. Muitas vezes, por exemplo, um filme como o do Quentin Tarantino, sempre chega ao circuito comercial. Então não é que ele não mereça ser visto, mas é que tem diretores que nunca vão chegar aqui e são tão bons quanto ele. De repente, seria interessante, dar preferência a isso, algo que vai ser sempre marginalizado. Por exemplo, cinema africano, quem conhece alguma coisa? Ou cinema da Arábia Saudita, cinema da Austrália? A gente não conhece porque não chega, porque a arte cinematográfica é cara, depende de muita grana, e nem todo mundo tem, a maioria (dos países) não tem dinheiro, e os filmes são reduzidos às classes bem limitadas.

Então o cineclube é uma opção, para esse cinema pouco conhecido?

Sim, é uma grande opção. Se você entrevistar o público de cineclube, a resposta vai ser bem parecida, eles vão dizer também: “eu não estou mais afim da programação do Cinépolis, Moviecon, estou procurando algo diferente”. Geralmente é o que faz uma pessoa procurar o cineclube, a possibilidade de conhecer algo novo, o que é muito legal na arte, buscar algo novo, uma realidade que você não conhece. O cinema comercial não tem essa política de arriscar, porque é um risco que você corre, nós já fizemos sessões para uma pessoa. Então, o novo é muito interessante, mas ele também pode ser arriscado. Mas eu acho que acaba valendo à pena, pelo cinema vale sempre à pena.

Eu sei que essa discussão é muito complexa, mas para você, o que é esse “cinema de arte”?

É engraçado, porque eu e meus amigos passamos quatro anos discutindo sobre isso, e até hoje. A gente acha que o cinema de arte, de repente, pode ter outro sentido. Cinema é arte. A questão é que nem toda arte é boa. Eu vou poder dizer que Michel Teló não é música? É música, tem harmonia, melodia, letra, o problema é que é uma droga, mas é arte, é música, ele faz música. Acho que vale a mesma coisa para o cinema. Por exemplo, “Os vingadores” é um péssimo filme, muito ruim, mas é cinema. Porque cinema – tentando descomplicar um pouco as coisas – cinema é a arte do audiovisual.

Quando você pega uma câmera e filma uma imagem em movimento, você está fazendo cinema. Agora o que acontece é que eu valorizo muito, a estética dos filmes, quando eu vejo um filme eu não me importo tanto com o roteiro, com os atores que foram escolhidos, eu me importo com a concepção que um diretor tem de imagem. Acho que isso é uma coisa bem fácil de reconhecer, por exemplo, quando você vê um filme do Rain Anderson no primeiro plano, vais saber que o filme é dele, podes nem ter visto os outros. Pois a identidade autoral dele é muito forte. Então, o que para mim é cinema, é se expressar através dessa imagem em movimento. Alguns diretores não são expressivos, a gente vê o filme e não vê expressão nenhuma. Parece que não é uma pessoa que fez aquilo, parece que é uma máquina, feito em ritmo industrial, parece que o filme não tem coração, não tem sangue, é uma coisa anêmica, sabe? E isso é uma coisa que independe de dinheiro, quer dizer, tem filmes que custaram um real e vale muito mais do que “Batman” que custou meio bilhão.

Eu acho que o cara tem que fazer algo interessante com a linguagem cinematográfica, se não porque ele está fazendo cinema? Se ele não se interessa pela linguagem cinematográfica? Por exemplo, a Sofia Coppola, eu acho que ela atinge um nível de expressão pela câmera que é impressionante, a montagem dos filmes, a edição, é tudo muito característica dela, que tirou um ano, ou mais, da sua vida para pensar naquilo, quadro por quadro, como ela vai enquadrar a atriz, qual vai ser a música que vai tocar na trilha. É um trabalho de uma pessoa que se dedica muito aquilo, quando eu vejo os blockbusters de hoje em dia, eu percebo certa indiferença do diretor pelo filme, parece que aquilo foi filmado de qualquer jeito, no automático. Porque é tão lindo ver uma pessoa se doar completamente para fazer um filme. É muito famoso o Francis Ford Coppola que quase enlouqueceu fazendo “Apocalypse Now”, perdeu todo o dinheiro que ele tinha, mas fez o filme do mesmo jeito, quase se separou da mulher. Ou seja, é o filme ou a morte sabe, era uma urgência de fazer cinema. Acho que seria maravilhoso se todos fossem assim, todos os diretores fossem assim, todos os artistas fossem assim dos que se

envolvem com cinema, mas não é. Mas aí o cineclube está para mostrar aqueles que são, e que merecem ser reconhecidos.

Mas eu imagino que deve ser difícil criar parâmetros sobre o conceito de arte?

Se tu me fizesses essa entrevista quando eu tinha 18 anos, eu ia te falar outros filmes, outras coisas, outras ideias que eu tinha na época, mas é isso que a arte oferece essa possibilidade de mudança. Quer dizer, todo mundo acha que cinema é uma coisa, aí vem uma pessoa e faz uma coisa completamente diferente, que não se encaixa naquele modelo, e tu tens que te reestruturar para entender aquilo, porque não tem parâmetro ainda para aquela coisa, isso é muito empolgante. Tem um filme do Godard que passou aqui em Belém, o “Filme Socialismo”, que o cara pirou completamente. É bem difícil de ver, mas é importante, porque o público está acostumado com o conforto, com filmes só para a diversão. Tudo bem, se divertir é muito legal, mas é muito importante também o desafio.

O Godard não faz filme para você de divertir, ele não quer te fazer rir, nem te distrair, ele quer outra coisa. E tem que respeitar isso, assim como o “Transformers” quer te divertir, o Hitchcock não quer só te divertir, ele quer ir além. O Chaplin, não quer só te divertir, ele quer ir além. Eu acho que o público tem que acompanhar a proposta do artista, embarcar mesmo sabe. O cara está em uma de querer discutir muito, tentar intelectualizar as coisas, então eu vou me dispor, vou entrar na discussão, porque não perde nada com isso. Você só vai ganhar. Conhecimento sempre é bom, nunca é demais, e a gente vai está aprendendo até o fim da vida, e o cinema é uma forma de aprendizagem. Mas eu acho que está faltando um pouquinho dessa educação no brasileiro, de não ir ao cinema só para se divertir, de pensar o cinema como uma arte, e que tem muitas propostas estéticas, e que o cinema deve ser apreciado também por esse viés.

Quanto tempo você participa da APJCC?

Olha, a gente criou em 2007, então vai fazer cinco anos.

E o cineclube CCBEU tem quanto tempo?

O CCBEU começou em 2008, então tem quatro anos, então ele comemorou três esse ano, e faz quatro por ano.

E você participa do CCBEU desde o início?

É. O cineclube CCBEU foi uma conquista do Miguel e do Matheus. Mas na época o Matheus ficou no cineclube Aliança Francesa, que era uma proposta de só passar cinema francês, e o Miguel ficou no CCBEU sendo mesmo o programador, divulgador, fazendo o

trabalho de três pessoas. Mas eu estive no CCBEU desde o início, porque eu sempre ia comentar filmes lá. Comentei bastantes filmes no CCBEU, como filmes de animação que a gente acha que é uma arte que fica às vezes meio perdida, que todo mundo acha que é besteira, é para criança. Mas a gente acha importante debater também, assim como é importante debater a TV, que tem coisas incríveis acontecendo, mas as pessoas têm um preconceito besta. Então, debatemos filmes do Theo Angelopoulos, que morreu recentemente, até filmes como “Curtindo a vida adoidado”. Acho que o CCBEU foi o nosso cineclube mais bem sucedido, o público é incrível. A média de público é absurda, 40 pessoas é muita gente, a maioria dos cineclubes que você vai tem no máximo 20 pessoas. E fora que o espaço de lá é ideal, tem uma boa tela, um bom projetor.

Você acha que é porque o CCBEU, diferente dos outros cineclubes, ainda tem filmes às vezes mais acessíveis para o público?

Sim, existe isso. Acho que é um perfil de algumas pessoas da APJCC que é o cinema americano de qualidade, que teve muito destaque na programação da APJCC. Já tivemos ciclos, por exemplo, do John Ford; (Martin) Scorsese; (Francis Ford) Coppola; James Cameron; David Fincher; Clint Eastwood; Sidney Lumet; Paul Thomas Anderson; Quentin Tarantino e muita gente dos Estados Unidos. Porque é o melhor cinema do mundo? Não. Mas é um cinema que nos educou muito, o nosso olhar foi muito educado pelo cinema americano, então é quase uma retribuição. E realmente o CCBEU, apesar de ter passado filmes bem obscuros, mas em sua maioria é um cinema que atrai o público, não que afasta.

De vez em quando rola um que afasta, por exemplo, o circuito de Kung Fu, porque é uma realidade bem diferente, cinema oriental é uma outra liga. Mas acredito que no ciclo do David Fincher deu muita gente, todo mundo gosta dele, por exemplo, a “Rede social” fez muito sucesso, enfim. Mas ao mesmo tempo, a gente tinha a “Sessão Maldita”, que pelo próprio nome tem outra postura, a gente brincava que era um lugar que o Bergman não entrava, porque era para debater um cinema declaradamente marginalizado. É um cinema que a gente nunca usou um DVD original, porque não existia simplesmente, pegamos sempre da internet, baixando, de São Paulo, de não sei onde. Porque a gente achava muito importante esse serviço de filmes inacessíveis mesmo para grande parte das pessoas. O que eu sempre gostei muito da APJCC, particularmente foi a diversidade das propostas. A gente teve o também o “TV Clube”, que não durou muito tempo. E a proposta era passar séries. Passou a primeira temporada de “Anos Incríveis”, passou “That’s Seven Show”, coisas que a gente acha que por estarem na TV às pessoas não valorizam muito, mas que merecem valor. E eu sempre achei isso muito legal da APJCC, a gente desbravar certas coisas. Será que tudo que passa na TV é uma merda? Será que todo seriado americano é ruim? Será que todo cinema de rua é vulgar? Vamos ver se é isso ou não e

discutir. Acho que a gente nunca teve receio da discussão, porque o nosso maior interesse sempre foi aprender, acho que isso é o principal na postura de um cineclubista. Tu não podes se colocar na posição de alguém que já sabe tudo, porque fica insuportável, e ninguém mais vai querer conversar contigo. Infelizmente, as pessoas não estão muito acostumadas a falar.

Uma coisa que eu sinto muito, é que geralmente falam poucas pessoas e são as mesmas que já falaram em outras sessões, o que é uma pena, porque seria ótimo se todo mundo falasse. Mas eu entendo, porque às vezes o cineclubista passa tanta segurança no que ele diz que tu respeitas aquilo e fica com receio de discordar e não ter muitos argumentos coerentes. Durante todo esse tempo de cineclubismo, somente uma vez uma pessoa olhou para mim e falou: “Eu não gostei do filme, eu não concordo em nada com o que tu disseste”. Também foi a única, e nunca mais aconteceu. No debate não tem ganhador, não é uma competição, é uma troca. Por exemplo, essa pessoa que não gostava do filme – que por sinal era um filme que eu tinha escolhido para passar – essa pessoa me ensinou alguma coisa, mesmo que eu não concorde. Enfim, mas nem todo mundo tem esse ímpeto, as pessoas levam muito para o lado pessoal ainda. Por exemplo, se eu disser que eu discordo de ti, é como se eu tivesse dizendo que tu és burra, e que eu sei mais do que tu. Mas realmente não é isso. Mas aí as pessoas levam para esse lado, e acabam se retraindo, com medo de repente serem expostas, enfim. Mas já teve debates que aconteceram nas nossas sessões que foram históricos, das pessoas participarem e todo mundo contribuir para aquilo.

E cineclube ajuda nessa mudança de atitude das pessoas?

Sim, porque assistir um filme é essencial, mas debater é importante, contribui com a educação. Por exemplo, na França, acredito que é o país que mais tem a cultura de cineclube no mundo.

Foi de lá que o cineclube nasceu também...

Exatamente. E os críticos franceses são mundialmente famosos, que tem o cinema mais respeitado do mundo. Foi onde teve a Revolução Francesa então não é um povo acomodado. Na França isso é uma cultura natural. As pessoas veem um filme e debatem, por mais que sejam duas pessoas, uma família ou um grupo de amigos, e depois as pessoas vão para um lugar e debatem o filme. Já aqui no Pará temos muito essa postura de: “Vou lá me divertir e pronto! Acabou, acabou, vamos comer, vamos fazer outra coisa”. Ou seja, a gente não é acostumado a discutir a arte. Até porque quando alguém começa a falar de arte, sempre tem um para falar: “Cada um tem seu gosto e pronto, encerra a discussão”. Tudo bem, cada um tem seu gosto, mas não é por isso que a gente não vai

conversar. Eu acho que o cineclube ajuda nessa educação, a gente sempre falava muito de uma “educação do olhar”. O que quer dizer isso, é que as pessoas já foram educadas para se divertir, para rir. As pessoas têm que despertar essa fruição estética. Se perguntar por que essa câmera esta filmando a mão? Porque essa música esta passando agora? Porque isso ele não mostrou? Porque isso ele mostrou? A maioria das pessoas não se atenta para isso.

Eu assisti “Magnólia”, do Thomas Anderson, que é com Tom Cruise, e todo mundo assiste, eu acho que é por causa dele, mas é um filme completamente diferente do que as pessoas estão acostumadas a ver esse ator fazer. Em determinado momento do filme chove sapo, literalmente. Não é um filme de fantasia, nem de mágica, ou nada parecido, é um filme realista. Assim, como se a gente tivesse conversando agora e começasse a chover sapo. E muito sapo chovendo! A maioria das pessoas que eu conheço que viram esse filme parou de ver nessa parte, falaram: “eu não vou mais ver essa porcaria, que história é esse de chover sapo?”. Quando o ideal seria que a pessoa pensasse: “Mas porque esta acontecendo isso, aonde esse diretor quer chegar?”. Pois, existe um pensamento por trás disso, uma intenção, uma função para aquilo, só que a preguiça não deixa a pessoa ir adiante. Ela pensa que é doidice de artista, que ta perdendo tempo e vai ver uma comédia. E não se dispõe ao desafio do filme.

Para terminar eu queria que você falasse um pouco sobre o cineclube diante desse avanço digital, do cinema 3D? E como você vê o cineclube daqui para frente?

O 3D é até velho, começou na década de 1950, aí o abandonaram e agora voltou com tudo. A maioria dos filmes que usam o 3D o utiliza com um véio publicitário. Isso é um problema? Não. Mas que dizer que esteticamente falando não faz diferença. Por exemplo, “Harry Potter”, que eu assisti em 3D e depois eu vi em 2D, não tem diferença, é puramente publicidade. Mas tudo bem, funciona e chama o público. Agora tem umas que não. Por exemplo, “Pinna”, do Wim Wenders faz toda a diferença o 3D. Conta à história de uma coreografa alemã chamada PinnaBausch, ela morreu e o diretor que era um grande amigo dela, fez uma colagem de várias coreografias que ela concebeu. E daí ele usa 3D e o resultado é maravilhoso, eu fico arrepiado de lembrar, é realmente uma imersão total. Tem que ter um artista por trás. Toda a ferramenta é interessante, ela só tem que ser bem usada. Outro exemplo é “A invenção de Hugo Cabret”, que é um 3D maravilhoso. Eu acho que os cineclubes daqui a algum tempo até possam exibir filmes em 3D, existem TV em 3D, acho que não vai demorar muito para existir um datashow em 3D, acho que isso não é uma coisa muito difícil de acontecer. Ou seja, não é uma coisa que a gente tem que criminalizar, porque o resultado pode ser realmente muito bonito. Mas tem que ter a sensibilidade do artista, senão se torna algo descartável mesmo, que eu acho que é o caso da maioria, que são ruins.

Bom, e o futuro do cineclube? Eu acho que Belém é uma cidade muito aberta ao cineclube, tem muitos cineclubes mesmo. A UFPA têm vários e a UEPA também. O cineclube ainda é uma cultura ligada muito à juventude, porque o jovem querendo ou não, é mais apaixonado, entende? A pessoa vê um filme, e pensa: “Meu Deus do céu, todo mundo tem que ver isso”. E geralmente os mais velhos não tem tanta empolgação, apesar de ter cineclubes de bastante tempo. Mas a maioria está com uma galera na faixa etária dos 20 anos. Belém em especial eu acho uma galera extremamente interessada nisso. Os nossos cineclubes sempre tiveram uma receptividade do público. E eu acho que o cineclube tende a crescer sim, por mais que a relação com o cinema esteja cada vez mais tecnicista, quer dizer, as pessoas não vão ver mais o filme, e sim os efeitos especiais do filme, ou então o efeito 3D, ou seja, colocar uma luz na tua cara para ofuscar os teus olhos para te distrair, mas sempre vai ter esse público. Eu acredito também que por causa do barateamento do cinema – que dizer, se você for comparar fazer cinema hoje, e há 20 anos, é uma mudança absurda – hoje em dia se você tem um celular do lado, você faz um filme, e eu acho que isso aproxima as pessoas da linguagem. Tem muita gente que fala que o cinema de hoje não presta, está morrendo, mas para mim isso é besteira, porque tem muitos artistas novos criando coisas maravilhosas. Infelizmente nem tudo chega aqui, acho que a parte mais cara do cinema é a distribuição, mas tem muita gente fazendo muita coisa, com muito pouco, por esse motivo de barateamento da tecnologia o cineclube será uma constante na nossa sociedade. Eu acho que é natural que as pessoas acabem se interessando mais por isso. Antigamente você tinha que comprar um filme pelo metro, que pesava uns 30 quilos, e hoje em dia é muito mais fácil.

E a internet nesse contexto?

Ao mesmo tempo em que a internet compartilha, ela isola as pessoas. A pessoa fica em casa vendo quatro filmes por dia sozinho, ou então vai a um fórum de discussão. E às vezes isso me preocupa porque o ser humano está ficando um pouco avesso ao contato físico mesmo. As pessoas não se abraçam mais, não saem de casa para ver os amigos, só ficam conversando com eles na internet, isso me deixa meio paranoico assim. Mas eu ainda acho que sempre existirá cineclube. Eu acho que assim como o livro, eu não vejo um mundo sem cineclube, não vejo, acho que isso nunca existirá. Tem muita gente que gosta do debate ao vivo, e vai continuar valorizando e vai ter filhos que vão aprender a valorizar. Eu não sou muito apocalíptico não, acho que tudo vai ter o seu espaço. Eu acho que o cineclube vai começar a dividir espaço com outras formas de debate. Tem muitos fóruns de cinema no Facebook, com páginas para discutir um diretor, outras para discutir um filme e as pessoas nem sempre se identificam e acabam descambiando para baixaria.

Enfim, mas existe muito fórum de discussão, de compartilhamento, site que se trocam filme, com outras pessoas, e acho isso tudo muito positivo. Pois, quantos filmes eu não

teria visto sem a internet, sem o DVD? Diretores inteiros, eu não saberia nem quem é. Acho até que ela vai se tornar a maior parceira do cineclube. Eu acredito que as locadoras vão acabar. Hoje em dia quem é que compra DVD? É só quem quer ter uma edição muito legal, e que gosta muito. Espero que no Brasil o cineclube se torne uma cultura cada vez maior, porque eu acho que o país é carente do debate da arte, aí não só o cinema, eu pó exemplo tenho tentado fazer ações no âmbito da literatura que também é deixada de lado, quer dizer você lê um livro para vestibular e pronto. Ninguém tem relação no Brasil com Machado de Assis, Graciliano Ramos, Clarisse Lispector, no máximo compartilha e fica abandonado. Pintura então sem se fala, escultura então... Enfim, é uma pena porque no Brasil têm muitos artistas maravilhosos.

O cineclube sempre é de graça?

Sim. Na França você é membro, então se eu não me engano tem um mensalidade para se manter mesmo. Mas quando se monta um cineclube não é para ter lucro e isso faz toda a diferença, o cineclubista não quer ganhar em cima daquilo, ele quer manter, para ter o mínimo de condições para manter um filme. E na França que o cineclube usa película, por exemplo, tem que ter dinheiro, não tem jeito. E o que eu acho bonito lá, é que as pessoas não se importam em dar esse dinheiro. Porque elas enxergam uma importância. O brasileiro não tem cultura de gastar com arte. Não temos essa cultura de tirar o dinheiro todo mês e comprar livros por exemplo. E nesses outros países tem e espero que a gente tenha esse costume. Não que o dinheiro valorize a coisa, mas muita coisa precisa de dinheiro para existir. O cinema é uma delas. Mas não te preocupa que sempre existirá cineclube e o teu TCC não vai ficar obsoleto (risos).

8.4 APÊNDICE D - Entrevista Marco Antônio Moreira

Filme de arte é aquele filme que não usa o cinema só para diversão, mas também para a reflexão.

Primeiro eu gostaria que você falasse sobre o seu trabalho atual como cineclubista em Belém?

Bom, primeiro que o meu trabalho na verdade tem a ver com uma coisa muito maior que é a Associação de Críticos Cinematográficos do Pará (ACCPA). Mas hoje eu faço parte da Associação junto com outros críticos e sou presidente dela, sucedendo o Pedro Veriano. Mas a gente trabalha junto, todo mundo tem os mesmos objetivos e planos que é levar o cineclube a diante. Eu mesmo entrei na Associação com 14, 15 anos de idade, colaborando direta ou indiretamente com os cineclubes, mas já ando a minha pequena contribuição. Então depois que eu entre na presidência, é claro, com esse trabalho coletivo, resolvemos aproveitar a facilidade tecnológica, o datashow e o DVD que

proporcionam você assistir filmes em qualquer lugar. Então desde 2007, a ideia é exibir filmes programados em espaços alternativos, não só para a exibição de filmes, mas também para a discussão.

Esse conceito do debate é antigo, esse conceito de cineclube não fomos nós que criamos, ele já existe desde o início do século passado, na própria França, quando criaram os clubes para se discutir cinema, porque o cinema até então era feito em praças públicas, feiras etc. Então é uma proposta mundial, universal que vários lugares realizam com diferentes formas de atuação, e aqui a nossa Associação promove sessões de cineclube desde os anos 1970, 1980 até hoje. A minha geração, por exemplo, participou desse movimento muito ativamente, eu vi vários filmes exibidos, que se não fosse pelos cineclubes da época eu jamais teria visto. Mas de alguma forma o que a gente pretende com o cineclube hoje é repetir a boa vontade e o trabalho que foi feito nesse período todo. Hoje a ACCPA tem vários parceiros, desde a Livraria Saraiva, em um espaço dentro da livraria, passando Cine Olympia, pelo IAP (Instituto de Artes do Pará), todos eles com o mesmo objetivo: apresentação de filmes, exibição e discussão, que é o debate. Eu acho que é no debate que a gente cresce, a leitura e a percepção que a gente tem do filme melhora nesse momento. É muito gostoso, é muito prazeroso fazer.

Mas como foi que você iniciou no mundo do cinema?

Na verdade foi com o meu pai (Alexandrino Moreira), que era louco por cinema, meu pai desde criança me levava para o cinema e começo a escrever sobre cinema bem novo, foi crítico de cinema, tinha um programa de rádio sobre o assunto. Ele veio para Belém no final dos anos 50 e conheceu o Pedro Veriano e a Luzia Álvares, então ele começou a fazer amizade com essa turma, a interagir com eles e acabou que uma coisa foi ligando a outra, porque quando você encontra uma pessoa que é apaixonada por cinema tanta quanto você aí que a coisa anda. Então eu acompanhei tudo isso, a minha segunda casa sempre foi a sala de cinema, e não tinha como eu não me envolver com isso. Hoje em dia, eu estou envolvido mais ainda.

E como é feita a escolha dos filmes nos cineclubes, principalmente nesses que você programa diretamente?

É a qualidade. Principalmente a qualidade dos filmes. Existem no cinema atual, várias escolas cinematográficas, então você escolhe sempre diretores que de alguma forma foram importantes para o cinema e que tem uma produção altamente significativa. São diretores americanos, europeus, russos enfim. A história do cinema, se a gente pegar qualquer livro sobre o assunto, eles catalogam cerca de mil filmes básicos e importantes para a história do cinema. Então o que a gente costuma fazer, a gente costuma selecionar

filmes de diretores famosos ou em alguns casos não tão famosos assim, mas que o público possa ter contato. A ideia na realidade é essa, apresentar diretores que o público não conhece. O que adianta passar uma sessão com um diretor que todo mundo já conhece? E outra coisa, é importante passar filmes que você não vai achar no cinema comercial, que você não vai achar em qualquer lugar. São filmes também que foram premiados em festivais, elogiados pela crítica internacional, que foram importantes em um determinado momento na história do cinema, cineastas que mudaram aspectos da linguagem cinematográfica e trouxeram algo novo para o público, então é muito rígida a seleção. Ou seja, não é bom só para mim, de repente é um filme que foi referendado em grande parte da crítica mundial, que tem livros que falam sobre o filme.

Mas como você vê esse critério do filme ser bom ou ruim? O que é um filme de arte para você?

Filme de arte é aquele filme que não usa o cinema só para diversão, mas também para a reflexão. É um conceito complicado de definir em uma frase ou duas, mas de maneira simples e direta na minha forma de ver é isso. Filmes de arte são aqueles que fazem pensar. E esse é o cinema que interessa para gente programar e divulgar no cineclube, que tenha uma reflexão, que use a narrativa cinematográfica para alguma finalidade, não é só para rir de um fato, aquela bobagem toda que a gente vê no cinema comercial, mas que use o cinema como forma de fazer arte, um meio de reflexão que tenta passar para o público algum tipo de pensamento, algum tipo de abordagem, que faz com que uma pessoa saia do cinema com outra visão sobre determinado assunto, ou pensando sobre um tema. Porque nós acreditamos que existem filmes que não acrescentam nada para o cinema, como essas comédias “besteirol” que passa por aí. É que eu costumo dizer assim: Cinema é diversão, claro que é, mas ele não é só diversão. Então, vamos deixar para o cinema comercial evidenciar esse lado de entretenimento e os cineclubes devem evidenciar o lado da reflexão.

Mas é difícil o cineclube sobreviver a esse domínio do cinema comercial?

É difícil, mas qual é a nossa posição? O lance todo é fazer parcerias, se unir com espaços, em que a entrada é franca, que ninguém precisa pagar para entrar, e esses associados são voluntários. A Livraria Saraiva, por exemplo, libera um espaço na agenda, para exibir um filme, que é aberto a todos os públicos. O IAP também libera um espaço para a gente dessa maneira. Quer dizer, o cineclube em Belém se sustenta por causa dessas parcerias. Porque se for para arrecadar valores financeiros provavelmente não teríamos condições, quer dizer, não temos condições, mas recebemos essa ajuda em união com esses lugares, e colaboram com todos os custos operacionais para a exibição de um filme. E a gente, em contrapartida, colabora fazendo a apresentação do filme e o debate. Ou seja, é

um processo de ações voluntárias. A ideia nunca foi ganhar dinheiro em cima disso, o cineclube não tem e nunca terá essa política. O cineclube é basicamente formação de plateia. É claro que para isso é preciso de uma associação como a nossa, que seleciona os filmes e faz os debates. E do outro lado é preciso ter um parceiro para ceder um local e a estrutura toda de um cinema.

Qual é a posição do cineclube hoje? Você acha que ele está crescendo?

Acho sim, até porque a facilidade tecnológica, o datashow, a tela, são elementos que propiciam isso. Na época em que a Associação programava filmes na década de 70 era um absurdo, tinha que trazer películas, pagar não sei quantos mil reais para poder exibir o filme, e hoje essa realidade é completamente diferente. Eu até brinco com os amigos dizendo que o nosso sonho é que em cada bairro, em cada esquina de Belém tenha um espaço de cineclube. Isso seria genial, porque aí o cinema atuaria em cada bairro. Com isso, eu não quero dizer que o cinema não deva ser para diversão, eu não sou maluco a esse ponto. Mas o que a gente tenta fazer as pessoas pensarem é que não é só isso. Se Belém tivesse uns 50 cineclubes já pensou? Seria genial.

Eu queria que você falasse um pouco mais sobre essa ideia do debate. Qual é a importância dele no cineclube?

Cada um tem a sua visão sobre cinema, tem sua leitura particular sobre cinema, isso é normal. Mas eu acho que se a gente ficar com essa visão só para a gente, a gente não cresce. Então quando eu compartilho a minha visão com você e você comigo, e de alguma forma, sai outro pensamento acerca de um filme. O debate, seja para cinema, para política, para literatura, o que for, ele serve para o enriquecimento cultural de uma pessoa. Acho que tem uma coisa muito séria hoje, que é que a gente não está ouvindo muito o outro de uma forma geral. Assim, eu acho que as redes sociais são uma forma de comunicação. No entanto, eu não estou te ouvindo de verdade. Tu estás escrevendo o que você é ou o que você não é, porque lá podemos ser qualquer coisa, desde o Super Homem até o Batman. Mas ouvir o outro na mesma hora de igual para igual não é a mesma coisa de um debate corpo a corpo. Essa interação cara a cara é que me interessa no cineclube. É ouvir o outro, é perceber o outro, é ouvir a leitura que ele tem do cinema, e de repente perceber que a leitura do outro é mais interessante que a minha. Então eu vou absolver ela para mim, e eu saio daquele auditório, da sala do cineclube refletindo sobre coisas que eu ainda não havia pensado. É esse enriquecimento que acontece no debate pessoal, que eu acho que não acontece no debate virtual.

Sem desmerecer o debate nas redes sociais, mas eu acho que é algo diferente. Lá eu não vou olhar para você, nem para as tuas expressões. Na internet quando você senta para

escrever você fica pensando um tempo, sendo racional demais, às vezes você acaba não sendo você. Às vezes acontecem cenas maravilhosas, com pessoas emocionadas por causa da sessão. Entre outras razões, essa interação humana enriquece muito mais. E volto a te dizer é uma atividade antiga isso e sempre funcionou. Hoje precisamos mais do que nunca, porque ficamos sempre afastados, pensando que precisamos da internet para tudo, eu não acho isso. “Viva a carne humana”! O filme do Almodóvar “A flor do meu segredo” termina mais ou menos assim, depois de tanta coisa, a personagem percebe que ela precisa de carne humana, não no sentido sexual da palavra, mas no sentido gente mesmo, de contato. Tem horas que a gente precisa ouvir o outro, e esse debate sobre o cinema são muito emotivos, as pessoas se envolvem com o cinema, se emocionam.

Você fala a respeito daqueles fóruns de filmes na internet né?

Isso. Infelizmente, na maioria das vezes nesses fóruns as discussões caem para um baixo nível, porque aí um pode me chamar de “burro” o outro de “idiota” e a discussão morre, porque a discussão não é a nível pessoa e sim da ideia. Eu já testemunhei em alguns desses fóruns em que normalmente caem para esse lado, então eu me afastei.

Mas isso nunca aconteceu no cineclube?

Acontece, mas é diferente, porque se na hora que tu me desrespeitar em um debate eu vou fazer que tu perceba isso na hora – “Olha tu me ofendeu”. Daí o debate geralmente se alinha. Na internet eu nunca vi ninguém pedir desculpa, porque tu estás sentado em frente ao computador na tua casa, e lá tu podes fazer o que tu quiseres. E no cineclube as pessoas tem um bom senso, porque está cara a cara, e na internet a pessoa esta meio que protegida.

Então nunca vai substituir?

Não. Acho que tem que ter esse debate na rede, mas não ficar só lá, tem que ir para a vida real. Não deve se excluir uma coisa, nem outra. Nesse sentido eu acho que o DVD e a tecnologia atrapalhou um pouquinho que é o ritual. O que era gostoso na minha geração? Eu que tenho mais de 40 anos, a gente ia ao Olympia e saia e ficava batendo papo sobre cinema. Então como você pode ver o filme sozinho na tua casa, esse ritual ficou de lado. O cineclube, de alguma forma tenta resgatar isso, de quando acabar o filme, as pessoas ficarem para conversar, faz de conta que somos todos amigos, vizinhos, vamos sentar para conversar. Mas de 50% das pessoas ficam para o debate, dependendo do filme e do horário também. Mas as pessoas tem esse interesse. O cineclube é tão importante hoje quanto no início em que ele surgiu.

Você falou da tecnologia, e o cinema em 3D qual é o papel dele nesse cenário?

Acho que o cinema 3D é muito bem vindo. Acho que ele pode ser uma linguagem interessante para se trabalhar. Toda a linguagem nova tem um risco de ser mal feita, mas pode ser bem feita também. A grande maioria dos filmes feito em 3D não são bons. Mas teve “Pina”, “A Invenção de Hugo Cabret”, são maravilhosos. Eu prefiro apostar que os momentos bons estão vindos aí.

Mas será que essa tecnologia pode se adequar ao cineclube?

Acho que não, porque não é o perfil. Precisaria de uma tecnologia que o cineclube não tem. Mas também não descartaria se tivesse, seria ótimo, eu não ia dispensar não.

Qual é o papel do cineclube para você e o que tu espera desse movimento daqui para frente?

O cineclube mudou a minha vida. Desde pequeno eu frequento, quando o meu pai me levava, e eu achava que o cinema era uma coisa, depois eu vi que era muito mais complicado. Então, graças ao cineclube minha visão de cinema mudou radicalmente, mudou minha cabeça, então é fundamental. Acho que o futuro do cineclube é longo, com o avanço da tecnologia esta mais fácil montar um cineclube, fazer um trabalho de formação de plateia. E tem muita gente que gosta de cinema, gosta do tipo de cinema do cineclube então a tendência é crescer cada vez mais. Não é um cinema comercial, mas sempre vai ter novos parceiros, novos espaços, a gente mesmo já esta pensando em novos espaços para o ano que vem. O cineclube tem uma proposta muito importante, todo mundo adora rir, a diversão é fundamental. Mas quando você começa a ter uma noção de que vale a pena outra visão a vida de uma pessoa muda completamente.

Em que momento a pessoa começa a olhar além do filme como entretenimento?

O que motiva a gente a conhecer mais uma coisa é a curiosidade, e isso não é só para o cinema. Tem que ter no mínimo de motivação e o máximo de curiosidade. É descobrir o conhecimento por meio de livros, das criticas cinematográficas, aí se você tiver o mínimo de curiosidade, você vai entender isso.

O cineclube incentiva isso?

Incentiva sim, essa busca de conhecimento. De repente, você passa o filme de um diretor desconhecido, aí a pessoa para entender vai ter que pesquisar quem é esse diretor, o que ele quer dizer. E você vai entender que o filme dele não é só entretenimento, não é só diversão, é mais do que isso. O cinema comercial incentiva esse filme de diversão e o cineclube incentiva esse filme de arte mesmo. Passa diretores que não são tão conhecidos, ou filmes que não são conhecidos.

Mas vocês dão mais espaço para esses filmes antigos?

Filme bom não tem idade, mas é claro que determinados espaços que a gente tem dão um destaque para um cinema mais antigo. Na Saraiva damos mais espaço para filmes baseados em livros, é uma temática nossa, porque tá dentro de uma livraria. O IAP já é uma coisa mais radical, com filmes difíceis de entender mesmo. Na Casa da linguagem são filmes mais clássicos dos anos 50 e 60 e na sessão Cult do IAP, exibimos filmes polêmicos, sempre com aquela ideia de provocar no melhor sentido da palavra, provocar o pensamento, a reflexão. Mas eu não estou ali para ensinar nada, estou ali para aprender, e eu aprendo demais. A graça é essa, trocar ideia e aprender junto, não existe presunção ou arrogância. O que existe é um grupo de pessoas que amam o cinema e que querem saber mais sobre o filme. A sua opinião não tem certo nem errado.

Para terminar, o que você acha que o cinema trouxe para a vida das pessoas?

O cinema de alguma forma te dá ferramentas para entender a vida como ela é, a odisseia humana. As vitórias, medos, frustrações dos personagens e trazem alguma coisa. É claro que isso não é uma conexão direta, você vê um filme do Chaplin Chaplin você não vai sair por aí feliz, abraçando todo mundo. Mas o filme do Chaplin no mínimo te ensina a ser tolerante com as pessoas. Porque eles mostram as diferenças, te ensina à tolerância, o respeito. Mas isso não é uma regra, nem uma fórmula. Mas eu posso falar por mim, que eu procuro entender a vida através dos filmes que eu vejo. Mas tem gente que acha que a literatura faz isso, a música. Seja qual for instrumento, a arte que for ela te dá os caminhos para entender a vida, e te causa sensações e prazeres maravilhosos.

Há quanto tempo tu fazes esse trabalho de cineclube?

Nesse mecanismo atual são seis anos, mas sou cineclubista desde que eu nasci...

[1]THOMPSON, John. A mídia e a modernidade: Uma teoria social da mídia. 11. Ed. Tradução: Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

[2]Entrevistas concedidas para a pesquisa, entre os meses de setembro e outubro deste ano.

[3]O artigo é intitulado “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema” (2004).

[4]Artigo “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre cinema e a modernidade” (2004).

[5]“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, *in* “Walter Benjamin – Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política” (2009).

[6]O conceito de fotogenia é abordado por Jean Epstein, que significa designar o prazer indescritível que tomava o espectador em frente à tela, assim como a cor para a pintura, o volume para escultura, esse era um elemento específico do cinema. (EPSTEIN, apud AUMONT, 2008, p.26)

[7]Artigo “Constituição do campo da comunicação”, de José Luiz Braga (2011).

[8]Chama-se de Escola de Frankfurt ao coletivo de pensadores e cientistas sociais alemães formado, sobretudo, por Theodor Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm e Herbert Marcuse. Devemos aos dois primeiros a criação de um conceito que se tornou central para os estudos culturais e as análises de mídia: o conceito de indústria cultural. Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, embora situando-se na periferia daquele grupo, não são menos importantes, podendo ser considerados junto com os demais, entre os criadores da pesquisa crítica em comunicação. (RÜDIGER, 2007, p. 131).

[9]Artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão” extraído do livro “Walter Benjamin – Obras escolhidas; Mágia e técnica, Arte e Política. (1994).

[10]A palavra dialética foi utilizada por vários filósofos como Platão e Aristóteles. Significa a arte do diálogo, a partir de um confronto de ideias.

[11]11ª edição.

[12]O artigo está inserido na publicação “Comunicação Midiática: Matizes, representações e reconfigurações”, organizada por Dafni Pedroso, Lúcia Coutinho e Vilson Junior Santi. Publicação da EDIPUCRS (2011).

[13]Entrevista concedida por Katiane Rodrigues, estudante do curso de pós-graduação em Mídia, Informação e Cultura do Celac, núcleo de pesquisa da ECA/USP. Publicada em 23 de abril de 2009 no blog do cineclubista Felipe Macedo.

[14] TAVARES. Luís Eduardo. Cineclube como expressão da diversidade (2006).

[15] Artigo feito para a segunda edição da revista eletrônica Gotaz, em 2009.

[16]Felipe Macedo escreve sobre cinema, e junto com Giovanne Alves foi organizador do livro “Cineclube, educação e cinema”, lançado pela editora Práxis, em 2010.

[17]Ana Carolina Baiana é jornalista e escritora, autora do livro “Como ver um filme” (2012).

[18]Felipe Cruz é cineclubista, faz comentários sobre filmes no Cine CCBEU, em Belém, e pertence a Associação de Jovens Críticos de Cinema (APJCC).

[19] Entrevista direta concedida por Pedro Veriano para a pesquisa, em 24/09/2012.

[21]Entrevista concedida especialmente para a pesquisa em 25/09/2012.

[22] Livro: Amazônia, cidade e cinema em um dia qualquer e Ver-o-Peso (2012).

[23] Artigo retirado do livro “O cinema como invenção da vida moderna”, organizado por Leo Charney e Vanessa R. Schwart (2004)

[24] Artigo retirado da revista “História Viva”. São Paulo: Ediouro Duetto Editorial Ltda. V. 1, n. 104, 2012.

[25] Entrevista concedida por Francisco Cardoso para a pesquisa em 25/09/2012

[26]Entrevista concedida por Felipe Cruz para a pesquisa, em 02/10/2012.

[27]Entrevista concedida por Marco Antônio Moreira para a pesquisa, em 10/10/2012